

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría de Investigación en Literatura

Mención en Literatura Latinoamericana

**Hacia una poética de la violencia en cinco cuentos de *Pelea de gallos*, de
María Fernanda Ampuero**

Gabriel Alejandro del Castillo Yépez

Tutor: Andrés Darío Cadena Ibarra

Quito, 2024



Cláusula de cesión de derechos de publicación

Yo, Gabriel Alejandro Del Castillo Yépez, autor del trabajo intitulado “Hacia una poética de la violencia en cinco cuentos de *Pelea de gallos*, de María Fernanda Ampuero”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, y que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Literatura, Mención en Literatura Hispanoamericana, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

20 de septiembre de 2024

Firma: _____

Resumen

En la presente tesis se analiza la poética de la violencia en “Subasta”, “Griselda”, “Pasión”, “Luto” y “Ali”, cinco cuentos que forman parte de *Pelea de gallos*, primera colección de relatos de la escritora ecuatoriana María Fernanda Ampuero.

Para este proyecto, de manera auxiliar a los varios elementos narratológicos aquí empleados, se utilizan también los estudios culturales con el fin de llevar a cabo un análisis multidisciplinario que va más allá del mero uso literario de la violencia por parte de la autora.

Así pues, la poética de Ampuero se manifiesta en cada uno de los cuentos ya mencionados, teniendo en cuenta diversos factores propios del fenómeno social de la violencia, como sus perpetradores —la producida por desconocidos, la que ocurre en el hogar a manos de familiares o la ocasionada por una pareja sentimental—; sus clases —física, psicológica, sexual, verbal— y; por último, los distintos tipos de narradores —representados por diversas personas gramaticales— que nos cuentan estas viscerales historias.

Finalmente, se espera que, al igual que la narrativa de María Fernanda Ampuero, este trabajo académico lleve a la reflexión a sus lectores sobre su rol en la sociedad respecto a los actos violentos aquí referidos.

Palabras clave: narradores, literatura ecuatoriana, literatura hispanoamericana contemporánea, feminismo, realismo social, realismo sucio

A María Luisa, mi esposa;
cómplice de tantos momentos dichosos y felices a mi lado;
y a Fátima Lucía, mi hija;
quien significa para mí mucho más de lo que puedo
y podré expresar jamás con simples palabras terrenales

Agradecimientos

Mis agradecimientos van primero a Dios, por brindarme siempre constantes alegrías y bendiciones.

En cuanto a este proyecto de tesis, agradezco al Mgtr. Andrés Cadena, mi tutor, por su invaluable retroalimentación a lo largo de este arduo trabajo académico; a la Mgtr. Doris Sánchez, por su atinado asesoramiento académico y constante apoyo emocional; y finalmente, pero no por eso menos importante, a la Mgtr. Verónica Montero, por recordarme que la literatura está intrínsecamente ligada a la lingüística.

Una mención especial merecen mis padres, Lucía y Darwin, por ser una constante fuente de consejos oportunos y por estar siempre dispuestos a prestar un oído atento a mis dudas y problemas.

Por último, quiero manifestar que me siento en deuda con todos los docentes y autoridades del Área de Letras y Estudios Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, por reafirmar en todos nosotros, sus alumnos, el amor por la literatura; en particular, por la de América Latina.

Tabla de contenidos

Introducción	13
Capítulo primero: Contextos y antecedentes literarios	17
1. Violencia en la literatura hispanoamericana contemporánea	17
1.1. Nuevo boom latinoamericano	18
1.2. Mariana Enríquez, representante del nuevo boom latinoamericano	19
2. Violencia en la literatura ecuatoriana contemporánea	20
2.1. Realismo social	21
2.2. Realismo urbano	23
2.3. Narradoras ecuatorianas del siglo XXI	25
3. El abordaje de la violencia en los cuentos de Ampuero	27
3.1. Violencia directa	28
3.1.1. Violencia física	29
3.1.1.1. Violencia sexual	30
3.1.1.2. Autoviolencia	31
3.1.2. Violencia psicológica	32
3.1.2.1. Violencia no verbal	32
3.1.2.2. Negligencia	33
3.1.3. Violencia verbal	34
3.2. Violencia cultural	35
3.2.1. Violencia de género	35
3.2.2. Violencia doméstica	36
3.2.3. Violencia de clase y por racismo	38
3.3. Violencia estructural	39
4. La poética de la violencia de Ampuero	39
4.1. Forma particular de usar el lenguaje	41
4.2. Herramientas más frecuentes en la narrativa de Ampuero	43
4.2.1. Hiperrealismo	43
4.2.2. Simbolismo	44
4.2.3. El dato escondido	45
4.2.4. Analepsis	45
4.2.5. Repetición intencionada de palabras o frases	46
4.2.6. Lo unheimlich	46
4.2.7. Lo abyecto	47

4.3. Compromiso de denuncia social	48
Capítulo segundo: Análisis de “Subasta”, “Griselda”, “Pasión”, “Luto” y “Ali”	51
1. Subasta	51
1.1. Inocencia perdida	52
1.2. De la cosificación a la violencia	54
1.3. Violencia sexual y humillación	56
1.4. Lo escatológico y lo unheimlich como métodos de supervivencia	59
2. Griselda.....	61
2.1. Hija contra madre: un caso de violencia doméstica	61
2.2. Suicidio y matricidio: dos tabúes imperdonables	64
2.2.1. Suicidio	66
2.2.2. Matricidio.....	67
2.3. Barrio chico, infierno grande.....	68
3. Pasión.....	70
3.1. Del abandono de la madre a los golpes de los abuelos	71
3.2. El estigma de “mujer fácil”	73
3.3. Pasión, dependencia emocional y muerte	75
4. Luto.....	78
4.1. De la violencia a la deshumanización.....	78
4.2. Masturbación femenina: todavía un tabú.....	81
4.3. Incesto fraternal: un acto abyecto	83
4.4. Violencia, venganza y castigo	85
5. Ali.....	88
5.1. Infancias destruidas: la larga sombra del incesto.....	89
5.2. De la otredad al clasismo y al racismo	92
5.3. Autodestrucción: de la automutilación al suicidio	94
Conclusiones.....	97
Lista de referencias	103
Anexos	109
Anexo 1: Breve biografía de María Fernanda Ampuero.....	109
Anexo 2: Mapa mental de todos los tipos y subtipos de violencia propuestos por el sociólogo Johan Galtung.....	110

Introducción

En la colección de cuentos *Pelea de gallos* (2018), la escritora María Fernanda Ampuero (Guayaquil-Ecuador, 1976) ofrece a sus lectores trece historias sobre los más variados temas sociales, como secuestros, incestos, secretos familiares, suicidios, relaciones nocivas, soledad, clasismo, racismo; por nombrar solo algunos, y lo hace desde una mirada crítica y mordaz a la vez.

Además, su estilo realista, duro, potente y sin concesiones está atravesado por la violencia, tema central que se manifiesta en múltiples formas y dimensiones en su obra, afectando tanto a los personajes como a las estructuras narrativas.

Así pues, en la presente tesis, la violencia se analiza como un fenómeno social que no solo destruye y deshumaniza, sino que también revela las profundas injusticias sociales que subyacen en nuestro entorno. Del mismo modo, en los relatos de Ampuero, la violencia frecuentemente desafía las normas y límites aceptados por la sociedad, lo cual funciona como un reflejo de las tensiones y conflictos latentes entre los individuos.

Las relaciones de poder son evidentes en estos actos violentos, pues, en la mayoría de los casos, la violencia es una herramienta utilizada por quienes detentan el poder para ejercer dominio y control sobre los más vulnerables. Este desequilibrio, donde una parte impone su voluntad sobre la otra, es un tema recurrente en la obra de Ampuero y refuerza la crítica social que subyace en su narrativa.

Así, de forma habitual, la violencia genera emociones intensas de rechazo, tanto si se aplica a un personaje que la “merece” como a una víctima inocente, un acto violento especialmente cruel es de igual forma repudiable, lo cual pone en evidencia las atrocidades que nacen del abuso de poder y de las dinámicas opresivas presentes en la sociedad.

En cuanto a por qué se decidió emplear la colección *Pelea de gallos*, se puede decir que si bien es cierto que en *Sacrificios humanos* (2021), el cuentario más reciente de la autora, hay mayor soltura en su prosa y se aprecian algunos experimentos literarios interesantes; en general, se dan mayores posibilidades de análisis en su primera colección de cuentos, *Pelea de gallos* (2018), pues estos ofrecen una mayor gama de narradores en comparación con los de su cuentario más reciente, cuyos relatos están narrados casi

exclusivamente desde la primera persona del singular; además, el grado de violencia es mayor en su cuentario de 2018.

Así pues, María Fernanda Ampuero escribió los trece cuentos que componen *Pelea de gallos* sin ahorrarse descripciones gráficas y evitando eufemismos. Además, otra de las virtudes de los relatos de esta colección es su universalidad en cuanto al cronotopo, pues, aunque ciertos pasajes delatan sitios fácilmente reconocibles del Ecuador, en general son historias que narran hechos que pudieron haber sucedido en cualquier lugar de Latinoamérica, o incluso en cualquier otra parte del mundo.

De esta manera, hay interesantes peculiaridades, como el hecho de que entre todos los cuentos de *Pelea de gallos* hay un único protagonista varón, Felipe, un adolescente que protagoniza en primera persona el cuento “Persianas”; mientras que en los demás relatos, los personajes son mujeres, en su mayoría anónimas, que se encuentran en distintas etapas de su vida —niñas, adolescentes o adultas— que, o bien cumplen el papel de protagonistas, o bien el de testigos de las variadas formas de violencia que impregnan las páginas de estos cuentos.

En *Pelea de gallos*, la mitad de los relatos se escribieron en primera persona del singular, es decir, desde un “yo”, así tenemos “Subasta”, “Monstruos”, “Griselda”, “Nam”, “Crías” “Persianas” y “Cristo”, unos en tiempo presente y otros en pretérito. Otro aspecto importante es la no tan común primera persona del plural para “Ali” —desde un “nosotras” que representa a un colectivo de empleadas domésticas fusionadas en una sola voz—, cuyo uso en este cuento le imprime originalidad y dinamismo a la historia.

Igual de impactantes son los cuentos escritos desde un “tú”: “Pasión” y “Otra”, el primero, una clara alegoría bíblica a María Magdalena; y el segundo, una acertada representación de una ama de casa harta de los abusos de su marido.

Por último, tenemos tres cuentos escritos desde un narrador en tercera persona: “Luto”, también con alegorías bíblicas, esta vez sobre un trasunto de Lázaro y sus hermanas; “Coro”, un cuento con tintes de terror psicológico sobre las marcadas diferencias sociales de un grupo de “amigas” y excompañeras de colegio, y “Cloro”, una historia sobre lo cruel que puede resultar la soledad, sobre todo para aquellas personas cuya belleza fue alguna vez su único atributo y motivo de orgullo.

De estos trece cuentos, el presente estudio se enfoca en “Subasta”, “Griselda”, “Pasión”, “Luto” y “Ali” por dos razones fundamentales: primera, porque son los más representativos en cuanto a grado de violencia y segunda, porque poseen una amplia gama de narradores representados en distintas personas gramaticales, lo que permitirá

comprobar si los diversos puntos de vista de cada una de estas cinco historias pueden o no influir en la poética de la violencia de la autora.

En lo concerniente al estado de la cuestión, hasta la redacción del plan de esta tesis, su subsiguiente aprobación en junio de 2022 y durante su escritura hasta 2024, no se encontró ningún trabajo académico a nivel universitario sobre María Fernanda Ampuero que abordara en sus cuentos el tema de la violencia como una poética. En este caso, una poética de la violencia que deviene en una estética característica de esta escritora.

Si bien es cierto que ya se han hecho unos cuantos estudios sobre la narrativa de la autora, estos han sido más bien ensayos pequeños, pero ninguno de ellos examina el tema de la violencia con la misma intención que la de este proyecto: explorar la poética de la autora; es decir, analizar el papel y el peso que los tópicos implicados en la narración de lo violento —en sus diversas expresiones— van adquiriendo en el funcionamiento y desarrollo de las historias.

En efecto, estos artículos académicos se llevaron a cabo exclusivamente desde los estudios de género para así explicar el maltrato a la mujer, el machismo y, de forma predominante, la crítica al patriarcado; todo lo cual, aunque resulta oportuno en los tiempos que corren, no llega a tocar del todo otros temas igual de interesantes relacionados con la obra de Ampuero, como la otredad, lo *unheimlich*, la negligencia paternal, las autolesiones, el suicidio, por nombrar unos cuantos.

Estos ensayos, a los cuales se hace referencia en el párrafo anterior, son siete. Los primeros tres, por ejemplo, cubren temáticas exclusivamente feministas; a saber, los derechos de la mujer desde el feminismo poscolonial hasta el feminismo moderno en “Marías disidentes: la recuperación de Wollstonecraft a través de la palabra de María Fernanda Ampuero”, de Martina Mateo Giménez (2018); la resistencia a través del cuerpo y la corporeidad femenina en “Monstrua y subalterna: la resistencia en ‘Subasta’”, de las autoras Alena Bukhalovskaya y Sara Bolognesi (2021). Y finalmente, un duro enfoque feminista contra el patriarcado, que se aprecia en “Misoginia y violencia contra las mujeres en ‘Luto’ y ‘Pasión’”, de Pilar Iglesias Aparicio (2021).

Los siguientes cuatro ensayos son de temáticas más diversas y tienen más relación con la presente tesis, aunque solo tangencialmente. Estos son “Inocencia quebrantada: El uso de lo grotesco en *Pelea de gallos*”, de Miguel Ángel Galindo Núñez (2021), que trata sobre la pérdida de la inocencia de las protagonistas de “Subasta” y “Nam” a través de lo grotesco; el ensayo “Redes de cuidado y parentescos interespecie en dos cuentos

contemporáneos de autoras ecuatorianas”, de Jennifer Zambrano Valarezo (2021), que explora la relación alegórica entre la mujer y la animalidad en “Subasta”, de María Fernanda Ampuero, y “Matadora”, de Solange Rodríguez Pappé; así como también el artículo “Espacios monstruosos: reconfiguraciones del terror en dos cuentos de María Fernanda Ampuero”, de Cristina Sánchez (2023), el cual busca relacionar el gótico literario y el cine de terror moderno con los cuentos “Subasta” y “Monstruos”. Por último, podemos mencionar el ensayo “La economía del cuento: El caso de María Fernanda”, de Ana Rita Sousa (2023), que habla sobre el género del cuento en sí mismo y acerca de la doble historia o estructura en los cuentos de Ampuero.

Finalmente, la presente tesis está dividida en las siguientes partes:

En el Capítulo primero, “Contextos y antecedentes narrativos”, se habla de los predecesores de la literatura violenta en Hispanoamérica y en Ecuador, y se adentra, además, en los tipos de violencia según la clasificación del sociólogo noruego Johan Galtung, clasificación que se complementa con los estudios de Bolívar Echeverría, René Girard, Kate Millet, Cristina Rivera Garza, Rita Segato, entre otros académicos. Además también se examinan algunos elementos que forman parte de la poética de la violencia de María Fernanda Ampuero.

En el Capítulo segundo, “Análisis de ‘Subasta’, ‘Griselda’, ‘Pasión’, ‘Luto’ y ‘Ali’”, se aborda el análisis de estos cinco cuentos por las razones que ya se mencionaron en párrafos anteriores.

Por último, en Conclusiones se discuten los puntos clave de la poética de la violencia de María Fernanda Ampuero con base en los antecedentes de la literatura violenta de Hispanoamérica y Ecuador, y en el análisis de cada uno de los cuentos seleccionados.

Capítulo primero

Contextos y antecedentes literarios

1. Violencia en la literatura hispanoamericana contemporánea

Antes de abordar de lleno el tema de la violencia en la literatura hispanoamericana conviene, en primer lugar, tener claro de qué se trata la narrativa de la violencia en sí misma. Al respecto, la académica Mariana Monti en su ensayo “Narrar el horror: Un análisis de la violencia en la literatura contemporánea hispanoamericana” señala que esta narrativa surge “a partir de un relato subjetivo que aborda un contexto atravesado por conflictos de índole política, económica y social” (2023, 22).

Ahora bien, resulta importante mencionar que la literatura hispanoamericana contemporánea experimenta una marcada tendencia de denuncia social que cumple no solo con una función estética, sino también con una función social.

Por esta razón, en la actualidad se emplea la denuncia como forma de crítica social, y para hacerlo se emplea una violencia que en ningún caso es gratuita, sino más bien una que deviene en poética; es decir, una violencia que se constituye en arte para lograr, entre otros fines, conmocionar al lector para hacerlo reflexionar sobre las injusticias sociales y maltratos de diverso tipo a los que, de manera cotidiana, se ven sometidas las personas vulnerables de las sociedades hispanoamericanas.

Además, en conexión con el amplio abanico de temas que se relacionan con la violencia en Hispanoamérica y, por extensión, con su literatura, tópicos como el narcotráfico y el conflicto armado despuntan en las literaturas de México y Colombia, respectivamente (Varela Sarmiento 2019).

Otros asuntos de igual importancia en la literatura hispanoamericana actual —y también en la prosa de Ampuero— son la violencia de género y el desequilibrio en las relaciones de poder, temas de los que la literatura hispanoamericana contemporánea se ha valido para abordar, de forma ficcional pero realista, muchos casos de violencia contra la mujer y otros grupos desfavorecidos. Asimismo, otro punto neurálgico es el de la violencia doméstica, donde lo que produce terror en sus víctimas no son eventos extraordinarios de brutalidad, sino situaciones de potencial agresión en el día a día. Al respecto, se incluye también la marginalización de grupos minoritarios, donde se

discrimina a otros no como resultado de sus acciones o actitudes, sino por su inclinación sexual, raza, sexo, religión, clase social, entre otros motivos.

Aquí cabe mencionar brevemente, por ser una especie de parteaguas en cuanto al tratamiento de la violencia en la literatura hispanoamericana, al escritor chileno Roberto Bolaño —cuya producción comenzó en la década de 1990—, quien deja de lado la característica violencia de las muy populares “novelas del dictador”, para explorar una violencia más actual, concretamente, la violencia contra la mujer. Así ocurre, por ejemplo, en su novela *2666*, donde habla de forma ficcional de los feminicidios reales ocurridos en Ciudad Juárez, México.

1.1. Nuevo *boom* latinoamericano

Las escritoras hispanoamericanas del siglo XXI, conocidas también como el “nuevo *boom* latinoamericano” o “*boom* femenino” (Giménez 2021), que es como se conoce a este grupo de mujeres, rechazan el término *boom* por asociarlo con el *boom* original de 1960 y 1970 —integrado solo por hombres—, y la consiguiente invisibilización que eso significó para escritoras como Elena Garro, Amparo Dávila, María Luisa Bombal, entre otras (Miguel 2019).

En este creciente auge hispanoamericano del presente siglo destacan sobre todo mujeres, entre las que podemos mencionar a las argentinas Mariana Enríquez, Samanta Schweblin y Agustina Bazterrica; las mexicanas Fernanda Melchor, Liliana Blum y Guadalupe Nettel; la boliviana Giovanna Rivero; la guatemalteca Phé-Funchal; la chilena Lina Meruane; y las ecuatorianas Mónica Ojeda, Solange Rodríguez Pappe y Sandra Araya, entre otras.

Así pues, estas escritoras abordan la violencia de múltiples formas y desde diferentes ángulos a través de temas controversiales como el aborto, el incesto, el femicidio, el maltrato infantil, o incluso la violación de mujeres o niños, y para hacerlo se valen del hibridismo literario al combinar de manera efectiva horror moderno, fantasía, suspenso, misterio y terror psicológico. Y si bien es cierto que anteriormente escritores como Rulfo o incluso García Márquez ya abordaban temas como los antes mencionados, es la manera visceral en que lo hacen estas escritoras hispanoamericanas lo que aporta nuevos matices al lector actual.

Esto ha dado lugar a una serie de interesantes obras literarias como *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enríquez; o en *El monstruo pentápodo*, de Liliana

Blum; pasando por *Buenas costumbres*, de Denise Phé-Funchal, o *Tierra fresca de su tumba*, de Giovanna Rivero, por mencionar solo unos cuantos textos entre cuentarios y novelas.

1.2. Mariana Enríquez, representante del nuevo *boom* latinoamericano

No obstante, es con Mariana Enríquez con quien verdaderamente empieza este apogeo editorial. En 1995, a los 21 años, publicó su primera novela *Bajar es lo peor*, que habla sobre las duras vivencias de Facundo, Narval y Carolina en el Buenos Aires de los años 90. Aquí la autora combina elementos reales como las drogas, el rock y el bajo mundo de los proxenetas de la capital argentina con eventos sobrenaturales y fantasmas para tratar temas como el miedo, la injusticia social y la búsqueda de la propia identidad (Ríos 2022). Ya desde entonces Enríquez comienza a abordar una violencia extrema, por llamarla de alguna forma, que eventualmente se convertirá también en el sello de las demás escritoras hispanoamericanas del siglo XXI.

Un movimiento literario con el que el estilo narrativo de estas escritoras se hermana bastante bien es el realismo sucio, pues este también emplea un lenguaje crudo y directo, no se autocensura, tiene como personajes a personas marginales y expone la violencia de manera explícita y, en ocasiones, incluso extrema, todo ello envuelto en un estilo minimalista y conciso.

Al respecto, la académica María Esther Arcos nos dice que el realismo sucio “surgió en Estados Unidos en la década de los setenta y se desarrolló entre esta década y la de los ochenta del siglo pasado” (Arcos 2012, 21). Por su parte, Birkenmaier (2004), menciona como exponentes de este movimiento a los norteamericanos Charles Bukowski, Henry Miller, Raymond Carver, Richard Ford y Tobias Wolff; y, en Hispanoamérica, al cubano Pedro Juan Gutiérrez y al colombiano Fernando Vallejo.

Un ejemplo de esta escritura extrema lo constituyen los detalles escabrosos con que Enríquez narra la pesadilla de la protagonista del cuento “El chico sucio” —de su colección *Las cosas que perdimos en el fuego*—, en la que un niño es violentamente atropellado:

Y el camión lo atropellaba y yo no podía evitar ver cómo la rueda le reventaba el vientre como si fuese una pelota de fútbol y arrastraba los intestinos hasta la esquina. En el medio de la calle quedaba la cabeza del chico sucio, todavía sonriente y con los ojos abiertos. (2016, 27)

María Fernanda Ampuero, por su parte, con una crudeza similar a la de Enríquez, narra el atropellamiento de un perro en el cuento “Cristo”: “Mi mamá me enseñó a ponerle los supositorios. Yo no quería. El ñaño gritaba como ese perro cafecito al que atropelló un taxi una vez frente a la casa y se quedó ahí tirado, con las tripas afuera, pero vivo. Gritaba igualito, igualito” (2020, 61).

Si bien es cierto que en su conjunto las escritoras del presente siglo pueden coincidir al apuntar al feminismo y a la justicia social (Scherer 2021); no hay que olvidar, empero, que cada una de estas escritoras tiene su propio estilo literario y sus propias ideologías.

Por ejemplo, pese a las muchas similitudes entre estas escritoras y María Fernanda Ampuero, encontramos una interesante diferencia, al menos en lo que respecta a su colección *Pelea de gallos*: la ausencia casi total de lo fantástico y lo paranormal.

Así pues, la mayoría de escritoras hispanoamericanas del siglo XXI se caracterizan por mezclar en la trama de sus cuentos y novelas hechos realistas con sucesos sobrenaturales o mágicos para hacer su crítica social, mientras que Ampuero ancla sus cuentos en el realismo —un hiperrealismo incluso—; con excepción de dos de sus cuentos: “Pasión”, donde se menciona una piedra que le otorga poderes mágicos a la protagonista; y de “Luto”, donde un hombre cruel —un hermano que de victimario pasa a convertirse en víctima— es revivido al final del cuento por un supuesto hombre santo.

En resumen, las escritoras representantes de la literatura hispanoamericana del siglo XXI utilizan la violencia para exponer, de forma impactante y mordaz, distintos temas sociales y culturales que conmocionan a la sociedad hispanoamericana de hoy en día.

2. Violencia en la literatura ecuatoriana contemporánea

En lo que respecta a la violencia en la narrativa ecuatoriana, se puede decir que las influencias del siglo XX que más armonizan con la prosa de María Fernanda Ampuero son principalmente dos: la del realismo social, de 1930 a 1960, y la del realismo urbano, que inicia a partir de 1960 junto con otras corrientes literarias (Cordero et al. 2018).

2.1. Realismo social

Esta corriente se caracteriza por la lucha de clases; la desigualdad relacionada con el poder económico y político entre los habitantes de un determinado lugar; y, por último, las injusticias sociales cometidas contra poblaciones vulnerables, como la de los indígenas en la Sierra, y la de los montuvios en la Costa.

Si bien es cierto que en el realismo social destacan numerosos autores —entre ellos José de la Cuadra y Alfredo Pareja Diezcanseco, entre otros—; los más emblemáticos y representativos son, sin embargo, Jorge Icaza con su novela *Huasipungo* (2018) y sus colecciones de cuentos *Barro de la sierra* (2006) y *Seis relatos* (2006), y los autores del cuentario *Los que se van* (2020): Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert y Demetrio Aguilera Malta.

Precisamente por ello, la catedrática ecuatoriana Alicia Ortega comenta que en *Huasipungo* “aparece lo horrible, lo repulsivo y lo grotesco que busca conmover al lector y solidarizarlo con el mundo indígena, privado de toda dignidad” (2006, 36). Mientras que el escritor y crítico literario Miguel Donoso Pareja decía de los escritores de *Los que se van* que “descolonizaban la lengua, la liberaban, y liberaban también el tratamiento de lo sexual... Llamaron, pues, al pan “pan” y al vino “vino”. Nada de eufemismos” (Gómez 2012, 3).

Estas dos características, la una en referencia a Jorge Icaza y la otra a los escritores de *Los que se van* —salvando, por supuesto, unas pocas diferencias—, nos remiten inevitablemente a la forma cruda en que María Fernanda Ampuero también aborda los sucesos violentos que ocurren en sus cuentos, así como al lenguaje que utiliza para transmitir lo grotesco y lo horrendo de la realidad.

Por ello, una similitud destacable entre los escritores del realismo social y Ampuero es la denuncia directa contra el trato diferenciado hacia las personas según su clase social o su raza.

Esta discriminación se refleja, de hecho, cuando, en la novela *Huasipungo*, los capataces y hacendados azotan a los campesinos por faltas menores, como no hacer algo de prisa a causa de alguna enfermedad o incapacidad física. Y de igual forma se manifiesta en la narrativa de Ampuero por la manera en que los patrones tratan a sus empleadas domésticas, algo que se evidencia especialmente en los cuentos “Coro” y “Ali”, cuando, por ejemplo, a las personas del servicio les cambian de nombre o les ponen apodos; o les pagan menos del salario que corresponde por ley y casi siempre de forma atrasada; o

cuando se les requisan las ropas y se les obliga a vaciar los bolsos en el suelo para cerciorarse de que no se hayan llevado nada de valor.

Otra similitud entre Ampuero y los escritores de esta corriente literaria es el tratamiento sin tapujos de lo tabú, como es el caso de lo escatológico. Así, por ejemplo, en *Huasipungo*, de Icaza, la indígena Cunshisha, esposa de Andrés Chiliquinga, vacía el vientre en su cama debido a una seria infección intestinal por haber comido carne de res en descomposición, a lo cual su esposo, desesperado, reacciona de la siguiente manera:

—Ave María. Comu si fuera guagua tierna la pobre guarmita se ha embarrado nu más, se ha orinadu nu más, se ha cacadu nu más. Hechu una lástima todíticu —se lamentó el indio y con un trapo se puso a limpiar aquella letrina.

—Ayayay, taitiquitu.

—Tudíticu hechu una pushca. Cuando Andrés no pudo más —había empapado dos trapos y un costal—, llamó al perro para que le ayudara:

—Totototo... El animal llegó feliz y a una indicación del amo se acercó al jergón y lamió con su lengua voraz las piernas y las nalgas desnudas y sucias de la enferma. (Icaza 2018, 205–6)

Por su lado, en el cuento “Nam”, de Ampuero, no menos impactantes son los pensamientos de la protagonista, quien se encuentra en una situación de humillación parecida a la de Cunshisha: “Lo único que pienso es que iré al baño, que no me haré caca encima, que ni Diana ni Mitch me verán manchada con mis propios excrementos, que iré al baño y no me moriré. Haré caca y volveré a amar y ser amada” (Ampuero 2018, 38). En este cuento una adolescente debe ir al baño con urgencia, pero solo hay dos cuartos de baño y no puede ir a ninguno porque uno está ocupado y el otro tiene la entrada prohibida para todos por razones que tienen que ver con el giro argumental del cuento.

Como se puede deducir, el pánico de verse envuelta en una situación potencialmente vergonzosa y humillante le causa a la protagonista un gran sufrimiento emocional.

No obstante, también encontramos diferencias entre el realismo social y la narrativa de María Fernanda Ampuero. Una de las principales es la forma cercana y vivencial en que la escritora guayaquileña aborda temas como la violencia de género, los femicidios fruto de dicha violencia, el maltrato infantil, el acoso y el abuso sexual a menores, o incluso el incesto; en contraste con la manera relativamente superficial y anecdótica en que los escritores de esta corriente literaria trataban los mismos temas.

Un ejemplo de ello es lo que sucede en el capítulo 5 de la segunda parte de *Los Sangurimas*, de José de la Cuadra, donde se menciona de forma bastante casual que un individuo vive y tiene hijos con otro miembro de su propia familia: “Felipe Sangurima,

‘apodado Chanchito Rengo’, vivía públicamente con su hermana Melania, de quien tenía varios hijos” (1990, 259). Esto contrasta, por ejemplo, con la forma más emotiva en que Felipe, protagonista del cuento “Persianas”, de Ampuero, responde a la pregunta de su madre de si quiere casarse con ella: “Dije que sí. Todos me habían abandonado, así que dije que sí” (2018, 57).

Otra diferencia es que, en el realismo social, la violencia, de una u otra forma, la ejercían de manera predominante la Iglesia, el Estado y el sector privado. Es decir, era esta una violencia estructural por antonomasia, tal como se mencionó en la sección anterior sobre los escritores hispanoamericanos del siglo XX, especialmente en el caso de los cuentos de *El llano en llamas*, de Juan Rulfo.

No obstante, si bien es cierto que en los cuentos de Ampuero estos tres poderes siguen teniendo cierta influencia; ahora el papel de agresor estructural recae principalmente en otras instituciones, como la familia y la sociedad civil.

2.2. Realismo urbano

En cuanto al realismo urbano, resulta indispensable señalar que, a diferencia del realismo social, ahora el foco principal son los habitantes de las grandes metrópolis, quienes llevan estilos de vida muy diferentes entre sí, por lo que los problemas a los que se enfrentan ya no son los típicos del campo, sino los de las ciudades, entre los que podemos mencionar la delincuencia, el crimen, la drogadicción, la desigualdad social, la pobreza, entre otros (Figuera Marante 2017).

Entre los escritores más prominentes de esta corriente están Jorge Velasco Mackenzie, Huilo Ruales Hualca y Raúl Vallejo, cuyas historias ocurren en ciudades grandes del Ecuador, como Guayaquil o Quito. No obstante, también podemos nombrar a Gilda Holst y a Natasha Salguero como predecesoras muy cercanas a las escritoras ecuatorianas del siglo XXI, pues también abordaron temáticas como la de la identidad femenina, la menstruación o el aborto, pero sin emplear los elementos típicos de sus sucesoras, a saber: el horror, la fantasía o lo surrealista.

En cuanto a las similitudes, una de las principales es la del *topos*: los escritores de este movimiento literario ubican sus tramas y personajes en la ciudad o lugares cercanos a esta, como también lo hace Ampuero. Sin embargo, para ella, las locaciones no ocupan un rol central en sus obras, como sí lo hacen en las de los escritores urbanos.

Otra semejanza es que normalmente los escritores de esta corriente —y también María Fernanda Ampuero— desarrollan sus personajes con base en personas comunes y corrientes que se desenvuelven en situaciones del día a día, no en personajes extraordinarios que llevan a cabo hazañas fuera de lo común.

Así, un ejemplo de las situaciones peligrosas pero típicas de las grandes ciudades a las que cualquier persona —especialmente una mujer— está expuesta todos los días, la narra Huilo Ruales en un pasaje que ocurre al inicio de su novela *Edén y Eva*:

Además, estás pluta, zorrita. Mírenla, está sonadísima. Ay, hijadelatripleputa, suelta, suelta. Gringa conchetumadre, toma. Quieta, te digo, grancabrona, toma, toma. Ya, ya, tranquila. Eso, abriendo la boca, glotoncita. Separando las piernas. Ahora sí, puedes moverte, sabrosura. (2018, 21)

En este párrafo, el lector es testigo del destino de una muchacha a la que solo se conoce como Eva la Loca. Ella toma un taxi en Quito para ir a su casa en estado de ebriedad —situación urbana que no nos resulta ajena—, pero en lugar de llegar a su casa sana y salva, termina siendo violada por un grupo de delincuentes. Algo similar le sucede a Nancy en el cuento “Subasta”, de María Fernanda Ampuero, pero en la ciudad de Guayaquil: “A Nancy, una chica que habla con un hilito de voz, el gordo la toca. Lo sé porque dice *miren qué tetas, qué ricas, qué paraditas, qué pezoncitos* y se sorbe la baba y esas cosas no se dicen sin tocar y, además, qué le impide tocar, quién” (2018, 16, énfasis del original).

El de Nancy es un caso clarísimo de abuso sexual que prelude su posterior violación por parte del “gordo”, una especie de anfitrión de otros delincuentes. Como se puede apreciar en ambos pasajes, no son muy distintas las vulgaridades y frases obscenas que dicen los respectivos violadores en uno y otro cuento como forma de amedrentamiento.

Respecto a las diferencias, la más grande es que en el realismo urbano, a veces la ciudad misma es un personaje; no obstante, en el caso de Ampuero los lugares no resultan geográficamente relevantes por lo cual no se los nombra, excepto en “Subasta”, para referirse a la vía Perimetral; o en “Cristo”, para mencionar el barrio del Cristo del Consuelo, ambas locaciones ubicadas en Guayaquil. No obstante, esto no tiene ninguna incidencia en la trama de sendos relatos. Es más, en muchos de los cuentos de Ampuero a lo sumo se intuyen si los lugares aludidos pertenecen a la Sierra o la Costa de Ecuador por su contexto y por ciertas descripciones usuales, aunque por lo común son descripciones que encajan con muchos escenarios latinoamericanos.

También es importante recalcar que, al igual que con el realismo social, el enfoque de María Fernanda Ampuero es incluso más cercano y personal que el de la corriente urbana, que se caracteriza por ser más observacional.

2.3. Narradoras ecuatorianas del siglo XXI

De forma paralela y aproximadamente en la misma época en que apareció el auge editorial de las narradoras latinoamericanas del que se habló en la sección anterior —a excepción de Mariana Enríquez, que empezó antes— emerge también en Ecuador una eclosión de narradoras jóvenes que empezaron a publicar durante el siglo XXI.

Para describir la violencia empleada por estas narradoras en la literatura del presente siglo, los términos que emplea el escritor y diplomático Galo Galarza Dávila (2015) resultan bastante adecuados: “infrarrealismo”, “realismo visceral”, “realismo sucio”, “realismo descarnado”, “realismo brutal”, entre otros epítetos. Resulta revelador que una vez más aparezca la expresión “realismo sucio”, corriente literaria estadounidense con la que también se asoció a las nuevas narradoras hispanoamericanas en la sección anterior.

Estas escritoras, al igual que las predecesoras de su propio país y de otros países de la región, exploran la identidad femenina, pero no dejan de lado otros temas sociales importantes y controversiales como la desigualdad social, la delincuencia, la trata de menores de edad, la violencia intrafamiliar, entre otros.

En cuanto a las máximas representantes de lo que se podría llamar “escritoras ecuatorianas del siglo XXI” —por falta de un mejor nombre—, podemos mencionar autoras como Solange Rodríguez Pappe, Mónica Ojeda, Sandra Araya, Gabriela Ponce, entre otras. De hecho, el crítico literario y escritor Vladimiro Rivas Iturralde comenta que estas literatas destacan en “el terreno de lo escondido, de lo oscuro y, por lo tanto, de lo inefable” (2022, 314).

En lo referente a las semejanzas entre las escritoras ecuatorianas arriba mencionadas y María Fernanda Ampuero se puede mencionar *a priori* un elemento extraliterario: el medio cultural opresivo y ultraconservador de Guayaquil en el que todas ellas crecieron. Otro punto en común, también extraliterario, es su educación y su larga —y a veces permanente— estadía en el extranjero, particularmente en España (Rivas Iturralde 2022).

En cuanto a las similitudes literarias, Ampuero y las escritoras antes mencionadas también suelen ser experimentales con sus escritos, ya sea en cuanto a temática, trama, personajes o estructura.

En el caso de Ampuero, la experimentación estructural se aprecia de manera especial en su colección de cuentos *Sacrificios humanos*, publicada en 2021, donde destacan experimentos literarios interesantes, por lo menos para el autor de la presente tesis, como es el caso del cuento “Sacrificios”, constituido únicamente por los diálogos de un marido y su esposa, quienes discuten acaloradamente mientras intentan salir de un estacionamiento que recuerda al laberinto de Dédalo; o el caso de “Freaks”, conformado solo por infinitivos para contar la historia de dos muchachos incomprendidos que deciden huir de su injusta realidad.

Como ya se dijo en párrafos anteriores, todas tratan el tema de la violencia contra las mujeres y, en cierta medida, la violencia contra la comunidad LGBTQ+ (lesbianas, gays, bisexuales, trans, *queers*, y todas las demás orientaciones sexuales e identidades de género), así como las repercusiones de dicha violencia en su bienestar físico y mental. También, se enfocan en temas como la libertad para expresar libremente su sexualidad, los derechos de la mujer, los derechos de las minorías de otras sexualidades, etc.

Un ejemplo de esta libertad de expresar libremente su sexualidad lo vemos en Ojeda y en Ampuero, respectivamente, cuando tratan un tema antaño considerado polémico y transgresor: el de la masturbación femenina.

En el cuento “Cabeza voladora”, de la colección de cuentos *Las voladoras* (2020), Ojeda explora este tema cuando una chica universitaria fantasea con otra aún menor de edad: “También recordó aquella vez en que se masturbó imaginando a Guadalupe poniéndose los patines, mucho antes de su asesinato, cuando la hija del doctor tenía quince y ella veintiséis” (2020, 32).

En cuanto a Ampuero, un claro ejemplo lo vemos en “Cloro”, cuando una mujer extranjera hospedada en un hotel de lujo en algún país tercermundista lamenta ya no ser bella como antes y rememora sus aventuras sexuales, lo que la lleva a intentar autocomplacerse sin mucho éxito: “Recuerda, también, la bestialidad de una embestida en cuatro, el beso de unos labios gruesos, la lengua sabor Coca-Cola. Abre las piernas apenas, se toca, está seca por dentro y por fuera” (2018, 108).

Por último, resulta pertinente decir que algunas de estas escritoras no solo se destacan en la escritura de cuentos, sino también en la de novelas, poesía y ensayos. Ampuero, por ejemplo, ha publicado varios artículos de opinión de manera constante en

revistas como *Diners* y en el medio digital *Primicias*, los dos de Ecuador, además de ser invitada ocasional en algunos medios internacionales.

Ahora bien, en lo concerniente a las diferencias, se puede afirmar que la narrativa de María Fernanda Ampuero no se hermana completamente con toda la prosa de su generación. Un ejemplo de ello lo constituyen las autoras Gabriela Ponce, autora de *Sanguínea* y Daniela Alcívar Bellolio, autora de *Siberia*, pues ellas, si bien tratan temas igual de fuertes y polémicos que los de Ampuero, lo hacen a través de un estilo confesional, a manera de un cruce entre soliloquio, diario y flujo de conciencia, donde vierten sus pensamientos y sentimientos sin casi utilizar pausas, ni diálogos. Algo distinto hace Ampuero en sus cuentos, donde destacan precisamente el diálogo entre personajes, con la única excepción del cuento “Cloro”, donde casi toda la acción transcurre en el cerebro de la protagonista extranjera cuyo nombre jamás llegamos a conocer.

Otra diferencia se halla en que algunas escritoras ecuatorianas de este siglo XXI se decantan más hacia la prosa poética, como es el caso de la ya mencionada Alcívar, mientras que la prosa de Ampuero se caracteriza por un lenguaje directo y coloquial.

Una última diferencia es que los personajes de Ampuero no reflexionan demasiado sobre sí mismos, salvo contadas ocasiones, como en “Biografía”, cuento de su colección *Sacrificios humanos*, donde la protagonista piensa en su familia y su condición de migrante mientras huye de un sujeto peligroso que tiene graves problemas mentales. Lo contrario sucede, por ejemplo, con Daniela Alcívar Bellolio, donde la autorreflexión es constante.

3. El abordaje de la violencia en los cuentos de Ampuero

Uno de los elementos prominentes en la obra de María Fernanda Ampuero es su representación detallada, cruda y visceral de la violencia, sobre todo aquella que se ensaña contra individuos vulnerables. Sin embargo, esta violencia no es solo física, que es la más visible, sino que se extiende a otras formas de maltrato que se exploran en esta sección.

A lo largo de la presente tesis utilizaremos como referencia las obras del sociólogo y matemático noruego Johan Galtung, pues son de gran importancia para este trabajo gracias a su adaptabilidad a otros campos, pues como lo menciona el propio académico: “El estudio de la violencia se abre a otras áreas de competencia, como las humanidades, historia de las ideas, filosofía, teología” (Galtung 2003, 275). De ello se desprende que

sus textos también se pueden emplear en el análisis literario, por lo que serán referenciados con frecuencia de aquí en adelante.

Por lo tanto, para la clasificación de la violencia en los cuentos de Ampuero, se empleará la tríada o triángulo de la violencia de Galtung, pues esta es una de las clasificaciones mejor organizadas y fáciles de aplicar a los estudios culturales, a diferencia de otras innecesariamente extensas y repetitivas.

En el caso concreto de la narrativa de María Fernanda Ampuero, esta clasificación nos permitirá analizar de manera sencilla y eficaz los fenómenos sociales violentos que se producen en sus cuentos. Así pues, según el triángulo de Galtung tenemos la siguiente clasificación general: violencia directa, violencia cultural y violencia estructural.

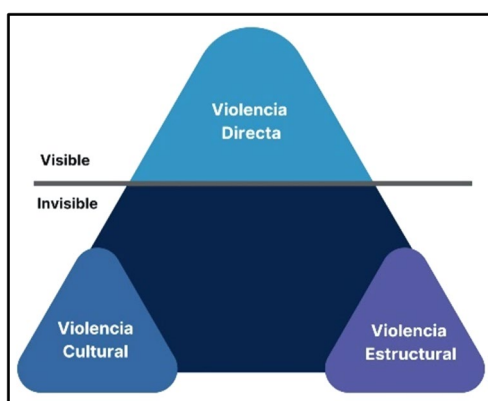


Figura 1. Triángulo de la violencia
Elaboración propia a partir de Galtung (2003)

Es importante mencionar que en esta clasificación —al igual que en otras— las distintas violencias y sus correspondientes subdivisiones o bien se superponen entre sí, o bien llegan a conformar un triángulo vicioso donde una violencia lleva inevitablemente a otra.

Asimismo es importante mencionar que en la presente tesis, además de la teoría de Johan Galtung sobre la violencia, emplearemos también los criterios académicos de Bolívar Echeverría, René Girard, Kate Millet, Hannah Arendt, entre otros.

3.1. Violencia directa

Ahora bien, en cuanto a la violencia directa, Galtung la explica de la siguiente manera: “Violencia directa o de actor es la que se define en espacios personales, sociales

y mundiales, y es intencionada, bien por acciones individuales, bien por personas dentro de colectividades” (Galtung 2003, 57).

Lo primero que sacamos en claro de esta definición es que este tipo de violencia puede ocurrir en cualquier ámbito, esto es, en el hogar, en las calles, en colegios, e incluso en el lugar de trabajo de la potencial víctima.

Otro punto importante digno de destacar es el de la intencionalidad. En estos casos no hay lugar a malentendidos por una supuesta falta de comunicación o por una frase que no pretendía ser ofensiva; aquí, de hecho, se quiere causar daño a la otra persona por cualquier medio: golpes, insultos, o incluso mediante el lenguaje no verbal. Además, esta violencia la puede ejercer una sola persona, o dos, o tres, e incluso se puede dar de forma grupal. En el caso particular de la narrativa de Ampuero, la violencia directa es una constante en todos sus cuentos.

Con relación a la clasificación de la violencia directa, Galtung menciona dos en su libro *Tras la violencia, 3R: Reconstrucción, reconciliación, resolución* (1998): la violencia física y la verbal. Sin embargo, años más tarde, en su obra *Paz por medios pacíficos: Paz y conflicto, desarrollo y civilización* (2003), el autor añade también la violencia psicológica, que puede asociarse con las palabras “mente” o “espíritu”: “La violencia directa puede dividirse en *verbal* y *física*, y en violencia que daña a la *mente* o *espíritu*” (2003, 57, énfasis del original).

Así pues, son tres los tipos de violencia directa: física, psicológica y verbal.

3.1.1. Violencia física

La violencia física consiste en el uso de la fuerza con la intención de causar daño, lesiones o sufrimiento en el cuerpo de otra persona. Incluye cualquier tipo de contacto físico, como golpes, empujones, pellizcos, patadas, o incluso estrangulamientos y tortura, y puede ocasionar heridas temporales o permanentes en la víctima, e incluso la muerte (Galtung 2003).

Y es que el cuerpo desempeña un papel transcendental en los temas relacionados con la violencia y el dolor, tanto en un sentido físico como metafórico, lo que lleva a la escritora mexicana Rivera Garza a afirmar en su libro *Dolerse. Textos desde un país herido* que “es el olvido del cuerpo, tanto en términos políticos como personales, lo que le abre la puerta a la violencia” (2011, 59). Es decir, cuando el cuerpo es ignorado o desvalorizado, se crea un vacío que permite la entrada y normalización de la violencia.

En los cuentos de *Pelea de gallos*, la violencia física es habitual y omnipresente; así, en el cuento “Coro”, por ejemplo, esta se manifiesta cuando, en una reunión de excompañeras de colegio, para festejar la nueva casa de una de ellas, varias mujeres arrojan a la piscina a Verónica, otra antigua compañera de clase a la que todas siempre vieron por encima del hombro.

Sin embargo, esta acción aparentemente juguetona e inofensiva funciona en verdad como un catalizador narrativo para la tragedia que ocurre enseguida: estas mujeres, devenidas temporalmente en adolescentes irresponsables, le hunden a Verónica la cabeza en el agua una y otra vez, y no la dejan salir a tomar aire.

Por supuesto, este acto cada vez más agresivo no es sino un pretexto para ventilar el rencor que hasta entonces reprimían contra Verónica, pues siempre la consideraron inferior por su condición económica, social e incluso racial, pues en el cuento se menciona que su piel es bastante trigueña en comparación con la de las otras. Desgraciadamente, toda esta situación termina en tragedia: “En la superficie del agua, abierta de piernas y brazos, el cuerpo de Verónica flota a la deriva” (Ampuero 2018, 104).

3.1.1.1. Violencia sexual

Dentro de la violencia física se incluye también la violencia sexual, que se refiere a cualquier acto sexual no consensuado, coercitivo o forzado en el que se vulnera la autonomía y la voluntad de una persona; o, en palabras de Galtung, cuando se produce “una invasión del santuario, de la privacidad del cuerpo” (1998, 45). Esto puede incluir acoso, abuso, violación, incesto e incluso explotación sexual.

Así, la violencia sexual, específicamente la cometida contra la mujer, ha llevado a académicas conocedoras de este asunto a relacionar los actos brutales derivados de esta con las bases mismas del patriarcado, como es el caso de la activista estadounidense Kate Millett, quien asevera en *Política sexual* que “la firmeza del patriarcado se asienta también sobre un tipo de violencia de carácter marcadamente sexual, que se materializa plenamente en la violación” (Millett 1995, 101).

Esta forma de violencia ha impulsado a Ampuero a abordar sin tapujos este tipo de temas y sus consecuencias en varios de sus cuentos, a saber: “Subasta”, “Monstruos”, “Persianas”, “Luto” y “Ali”.

En el caso de “Monstruos”, por ejemplo, se descubre casi al final, que Narcisa, una empleada doméstica de apenas catorce años, estaba siendo abusada sexualmente cada

noche por el padre de las gemelas de doce años a las que tenía a su cuidado. Este relato termina con una frase lapidaria —“Ni Narcisa ni sus cosas amanecieron en casa” (Ampuero 2018, 24)—, que da a entender el destino de Narcisa al día siguiente de que las gemelas descubrieran que el verdadero monstruo al que debían temerle era su padre.

No menos escalofriantes son las escenas que nos ofrecen los cuentos “Subasta”, donde un delincuente viola a una chica en público; o en “Persianas”, donde una madre intenta llevar a la cama a su propio hijo; o en “Ali”, donde es el padre el que agrede sexualmente a su hija cuando esta es todavía una niña; o en “Luto”, donde un hermano mayor no solo viola a su propia hermana, sino que además la golpea y tortura con frecuencia, y, como si lo anterior no fuera lo suficientemente grotesco, también la convierte en la prostituta de los otros hombres del pueblo.

3.1.1.2. Autoviolencia

Como nos lo recuerda Galtung, no siempre la violencia física está dirigida contra terceros, en ocasiones se manifiesta contra la misma persona que la lleva a cabo. Así pues, tenemos lesiones y cortes autoinfligidos; y también, en casos extremos, el suicidio, que Galtung califica como un caso de “violencia directa, terminal, hacia el propio Yo” (2003, 57).

Al respecto del daño autoinfligido, Dolores Mosquera afirma que “la autolesión es el acto intencionado de hacerse daño sin la intención de morir; describe a alguien que sufre, es el ‘lenguaje del dolor’, el acto de dañarse a uno mismo con la intención de tolerar un estado emocional que no puede ser contenido o expresado de una manera más adaptativa” (2008, 8). En el caso de “Ali”, por ejemplo, la protagonista del mismo nombre se hace un gran corte en el rostro por el estado emocional en que la deja la visita de su padre. Obviamente no puede manejar de una mejor manera el gran dolor emocional que eso le causa, por lo que decide autolesionarse. En el Capítulo segundo se ofrecen más detalles al respecto.

En cuanto al suicidio, en *Suicidio: Una visión integral e integradora*, el psicólogo García Peña afirma que “el suicidio no es el producto solamente de un momento de desesperación, ni es exclusivamente un acto de voluntad, ni es consecuencia únicamente de un estado mental y no se llega a este acto solo por problemas a los que no se les halla solución. El suicidio da cuenta de una relación con la vida que conlleva un proceso, que va más allá del acto de muerte por mano propia” (2020, 13). En *Pelea de gallos*, un

ejemplo de ello ocurre en el cuento “Ali”, así como en el cuento “Griselda”, donde la situación es más ambigua. Ambos casos se desarrollan con mayor profundidad en el Capítulo segundo.

3.1.2. Violencia psicológica

La violencia psicológica, parte de la violencia directa, busca dañar emocionalmente a otra persona. Puede manifestarse a través de humillaciones, intimidaciones, aislamiento social, amenazas—independientemente de que se cumplan o no—, chantaje, control excesivo, degradación o cualquier otro comportamiento que cause daño psicológico (Galtung 2003).

Por su parte, la abogada argentina María de los Ángeles Petit añade una precisión obvia pero necesaria sobre este tipo de violencia: “[Es] toda agresión realizada sin la intervención del contacto físico entre las personas” (2018, 79). Este puede parecer un dato menor, pero es en realidad vital; y de ello se hace eco la antropóloga Rita Segato, quien asevera que a la violencia psicológica—ella la llama “violencia moral”—no se le presta suficiente atención porque no es considerada tan grave o importante como la violencia física, pero, de hecho, es incluso peor, pues “mientras las consecuencias de la violencia física son generalmente evidentes y denunciadas, las consecuencias de la violencia moral no lo son” (2003, 23).

Este tipo de violencia se divide a su vez en violencia no verbal y en negligencia.

3.1.2.1. Violencia no verbal

Lo más peligroso de este tipo de violencia es que es muy difícil de detectar, pues incluso “puede muchas veces ocurrir sin ninguna agresión verbal, manifestándose exclusivamente con gestos, actitudes, miradas. La conducta opresiva es perpetrada en general por maridos, padres, hermanos, médicos, profesores, jefes o colegas de trabajo” (Segato 2003, 115).

Un ejemplo interesante de lo que nos quiere decir Segato lo encontramos en la siguiente cita del cuento “Nam”: “Me levanto como puedo. *Mitch está en la puerta, mirándome con odio*. Salgo a la sala, marco el número de mi casa” (Ampuero 2018, 40, énfasis añadido).

En ese “mirándome con odio” por parte de Mitch hacia la protagonista, se evidencia que incluso con el lenguaje no verbal se puede ejercer violencia psicológica. En el contexto de este cuento, Mitch lanza una mirada de odio a la protagonista porque esta chica de dieciséis años y compañera de clase de su hermana Diana, al querer ir al baño de forma desesperada, descubrió uno de los mayores secretos de su familia: que su padre no había muerto en la guerra de Vietnam como él y su hermana creían, sino que en realidad estaba vivo, pero en un estado tan lamentable que la muerte habría sido preferible.

3.1.2.2. Negligencia

Otra constante en varios cuentos de la colección *Pelea de gallos*, además de la violencia física, es la negligencia y el poco o nulo cuidado de los padres respecto a las diversas necesidades de sus hijos. Esto lo vemos en cuentos como “Subasta”, “Monstruos”, “Nam”, “Crías”, “Persianas”, “Cristo”, y “Ali”, algunos de los cuales se tratarán en el Capítulo segundo.

Según el triángulo de la violencia de Galtung, la negligencia hacia un hijo entraría en la categoría de violencia directa, pues puede tener graves consecuencias para el desarrollo emocional e incluso físico de un niño. Esta forma de violencia puede ocurrir debido a la falta de recursos económicos, conocimientos o habilidades de los padres u otros cuidadores, así como por factores sociales, culturales o personales (Galtung 2003).

Así pues, es de igual manera importante considerar que la negligencia “abarca incidentes aislados y la reiterada desatención por parte de un progenitor o cuidador con respecto al desarrollo y bienestar del niño [o adolescente], en los aspectos de salud, educación, desarrollo emocional, nutrición y condiciones de vida segura” (García-Cruz, García-Piña, y Orijuela 2019, 200).

Tal como se aprecia en las dos definiciones anteriores de negligencia, esta puede ocurrir por diversas razones y perjudicar al niño o adolescente en diferentes áreas de su vida, pero la expresión que se destaca es la de “reiterada desatención”, así pues no hablamos de una circunstancia eventual sino de una constante mala práctica parental.

En *Pelea de gallos*, uno de los casos más evidentes que muestra esta negligencia de forma explícita se lo encuentra en “Monstruos”, cuando la narradora comenta que ella y su hermana gemela pueden ver películas de terror todas las tardes después de clases sin que nadie se los impida porque “Papá y mamá *nunca* estaban en casa, papá trabajaba y

mamá jugaba naipes” (Ampuero 2018, 20, énfasis añadido). Otro caso importante que debe mencionarse es el del cuento “Persianas”, donde la madre deja solo y sin supervisión a su hijo la mayor parte del tiempo.

En otros relatos, este abandono de los hijos por parte de sus progenitores tiene consecuencias aún más graves, como en “Subasta”, cuento que se tratará de manera extensa en el Capítulo segundo.

3.1.3. Violencia verbal

En lo concerniente a la violencia verbal, esta se refiere a insultos, a un tono de voz elevado o de mofa, o a expresiones varias que causan daño emocional, humillación o intimidación a otra persona. Se incluyen también burlas y descalificaciones destinadas a menospreciar o a dominar a la víctima (Galtung 1998).

Un ejemplo de ello lo encontramos en el cuento “Cristo”, donde uno de los amantes de turno de la mamá de la niña protagonista insulta a la madre y a su hermanito, un bebé que nació con alguna deformidad congénita que no se especifica en el cuento:

Una noche uno de los amigos de mi mamá *le hizo un hueco a la puerta* del baño cansado de oírlo llorar.
 –Cállalo –le decía a mi mamá–. *Que se calle esa criatura de mierda. Calla a ese monstruo, por puta te salió monstruo, mátalo.*
 Repetía las malas palabras y daba con el puño.
Era mejor que le diera a la puerta del baño y no al ñañito. Y no a ella. Pero un poco le daba a ella también. (Ampuero 2018, 59–60, énfasis añadido)

Aquí incluso vemos como la violencia verbal se fusiona con una evidente violencia física cuando el agresor daña la puerta del baño —“le hizo un hueco a la puerta”—, algo relativamente común en situaciones de violencia doméstica, pues, como aseveran Bandura y Ribes Iñesta en *Modificación de conducta. Análisis de la agresión y la delincuencia*, “lo más común es que los intercambios sociales de amenazas e insultos verbales terminen por convertirse en agresión física” (1977, 325).

No obstante, hay algo incluso más grave que la violencia verbal y física en este fragmento: la normalización de la violencia, cuestión que apreciamos cuando la niña protagonista comenta: “Era mejor que le diera a la puerta del baño y no al ñañito”, lo que implica que la niña daba por hecho que iba a haber golpes e insultos, pero que esperaba que, por lo menos, dichos golpes recayeran sobre la puerta y no sobre su hermanito enfermo.

3.2. Violencia cultural

Este tipo de violencia se refiere a aspectos culturales como la religión, el arte, la ideología, o el lenguaje, los cuales se emplean para justificar la violencia contra un grupo cultural diferente (Galtung 2003). Por lo que, según la filósofa Iris Marion Young, “el grupo definido por la cultura dominante como desviado, como un otro estereotipado, es culturalmente diferente al grupo dominante, porque el estatus de ser otro crea experiencias específicas no compartidas por el grupo dominante” (2000, 105). Esta situación, por supuesto, lleva desde malentendidos a agresiones y abusos contra individuos o pueblos enteros que son parte del grupo minoritario.

De hecho, Galtung, explica que la violencia cultural es bastante peligrosa porque puede “legitimar la violencia directa y estructural, motivando a los actores a cometer violencia o a evitar contrarrestar esta” (2003, 57). Además, la violencia cultural origina tanto la violencia que se produce en el hogar; como aquella que ocurre a nivel público, o incluso a nivel nacional e internacional.

En el contexto de la presente tesis, es decir, el de los cuentos de la colección *Pelea de gallos*, este tipo de violencia incluye agresiones ya vistas anteriormente, pero ahora enfocadas en el ámbito de la violencia de género, el entorno doméstico y la desigualdad de clase; y, de forma tangencial, también en el de la discriminación racial, que se manifiesta especialmente en cuentos como “Coro” y “Ali”.

3.2.1. Violencia de género

La violencia de género es un tema recurrente en los cuentos de María Fernanda Ampuero, especialmente aquella que se da contra el sexo femenino, pues como bien nos lo recuerda Millett, “el prejuicio de la superioridad masculina, que recibe el beneplácito general, garantiza al varón una posición superior en la sociedad” (1995, 72). Así pues, a través de sus historias, la autora visibiliza el sufrimiento de las mujeres casi siempre a manos de varones; de forma particular en cuentos como “Subasta”, “Pasión”, “Luto”, “Crías” y “Otra”, por mencionar tan solo unos cuantos.

Este tipo de violencia, a su vez, no solo comprende la violencia física, sino también la psicológica y sexual, pues como bien lo comenta Ana Bello Morales en su tesis doctoral *El contexto migratorio como determinante de la violencia de género en mujeres inmigrantes*, “la violencia de género se erige como la más compleja porque

basándose en la relación de dominio del hombre sobre la mujer, puede llegar a anularla física y psicológicamente e incluso acabar con su vida” (2012, 39).

Los ejemplos más crueles y gráficos de violencia de género en *Pelea de gallos* los encontramos especialmente en dos cuentos: en “Subasta”, donde a las mujeres, además de robarles sus pertenencias, las venden con fines sexuales al mejor postor, como si se trataran de ganado o simple mercadería; y en “Luto”, donde un hermano no solo viola a su hermana menor, sino que además la somete a crueles torturas y vejaciones. En estos dos cuentos, estos sendos actos de violencia cumplen el papel de catalizadores de la trama, pues en el primer caso, esta situación desesperante lleva a la protagonista anónima a una acción extrema para asegurar su supervivencia; y en el segundo, la crueldad contra María, la hermana menor, despierta tal indignación en su hermana Marta que la lleva a torturar con saña al causante de esta barbarie: el hermano mayor de ambas.

Estos dos cuentos arriba mencionados se explorarán con mayor detalle en el análisis del Capítulo segundo.

No obstante, y aunque no es lo más común en nuestras sociedades hispanoamericanas, es importante mencionar que la violencia de género también la puede ejercer una mujer contra un hombre, como en el cuento “Persianas”, donde una madre convence a su hijo adolescente de tocarle sus partes íntimas: “De aquí saliste –me dijo, y me puso la mano en su coño mojado” (Ampuero 2018, 57). Poco después en el cuento se insinúa que este acto de violencia sexual desemboca en un incesto entre madre e hijo: “De aquí saliste, hijito, entra, de aquí, ven” (2018, 57).

3.2.2. Violencia doméstica

Después de la violencia de género, la violencia intrafamiliar es una de las más abordadas por María Fernanda Ampuero en sus cuentos. La autora es bastante hábil al momento de explorar la dinámica de poder en entornos domésticos y revelar las complejidades de las relaciones familiares. Así pues, expone cómo estas relaciones abusivas afectan, al corto o largo plazo, ya sea física, sexual o psicológicamente, a la pareja, hijos y otros parientes. De hecho, Vladimiro Rivas se hace eco de ello al describir los cuentos de la escritora como “de gran violencia en diversos frentes, especialmente el doméstico” (2022, 320).

De hecho, para la investigadora española María del Carmen Fernández, citada en el ensayo “Definición, fundamentación y clasificación de la violencia”, la violencia

doméstica consiste en “los malos tratos o agresiones físicas, psicológicas, sexuales o de otra índole, infligidas por personas del medio familiar y dirigidas generalmente a los miembros más vulnerables de la misma: niños, mujeres y ancianos” (2013, 408). Lo más grave es que esta forma de violencia ocurre dentro de un ambiente familiar, donde todos deberían sentirse protegidos y a gusto, y afecta, precisamente, a aquellos que suelen estar en una posición de dependencia.

Esta violencia se hace palpable en gran número de cuentos de Ampuero, como, por ejemplo, en el cuento “Crías”, donde la protagonista —anónima, como en la mayoría de los cuentos de Ampuero— es víctima de los maltratos de uno de sus hermanos, quien le da un puñetazo en el brazo, pero ella finge que nada sucede y sigue comiendo: “tragándome las lágrimas porque en mi casa cuando te estás ahogando comes y cuando nadie te rescata comes y cuando estás morada, hinchada, muerta, comes. Mamá de todos modos no iba a hacer nada” (2018, 46). Además del evidente maltrato por parte del hermano, que lo ve todo como un simple juego y no una agresión, se aprecia aquí, al igual que en el cuento “Cristo”, otro caso de normalización de la violencia, pues la madre, que es testigo de la situación, no dice ni hace nada al respecto.

Otra modalidad más conocida de violencia doméstica, la encontramos en “Otra”, donde el marido de la protagonista —sin nombre tampoco esta— golpea al hijo de ambos por jugar con un jarro cervecero:

Un día encontró a Junior agitándolo para que se movieran los pescaditos mientras bebía. Le viró la cara de un golpe y el jugo de naranjilla voló por toda la casa. Que eso no era un juguete. Que era su jarro de la cerveza y que la próxima vez que lo viera con él le iba a quemar los dedos con fósforos. (Ampuero 2018, 112)

Toda esta violencia del marido dirigida hacia sus hijos y hacia la protagonista, como se cuenta en otros pasajes de este mismo cuento, impulsa finalmente a esta mujer a un acto de rebeldía: deja en el carrito de las compras todas las cosas que su marido le exige que le traiga del supermercado, y decide llevar solamente los artículos de ella y sus hijos. Este acto, aparentemente ridículo en otras circunstancias, es para la protagonista el símbolo de la potencial liberación de una violencia doméstica que no deja de escalar cada día más.

3.2.3. Violencia de clase y por racismo

En lo referente a la violencia de clase, María Fernanda Ampuero, a través de su narrativa, arroja luz sobre las disparidades sociales que se han perpetuado en Ecuador. Estas injusticias suelen darse a menudo contra las clases sociales desfavorecidas y en ocasiones contra las personas de distintas etnias, lo que da como resultado tensiones y conflictos en los cuentos de la autora.

Como bien lo menciona Galtung: “Las diferencias entre el Yo y el Otro pueden ser utilizadas para justificar la violencia contra las personas en una posición más baja en la escala del mérito” (2016, 167). En este contexto, esa “escala del mérito” bien se puede interpretar como la clase social a la que pertenecen unos u otros personajes, tal como ocurre en el cuento “Coro”, donde la discriminación contra la empleada doméstica Natividad Corozo —a quien llaman “Coro”— es doble, pues es clasista y racista a la vez:

Cuando Coro sale, todas hablan de ella, *que si no es raro tener una mujer tan, ¿cómo decir?, negra*, trabajando en la casa, que si no huele distinto porque ellos huelen distinto y que qué simpática con su pañuelo que parece la *Aunt Jemima*, la negrita de la marca de sirope para los *pancakes* y que *qué moderna la María del Pilar dejando a la empleada ponerse accesorios*, pero queda bien, como exótico. (Ampuero 2018, 100, énfasis añadido)

Aquí la discriminación es racial, por ser Natividad Corozo negra; y de clase, por insinuarle las amigas —y excompañeras de colegio— a María del Pilar, la anfitriona y dueña de casa, que solo de ella depende darle permiso de usar adornos a Natividad, con aquello de “dejando a la empleada ponerse accesorios”.

Por último, también es importante considerar, como menciona Rita Segato en *Las estructuras elementales de la violencia*, que “tanto el sexismo como el racismo automáticos no dependen de la intervención de la conciencia discursiva de sus actores y responden a la reproducción maquinal de la costumbre, amparada en una moral que ya no se revisa” (Segato 2003, 117).

Lo dicho por Segato, aunque no disculpe del todo la mayoría de actitudes racistas y sexistas de un gran número de personas, sí nos deja en claro; no obstante, lo evidente de la fuerza de la costumbre y la cultura en la mayoría de sociedades, tanto que incluso personas que uno consideraría normalmente justas y honorables tienen ciertos comportamientos que podrían ser considerados, en el mejor de los casos, como inapropiados.

3.3. Violencia estructural

Según Galtung, la violencia estructural “proviene de la propia estructura social: entre seres humanos, entre conjuntos de seres humanos (sociedades), entre conjuntos de sociedades (alianzas, regiones) en el mundo” (2003, 20). Y, por ende, se refiere asimismo a las estructuras sociales y económicas que generan desigualdad y privaciones en ciertos sectores de la sociedad.

Al respecto, Echeverría nos dice lo siguiente en consonancia con el pensamiento de Johan Galtung: “La sociedad civil no es el reino de la igualdad sino, por el contrario, de la desigualdad; de una desigualdad estructural, sistemáticamente reproducida, que la divide en distintas clases, movidas por intereses no sólo divergentes sino esencialmente irreconciliables” (1998, 371).

La violencia estructural comprende básicamente la explotación, la represión; que son las formas más evidentes de este tipo de violencia, pero también incluye la marginalización de determinados grupos sociales.

Como ya se explicó en el apartado del realismo social ecuatoriano, la violencia estructural de entonces estaba representada por instituciones grandes y poderosas como el Estado y la Iglesia; sin embargo, en los cuentos de Ampuero esta violencia estructural ahora la ejecutan instituciones sociales más pequeñas —pero no por ello menos importantes— como la familia y la sociedad civil.

Esto nos lleva, por ejemplo, al cuento “Cristo”, donde una madre debe vender su cuerpo a diferentes hombres para así costear el tratamiento médico de su hijo nacido con algún extraño mal congénito. Algo que no sucedería si se tuviera una mejor y más justa organización estatal.

Como se puede constatar por lo tratado en esta sección, existen diversos tipos de violencia; y Ampuero, en sus cuentos, de una u otra manera los aborda todos.

En el Anexo 2, el lector encontrará un mapa mental completo de todos los tipos de violencia propuestos por el sociólogo Johan Galtung.

4. La poética de la violencia de Ampuero

Una poética se entiende como la visión de mundo, las creencias y los valores que un autor plasma en sus obras, y se manifiesta a través del estilo literario, que es la forma en que el autor utiliza el lenguaje para transmitir sus pensamientos y emociones.

En otras palabras, el estilo es la expresión tangible de la poética de un autor, por lo que el análisis del estilo de un escritor nos permite comprender mejor su poética y, como resultado, la complejidad de su obra.

A su vez, el estilo literario, como manifestación de la poética, se forma en gran parte gracias a la función estética del lenguaje, tema que el académico Roman Jakobson planteó a mediados del siglo XX en su libro *Lingüística y poética*.

La función estética del lenguaje se orienta hacia el mensaje como tal, y se hace patente cuando produce un determinado efecto en el destinatario (Jakobson 1985). En el caso de Ampuero, es la manera cruda, dura y directa en que ella usa el lenguaje lo que constituye su principal herramienta para impactar al lector, ya sea indignándolo, asqueándolo o aterrorizándolo.

Sin embargo, como bien menciona Jakobson “desde luego la función poética no es la única presente en el arte verbal, sino sólo la determinante” (1985, 15). Esto nos lleva a concluir que, además del uso que María Fernanda Ampuero hace del lenguaje, también otros elementos conforman su poética de la violencia, y estos, según la opinión del autor de esta tesis, están conformados tanto por las herramientas narrativas que la autora emplea según las necesidades de cada cuento, así como por su constante compromiso de denuncia social, influido en gran medida por las vivencias y experiencias que la marcaron a lo largo de su vida.

Por ello, gracias a los elementos mencionados en el párrafo anterior, la poética basada en la violencia le permite explorar a la autora temas profundos, como la naturaleza humana, las interacciones sociales, o las dinámicas de poder entre diversos individuos y grupos. Aquello nos lleva a afirmar que, en la narrativa de esta autora ecuatoriana, la violencia no constituye una simple exposición de actos brutales al azar, sino más bien un elemento clave que promueve una reflexión crítica además de una respuesta emocional por parte del lector.

No obstante, hay que saber diferenciar cuando, por una parte, una creación artística o poiesis está inscrita en una poética de la violencia, como es el caso de los cuentos de *Pelea de gallos*, que buscan transmitir un mensaje de reivindicación y resiliencia para las víctimas de una violencia cruel y descarnada; y cuando, por otra, una obra artística usa la violencia como un factor de entretenimiento.

Un ejemplo de esto último lo tenemos en las películas de Quentin Tarantino, donde su fin sería, a diferencia de lo que propone Ampuero, una divertida banalización de la violencia mediante su hiperbolización.

Es decir, si bien es verdad que muchas creaciones artísticas contienen descripciones gráficas impactantes y violentas, es importante tener en claro que no todas buscan generar en el lector el mismo tipo de respuesta.

Por lo tanto, los cuentos de Ampuero buscan concienciar al lector con su poética de la violencia de manera similar a cómo lo hacen sus contemporáneas tanto a nivel nacional como hispanoamericano, o la forma en que lo hacían los escritores del realismo social, o los del realismo sucio en Estados Unidos.

Así pues, son tres los elementos que conforman la poética de la violencia de la autora, y aquí se tratarán en el siguiente orden: primeramente, su forma particular de usar el lenguaje; enseguida, sus herramientas narrativas más comunes; y finalmente, su compromiso de denuncia social.

4.1. Forma particular de usar el lenguaje

El lenguaje que usa Ampuero en sus cuentos está íntimamente vinculado con la violencia que ocurre en ellos. De hecho, como muy bien lo afirma la académica Emanuela Jossa en *The Routledge Handbook of Violence in Latin American Literature*: “Ante acontecimientos marcados por una violencia brutal, el lenguaje se convierte en parte del conflicto a través de la atribución de nombres, el uso de metáforas, el empleo de alusiones, el rodeo del tema en cuestión o el tratamiento directo del asunto mismo”¹ (2022, 380, traducción del original). Para representar lo violento en sus relatos, de estas opciones, Ampuero elige la última: el tratamiento directo de la violencia.

A lo anterior se puede agregar que la escritora casi no emplea abstracciones; prefiere lo concreto. En general evita adornos, eufemismos y rodeos, pues deja que las acciones hablen por sí mismas. Esto lo comprobamos, por ejemplo, cuando la protagonista de “Nam” no puede controlar sus esfínteres y piensa: “Yo empiezo a gritar, vomito, me orino y vacío mis tripas ahí, en esa alfombra” (Ampuero 2018, 39).

La manera frontal y transgresora en que la autora emplea el lenguaje para tratar la violencia e incluir temas controversiales en su narrativa guarda similitudes con dos corrientes literarias predecesoras: el realismo sucio, de Estados Unidos; y el realismo social, de Latinoamérica y especialmente el de Ecuador.

¹ En el original en inglés: “Faced with events marked by brutal violence, language becomes part of the conflict through the process of attributing names, resorting to metaphors, making allusions, skirting round or addressing the heart of the issue.”

Como ya se dijo cuando se abordó el tema del auge de las escritoras hispanoamericanas del siglo XXI, el realismo sucio se inició en Estados Unidos, en la década de 1970, y su narrativa se presentaba “con un lenguaje sexual explícito y una estética de la acción que choqueaba en esos momentos mucho más que ahora” (Birkenmaier 2004, párr. 1). Esta corriente, al igual que la narrativa de Ampuero, también se vale de detalles aparentemente minúsculos y ordinarios de la cotidianidad para representar sin filtros ni censuras los aspectos más duros y hasta grotescos de la vida de las personas vulneradas y marginadas por la sociedad.

Respecto al realismo social, tema que ya se trató en la sección de la violencia en la literatura ecuatoriana contemporánea, se podría añadir lo que menciona el escritor y catedrático Raúl Vallejo en el artículo “Un sacudón de las buenas conciencias sin ilusión posible” respecto a los cuentos de esta escritora ecuatoriana: “recuerdan a ese otro realismo de nuestra tradición: el de *Los que se van*, pero en clave urbana y con voz de mujer” (2019, párr. 3).

Como ya se ha dicho, la escritura de los cuentos de María Fernanda Ampuero, al igual que la del realismo social, se caracteriza por retratar las injusticias sociales, así como el dolor y el sufrimiento de sus personajes a través de un lenguaje violento; y de la misma forma en que autores como Icaza, Aguilera Malta, Gallegos Lara y Gil Gilbert hicieron visibles a los oprimidos de su tiempo —sobre todo a los indígenas y campesinos de diferentes regiones del país—; de igual modo, en nuestra época, Ampuero visibiliza a mujeres, niños y adolescentes ignorados por una sociedad opresora.

Todo lo anterior nos lleva a su vez a considerar un punto clave: el estilo narrativo de María Fernanda Ampuero. Al respecto, el crítico literario John Middleton Murry, quien propuso a principios del siglo XX un concepto de estilo aún vigente, asevera que este tiene al menos tres acepciones en el campo literario: “como peculiaridad personal, como técnica de exposición y como la más alta conquista de la literatura” (2014, 20).

El tercer significado de estilo que nos ofrece Murry, el de “la más alta conquista de la literatura”, quizás solo esté reservado para genios literarios como William Shakespeare o Miguel de Cervantes, pero las otras dos acepciones resultan bastante acertadas para describir la narrativa de Ampuero, pues lo de “peculiaridad personal” lo podemos atribuir a la forma singular en que la autora aborda la violencia en su narrativa, y lo de “técnica de exposición” nos remite a sus estrategias narrativas —como veremos detalladamente en el Capítulo segundo— para hacer de su prosa algo potente.

4.2. Herramientas más frecuentes en la narrativa de Ampuero

Si bien es cierto que el estilo literario —inherente en la poética de un escritor— debe valerse por sí mismo para resaltar en una obra, no es menos cierto que algunas herramientas narratológicas y narrativas² lo potencian, pues, en palabras de Murry, “estos recursos —nombre inadecuado para ellos—, aunque los maestros pueden utilizarlos con soberbio efecto, son subsidiarios. El estilo no depende de ellos, aunque lo perfeccionan” (2014, 103).

Así pues, a continuación, se presentan las técnicas y herramientas que Ampuero emplea con relativa frecuencia en sus cuentos.

4.2.1. Hiperrealismo

El hiperrealismo es en esencia una técnica que “quiere copiar la realidad milímetro a milímetro, átomo a átomo” (Calvo Santos 2015, párr. 2). Esta técnica nació a finales de los años 60 del siglo pasado y se relaciona típicamente con las artes plásticas, especialmente con la pintura (2015).

Ampuero emplea esta técnica en su escritura para cincelar con precisión de escultora la crueldad e injusticias que viven sus personajes como víctimas de la violencia; y, al hacerlo, pinta un retrato de la sociedad actual con sus palabras, al igual que los pintores hiperrealistas del siglo pasado lo hicieron con sus acuarelas y lienzos.

Es importante, sin embargo, aclarar que el hiperrealismo en la literatura de Ampuero no consiste en acumular un detalle violento tras otro, sino en seleccionar únicamente los más potentes —como si se trataran de sutiles pinceladas— para convencer al lector, al menos mientras lee, que su realidad es ahora la de aquella mujer maltratada por su esposo, o la de aquel joven inducido al incesto por su madre, o la de aquella muchacha violada y torturada por su propio hermano. Con razón, varios lectores, críticos y colegas de la escritora han dicho que el suyo es un “mundo descarnadamente realista” (Rivas Iturralde 2022, 320).

² Las herramientas narratológicas son instrumentos abstractos y complejos para analizar la construcción de las narraciones, mientras que las herramientas narrativas son componentes más evidentes y visibles en cualquier novela o cuento. En la presente tesis, se emplean estos dos tipos de herramientas.

Por lo tanto, la autora emplea el hiperrealismo para describir las experiencias sensoriales de sus personajes, o para crear diálogos entre ellos que simulan bastante bien la oralidad.

Así, la exploración de los sentidos, más allá del de la vista, es un punto fuerte en Ampuero. Esto lo comprobamos cuando la protagonista de “Nam” necesita ir al baño con urgencia y describe lo siguiente: “Pero tampoco puedo esperar más, siento frío, sudo frío, estoy erizada, las piernas se me aflojan” (2018, 38). Estas son sensaciones físicas internas bastante precisas con las que muchos nos podríamos identificar en una situación similar.

Asimismo, sus descripciones olfativas resultan inmersivas y convincentes, como sucede en el cuento “Crías”: “Allí, en esa penumbra apestosa a medias usadas y a axilas sin lavar, me miró” (2018, 48). Aquí la protagonista está describiendo la habitación de un chico de trece años que le gusta y que no se destaca por su aseo.

En cuanto al realismo de sus diálogos, la autora utiliza un lenguaje coloquial con expresiones populares para dar así voz a sus personajes y dotarlos de una autenticidad que los hace reconocibles y cercanos al lector, especialmente al lector hispanoamericano.

Un ejemplo de ello lo apreciamos en el cuento “Otra”, cuando un marido regaña a su esposa por levantar la mirada mientras él le habla: “-¿Me estás desafiando, ah? ¿Me estás desafiando, so mierda?” (2018, 113). Una frase como aquella seguramente le resultará bastante familiar a quien haya presenciado alguna vez una pelea entre un esposo abusivo y su mujer.

4.2.2. Simbolismo

En la literatura, los escritores suelen emplear símbolos —personajes, colores, animales, objetos, escenarios, entre muchos otros— para añadir capas de significado a sus obras literarias, o para evocar emociones o sentimientos en los lectores, o incluso para sugerir ideas que de otra manera podrían ser difíciles de transmitir.

Por lo tanto, en los cuentos de Ampuero hay un número considerable de símbolos que se tratarán en sus respectivos análisis, pero uno que destaca con fuerza se encuentra precisamente en el título que da nombre al cuentario utilizando en la presente tesis: *Pelea de gallos*.

Así pues, los gallos y sus peleas salvajes y encarnizadas representan la violencia de todos contra todos: del fuerte —el opresor— contra el débil —el oprimido—; de hombres contra mujeres; de mujeres contra hombres. En pocas palabras, una violencia

cruel que acaba mal para todos, incluso para los propios victimarios, que a menudo terminan tan o más deshumanizados que sus víctimas. Y esta lucha violenta y sinsentido se refleja en los personajes de cada uno de los cuentos de esta colección, que lejos de vivir en armonía, terminan siempre en un lado u otro del espectro de la brutalidad.

Por último, los gallos cuando se encuentran destripados y destrozados en sus galleras nos transmiten la sensación de algo abyecto, impresión que afecta no solo al primer cuento —“Subasta”—, por tener este una trama relacionada con estas aves, sino que se expande e incluso termina “contaminando” cuentos de corte más reflexivo, como “Cloro”, donde los temas centrales son la soledad y el duelo por la pérdida de la juventud y la belleza.

4.2.3. El dato escondido

El dato escondido en literatura se refiere a los detalles y significados que no se expresan de manera abierta en el texto, pero que tienen un valor dramático importante para la trama. De hecho, como bien lo menciona Mario Vargas Llosa en *Cartas a un joven novelista* “es preciso que el silencio del narrador sea significativo” (2011, 114).

Un ejemplo de esta técnica se puede apreciar en el cuento “Colinas como elefantes blancos”, de Ernest Hemingway, donde un hombre y una mujer hablan en una estación de tren sobre un tema delicado que nunca llega a decirse explícitamente, pero, por algunas pistas ofrecidas a lo largo del cuento, se deduce que la chica está embarazada y que su pareja intenta convencerla sutilmente de que se practique un aborto.

En el caso de los cuentos de María Fernanda Ampuero, vemos el uso de la técnica del dato escondido en “Pasión”, cuando la autora no le menciona al lector por qué a la madre de la protagonista la ven como una inmoral en su pueblo; y en “Ali”, cuando omite información sobre qué le ocurrió a Alicia para de repente sentirse agobiada por el incesto que sufrió cuando era una niña.

4.2.4. Analepsis

La analepsis es una técnica narrativa que consiste en interrumpir la cronología de la historia principal para contar un evento que ocurrió en el pasado. Según Gérard Genette una analepsis vendría a ser algo así como “un relato temporalmente secundario y subordinado al primero en la sintaxis narrativa” (1989, 104).

La función de la analepsis es revelar información importante al lector para desarrollar así más a ciertos personajes o para explicar determinados acontecimientos.

En el caso de Ampuero, la analepsis más larga y compleja se da en el cuento “Subasta”, cuando la protagonista anónima rememora su infancia mientras se halla secuestrada en un almacén abandonado. Y son justamente esos recuerdos los que le dan la fuerza y el impulso para saber qué hacer en esa situación.

Otros cuentos que también exploran la analepsis son “Crías”, cuando la protagonista recuerda su infancia en su antiguo barrio, y en “Pasión”, cuando un narrador en segunda persona nos cuenta que durante la infancia de la protagonista sus abuelos la maltrataban.

4.2.5. Repetición intencionada de palabras o frases

Ampuero usa de manera deliberada la repetición de ciertas palabras o frases, como si de un estribillo se tratara, a lo largo de algunos de sus cuentos, como cuando en “Crías” su protagonista repite en diversas ocasiones: “Digo que sí porque siempre digo que sí a los hombres” (2018, 49) —y parafraseos muy similares—, para, en este caso, dejarle en claro al lector el carácter sumiso de este personaje ante los hombres, seguramente por la crianza machista que le dieron sus padres mientras se iba desarrollando y convirtiéndose en mujer.

La autora vuelve a utilizar esta herramienta, pero con distintos fines, en el cuento “Biografía”, de la colección *Sacrificios humanos* (2021), donde la protagonista repite la expresión “Véanme, véanme” en diferentes momentos del cuento para enfatizar, en este caso, que está conversando con los lectores.

4.2.6. Lo *unheimlich*

En las narraciones de Ampuero es común el uso de lo *unheimlich*, al que Sigmund Freud define de la siguiente manera:

No cabe duda de que dicho concepto está próximo a los de lo *espantable*, *angustiante*, *espeluznante*, pero no es menos seguro que el término se aplica a menudo en una acepción un tanto indeterminada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante en general. (2005, 660, énfasis del original)

Es preciso aclarar que esta palabra alemana propia del psicoanálisis freudiano tiene varias connotaciones, problema que obviamente se traslada a su traducción en español. Así pues, este vocablo puede significar a la vez “lo siniestro”, “lo ominoso” y “lo desconocido/no familiar”.

No obstante, para fines prácticos de análisis, Freud (2005) interpreta lo dicho anteriormente como la introducción de lo que normalmente no es familiar —por ejemplo, agresiones físicas, psicológicas o sexuales— en un escenario que sí lo es —el hogar—, un lugar que se presupone seguro y protector por antonomasia y que sin embargo termina siendo amenazador, como sucede en los cuentos “Luto” o “Persianas”. Empero, lo opuesto también puede generar una sensación de lo siniestro, es decir, cuando algo que sí debería estar ahí, no lo está; tal como sucede en el cuento “Cristo”, cuando muere el hermanito de la niña protagonista, y solo entonces este sonrío:

En la casa, mi mami le dio un poco de esa agua al ñaño y se la echó por la cabeza. Él abrió los ojos y enseñó su boca, sus dientes. *Por fin. Nos sonreía.*
Así, con esa sonrisa, lo pusimos la semana siguiente en una caja blanca, pequeña, que pagó el barrio con una colecta. (Ampuero 2018, 62, énfasis añadido)

Aquí lo siniestro radica en la sonrisa del bebé muerto. Esta sonrisa carece de sentido y está fuera de contexto en la muerte, por lo que contrasta con la sonrisa natural y lógica que esperamos ver en un bebé vivo, pero que, en este caso, no ocurrió. Por lo tanto, es esta ruptura de nuestras expectativas lo que genera precisamente una sensación *unheimlich*, es decir, lo que nos provoca inquietud e incomodidad.

4.2.7. Lo abyecto

Julia Kristeva, en su obra *Poderes de la perversión*, define lo abyecto como “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (1989, 11).

Lo abyecto también son los fluidos corporales, como la sangre, la saliva, el semen, los excrementos, todo aquello que desborde los límites del cuerpo; en otras palabras, lo que es inherentemente repulsivo y desafía los límites de lo que puede ser categorizado. Es más, en este contexto, el concepto de lo abyecto también podríamos emparentarlo con lo grotesco y lo monstruoso.

Ahora bien, esta repulsión innata diferencia el concepto de abyecto de lo *unheimlich*, pues lo *unheimlich* se basa en la ambigüedad, la incertidumbre y la

incomodidad, mientras que lo abyecto se basa en la violación de las fronteras y la ruptura de un orden social preestablecido. Esto último se refleja, por ejemplo, en el cuento “Nam”, cuando la protagonista no puede controlar sus funciones corporales frente a su amiga y su hermano; o en el cuento “Subasta”, cuando la mujer protagonista libera el contenido de sus esfínteres a propósito con el fin de evitar ser violada.

No obstante estos dos fenómenos —lo *unheimlich* y lo abyecto— pueden ir emparejados en un mismo cuento, como en “Subasta”, donde la conducta abyecta de la protagonista no solo repugna a los criminales, que la observan vaciar sus esfínteres mientras está desnuda, sino que también los incomoda y sorprende al transformar una situación familiar para ellos —la de una muchacha indefensa que al estar frente a un montón de delincuentes llora, grita y ruega que no la lastimen— en un acontecimiento al que jamás se habían enfrentado antes.

4.3. Compromiso de denuncia social

Los relatos de esta escritora guayaquileña se caracterizan por una temática social que busca exponer las injusticias de las sociedades hispanoamericanas contemporáneas, especialmente las inequidades que ocurren en Ecuador, su país de origen. Por ello, los personajes que pueblan sus historias son, en su mayoría, seres desposeídos y víctimas de diferentes formas de violencia que buscan sobrevivir como pueden en un mundo hostil.

Como ya se dijo en la sección referente a los distintos tipos de violencia, específicamente sobre la violencia cultural, la discriminación de clase no es un tema ajeno a la autora. Este se trata de forma más evidente en los cuentos “Ali” y “Coro”, pues el maltrato a las empleadas domésticas es innegable; sin embargo, esta denuncia se hace también, aunque de forma más velada, en “Cristo”, cuando se insinúa que la madre de la protagonista y del bebé que nació con algún problema congénito tenía que vender su cuerpo con el fin de conseguir dinero para los costosos medicamentos del niño. También se trata esta diferencia social cuando la niña protagonista de este mismo cuento critica la pobreza en la que viven porque su madre llena una botella vacía de salsa de tomate con agua bendita y se la da a beber, lo que lleva a esta niña a pensar: “Tenía que saber a dulce de leche, a hamburguesa doble. No saber a pobre” (Ampuero 2018, 62).

Asimismo, en su afán de denuncia, aunque no de forma moralista ni aleccionadora, Ampuero busca mostrar escenarios extremos y a menudo perturbadores para despertar así la empatía del lector.

En la mayoría de sus cuentos, la violencia y el absurdo suelen imponerse sobre las víctimas, que terminan física o emocionalmente destrozadas. Por ello, creo que el abordaje de la autora, al recurrir a lo patético, tiene el propósito de generar conciencia evitando así el simple sensacionalismo. Como bien lo señala Jossa: “El lector que se involucra con el texto no sólo debe mostrar una capacidad interpretativa, sino también, y sobre todo, adoptar un cambio de perspectiva” (2022, 384, traducción añadida).³

Un elemento importante del que Ampuero se vale como combustible para su compromiso de denuncia social son los recuerdos de sus propias vivencias, donde hubo muchos abusos que, si bien no llegaron al nivel de lo que sucede en sus cuentos, definitivamente sí que le dejaron una profunda cicatriz emocional.

Así pues, para escribir sus ficciones, en ocasiones la autora toma su experiencia personal como punto de partida. Ello se puede vislumbrar en algunas entrevistas en las que cuenta anécdotas que nos recuerdan pasajes de sus cuentos.

Por ejemplo, en la entrevista “María Fernanda Ampuero: ‘No fue fácil descender al infierno de los vivos’” (2021), la escritora y columnista española Sonia Fides le pregunta a la escritora ecuatoriana si su obra tiene componentes autobiográficos, a lo que la autora contesta: “No imagino ninguna acción artística que no sea autobiográfica”, y enseguida añade: “Yo he tenido que bajar a mis sótanos personales a encontrar a la niña que fui y a la adolescente que fui, y sentarme a escuchar sus historias, que son dolorosísimas”. Como ejemplo puntual, para la escritura del personaje de la abuela de la protagonista en “Hermanita”, que se encuentra en su colección *Sacrificios humanos*, la escritora cuenta que tuvo que recordar los maltratos psicológicos sufridos por parte de su abuela muerta hace ya veinte años.

Otra cuestión que caracteriza a María Fernanda Ampuero en su vida privada es la pasión que siente por la literatura y el cine del terror, lo cual ella ha procurado transmitir en algunos de sus cuentos. Este gusto por lo terrorífico se manifiesta en su obra a través de los temas controversiales e inquietantes que toca —incesto, violación, suicidio—, lo que se traduce a su vez en una atmósfera de tensión. De hecho, su atracción por el terror se manifiesta de forma explícita en el cuento “Monstruos”, donde menciona películas de 1970 y 1980, como *El exorcista* y *El resplandor*.

Por último, se deben mencionar las crónicas periodísticas que Ampuero ha escrito a lo largo de los años, incluso antes de publicar sus dos colecciones de cuentos. De todos

³ En el original en inglés: “The reader who engages with the text is not just required to display an interpretative capacity but also, and above all, to embrace a shift in perspective.”

esos artículos los que más destacan son aquellos que tratan el racismo, la violencia de género y el feminismo tanto en Ecuador como en el extranjero.

Así, por ejemplo, en varios artículos de su libro *Permiso de residencia* (Ampuero 2013), la autora habla del racismo que han experimentado migrantes latinoamericanos por parte de ciudadanos españoles, desde un chico que agredió a una muchacha ecuatoriana en una estación del metro por el “delito” de tener un tono de piel más oscuro hasta policías del CIE (Centro de Internamiento de Extranjeros) que torturan física y emocionalmente a los detenidos por hasta quince días en algunos casos.

Sin embargo, no menos cierto es que, como asegura el catalán Juli Rubia Rull, conocedor de pueblos indígenas ecuatorianos, este racismo se percibe incluso en Ecuador. Él cuenta que en una ocasión vio un grafiti en la pared de una universidad de Quito que decía: “Mata un indio y harás patria” (2013, 153).

En cuanto a la violencia de género, en la obra ya mencionada, Ampuero cuenta cómo el exmilitar ecuatoriano Wilson Ribera, convertido en albañil en España, evitó por muy poco que un hombre español matara a su exesposa con un cuchillo. E incluso más impactante es el artículo publicado en Revista Anfibia, “#Viajosola: A mí me mata el asesino” (2016), en el que la autora cuenta el terrible femicidio de Marina y María José, dos argentinas que fueron asesinadas en las playas de Montañita cuando estaban de turismo en Ecuador.

Por último, en el artículo “Yo marchó” (2017), también publicado en Revista Anfibia, Ampuero explica algunas de las razones por las que abraza la causa feminista, a saber: la libertad sexual que deben tener las mujeres para decidir con quién mantener relaciones íntimas, el derecho a salir solas a la calle a cualquier hora sin temor a que les ocurra algo, o el de vestirse como quieran, y la soberanía sobre sus cuerpos al momento de elegir si desean abortar o continuar un embarazo.

De todos los elementos y subelementos que conforman la poética de la violencia de la autora, dos son absolutamente imprescindibles: la forma en que la autora utiliza el lenguaje y los varios temas que aborda en su crítica social, a saber, la negligencia, la violencia doméstica, la normalización de la violencia, la deshumanización que causa la violencia, por nombrar tan solo unos cuantos.

En el siguiente capítulo se analizan cinco cuentos en los que los distintos elementos de la poética de la violencia de María Fernanda Ampuero se abordarán de manera más práctica e interrelacionada.

Capítulo segundo

Análisis de “Subasta”, “Griselda”, “Pasión”, “Luto” y “Ali”

Se eligieron estos cinco relatos de la colección *Pelea de gallos* por dos razones: en primer lugar, porque cada relato ofrecía variedad al momento de analizarlos gracias a sus distintos tipos de narradores, a saber: primera persona protagonista para “Subasta”, primera persona testigo para “Griselda”, segunda persona del singular para “Pasión”, tercera persona del singular para “Luto”, y primera persona del plural para “Ali”; y en segundo lugar, porque los cuentos ya mencionados eran dignos representantes de todo el cuentario en lo que respecta a nivel de violencia.

Adicionalmente, uno de los objetivos específicos de la presente tesis era determinar si los diferentes tipos de narradores y focalizaciones de los cinco cuentos elegidos podían modular en mayor o menor medida la fuerza de la poética de la violencia de María Fernanda Ampuero.

1. Subasta

Una mujer cuyo nombre jamás llegamos a conocer se halla secuestrada en un almacén clandestino que, por el olor a licor barato y excrementos de ave, le trae a la memoria la gallera a la que su padre solía llevarla cuando apenas era una niña.

Al principio, la protagonista recuerda que lloraba al ver los gallos destrozados después de cada pelea, pero poco a poco se hace más resiliente, por lo que incluso se unta las vísceras de estos animales ya muertos, en las manos, muslos y cara para producirles asco a los galleros amigos de su papá para así evitar que la toqueteen o la besen a la fuerza.

De nuevo en el presente, un vocero de otros delincuentes, que se encuentran ahí como espectadores, obliga bajo amenaza de muerte a todos los secuestrados a que se callen y no intenten escapar.

Un hombre secuestrado que está sentado junto a la protagonista le informa de que todos ellos están siendo objeto de una subasta de secuestrados y que cada criminal puja por la víctima que quiere llevarse.

Así sucede, y a cada secuestrado lo van vendiendo a los criminales. Por ejemplo, venden a una chica llamada Nancy, pero antes el presentador la manosea y la viola.

Cuando es su turno de ser vendida, la protagonista decide producir asco. Entonces, vacía su vientre y su vejiga frente a todos. Debido a la repugnancia y la sorpresa, el tipo que hace de vocero se molesta y le da un golpe que le parte el labio. Al final, nadie ofrece nada por ella ni por sus pertenencias. Entonces la lavan con una manguera y la abandonan en una vía concurrida de Guayaquil.

1.1. Inocencia perdida

Yo les decía: adiós gallito, sé feliz en el cielo
donde hay miles
de gusanos y campo y maíz y familias que
aman a los gallitos.
(Ampuero, “Subasta”)

En el epígrafe que abre esta sección, a través de una analepsis, se muestra la inocencia de la protagonista de “Subasta” cuando era apenas una niña y les hablaba con ternura a los gallos que quedaban destrozados después de cada pelea en la gallera.

Es oportuno, pues, mencionar que la pérdida de la inocencia de la protagonista comenzó con el comportamiento negligente de su padre al llevarla a limpiar los excrementos y restos despedazados y destripados de los gallos en un recinto que resultaba no solamente poco higiénico, sino también peligroso, pues la mayoría de los galleros que frecuentaban el lugar eran violentos y casi siempre estaban ebrios.

Según lo que se dijo en el capítulo anterior en relación con el triángulo de la violencia de Galtung, la negligencia se enmarca en la subcategoría de violencia psicológica, por lo que la desatención que sufrió la protagonista por parte de su padre es un acto violento, incluso si nunca hubo maltrato físico y verbal.

No obstante, de vez en cuando había momentos de consideración y complicidad entre el padre y la hija, gestos que los otros galleros veían como un signo de debilidad: “A veces, papá me despertaba para que tirara a la basura otro gallo despanzurrado. A veces, iba él mismo y los amigos le decían que para qué mierda tenía a la muchacha, que si era un maricón” (Ampuero 2018, 12). Esta cita, además, delata un machismo evidente por parte de los amigos del padre de la protagonista, pues ellos creen que la mujer —ya sea una hija, madre, hermana o esposa— es sirvienta del hombre solo por el hecho de pertenecer al sexo femenino.

Además, la protagonista también sufre acoso sexual a manos de los amigos galleros de su padre, como se demuestra en esta cita: “De camino, siempre algún señor gallero me daba un caramelo o una moneda por tocarme o besarme o tocarlo y besarlo” (Ampuero 2018, 11). Incluso, en ciertas ocasiones, la protagonista “despertaba con algún hombre de esos mirándome la ropa interior por debajo del uniforme del colegio” (2018, 12). Si bien es cierto que en ninguna de estas situaciones hubo acceso carnal, sí hubo, sin embargo, un clarísimo caso de intimidación sexual contra la protagonista, lo cual también constituye violencia.

En este cuento, al igual que en otros de la colección *Pelea de gallos*, se percibe una normalización del comportamiento machista, con la consecuente violencia sexual que a veces acompaña dicha normalización, la cual a su vez puede tener origen en la violencia cultural que, como bien nos recuerda Galtung, “hace que la violencia directa y la estructural parezcan, e incluso se perciban, como cargadas de razón —o al menos, que se sienta que no están equivocadas—” (2016, 149). En nuestro medio hispanoamericano, por ejemplo, este machismo establece tácitamente la superioridad del hombre sobre la mujer en la mayoría de los ámbitos sociales.

Asimismo, para resaltar el machismo del padre de la protagonista, Ampuero emplea una estrategia narrativa que se mencionó en el capítulo anterior: la repetición intencional de determinadas palabras o frases. Así, en el presente caso, para recalcar su intencionalidad, la autora incluso emplea la cursiva en “mujercita”, palabra usada de forma peyorativa cada vez que el padre en verdad se la dice o bien cuando la protagonista imagina que eso es lo que él le diría: “Las primeras veces lloraba al ver al gallito desbaratado sobre la arena y él se reía y me decía *mujercita*” (2018, 11, énfasis del original). O esta: “Tenía miedo de que, si se lo decía a papá, volviera a llamarme *mujercita*” (2018, 11, énfasis del original). O esta otra, cuando la protagonista se imagina lo que su padre le podría haber contestado si le hubiera contado lo que pretendían hacerle sus amigos galleros: “Ya, no seas tan *mujercita*. Son galleros, carajo” (2018, 12, énfasis del original).

En conclusión, producto de la negligencia y del ambiente machista y de acoso en el que debió desenvolverse la protagonista, se da una pérdida de la inocencia irreversible por partida doble: primero, por tener que trabajar desde la infancia y adolescencia en una labor desagradable en lugar de jugar y divertirse como una chica de su edad; y segundo, por tener que soportar el constante acoso sexual de los galleros.

1.2. De la cosificación a la violencia

Todos esos, mujeres y hombres,
ya han recibido puñetazos en la barriga.
(Ampuero, “Subasta”)

Este epígrafe empieza con una acción violenta que demuestra el control que ejercen los criminales sobre los secuestrados; en este caso particular, mediante la violencia física; sin embargo, a lo largo de este cuento también se observarán otras formas de violencia, a saber: la psicológica, la verbal e incluso la sexual.

A continuación, por ejemplo, vemos otro acto agresivo, esta vez una clara demostración de violencia verbal aunada a la violencia psicológica, pues hay amenazas contra la integridad física de los secuestrados e incluso una velada amenaza de muerte: “A ver, nos vamos tranquilizando, que al primer *hijueputa* que haga un solo ruido le meto un tiro en la cabeza. Si todos colaboramos, todos salimos de esta noche enteros” (Ampuero 2018, 13, énfasis del original). Si bien este enunciado por parte del portavoz de los otros criminales parece algo relativamente menor en comparación con otros eventos violentos que ocurren a lo largo de “Subasta”; en contexto, no obstante, nos damos cuenta de que sirve como un *crescendo* en la tensión que se va acumulando poco a poco.

En consonancia con el pasaje anterior, Bolívar Echeverría ofrece una definición de violencia bastante precisa, una que calza muy bien en este contexto: “Podría definirse a la violencia afirmando que es la cualidad propia de una acción que se ejerce sobre el otro para inducir en él a la fuerza, es decir, *à la limite*, mediante una amenaza de muerte, un comportamiento contrario a su voluntad, a su autonomía, que implica su negación como sujeto humano libre” (1998, 373).

Así pues, todas las formas de violencia que sufren las víctimas en este cuento van escalando, y la violencia psicológica es, quizás, una de las más crueles: “El gordo dispara y todos nos tiramos al suelo como podemos. No nos ha disparado, ha disparado. Da igual, el terror nos ha cortado en dos mitades” (2018, 15). Aquí este disparo al aire nos da una idea del terrible impacto psicológico en la protagonista y los otros secuestrados cuando ella comenta: “el terror nos ha cortado en dos mitades”. En este caso no hubo necesidad de un golpe, ni siquiera de un insulto o amenaza; el simple hecho de ser conscientes de que pueden ser asesinados en cualquier momento es suficiente para aterrarlos.

Salvando las distancias entre realidad y ficción, lo contado en párrafos anteriores nos lleva a pensar en los paralelismos existentes entre los acontecimientos de este cuento y las crueles historias sobre los campos de concentración nazis, como las narradas en *Si esto es un hombre*, de Primo Levi (2002), pues en ambos eventos se da un proceso de deshumanización de las víctimas a través de múltiples formas de violencia y vejámenes, muchas de ellas con el fin de entretener a sus captores.

Así, por ejemplo, resulta fácil imaginarse el temor de los secuestrados en “Subasta” cuando fueron llegando a ese almacén abandonado con olor a gallera para ser tratados, al igual que los judíos durante la Alemania nazi, como simples objetos.

La cuestión es que este maltrato no solo se limita a la violencia física extrema a la que tanto las víctimas de este relato, así como los judíos de los campos de concentración fueron expuestos, sino que también abarca el hecho de que fueron cosificados y de que no solo se les infligió heridas graves y que incluso se les quitó la vida, sino que además los maltratos humillantes que experimentaron constituyen un proceso que se inició al arrebatarles la identidad, la dignidad y cualquier otro valor inherente al ser humano.

Al respecto de la deshumanización, es útil recordar la afirmación de Galtung de que “cuando al Otro no sólo se le deshumaniza, sino que se le cosifica, privándosele de toda humanidad, el escenario está listo para cualquier tipo de violencia directa, de la que se culpa a continuación a la víctima” (2016, 160).

Esta culpabilización, motivada por cuestiones raciales en el caso de los nazis contra los judíos, se expresa muy bien en la reflexión de Levi ante estos sucesos antisemitas: “¿De qué teníamos que arrepentirnos y de qué ser perdonados?” (2002, 7).

En el caso de los secuestrados del cuento “Subasta” sucede algo similar, pues para ellos la “culpa” que la mayoría comparte consistiría en algo tan ridículo e irrelevante como es el estar en el lugar y el momento equivocados, que es el caso de la protagonista, que recuerda con amargura que, para verse envuelta en esta traumática situación, lo único que hizo fue subir a un taxi, quedarse dormida y despertar en un lugar desconocido. De ahí que la reflexión de René Girard sobre la culpa de la víctima resulte bastante clara: “La relación entre la víctima potencial y la víctima actual no debe ser definida en términos de culpabilidad y de inocencia. No hay nada que ‘expiar’” (1983, 12). En otras palabras, la víctima es elegida no porque haya hecho algo que justifique un castigo, sino porque su expulsión, muerte o humillación, como en el

presente caso, sirve para descargar las tensiones y la violencia dentro de un determinado grupo social.

Además de su clasificación de la violencia, Johan Galtung también nos brinda una clasificación de las necesidades básicas inherentes a todo ser humano, las cuales son violentadas con frecuencia tanto en los campos de concentración como en el cuento “Subasta”. Galtung describe así estas cuatro necesidades básicas:

Las cuatro clases de necesidades básicas son: *las necesidades de supervivencia* (negación: la muerte, la mortalidad); *necesidades de bienestar* (negación: sufrimiento, falta de salud); *necesidades identitarias* (negación: alienación); y *necesidad de libertad* (negación: la represión). (2016, 150, énfasis añadido)

En el caso particular de “Subasta”, por lo menos tres de estas cuatro necesidades —la de bienestar, la identitaria y la de libertad— son violentadas una y otra vez: la de bienestar, al causar sufrimiento físico y emocional a los secuestrados; la identitaria, al reducirlos a meros objetos transaccionales, y la de libertad, al retenerlos contra su voluntad en un almacén abandonado.

1.3. Violencia sexual y humillación

A Nancy el gordo la desnuda. Escuchamos que
 abre su cinturón
 y que abre los botones y que le arranca la ropa
 interior
 (Ampuero, “Subasta”)

Este epígrafe hace alusión a la desnudez de Nancy como símbolo de su vulnerabilidad, pues tan solo el acto de desnudar a alguien contra su voluntad —u obligarlo a desnudarse— constituye ya un atentado contra el pudor de esa persona, algo que de por sí conlleva violencia psicológica y sexual.

Sin embargo, otra situación no menos traumática es el hecho de que los demás secuestrados tengan que ser testigos de un acto de esta naturaleza, acto que aunque no puedan ver, pues tienen los ojos vendados, sí pueden escuchar: “Ella dice *por favor* tantas veces y con tanto miedo que todos mojamos nuestros trapos inmundos con lágrimas” (Ampuero 2018, 16, énfasis del original). Las lágrimas de las otras víctimas impactan al lector porque reflejan la impotencia, la angustia y la indignación que sienten al no poder hacer nada para ayudar a Nancy, y también por el temor de que esa misma agresión les podría suceder a ellos, sobre todo a las mujeres, como es el caso de la protagonista.

En “Subasta” esta situación de acoso y abuso sexual escala a algo mucho peor, pues el sujeto que hace de vocero de los otros delincuentes no se conforma simplemente con haber desnudado a Nancy: “Miren este culito. Ay, qué cosita. El gordo sorbe a Nancy, el ano de Nancy. Se escuchan lengüeteos. Los hombres azuzan, rugen, aplauden. Luego el embestir de carne contra carne. Y los aullidos. Los aullidos” (Ampuero 2018, 16–17). Así, pues, en las palabras de la activista Millett, “el pene se convierte así en un instrumento de castigo, mientras que los órganos genitales femeninos no son más que el vehículo de la humillación” (Millett 1995, 41).

Además, cabe preguntarse si la violación ocurrida no fue en realidad algo impredecible fruto de la escalada de perversión del “gordo”, tal como nos explica Arendt en la siguiente cita: “Además, como los resultados de la acción del hombre quedan más allá del control de quien actúa, la violencia alberga dentro de sí un elemento adicional de arbitrariedad” (2006, 11). Es posible que el plan inicial de este sujeto haya sido únicamente desnudar a la chica para que los demás delincuentes pudieran, desde un punto de vista obsceno, ver la mercancía; sin embargo, al verla desnuda no pudo contenerse y actuó de aquella forma desbordada.

No menos interesante es el elemento simbólico de los vítores y aullidos de los delincuentes mientras violan a esta chica, pues nos recuerdan a los gritos de triunfo que suelen proferir los galleros cuando su gallo va ganando. Incluso ocurre el paralelismo de tener un animador en ambos sucesos, pues en las peleas de gallos también hay presentadores que narran paso a paso dichas peleas; y, en el caso de “Subasta”, el gordo le narra a los demás delincuentes las características de cada secuestrado, como si estuviera describiendo los rasgos distintivos —como raza, color, peso, plumaje, pico— de cada ave antes de una contienda.

En cuanto a la actitud de los violadores, Rita Segato propone la siguiente teoría: “En otras palabras, el sujeto no viola porque tiene poder o para demostrar que lo tiene, sino porque debe obtenerlo” (2003, 23). Así pues, actos como las violaciones, en algunos casos, son necesarios para quienes los perpetran porque sienten, en ese momento, un déficit de poder que se relaciona con su propia vulnerabilidad debido, con frecuencia, a un pasado en el que ellos mismos fueron víctimas de violencia y que, a través de la violación, buscan contrarrestar. Sin embargo, al estar este vocero en una posición de control, su comportamiento también se puede interpretar como una manera de “obtener el poder” de las víctimas, en contraposición a los demás delincuentes, que se limitan a observar.

Ahora bien, la violación pública contra Nancy —y su consecuente y obvia humillación— simboliza la violencia del patriarcado contra las mujeres, violencia que en este caso se manifiesta a través de actos sexuales en los que los demás delincuentes participan como voyeristas.

Lo anterior nos lleva al concepto de “cofradía masculina”, propuesto por Segato. Así, en *Las estructuras elementales del poder*, ella nos dice que esta idea de cofradía “rige en el horizonte mental del hombre sexualmente agresivo *por la presencia de interlocutores en las sombras, a los cuales el delincuente dirige su acto* y en quienes éste adquiere su pleno sentido” (2003, 39–40, énfasis añadido). En el caso de “Subasta”, los otros delincuentes actúan como parte de una corporación masculina, donde cada miembro apoya el comportamiento del gordo; y en retribución, el gordo les dedica la violación contra Nancy.

De acuerdo con el análisis de Segato, se podría pensar que esta cofradía masculina cuando está mal llevada, puede generar actos violentos como los de “Subasta”, pero a su vez es interesante pensar que esta idea de hermandad sería la versión negativa de una sororidad que se ha puesto en relieve gracias al feminismo actual, donde las mujeres se han dado un voto de confianza con el lema de “Yo sí te creo”.

Otro rasgo perturbador de la escena se relaciona con el concepto freudiano de lo *unheimlich*, que se aprecia en la frase que le dice el gordo a otro criminal: “Y el afortunado que se lleva este culito rico es el caballero del anillo de oro y el crucifijo” (Ampuero 2018, 17). Este elemento, frecuente en la poética de la violencia de la autora, aquí se manifiesta en el hecho de que el comprador, que parece ser un peligroso delincuente, lleva un crucifijo, un símbolo religioso de bondad y protección que resulta incongruente en un criminal; sin embargo, ahí está.

Por último, es importante mencionar que en varios cuentos de Ampuero encontramos violencia de género de una u otra forma, pero este es uno de los ejemplos más paradigmáticos en su tipo. Sin embargo, es también importante recordar que no solo la violación sexual constituye violencia de género, pues otras conductas violentas en este contexto incluyen además la intimidación, la coerción, el aislamiento, la manipulación, el acoso, la humillación y cualquier forma de violencia física.

1.4. Lo escatológico y lo *unheimlich* como métodos de supervivencia

[...] les daba asco la caca y la sangre y
las vísceras del gallo muerto.
(Ampuero, “Subasta”)

El epígrafe que abre esta sección hace referencia a lo que descubrió por azar la protagonista de “Subasta” cuando todavía era una niña: un día a un gallo le explotó el estómago mientras ella lo cargaba, y entonces los excrementos y los despojos de este la mancharon de pies a cabeza, lo que les produjo gran asco y repugnancia a los galleros. Al notar esto, la protagonista decidió ensuciarse con esa mezcla inmunda a propósito para que estos hombres ya no la acosaran con insinuaciones y toqueteos: “Así que me llenaba las manos, las rodillas y la cara con esa mezcla y ya no me jodían con besos ni pendejadas” (Ampuero 2018, 12).

No obstante, la protagonista no recurre únicamente a lo escatológico para disuadir a los galleros, sino también a lo *unheimlich*: “Por eso antes de quedarme dormida me metía la cabeza de un gallo en medio de las piernas. Una o muchas. Un cinturón de cabezas de gallitos. Levantar una falda y encontrarse cabecitas arrancadas tampoco gustaba a los machos” (Ampuero 2018, 12). Así pues, a diferencia de los excrementos y desechos de los gallos muertos, las cabezas decapitadas de estas aves, además de asco, provocan una sensación de lo siniestro.

A propósito del párrafo anterior, se puede decir que lo *unheimlich* funciona como un término paraguas que abarca muchas acepciones, todas relacionadas con una sensación de incomodidad y de extrañeza; en resumen, algo que está fuera de lugar.

Así pues, años más tarde la protagonista, que es ya una mujer, replicará la estrategia de causar asco y una sensación *unheimlich* a sujetos incluso más peligrosos que los galleros de su adolescencia, precisamente porque su educación inicial estuvo enmarcada en una matriz de violencia gracias a su padre gallero; por ello la narradora es eficaz en violentar y violentarse, para así responder a sus atacantes:

Quando me toca a mí, pienso en los gallos. Cierro los ojos y *abro mis esfínteres*. Es lo más importante que haré en mi vida, así que lo haré bien. Me baño las piernas, los pies, el suelo. Estoy en el centro de una sala, rodeada por delincuentes, *exhibida ante ellos como una res y como una res vacío mi vientre*. Como puedo, froto una pierna contra la otra, adopto la posición de una muñeca destripada. Grito como una loca. (2018, 17, énfasis añadido)

Aquí vemos cómo la protagonista se metamorfosea en una simple criatura destinada a satisfacer sus necesidades fisiológicas de manera pública y humillante. De hecho, ella misma expresa esta degradación cuando dice: *exhibida ante ellos como una res, y como una res vacío mi vientre*. Esta frase resalta la pérdida de dignidad y la conversión forzada en un ser carente de raciocinio: un animal que es observado y juzgado por su mera existencia física.

En otras palabras, esta acción subversiva no solo busca sorprender a los atacantes, sino también ser *unheimlich* al revertir lo que es familiar para los delincuentes: una mujer que grita y llora mientras es ultrajada; por algo totalmente desconocido e inesperado para ellos: una mujer que decide vaciar sus esfínteres frente a todos. En otras palabras, la protagonista, al tomar la iniciativa de aquella manera, altera la dinámica de poder entre ella y los criminales allí reunidos, es decir, resignifica su rol, alterando así la relación víctima-victimario.

Esto nos lleva a plantearnos que la imagen de mujer empoderada, pese a estar bañada en excrementos, constituye una metáfora del feminismo, donde una voz femenina, aunque tiene todo en contra, decide enfrentar sus miedos al sublevarse ante la opresión patriarcal. Al respecto la docente y autora ecuatoriana Solange Rodríguez Pappé comenta lo siguiente: “Lo singular del cuento “Subasta” es que Ampuero subvierte el sentido de horror, y su protagonista logra sobreponerse a su miedo y tornarse ella en un ser aterrador que logra espantar a los mismos secuestradores” (2020, 137).

De hecho, en *El malestar en la cultura y otros ensayos*, de Sigmund Freud (1992, 123), se dice que la prohibición de hacer algo proscrito por la sociedad se incorpora en la mente de una persona primero mediante una regulación externa del comportamiento llevada a cabo por terceros —normalmente los padres o tutores— y, posteriormente, a través de una regulación interna, es decir, una autorregulación proveniente de la propia conciencia de la persona en cuestión.

Esta teoría freudiana relacionada con las autoprohíbiciones es relevante en el caso de la protagonista de “Subasta”, pues hacer algo tan extremo como lo que hace esta mujer conlleva no solo ir contra actos prohibidos por la sociedad, sino también contra restricciones arraigadas en la conciencia de la propia persona desde muy corta edad, como es el caso del control de los esfínteres.

Por último, la ironía que se desprende de este cuento es que, para salvar su cuerpo, la protagonista tuvo que recurrir precisamente a lo que aceleró la pérdida de su inocencia: lo *unheimlich* y lo escatológico.

2. Griselda

Este relato se enfoca en doña Griselda, una adulta mayor y vecina de la niña narradora, hábil para hacer pasteles de todo tipo; los chicos del barrio siempre se los piden porque ella los prepara basándose en temas infantiles y con fabulosas decoraciones.

Además, la señora Griselda no cobra mucho porque la gente del barrio es pobre y también porque hacer pasteles es un pasatiempo para ella, pues es su hija, Griseldita, quien las mantiene a las dos, ya que gana mucho dinero en actividades que nunca se llegan a explicitar del todo; si bien las vecinas insinúan a lo largo del cuento que Griseldita anda en malos pasos.

En una ocasión, la niña narradora y su madre encuentran a la señora Griselda desmayada y con olor a alcohol. La madre manda fuera a la niña y enseguida, junto con algunas vecinas, ayuda a recuperarse a doña Griselda. No obstante, se corre el rumor entre las vecinas de que es la hija la que golpea a la madre con cierta frecuencia.

Después de poco tiempo, un día en el que casi todos los vecinos estaban en las aceras a causa del intenso calor durante las festividades de Navidad, escuchan un disparo proveniente de la casa de doña Griselda. Llaman a la policía y a la ambulancia porque nadie quiere aventurarse a entrar a su casa. Poco después, los temores del vecindario se materializan cuando observan que los policías sacan el cuerpo inerte de doña Griselda cubierto por una sábana blanca cada vez más ensangrentada.

A partir de ese día, nunca más vuelven a ver a Griselda, la hija, pero sí un camión de mudanzas que a los pocos días se lleva todos los muebles y demás enseres de doña Griselda en cajas de cartón.

2.1. Hija contra madre: un caso de violencia doméstica

Nada más perfecto que el Amor, el Amor lo
perdona todo,
todo lo cree, todo lo espera y todo lo soporta.
(Ampuero, “Griselda”)

Este epígrafe, sacado de la Biblia y que doña Griselda escribe en un pastel de Primera Comunión, parece manifestar inconscientemente lo que ella siente como madre con respecto a los violentos maltratos que recibe de Griseldita, su hija, a quien ama pese a todo. Además, las últimas palabras de esta frase —*todo lo espera y todo lo soporta*—

también le calzan a la señora Griselda, pues seguramente cree que la relación con su hija mejorará algún día.

Lo que sucede en este cuento entre Griseldita y doña Griselda no solo constituye un claro caso de violencia doméstica, sino además uno de violencia filio-parental, es decir, la violencia ejercida por un hijo o hija contra su padre o madre, la cual, por no ser tan común como sí lo es la violencia de padres contra hijos o la que se da entre parejas, suele ser invisibilizada y, por ende, ignorada (Aroca-Montolío, Lorenzo-Moledo, y Miró-Pérez 2014).

Si bien es cierto que en este relato el lector jamás “presencia” directamente algún tipo de maltrato de la hija contra la madre, por los indicios que nos brinda el texto; podemos, sin embargo, asumir que esta violencia evidentemente ocurre.

Es así como la niña narradora cuenta que un día ella y su madre van a hablar a casa de doña Griselda para elegir el pastel que desean para el próximo cumpleaños de la niña, pero al entrar “la señora Griselda estaba tirada en el suelo, la bata levantada, se le veía el calzón y parecía muerta. Yo grité” (Ampuero 2018, 27–8).

Aunque al principio se puede pensar que este es un simple desmayo ocasionado por la edad o a causa de alguna enfermedad de doña Griselda, esto se descarta cuando, horas más tarde, la niña escucha una conversación entre su madre y algunas vecinas, quienes comentan que están seguras de que la hija maltrata a doña Griselda, aunque la madre de la niña narradora se niega a creerlo: “Las otras contestaban que lo del golpe podía haber sido la hija, que le daba el vivo palo. Decían “vivo palo”. Mi mami no creía. Que no, que cómo, una hija a su madre, eso es una aberración, eso no, eso no” (Ampuero 2018, 28). Este maltrato filio-parental resulta aborrecible y abominable porque constituye una violación y ruptura del orden social debido a lo que una madre representa en muchas culturas: protección y amor incondicionales.

Ahora bien, desde el punto de vista narratológico, el uso del narrador testigo —el de la niña protagonista— pasa, en varias ocasiones, a ser indirecto al ceder el discurso a voces indiferenciadas de la vecindad, como, por ejemplo, cuando se habla del esposo de doña Griselda:

El marido, decían, se había ido con otra señora. O que un día se fue a trabajar y nunca volvió. O que estaba preso. O que le pegaba unas palizas que la dejaban en cama durante días y que ella lo amenazó con la policía. O que la había botado a ella y a su hija de la casa y que habían tenido que venirse aquí. (2018, 26–27)

Así pues, mediante este recurso narrativo que da lugar a los rumores del vecindario, se le insinúa al lector que la violencia doméstica en el hogar de doña Griselda probablemente empezó mucho tiempo antes, con su marido y padre de Griseldita, de quien se deduce que, en el mejor de los casos era un tipo negligente; y en el peor, un hombre violento.

Además, es evidente que en el centro de esta violencia intrafamiliar existe una normalización e internalización de dinámicas violentas, por lo que no resulta difícil pensar que ese ambiente tenso constituido por un padre autoritario y una madre sumisa sirvió como caldo de cultivo para que Griseldita viera la violencia intrafamiliar como algo normal, tanto así que luego ella lo replicaría contra su progenitora. Y eso es precisamente lo que Concepción Aroca confirma en su ensayo “Características de las familias que sufren violencia filioparental: Un estudio de revisión”, donde se menciona que el estilo educativo permisivo-liberal, el estilo autoritario y el negligente-ausente, “comportan sus respectivos factores de riesgo que facilitarían el desarrollo de la violencia a ascendientes” (2012, 235).

Asimismo, un dato interesante que se llega a saber desde los primeros párrafos del cuento es que Griseldita es la que mantiene la economía del hogar, y que, para doña Griselda el hacer tortas es solo un pasatiempo: “La señora Griselda no vivía de eso. En realidad, cobraba poco porque en el barrio todo el mundo estaba mal de plata. *La hija, Griseldita, era la que las mantenía*. Parece que tenía con qué” (Ampuero 2018, 27, énfasis añadido).

En la violencia intrafamiliar esta dependencia económica suele ser una forma común de controlar a la víctima a través de “la coacción y el cercenamiento de la libertad” (Segato 2003, 116), ya que los agresores saben que es casi imposible para las víctimas pedir ayuda e independizarse de ellos si no cuentan con medios económicos propios.

Ahora bien, otra fuente de conflictos entre madre e hija probablemente fue la actividad a la que Griseldita parecía dedicarse:

Griseldita era rubia, muy blanca y andaba siempre con unos tacos que la hacían ver altísima. *Muchas veces llegaba haciendo un escándalo de frenos, llaves y taconeos a las cuatro de la madrugada*. Lo que no hacía ninguna mujer del barrio lo hacía Griseldita. (2018, 27, énfasis añadido)

Aunque no se nos dice directamente, se puede deducir de la situación —por su horario de trabajo, su aspecto, su repentina capacidad adquisitiva— que Griseldita se

dedicaba a negocios sexuales, nocturnos, que involucraban el alcohol y seguramente clientes adinerados.

Aunque son muchas las causas para que se dé la violencia filio-parental, una de estas, en el caso de doña Griselda y Griseldita, era la ingesta constante de alcohol: “Y que las dos le daban a la botella duro y feo. Decían ‘le dan a la botella duro y feo’. Que si venía borracha le pegaba. Que si la encontraba borracha le pegaba. Que si estaba sobria le pegaba. Y que eso todos los días” (Ampuero 2018, 28–29).

El nudo del conflicto de este cuento radica, por lo tanto, en ciertos sucesos íntimos o domésticos que alcanzaron la esfera pública en el vecindario.

En cuanto al aspecto narratológico, la elección de una niña de diez u once años como narradora testigo en primera persona nos ubica en una atmósfera doméstica, de intimidad casi familiar. Lo que ella llega a saber de la convivencia violenta entre Griselda y Griseldita es casi siempre a través de los adultos; o, mejor dicho, de los rumores de los adultos, pues, al igual que el lector, ella nunca llega a ver a la hija maltratando directamente a la madre.

Por ello, la perspectiva de la niña nos brinda una comprensión limitada de los motivos de la relación tormentosa entre madre e hija, pues por un lado observa detalles decisivos y por otro es incapaz de imaginar o inferir qué puede estar ocurriendo en esa casa cercana. Esto genera en esta chiquilla —y por extensión en el lector— una sensación de ambigüedad y desconcierto.

2.2. Suicidio y matricidio: dos tabúes imperdonables

“¿Qué hizo, doña Griseldita?”, lloraba mi
mami.
“¿Y si fue la hija?”, lloraba la señora Martha.
(Ampuero, “Griselda”)

El epígrafe triste y enigmático que abre esta sección se refiere a la posibilidad de que doña Griselda o bien se suicidó o bien fue asesinada por su propia hija; situación que la autora jamás revela. Sin embargo, en cualquier caso, tanto si fue un acto violento como el otro, los dos constituyen no solo una tragedia, sino también sendos tabúes bastante graves en el campo social, cultural y religioso.

En su ensayo “Erotismo”, Bataille nos explica el funcionamiento de los tabúes: “Tal es la naturaleza del tabú: hace posible un mundo sosegado y razonable, pero, en su

principio, es a la vez un estremecimiento que no se impone a la inteligencia, sino a la sensibilidad; tal como lo hace la violencia misma” (1997, 68). Es decir, la fuerza del tabú radica no en el intelecto sino en las emociones, lo que hermana este con la violencia en su forma más pura, pues ambos se centran en lo instintivo.

Es así como durante la fiesta de Navidad, cuando casi todos los vecinos se encontraban en las aceras del barrio a causa del calor, se oyó un disparo que provenía de la casa de doña Griselda y su hija: “Unos policías la sacaron envuelta en una sábana blanca que se iba empapando de sangre más y más, como si la mancha creciera” (Ampuero 2018, 29). Ya desde antes de este suceso todos se esperan lo peor y, en efecto, así ocurre, aunque nunca queda claro si la causante de la muerte de la señora Griselda fue ella misma o su hija.

En lo referente al aspecto narratológico, el que la narradora sea una niña de diez años a punto de cumplir once no solo aporta un matiz de inocencia al relato, como se menciona en la sección anterior; sino que, por su edad, también la convierte en una narradora poco fiable. Por lo tanto, su forma de percibir el mundo podría llevarla a malinterpretar o distorsionar lo que ve y oye, lo que afectaría la precisión de su narración; o, en el mejor de los casos, podría llegar a omitir o aumentar pequeños matices. Además, los niños suelen ser por naturaleza impresionables y manipulables, por lo que quizás, intencionalmente o no, su madre o las vecinas pudieron influir en ella.

En este punto cabe resaltar el paralelismo presente entre dos hijas: la niña narradora y Griseldita, que es ya una mujer adulta. Así, la segunda contrasta radicalmente con la primera, ya que no posee la inocencia ni la ternura que caracterizan a la narradora. Griseldita es en realidad la instigadora de la violencia que se desarrolla en “Griselda”.

Este contraste entre estas dos figuras femeninas subraya la dualidad del ser humano, ya que mientras la narradora parece ser una buena hija —sencilla e incluso un poco ingenua, tal como corresponde a una chica de su edad—; Griseldita, en cambio, representa dolor, resentimiento, ira y brutalidad, por lo que lleva el caos primero a su hogar y luego a todo el vecindario.

Otro aspecto interesante del cuento, que se destaca precisamente tras la muerte de doña Griselda, es el humor negro que emplea la autora guayaquileña: “La mancha creciendo, creciendo, creciendo y una mano escapando de la sábana. Nada más una mano, como diciendo ‘chao, ahí se quedan’” (2018, 29–30). Ampuero utiliza este humor ácido con una triple función: como crítica social porque ridiculiza la hipocresía de los moradores del barrio; como recurso literario porque proporciona alivio cómico y

originalidad al crear un contraste entre este humor y el drama descrito en páginas anteriores; y, por último, como mecanismo de defensa para la niña protagonista porque este humor vitriólico le permite distanciarse del dolor y la confusión que le causa la muerte de doña Griselda.

De lo anterior se desprende que la relación entre Griseldita y su madre solo se puede catalogar como compleja, pues, aunque no se menciona de forma explícita en el cuento, por ciertos hechos puede inferirse que, entre ellas, pudo haber habido al mismo tiempo amor, odio, resentimiento y codependencia.

Además, otro elemento narratológico que aporta a la trama de “Griselda” es el tiempo lineal y en pretérito en que se circunscribe este cuento, pues proporciona una sensación de inevitabilidad y progresión hacia un desenlace negativo. Esto intensifica la atmósfera de tensión y anticipación a medida que se desarrollan los eventos del cuento.

A continuación, se exploran con mayor detenimiento estos dos tabúes:

2.2.1. Suicidio

El famoso sociólogo francés Émile Durkheim, quien se destacó por sus artículos sociales durante el siglo XIX, define así el suicidio: “es cuando la víctima, en el momento en que realiza el acto que debe poner fin a su vida, sabe con toda certeza lo que sería normal que pasara” (2012, 15). Esto ya nos habla de una plena conciencia por parte de la persona que comete el suicidio; no es, pues, una muerte accidental. Por lo tanto, se puede concluir que doña Griselda sabía que al accionar el arma que tenía en su poder, acabaría con su vida.

Ahora bien, ¿había razones suficientes para que doña Griselda se suicidara? En su caso, pudo haber sido para librarse del dolor físico y emocional que le provocaba Griseldita con sus golpes e insultos, pues como bien menciona García Peña, entre las causas más comunes de este acto están los “daños psicológicos y físicos generados por la violencia intrafamiliar y la disfunción familiar” (2020, 19).

Por último, podemos concluir que la muerte por suicidio vendría a ser una autodestrucción voluntaria para así evitar más sufrimiento físico, psicológico o espiritual.

Y como bien se mencionó en el capítulo anterior, específicamente en la sección referente a los tipos de violencia que ocurren en la narrativa de Ampuero, esta sería, según Galtung, una violencia directa contra uno mismo, es decir, una situación en la que la persona se convierte a la vez en víctima y victimaria de sí misma.

2.2.2. Matricidio

Como se dijo en la sección “Hija contra madre: un caso de violencia doméstica”, en relación con el comportamiento del padre de Griseldita, quizás una de las causas de la violencia que ejerce esta contra su madre, incluyendo un posible matricidio, se deba a la dinámica familiar machista que presencié en su infancia y adolescencia, pues según los rumores de las vecinas, su padre le daba tales palizas a doña Griselda que ella casi siempre terminaba en cama durante varios días.

Además, teniendo en cuenta que al principio del relato se nos dice que Griselda no les cobra mucho a los vecinos por hacer sus tortas, pues no tienen mucho dinero, deducimos que no vive en un barrio de clase acomodada, y lo más probable es que tampoco viviera antes en un vecindario de altos recursos, por lo que, cuando vivía junto con su marido, seguramente también eran pobres. Así, pues, esto nos lleva a pensar en la reflexión que hace Kate Millett apoyándose en las conclusiones del filósofo británico John Stuart Mill cuando dice que “en la clase pobre, la mujer se encuentra sometida a mayores abyecciones que en los demás estratos sociales, por ser en ella la única criatura sobre la que un varón explotado puede afirmar su superioridad, ‘demostrándola’ mediante la fuerza física” (1995, 192).

A propósito de los actos violentos del marido de Griselda, la psicoterapeuta Lucy King en su ensayo “Herencia materna” —parte del libro *The Mother in Psychoanalysis and Beyond Matricide and Maternal Subjectivity*—, añade que no solo habría que culpar a los hombres en relación con el predominio de una sociedad patriarcal, pues por generaciones las madres también se han sometido al patriarcado y han obligado a sus hijas a hacer lo mismo (Mayo y Moutsou 2017). Por el carácter sumiso que muestra doña Griselda a lo largo del cuento, no resulta difícil imaginar que quizás ella le inculcó a su hija bajar la cabeza cuando fuera maltratada, perpetuando así el ciclo de violencia machista, pues como bien menciona Girard, “la violencia insatisfecha busca y acaba siempre por encontrar una víctima de recambio” (1983, 12).

Ahora bien, existen varias formas de interpretar esta situación de violencia filio-parental y de matricidio, en caso de que esto haya sido lo que en verdad ocurrió.

Una de ellas es la de que Griseldita retomó su pasado desde el sitio de quien ejercía la violencia, su padre, infligiéndosela ahora a la víctima inicial: su madre. Otra interpretación del posible matricidio que comete Griseldita sería la de un acto simbólico de destrucción del pasado, ya que, al asesinar a su madre, la hija busca romper con su

herencia familiar de dolor y violencia para construir así un nuevo futuro para sí misma, libre del recuerdo de la opresión de su padre y de la sumisión de su madre. Por último, este acto también puede interpretarse, al menos en la mente de Griseldita, como una forma de castigo contra su madre por no haberse defendido y, peor aún, por no haberla defendido a ella, incumpliendo la importante misión que tiene toda madre de proteger a sus hijos frente a quien sea.

Finalmente, a través de lo narrado en este cuento y en otros de *Pelea de gallos*, nos damos cuenta de que la violencia en la narrativa de María Fernanda Ampuero es a la vez omnipresente e inevitable, tanto que incluso anida en el ámbito de una familia compuesta por solo dos mujeres.

2.3. Barrio chico, infierno grande

Parece que alguien llamó a Griseldita porque
apareció al rato más brava que asustada a
espantar a las señoras que rodeaban a su mamá.
(Ampuero, “Griselda”)

Este epígrafe revela la conflictiva relación que llevaba Griseldita con las vecinas de su barrio. Tal vez las intenciones de la mayoría de ellas, como es el caso de la madre de la niña protagonista del cuento, eran buenas, pero desgraciadamente no se podía decir lo mismo de las demás.

Asimismo, Griseldita creía que las vecinas no solo hablaban mal de ella con otros moradores del barrio, sino que, peor aún, le hablaban mal de ella a su propia madre, lo que se desprende de su violenta reacción: “Que se largaran viejas metiches, que no pasaba nada viejas de mierda, que métanse en su vida viejas putas, que acaso no tienen casas viejas cotorras” (Ampuero 2018, 28).

La actitud de Griseldita tiene consonancia con lo que se dice en el artículo “El sentido del chisme en una comunidad de pobres urbanos”, donde se afirma que el chisme “es un espacio de ‘desunión’, se habla ‘por atrás’” (Fasano et al. 2009, 66).

Este hecho no solo refleja la falta de sororidad de las vecinas para con Griseldita, sino también para con doña Griselda, pues los chismes de las vecinas no solo no impidieron los maltratos de la hija contra la madre, sino que incluso pudieron haber empeorado la situación, ya que la información proveniente de rumores suele basarse en equívocos, elucubraciones, prejuicios y valoraciones descontextualizadas.

Así, por ejemplo, la niña narradora nos dice que Martha, una de las vecinas a quien Griseldita le compraba artículos de belleza es una de las primeras personas en hablar mal de ella con las otras vecinas: “A la señora Martha, la de enfrente, que traía mercadería de Panamá, le compraba maletas enteras y *fue esa misma señora la que corrió el rumor de que Griseldita andaba en malos pasos*. Así decía ‘malos pasos’” (2018, 27, énfasis añadido).

Si bien es cierto que no se menciona en el cuento que doña Griselda haya pedido en ningún momento ayuda a las otras vecinas respecto a los maltratos que sufre por parte de su hija, no menos cierto es que casi todas ya lo intuían, como queda claro en la conversación que tiene la madre de la niña protagonista con el resto de vecinas, conversación que se cita en la sección “Hija contra madre: un caso de violencia doméstica”, donde se discute el hecho de que la hija a menudo golpea a su madre cuando la primera llega de su trabajo.

Ahora bien, en cuanto a la niña narradora testigo se podría decir que constituye un clásico caso de narrador poco confiable, acusación que recae con frecuencia sobre los narradores en primera persona, pero esto es especialmente cierto en el caso de esta protagonista por tener apenas diez años y verlo todo a través de un velo infantil que, al igual que en el caso de los rumores, podría transmitir inadvertidamente información distorsionada y errónea al lector, con la salvedad de que lo suyo sería debido a su criterio poco formado, no por un afán de tergiversar los acontecimientos a propósito, o por entretenerse, o por causar daño a otros.

Además, el hecho de vivir en un ambiente general de violencia —ya fuera esta física, verbal o psicológica— pudo haber afectado la percepción de la niña sobre las relaciones sociales, pues como menciona el investigador colombiano Enrique Chaux, “en el ámbito comunitario, varios estudios han encontrado que niños y adolescentes que viven en barrios o municipios violentos tienen más probabilidad de desarrollar comportamientos agresivos” (2012, 47). Por ello, para hablar del impacto del entorno violento del vecindario en esta muchacha, la autora nos permite conocer al final del cuento una de sus reflexiones: “Mis siguientes cumpleaños tuvieron una torta redonda, de mierda, pero a mí, la verdad, eso ya me importaba un carajo” (Ampuero 2018, 30). Aquí, percibimos resignación ante los acontecimientos violentos de su entorno; además de aquella normalización de la violencia que ya se trató ampliamente en el capítulo anterior, concretamente en la sección “Violencia directa”.

Finalmente, toda esta violencia generadora de más de lo mismo en cualquiera de sus formas está estrechamente relacionada con la convivencia con los otros, lo que se resume en una de las frases más impactantes de Jean-Paul Sartre: “el infierno son los otros”.

3. Pasión

Una mujer, cuyo nombre no conocemos pero que es un claro trasunto de María Magdalena, sufre sobremanera a lo largo de su infancia y adolescencia por los inmerecidos castigos físicos y psicológicos que le imponen sus abuelos por creer que tiene una dudosa reputación al igual que su madre, quien la abandonó cuando era apenas una niña pequeña. Además, lo único que esta le hereda antes de dejarla con sus abuelos para, según ella, protegerla de su estigma, es un colgante con una piedra que tiene poderes mágicos.

Un día la niña decide marcharse de su pueblo tras una paliza especialmente brutal que le propinan sus abuelos, pero antes de hacerlo les deja preparado un brebaje con hierbas extrañas que los mata, por lo que al día siguiente amanecen tiesos y secos.

Nadie en el pueblo vuelve a saber de la protagonista por mucho tiempo, hasta que un día ella regresa porque se entera de que a su antiguo pueblo ha llegado un hombre santo. La mujer, al conocerlo en persona y sentirse amada por él, cree que ahora por fin podrá dejar atrás su pasado.

Ella escucha con interés las múltiples historias que este hombre santo le cuenta a sus seguidores. Además, lo ayuda con sus milagros, como transformar el agua en vino, o devolverles la vista a los ciegos, o incluso resucitar a los muertos.

No obstante, el día en que ese hombre santo decide entregarse a sus enemigos, ella intenta disuadirlo y hacerle entender que los poderes que él creía tener provenían en realidad de ella, no de él, pero el hombre se niega a escucharla.

Entonces, cuando el hombre trasunto de Jesús muere debido a la gran tortura y maltrato al que es sometido, la protagonista, loca de dolor por su muerte, entra al sepulcro y le pone en el cuello su colgante con la piedra mágica, pero eso termina matándola y transfiriéndole al hombre todos sus poderes.

3.1. Del abandono de la madre a los golpes de los abuelos

Te golpeaban para que no fueras igual a tu
madre
mientras te gritaban eres igual a tu madre.
(Ampuero, “Pasión”)

En este epígrafe se evidencia la violencia física y psicológica a la que era sometida la protagonista cuando era apenas una niña; así pues, la violencia física que ejercían sus abuelos contra ella consistía en golpearla constantemente con una vara de laurel; y la psicológica, en insultarla e insistirle una y otra vez que era como su madre, a quien los ancianos y los demás habitantes del pueblo consideraban una libertina.

Así, siguiendo con la reflexión anterior, se puede afirmar que el ensañamiento de los abuelos contra la protagonista se basa fundamentalmente en lo que hizo la madre o, mejor dicho, en lo que se convirtió —lo cual se insinúa, pero no se explicita—, y no tanto en lo que la propia protagonista hace o dice.

Por lo tanto, en esta compleja dinámica familiar de poder y control, los abuelos representan la tradición y el conservadurismo; la madre, la rebeldía, y la hija, la potencial realización y continuación de dicha rebeldía.

En cuanto a la violencia familiar ejercida contra la protagonista, por entonces apenas una criatura, se puede decir que si bien es cierto que el maltrato de cualquier clase contra otro ser humano es siempre reprobable, este lo es aún más cuando se convierte en violencia infantil, pues, al igual que en el caso de los ancianos, tal como ocurre en el cuento “Griselda”, los niños también son especialmente vulnerables por hallarse en desventaja física, psicológica y económica respecto a sus cuidadores-agresores.

Al respecto, Cristina Rivera Garza nos recuerda que esta vulnerabilidad “constituye la más básica y acaso la más radical de las condiciones verdaderamente humanas, y es imperioso no sólo reconocer esa vulnerabilidad a cada paso sino también protegerla y, aún más, preservarla a toda costa” (2011, 126). Así, en el caso de los niños, los ancianos y también las personas discapacitadas, esta fragilidad es incluso más valiosa por ser innata y no meramente circunstancial y momentánea.

En la siguiente escena, por ejemplo, la violencia llega a su punto máximo, tanto que parece un acto de sevicia, pues los castigos son desproporcionados —como cuando golpean a la protagonista porque se le hace tarde por recoger hierbas en el camino— o inmerecidos —como cuando la azotan por miedo a que se fuera a parecer a su madre—:

“Con una vara de laurel [...] te rasgaron la espalda, las nalgas, el pecho diminuto, hasta dejarte tiras de piel colgando, como una naranja a medio pelar” (2018, 64).

En la cita anterior se habla de “tiras de piel colgando” y Ampuero compara a la niña con una “naranja a medio pelar” para enfatizar la brutalidad de los abuelos. Asimismo, un “pecho diminuto”, resalta el contraste impactante entre la fragilidad de la protagonista y la saña de los actos violentos cometidos en su contra. Como bien afirma Castanyer al respecto de la violencia infantil, “es fundamental entender que todo niño o niña, por el simple hecho de serlo, está en riesgo de sufrir maltrato” (2009, 35).

Además, en cuanto a lo simbólico, las discapacidades físicas adquiridas por la protagonista a causa del maltrato extremo al que fue expuesta pueden interpretarse como recordatorios visibles de las marcas emocionales que también lleva en su interior y que son más difíciles de apreciar: “Ella, tu abuela, él, tu abuelo, te pegaron tanto que dejaste para siempre de escuchar por el oído derecho y te quedó un rengueo al caminar” (Ampuero 2018, 64).

Pero no solo hubo secuelas físicas de por vida, sino también consecuencias emocionales permanentes que hicieron que la protagonista trasunto de María Magdalena, ya adulta, no pudiera tener relaciones sociales normales, pues los niños y adolescentes son más sensibles al trauma durante su formación, por lo que las repercusiones del maltrato familiar sufrido la marcaron para siempre, del mismo modo que un clavo incrustado en un pedazo de madera deja una marca perenne, aunque luego se lo remueva. Entre estas emociones negativas destacan el miedo, la culpa, la ansiedad, la vergüenza, la depresión, por nombrar los principales (Castanyer Mayer-Spiess 2009).

Así, en el caso de la protagonista, su falta total de aprecio por sí misma por no haber tenido nunca una figura de autoridad que la amara y la cuidara, se refleja después en su entrega y devoción totales al hombre santo trasunto de Jesús, porque él, en una ocasión, le mostró un poco de cariño, cariño que jamás había sentido antes. Esta problemática particular se analizará más ampliamente en la siguiente sección.

En pocas palabras, el texto utiliza los golpes, insultos y palizas que la niña recibió de sus abuelos como símbolo de la frustración, rencor, resentimiento y odio de estos contra la que, desde su perspectiva, siempre fue la verdadera culpable de todo: la hija libertina que se fue para buscar hombres y que les dejó a una niña que, según ellos, era ya igual de licenciosa que su madre por el simple hecho de compartir su sangre.

Incluso podríamos interpretar que la protagonista nació con el estigma de que su madre fuera una libertina de la misma forma en que, según la religión católica, todos

nacen con el pecado original heredado de Adán y Eva sin haber hecho aún nada malo. En el caso del estigma, sin embargo, la protagonista no puede “renacer” simbólicamente como sí ocurre con el bautismo católico, pues en su caso las ideas preconcebidas de sus abuelos y de la gente del pueblo no provienen de un mal primitivo interno, sino más bien de fuerzas externas. Además, a diferencia de los nacidos con el pecado original, que logran liberarse de este y vivir sin consecuencias prácticas ni simbólicas por el resto de sus vidas; el trasunto de María Magdalena, por el contrario, debe aprender a sobrevivir con un escarnio que no le corresponde.

No obstante, si bien es cierto que los abuelos maltrataron física y emocionalmente al personaje principal durante su infancia, no es menos cierto que el de su madre fue el primer acto de violencia que recibió, pues esta la abandonó cuando el trasunto de María Magdalena todavía era muy pequeña: “Tu madre se fue dejándote mocosa y flaca y desnuda. Un animalito mojado en la puerta de la casa de tus abuelos” (Ampuero 2018, 63). En la actitud de la madre vemos abandono, que es una forma de negligencia y, por extensión, también de violencia. Simbólicamente, este abandono real por parte de la madre constituye una metáfora del vacío emocional que sufrirá la protagonista a lo largo de toda la vida.

En el plano narratológico, haciendo gala de la técnica del dato escondido, Ampuero no nos menciona exactamente qué le ocurría a la madre ni por qué la dejó a cargo de sus abuelos; no obstante, en la siguiente cita se aprecia una situación que, aunque no disculpa del todo a la madre, sí ayuda al lector a entender mejor la razón que tuvo para abandonar a su hija: “No sabes, tampoco, que *tu madre quería salvarte de ella, de eso que heredaste y que se parece tanto a una gracia como a una maldición*” (Ampuero 2018, 63, énfasis añadido).

Si bien es cierto que esta cita resuelve en parte la duda de por qué esta mujer decidió abandonar a su hija cuando esta apenas era una niña; nos plantea, sin embargo, una nueva incógnita al no especificar exactamente qué es lo que heredó.

3.2. El estigma de “mujer fácil”

Se fue a buscar hombres, decían ellos, decían
las gentes del pueblo tapándose la boca por un
lado.
(Ampuero, “Pasión”)

El comentario que abre este epígrafe son murmuraciones —ciertas o no— que la gente del pueblo expresa contra la madre de la protagonista, quien es vista a lo largo del cuento como una mujer libertina que solo busca placer y diversión.

Sin embargo, más allá del comportamiento de esta mujer y de la veracidad o falsedad de los rumores sobre ella, la actitud de la gente del pueblo es una muestra representativa de una sociedad patriarcal y machista. Por ello, el cuento nos señala, a través de este gesto simbólico de taparse la boca por un lado, la hipocresía que reina en este tipo de comunidades, pues aunque estas personas en privado se sienten cómodas difundiendo rumores; en público, no obstante, prefieren aparentar discreción y moderación.

Además, los habitantes del pueblo no solo estigmatizan a la madre, sino también a la protagonista —tanto cuando es apenas una niña de pocos años como cuando se convierte en una mujer— y, pese a intuir que debido a la edad que tiene en ese entonces no es posible que haya hecho algo grave, de todas formas le atribuyen las mismas faltas contra la moral supuestamente cometidas por su madre: “Usaban para hablar de ella esa palabra que luego, no mucho más tarde, fue tuya, te calzó como un traje ceñido, te contagió como una enfermedad” (2018, 63-4).

Más adelante, en el cuento se vuelve a comparar a la hija con la madre: “Te empezaron a llamar también otra cosa, como a tu madre, y te usaban, usaban tu nombre, para asustar a los niños” (Ampuero 2018, 66). Con esta actitud que se repite varias veces a lo largo de “Pasión”, la autora enfatiza cómo la comunidad le niega a la protagonista una identidad propia al vincularla una y otra vez con los actos de su madre.

Ahora bien, en cuanto a la libre expresión de la sexualidad femenina, que, como menciona Segato, consiste para la mujer en “decidir sin coerción su comportamiento y sus interacciones sexuales” (2003, 110), se puede decir que en sociedades machistas y patriarcales esto con frecuencia se confunde con libertinaje sexual y es visto como algo que debe ser controlado y reprimido; y las mujeres que no se ajustan a este canon a menudo son castigadas por su entorno mediante rumores, chismes o incluso el ostracismo.

Además, es importante recalcar que en el cuento “Griselda” se vio ya la magnitud de la repercusión de los chismes y rumores en un vecindario. En este caso, es la gente de todo un pueblo la que calumnia injustamente a una niña tan solo basándose en la reputación de la madre. Asimismo, a diferencia del cuento ya mencionado, aquí los comentarios que hace la gente son impersonales. Nunca llegamos a imaginarnos, como

en el cuento precedente, a un grupo de mujeres chismosas que van de aquí para allá, sino a toda una sociedad abstracta apuntando con su dedo acusador a la víctima.

Por su parte, Galtung clasifica este tipo de violencia social como violencia psicológica, pues las calumnias que sufre primero la madre y luego la hija por parte de la gente del pueblo atentan contra el bienestar emocional de estas mujeres, donde el estigma “de mujer fácil” constituye una construcción social profundamente arraigada bajo principios o valores conservadores que condenan y marginan a las mujeres que perciben como sexualmente promiscuas.

Esto, no obstante, no sucede con los hombres, quienes culturalmente tienen derecho a ser sexualmente activos, pues en palabras de bell hooks,⁴ “el doble estándar en relación con la sexualidad condenaba a las mujeres que no fueran vírgenes o fieles amantes o esposas, mientras permitía a los hombres hacer lo que desearan sexualmente y aprobaba su comportamiento” (2019, 69).

3.3. Pasión, dependencia emocional y muerte

Sabes, lo único que sabes, es que no vas a poder
vivir sin él.
Lo que no sabes, y nunca sabrás, es si te quiso.
(Ampuero, “Pasión”)

Tal como se aprecia en este epígrafe, la protagonista, afectada por el escarnio público y la falta de alguien que la amara incondicionalmente durante su infancia, se encuentra ahora en una posición vulnerable, buscando desesperadamente aceptación y cariño en cualquier lugar. Y en su caso, ella encuentra este amor —pero solo temporalmente— en un hombre con un gran don de la palabra, un hombre supuestamente santo que nos recuerda al Jesús del cristianismo.

En “Pasión”, María Fernanda Ampuero reinterpreta de forma original la relación entre Jesús y María Magdalena, presente en la Biblia católica, para construir una historia donde la protagonista, trasunto de María Magdalena, vive una relación tóxica.

Es así como en este cuento, la protagonista sacrifica su dignidad y amor propio para mantener un vínculo con un hombre que no le corresponde y la ignora constantemente. En otras palabras, aquí la autora emplea los Evangelios con un fin doble:

⁴ Esta autora estadounidense siempre usa su nombre y apellido en minúsculas por razones ideológicas.

primero, recrear una situación cotidiana de violencia con la que muchas mujeres se sienten identificadas; y segundo, denunciar las incongruencias de algunos valores del catolicismo.

Así, por ejemplo, el cristianismo radical promueve la sumisión y la obediencia como características ideales en una mujer, y la sexualidad femenina es vista como algo pecaminoso y peligroso que debe ser controlado por la sociedad y la religión. Además, este sistema de valores niega el derecho de las mujeres a disfrutar de actividades placenteras —incluyendo la sexual, como veremos en el cuento “Luto”— y a tomar decisiones sobre su propia vida.

Por lo tanto, este sexismo religioso se puede interpretar como una forma de violencia que atenta contra la esencia misma de la mujer, e incluso del hombre, restringiendo así su capacidad de vivir plenamente, tal como lo asevera la académica mexicana Marta Lamas: “La violencia del sexismo se debe comprender con relación a esa forma de muerte psíquica que es la constricción del deseo de vivir y ser. Ése es el punto nodal: el sexismo es violencia contra la libertad, tanto de las mujeres como de los hombres” (1998, 197).

Ahora bien, en el aspecto bíblico, el título que da nombre a este cuento, “pasión”, se refiere al sufrimiento de Jesús durante los días anteriores a su muerte y también durante la crucifixión. De forma paralela, en una interesante reconfiguración de roles, Ampuero nos cuenta el sufrimiento/pasión de su protagonista al haber sido abandonada por su madre, golpeada cruelmente por sus abuelos, humillada, juzgada por la gente del pueblo e ignorada por el hombre que amaba.

Así, la autora nos presenta a una María Magdalena compleja y apasionada, que lucha por encontrar su lugar en una sociedad que la oprime, pero a diferencia de la María Magdalena bíblica, este personaje termina mal y traicionada por el trasunto de Jesús.

Con relación a la dependencia emocional del trasunto de María Magdalena por el hombre santo, conviene traer a colación una afirmación precisa de la psicóloga Olga Castanyer: “Conjunto de pensamientos, emociones y conductas que hacen que una persona sitúe la fuente de su autoestima y bienestar en el exterior, sin confiar en sus propios criterios para evaluarse a sí misma y a las situaciones” (2013, 13).

Por lo tanto, aquí Ampuero nos muestra a una mujer dispuesta a sacrificar su dignidad por otra persona, lo que se ajusta bastante bien a algunas mujeres que, incluso ahora, en pleno siglo XXI, renuncian a todo —su carrera, sus propios hijos y hasta su vida— por un hombre.

Asimismo, para enfatizar la dependencia emocional que raya en la adoración de la protagonista por aquel hombre santo, la autora emplea frases como las siguientes:

¿Cómo no ibas a hacer hasta lo imposible por hacerlo feliz, por ayudarlo a cumplir sus promesas? Así, como un perro agradecido, te sentabas a sus pies a mirarlo, a escucharlo arrobada, loca de amor, como si de su boca salieran uvas, miel, jazmines, pájaros. (2018, 67)

En esta analogía de la protagonista en el papel de un perro sumiso, la autora implica su estado vulnerable por la humillación pública y la falta de afecto; es decir, se aferra a cualquier migaja de cariño depositando así su validación en medios externos.

Poco después de la fama adquirida por sus múltiples proezas en el cuento de María Fernanda Ampuero, esta versión de Jesús se envanece con toda la atención que recibe; y cree que, salvo por sus apóstoles, no necesita a nadie más: “Los otros ya no te dejaban tocarlo –salvo la túnica, las sandalias– ni él visitaba tu tienda con tanta frecuencia, con tanta urgencia” (2018, 67). Por ello, cuando la protagonista le ruega al hombre santo que no se entregue a sus enemigos y le confiesa que todos los milagros que el creía manifestar en realidad provenían de la piedra de su colgante, él entonces se molesta, decide no creerle y se distancia aún más.

Todo lo anterior conduce tanto a la muerte física como a la muerte simbólica de la protagonista, pues se nos da a entender que el hombre santo, una vez que obtuvo lo que necesitaba, la abandonó: “Llevaba al cuello la piedra gris, es decir, se llevaba tu fuerza, tu sangre, tu savia. La luz que entró en el sepulcro cuando él movió la piedra te permitió verlo por última vez: hermoso, divino, sobrenaturalmente amado” (Ampuero 2018, 69).

Por medio del simbolismo de la piedra gris que ahora el trasunto de Jesús lleva colgada al cuello, la autora nos deja claro que este hombre supuestamente bueno se apropió —metafórica y literalmente— de la esencia misma de la protagonista, tal como se observa en situaciones de desequilibrio de poder, donde una parte concentra la toma de decisiones, los recursos y los medios, mientras que la otra se ve obligada a obedecer y subordinarse.

No obstante, el sacrificio de la protagonista no sirve de nada porque ella, aunque da su vida por la de él, al final es ignorada como tantas otras veces: “Él te miró, estás casi segura de que te miró y con tu último aliento –te morías– le dijiste algo, lo llamaste, estiraste la mano. [...] Pero él siguió caminando al encuentro de sus fanáticos [...]. Y no volvió la vista atrás” (Ampuero 2018, 69). Así, el hombre bueno y santo, ahora resucitado,

ignora a la mujer que durante tanto tiempo fue su compañera y le da la espalda y sale de su tumba para ir al encuentro de sus seguidores.

4. Luto

Esta historia comienza con dos hermanas, Marta y María, celebrando la muerte de su hermano mayor con abundante comida y bebida. Enseguida se nos cuenta que todo comenzó cuando un día el hermano mayor —en el cuento no tiene nombre, pero es un claro trasunto de Lázaro— encuentra a María, la menor de las hermanas, explorando sus partes íntimas, y entonces la sentencia a vivir en los potreros en peores condiciones que a un animal. Ahí, la muchacha sufre abusos de todo tipo por parte de los sirvientes y de otros hombres del pueblo, incluso de su propio hermano, quien la viola en varias ocasiones cuando cree que nadie lo ve.

Cuando eventualmente el hermano muere después de una terrible agonía a causa de una grave enfermedad de transmisión sexual que adquirió en una de sus tantas aventuras, Marta y María se sienten libres y celebran con una gran comilona. Sin embargo, a los cuatro días de haber muerto el hermano, llega el hombre santo, amigo de su hermano y trasunto de Jesús, quien cuando ve a María ultrajada y en condiciones infrahumanas no hace nada por ayudarla. Ahora, en el presente, al enterarse de la muerte de su amigo, pide que lo lleven a su tumba, y lo llama una y otra vez desde fuera del sepulcro. Marta opta por ignorarlo.

No obstante, días después, cuando María y Marta están comiendo cordero y disfrutando de su conversación, la puerta principal se abre y ven que se trata de su hermano muerto, ahora putrefacto.

4.1. De la violencia a la deshumanización

Para que entendiera en los tajos en la piel que
ante la indefensión triunfa siempre la crueldad.
(Ampuero, “Luto”)

El epígrafe que abre esta sección nos lleva a reflexionar sobre el hecho de que, desgraciadamente y muy a menudo, la brutalidad se impone a la compasión; y la violencia, al afecto. En esta escena, María, la hermana menor, le indica a su hermana Marta las cicatrices fruto del terrible maltrato físico y sexual que le causó su hermano

mayor, trasunto de Lázaro, tras haberla desterrado de la casa familiar por, según él, comportarse como una prostituta al explorar su propio cuerpo.

En “Luto”, María Fernanda Ampuero, de forma similar a como hizo en “Pasión”, invierte no solo los roles y los valores morales del relato bíblico original —donde María, Marta y Lázaro mantienen una buena relación entre ellos y admiran a Jesús—, sino también las emociones suscitadas ante ciertos eventos, pues en este relato, a diferencia de lo que ocurre en la versión bíblica cuando el trasunto de Jesús resucita al hermano mayor, en el cuento, por el contrario, las dos hermanas no reciben el hecho con alegría ni festejos, sino con espanto.

Es importante mencionar que en la versión creada por Ampuero la violencia ejercida por este trasunto de Lázaro en el papel de hermano mayor no se origina en el vacío, pues el padre de estos tres hermanos, cuando llegaba de trabajar, “volvía agrio y azotaba a todo el que se ponía por su camino con una vara de cuero delgadita que abría la piel en silencio, como si nada, hasta que salía la sangre como una sorpresa roja y el dolor agujijoneaba” (2018, 72).

Estos golpes recayeron sobre todos los hijos, al igual que sobre la madre, por lo que el hermano mayor, al morir sus progenitores, impuso su propia violencia a sus hermanas, especialmente a María; reflejando las relaciones de poder típicas de los hogares patriarcales; ya que las hermanas, por ser mujeres, no tienen poder en la jerarquía familiar, al igual que su madre tampoco lo tuvo frente a su padre.

En cuanto a los actos monstruosos cometidos directa o indirectamente por el trasunto de Lázaro contra su hermana María, se puede mencionar este: “Alguien, seguramente su hermano, le dejó la espalda como el mimbre de tantos latigazos. Tchas, tchas, tchas” (2018, 73). O este otro: “Y entonces Marta se quedó arrodillada sobre el polvo del patio viendo a su hermano romper a su hermanita a golpes” (2018, 75).

Este es el horrorismo contemporáneo al que se refiere Rivera Garza en *Los muertos indóciles* y que atribuye a Adriana Cavarero: “Horrorismo contemporáneo: formas de violencia espectacular y extrema que no sólo atentan contra la vida humana, sino además —y acaso sobre todo— contra la condición humana” (2013, 20). Así pues, en los horrendos actos contra María se aprecia una deshumanización por partida doble: la de la víctima y la del agresor.

Así, por una parte, la violencia deshumaniza a María, pues al arrebatarle la dignidad a su hermana menor mediante los actos aberrantes que comete, el hermano trasunto de Lázaro pretende convertir a María en algo incluso inferior a un animal; es

decir, en una cosa, en un objeto. Pretende, pues, más allá de deshumanizarla, también cosificarla.

Y, por otra parte, el hermano mayor, en su papel de victimario, también se deshumaniza al llevar a cabo acciones abyectas contra su hermana María. Se transmuta así en una bestia que se guía por sus instintos más bajos, dejando de lado la compasión y el respeto por la vida y la integridad de su hermana menor.

En esta escena en particular queda claro que la violencia contra María se torna no solo tremendamente cruel, sino que incluso podría parecer excesiva e ilógica:

Alguien había escrito con un objeto punzante la palabra zorra en su estómago, alguien había pisoteado su mano derecha hasta convertirla en un colgajo, alguien había mordido sus pezones hasta dejarlos arrancados, guindando de un trocito de piel de sus pechos redondos, alguien le introdujo aperos del campo por el ano dejándole una hemorragia perenne, alguien le produjo un aborto a patadas. (Ampuero 2018, 73)

Sin embargo, la docente universitaria Graciela Hierro nos aclara que en realidad “la violencia en la lucha entre los géneros como entre las razas puede ser mortal, pero no es irracional, como se ha pretendido mostrar. Es la consecuencia lógica y por ello racional del sexismo y el racismo” (Hierro 1998, 266).

Tal como se mencionó en la sección “Forma particular de usar el lenguaje” en el Capítulo primero, la lengua es el arma principal de Ampuero para expresar su poética de la violencia, así pues, aquí se puede constatar cómo la autora refuerza la situación a través de una enumeración de sucesos que raya en lo excesivo y lo hiperbólico, incrementando así el horror vivido por María. Además, el lenguaje utilizado en este cuento no solo realza la gravedad de las atrocidades que padece esta mujer, sino que también pone en tela de juicio la lógica detrás de esta barbarie, obligando al lector a confrontar la deshumanización de la víctima.

Asimismo, como bien menciona el psiquiatra Antonio Escudero, “las conductas agresivas en la violencia de género no son fruto de un diálogo frustrado, sino que se ‘desatan’ por el perpetrador de forma independiente de cualquier conducta de la mujer” (2009, 61). En pocas palabras, en el caso específico de este tipo de comportamientos extremos contra la mujer, el origen no se halla en esta, sino en el mismo hombre, quizás debido a un trauma del pasado o alguna creencia tóxica respecto al género femenino.

Todos los tipos de maltrato que se han discutido a lo largo de la presente sección —violencia física, sexual y psicológica— tienen sus raíces en la desigualdad de poder existente entre hombres y mujeres, así como en las normas sociales que perpetúan esta

subordinación del sexo femenino a causa de una violencia cultural que disculpa o minimiza ciertos actos y comportamientos por estar fundamentados en las creencias y los valores de la sociedad de determinada época y lugar (Galtung 1998).

Por último, cabe decir que, mediante este cuento, María Fernanda Ampuero visibiliza los efectos devastadores que la violencia puede tener sobre una persona, especialmente el de la deshumanización.

4.2. Masturbación femenina: todavía un tabú

Entró a la habitación y encontró a María
con la mano entre las piernas.
(Ampuero, “Luto”)

El hecho de que el hermano mayor encuentre a su hermana masturbándose no pasaría de ser un momento incómodo en una sociedad tolerante y abierta; sin embargo, en la sociedad machista en la que se desarrolla este cuento, este acto constituye algo deshonesto y pecaminoso que produce en el trasunto de Lázaro un permanente repudio hacia su hermana María, a quien destierra a los potreros tras propinarle una tremenda golpiza: “En esta casa no va a haber putas, dijo. Eso fue todo. Esa noche la ató a un abrevadero y bajo las estrellas preciosas le partió la cara a patadas” (Ampuero 2018, 75).

Según un artículo de la BBC News Mundo, escrito por Leire Ventas (2015), todavía existe un fuerte tabú social-religioso sobre la masturbación femenina, donde este acto, en el mejor de los casos, se invisibiliza; y, en el peor, se estigmatiza, pues en determinados lugares las personas que se masturban son excluidas de sus comunidades.

Además, en este reportaje también se mencionan, entre las consecuencias más comunes tanto en el aspecto social como religioso, la culpa y la vergüenza en relación con una posible pérdida de la virginidad y la castidad, características que se valoran en gran medida en muchas sociedades machistas y ultrarreligiosas; lo que nos lleva a la estigmatización social antes mencionada. Asimismo, en lugares como Oriente Medio, por ejemplo, las mujeres que se masturban son vistas como promiscuas o indignas, y, por lo tanto, merecedoras de un castigo. Y es por ello que “la represión de la sexualidad femenina ha garantizado, entre otras cosas, la limitación del placer dedicando a las mujeres a la procreación” (Hierro 1998, 265).

En “Luto” este tabú se manifiesta en las palabras emitidas por el hermano mayor: “La puta, aliada del maligno, se tocaba entre las piernas y gemía. *En eso consistía ser*

puta: en gustar del gusto” (Ampuero 2018, 75, énfasis añadido). El hecho de que el trasunto de Lázaro identifique el autoerotismo y el placer sexual femenino con la noción de ser o de convertirse en una prostituta revela en él la existencia de un orden moral hipócrita que se fundamenta en la negación del placer para otros, sobre todo en el caso de las mujeres, pero no en él mismo, pues a lo largo del cuento se sabe que esta versión de Lázaro se acuesta de forma frecuente con distintas mujeres, incluyendo su propia hermana María.

Dicho rechazo por parte de Lázaro a lo placentero cuando se trata del sexo femenino se debe seguramente a sus enseñanzas religiosas, en las que el cuerpo es visto como algo trivial y transitorio, en contraposición con la trascendencia y eternidad del alma, valores estos últimos que el hombre santo —amigo personal suyo— exalta y busca preservar. Por lo tanto, cualquier indulgencia en el placer corporal se percibe como un obstáculo para alcanzar esos ideales espirituales superiores.

Sin embargo, socialmente, poco o nada se dice sobre el placer sexual del hombre obtenido a través de la masturbación; no obstante, según la religión católica y la Biblia —ambos elementos implícitos en este cuento—, tanto la masturbación masculina como la femenina son un pecado por varias razones, siendo la principal el hecho de que este acto se opone a la evidente finalidad de la actividad sexual: la de procrear.

No obstante, en la Biblia la única vez que se menciona directamente la prohibición de masturbarse (Génesis 38: 9-10) se lo hace en referencia a la masturbación masculina y no a la femenina, pues Onán —de ahí se deriva el término “onanismo”—, para no tener descendencia con la mujer de su hermano, derramaba su semen en la tierra en lugar de depositarlo dentro de su cuñada, lo que molestó a Dios.

Es importante aclarar, sin embargo, que era la ley judía la que le ordenaba al hombre crear descendencia con la mujer de su hermano en caso de que el difunto no hubiera tenido descendencia propia en vida, por lo que el agravio aquí no sería el de aprovecharse de la mujer, ya sea por engaños o mediante la fuerza, sino el negarse a dejarla embarazada para crear descendencia.

Por último, desde el punto de vista literario, es posible que María Fernanda Ampuero utilice la escena de la masturbación femenina de María como una forma de empoderamiento, pues lo mismo ocurre con otra de sus protagonistas, una mujer extranjera que aparece en el cuento “Cloro” —parte de la colección *Pelea de gallos*—, quien también se autocomplace. Y si bien es cierto que en sendos cuentos no se dice nada

al respecto, se intuye que la masturbación es una forma íntima de tomar posesión sobre él a través del placer.

4.3. Incesto fraternal: un acto abyecto

“Hermano sobre hermana, como en lo más
profundo de las tinieblas.
Eso pasó muchas, muchas, muchas noches”.
(Ampuero, “Luto”)

En este epígrafe la autora no solo nos muestra un acto brutal —el abuso incestuoso por parte del hermano mayor contra María—, sino que también hace evidente la hipocresía e incoherencia de este hombre trasunto de Lázaro, quien está convencido de que la masturbación de María es algo sucio e inmoral, algo propio de mujeres depravadas que venden su cuerpo a los hombres; sin embargo, no puede —o no quiere— ver nada reprochable en el hecho de violar a su propia hermana en repetidas ocasiones.

Así, en el siguiente pasaje el texto nos muestra de forma aún más contundente la incongruencia del hermano mayor: “*mirando para todos lados como un delincuente, caminando bajo la luna de vuelta a la casa mayor, con la verga manchada de esa misma sangre*” (Ampuero 2018, 76, énfasis añadido). En esta escena, el hecho de que el trasunto de Lázaro mirara alrededor como un delincuente para evitar que alguien lo pudiera reconocer demuestra que sabía que lo que estaba haciendo iba contra la moral de esa misma sociedad conservadora a la que pertenecía.

Sobre el incesto, Patrick Bateson, autor del ensayo “Inbreeding Avoidance and Incest Taboos” [Evitación de la endogamia y tabúes del incesto], nos dice que “el [término] incesto debe restringirse al comportamiento social humano en el que las proscipciones transmitidas culturalmente limitan el contacto sexual y el matrimonio con parientes cercanos (y con otros que puedan ser considerados como tales)”.⁵ (2005, 24 traducción añadida) En este concepto queda claro que la palabra “incesto” solo se aplica a seres humanos y que, además, tiene una fuerte carga cultural; lo que da una idea de responsabilidad sobre el acto, a diferencia de lo que ocurre con los animales.

De hecho, Sigmund Freud con su libro *Tótem y tabú y otras obras* corrobora lo anterior al dejarnos entrever que en los seres humanos la evitación del incesto tiene un

⁵ En el original en inglés: “Incest should be restricted to human social behavior where culturally transmitted proscriptions limit sexual contact and marriage with close kin (and others who might be deemed to be close kin).”

fuerte componente cultural, por una parte, y de castigo, por otra, pues nos cuenta que los pobladores primordiales de Australia, por ejemplo, no solo evitan el incesto con sus propias madres, hermanas, o padres y hermanos, sino también con otras personas que, aunque no compartan sus vínculos de sangre, sí comparten, no obstante, el mismo tótem dentro de su tribu (1991). Esto nos lleva a concluir que el rechazo al incesto es atávico, y que eso es lo común de manera instintiva; lo contrario, o sea, sentirse atraído por alguien con vínculos consanguíneos, es lo que resulta repulsivo, abyecto.

Ahora bien, el texto resalta además una desafortunada circunstancia: la supuesta buena reputación del victimario. Así, hacer cualquier denuncia es algo complicado por el riesgo que se corre de no ser creído. Esto lo corroboramos, por ejemplo, en el caso de Marta, testigo en repetidas ocasiones de las atrocidades de su hermano:

Allí [se refiere al granero] la había maltratado y penetrado por el ano y la vagina y torturado él, que se hacía llamar puro, que se hacía llamar hombre de dios, que *era querido amigo de aquel, el más santo de los santos*. (2018, 76, énfasis añadido)

Beneficiado por esta especie de protección social e incluso religiosa al ser amigo del trasunto de Jesús, en caso de haber sido denunciado el hermano mayor se habría librado con relativa facilidad de cualquier castigo; y seguramente habría recrudecido su violencia contra María y, aún peor, habría incluido a Marta en su frenesí de salvaje maltrato.

Además, denunciar el incesto es en general bastante complicado, pues incluso hoy en día probar este tipo de casos, como nos lo dice Segato, sigue siendo una ardua tarea: “Como se sabe, faltan las estadísticas y los procesos son pocos cuando se trata de abuso incestuoso o acoso producido en la privacidad de la vida doméstica” (2003, 21).

En cuanto a la naturaleza misma del incesto, se puede decir que un acto así no es solo *unheimlich* —extraño y fuera de lugar—, sino que va más allá, pues es una manifestación de lo abyecto.

En otras palabras, lo *unheimlich* se basa en la ambigüedad que causa la presencia o ausencia de determinados elementos dentro de escenarios familiares en momentos inesperados, lo que origina cierta sensación de extrañeza; mientras que lo abyecto se basa en lo que siempre es antinatural y aberrante, independientemente de las circunstancias, tal como lo mencionó la autora en la sección “Herramientas más frecuentes en la narrativa de Ampuero”.

Por lo tanto, el incesto es inherentemente abyecto, y causa repulsión, aversión y repudio, sobre todo por sus gravísimas consecuencias en caso de llevarlo a la práctica, ya que se contravendrían tabúes culturales y religiosos como los ya mencionados en la sección anterior; asimismo se violarían normas legales, cuyos castigos —o posible tolerancia— dependerían de las leyes de cada país; y, por último, también se alteraría la genética de la descendencia, en caso de haberla.

Es importante aclarar, asimismo que, a diferencia de la masturbación de María, la violación salvaje que sufre a manos de su hermano sí conlleva daños irreparables no solo para la víctima, que termina deshumanizada, sino también para el entorno familiar, convirtiendo el hogar en un lugar inseguro y hostil, como sucede con la relación entre el hermano mayor y la otra hermana: Marta.

En cuanto al simbolismo en “Luto”, el título del cuento en sí nos lleva a pensar no solo en el luto que se guarda por la muerte de un ser querido, sino también a la pérdida de la esencia original de una persona; en este caso, de lo que algún día fue María y dejó de ser debido a la deshumanización vivida a manos de su hermano mayor.

4.4. Violencia, venganza y castigo

Todo aquello que un observador hubiese podido
confundir con cariño
era realizado con un odio profundo.
(Ampuero, “Luto”)

En este epígrafe se describe cómo Marta disfraza la venganza contra su hermano mayor —a causa de los crueles vejámenes contra María— de manera tan hábil que, ante la mirada de los demás, su trato para con él habría podido pasar por cuidados atentos y amables; sin embargo, Marta “lo alimentaba con caldos fríos, gelatinosos, siempre con algo de estiércol fresco, arena o gusanos que recogía en los patios y que metía, cuidándose de que no la vieran, en una cajita” (Ampuero 2018, 78).

A través de escenas como la anterior, la autora nos muestra cómo Marta intenta resarcir a María por todo el daño recibido; no obstante, lo hace más como una especie de catarsis para ella que porque en verdad estos actos rencorosos puedan tener algún fin práctico.

De hecho, esto se refleja de cierta forma en las palabras de Aristóteles en su *Ética a Nicómaco*, donde afirma que “los amargados son difíciles de calmar y se irritan durante

mucho tiempo, porque contienen su coraje. *Éste cesa cuando se desquitan, pues la venganza pone fin a la ira, produciendo placer en vez de dolor*” (1985, 156, énfasis añadido). Así pues, según el filósofo griego, la ira acumulada es reemplazada por el placer en los amargados, calificación certera para alguien que ha sido ultrajado o cuyo pariente cercano lo ha sido y vive por mucho tiempo con amargura, hasta que la expele.

Hannah Arendt expresa algo que está en la misma línea de lo dicho por Aristóteles y de lo que seguramente siente Marta respecto a lo sucedido con María; sin embargo, la filósofa pone énfasis en la impotencia: “Se ha dicho a menudo que la impotencia engendra la violencia, y psicológicamente esto es completamente cierto, al menos por lo que se refiere a las personas que posean una potencia natural, moral o física” (2006, 75).

El maltrato que le imparte Marta al hermano mayor no solo es físico —por ejemplo, lo baña con una esponja de lana de acero y le vierte cera caliente sobre sus heridas—, sino también psicológico: “Marta cerró puertas y ventanas y, como si fuera un espectáculo, se sentó a verlo morir. Lo dejó agonizar en soledad, a pesar de que el hermano estiraba su mano esquelética hacia ella, tal vez pidiendo compañía, contacto” (Ampuero 2018, 79). El grado de violencia que Marta ejerce para vengarse de su hermano mayor por los vejámenes cometidos contra María nos revela que ella también se ha deshumanizado. Así pues, mientras sus hermanos perdieron su humanidad en sus respectivos roles de agresor y víctima, ella perdió la suya en su rol de testigo.

Cuando la amenaza del hermano mayor desaparece, Marta se regocija cuando vuelve a estar junto con su hermana María: “Le sonrió. Y María le devolvió la sonrisa con los dientes cubiertos de trocitos de carne oscura. Se saciaron y siguieron comiendo nada más por ver qué pasaba y ya con los vientres inflados salieron al patio abrazadas por las caderas” (Ampuero 2018, 72). Es más, la muerte del hermano mayor les trae paz y sosiego a las dos hermanas Marta y María; quizás incluso un poco más a Marta, que percibe lo que ella le hizo a su hermano mayor como un acto de justicia.

En una focalización desde el punto de vista de María, vemos que ella “estaba segura de que su hermano *había muerto de pecado*, pero ¿quién lo creería?” (Ampuero 2018, 75, énfasis añadido). Esta frase “había muerto de pecado” resulta bastante curiosa, pues la referencia al pecado tiene cierto matiz religioso, lo cual podría significar que, a diferencia de su hermana Marta, María sí conservó —o, mejor dicho, reformuló o resignificó— su fe, pese a haber sido la víctima directa del trasunto de Lázaro.

En la versión original de los Evangelios —San Juan 11: 1-44—, Marta y María mandan a avisar al hombre santo que Lázaro está muy enfermo, y luego, cuando Jesús

vuelve más tarde de lo previsto y Lázaro ya ha muerto, Marta le reprocha que si hubiera regresado antes habría podido salvar a Lázaro.

En el cuento de Ampuero, en cambio, si bien es cierto que Marta le reprocha a este hombre santo por no haber venido antes, lo hace más bien por guardar las formas, y se extraña ante la ocurrencia del trasunto de Jesús de llamar a su amigo desde fuera de la tumba y lo ignora por considerar el suceso como algo estrafalario; pero de haberle creído a ese hombre santo, seguramente le habría rogado que no resucitara a su hermano.

De aquella situación se puede extraer la siguiente reflexión: en la Biblia, la resurrección de Lázaro es un evento milagroso que trae esperanza; en el cuento de Ampuero, por el contrario, la resurrección de este trasunto no solo es un evento no deseado, sino uno que causará dolor y sufrimiento a las hermanas María y Marta.

En cuanto al aspecto narrativo, al inicio del cuento hay un pasaje que se acopla bastante bien con uno que sucede casi al final, dando así a “Pasión” el efecto de una narración circular: “Entonces *la puerta trasera se cerró de un golpe y dieron un grito. Carajo, el viento*. María se vistió y entraron a la casa, *de repente inhóspita y helada como una cueva*” (Ampuero 2018, 73, énfasis añadido). Así pues, el fragmento que se cita a continuación ocurre varios días después de la primera comilona entre Marta y María y da la impresión de reiniciar un ciclo —un ciclo de violencia en este caso—: “mientras Marta y María cenaban cordero, *un golpe en la puerta las sobresaltó. Debe ser el viento. El viento en esta época, tan terrible*” (Ampuero 2018, 80, énfasis añadido).

Enseguida leemos esta última escena de “Luto”: “Primero entraron las moscas y enseguida el hermano muerto, rodeado de un olor nauseabundo. Abría y cerraba la boca, como llamándolas por sus nombres, pero ningún sonido, nada más gusanos, salían de su boca desdentada” (Ampuero 2018, 81). El final del cuento es ambiguo, dejando al lector con preguntas sobre el futuro de Marta y María.

Por lo tanto, en esta línea de análisis, Lázaro representa a los hombres que abusan de su poder y lastiman a las mujeres; Marta y María, por su parte, representan a las mujeres que se cansan de ser víctimas y, finalmente, el luto no solo se refiere a la muerte de Lázaro, sino también a la muerte en vida que las hermanas han tenido que vivir por su causa.

En este punto, resulta vital preguntarse las consecuencias de que Lázaro haya resucitado en esta versión de María Fernanda Ampuero. En contraste con el Evangelio de Juan, donde la resurrección de Lázaro refuerza la esperanza y la fe en el Mesías, el cuento

de la autora, no obstante, transforma lo que en otras circunstancias sería un milagro en un castigo por haber maltratado al hermano mayor.

El efecto recae sobre ellas con la fuerza de un destino inexorable, lo que enfatiza que la violencia que han sufrido está sujeta a repetirse. Este tono trágico se aleja de las Sagradas Escrituras católicas y se inspira en la tradición del teatro griego, donde el destino fatal del ser humano siempre se destacaba como inevitable, doloroso y ajeno a cualquier tipo de compasión, como es el caso de *Edipo rey*.

En esta obra de teatro, Layo y Yocasta hacen todo lo posible para que Edipo no asesine a su padre y luego se case con su madre; sin embargo, este vaticinio, de una u otra forma, termina cumpliéndose. Lo que nos lleva a pensar que el destino cruel de Marta y María es el de vivir por siempre bajo el yugo de un hermano mayor abusivo y déspota, tal como actualmente las mujeres viven todavía bajo el yugo del patriarcado.

Al respecto, la académica Mercedes Comellas afirma en su ensayo “De la muerte de la épica a la muerte de la historia: literatura y violencia”, que cualquier forma de castigo es muy difícil, pues “la posmodernidad entiende que el ser humano es ambivalente en términos morales: ni esencialmente bueno ni esencialmente malo, por lo que ningún código ético construido desde la lógica y la coherencia puede adaptarse a la condición humana, esencialmente ambivalente” (2012, 263).

No obstante, las leyes existen precisamente por esa dificultad de dirimir por simple sentido común en caso de una divergencia; y, por supuesto, también debido a esta condición ambivalente, su aplicación, la mayoría de las ocasiones, resulta problemática. Esto se constata, por ejemplo, en juicios complejos que tardan años en resolverse y donde las partes acusadora y defensora argumentan legalmente posturas contrapuestas que, aunque se resuelvan de forma satisfactoria, no siempre se resuelven de forma justa.

5. Ali

Este cuento está narrado por un colectivo de empleadas del servicio doméstico como si fueran una sola entidad, es decir, “un nosotras”. Ellas cuentan la historia de Alicia —a quien todos llaman Ali por cariño—, una mujer obesa que es una buena patrona con la servidumbre. Sin embargo, poco a poco, y por razones que no se mencionan en el cuento, enloquece y empieza a tenerles miedo a todos los hombres, por lo que decide encerrarse en su dormitorio casi de forma permanente.

Entonces comienza a ponerse cada vez peor y descuida a Matías y Alicita, sus hijos, y ya no quiere verlos, por lo que las muchachas del servicio tienen que cuidarlos e incluso darles el afecto y cariño que ya no les brinda su madre.

La madre de Ali, Teresa, va de vez en cuando para obligarla a bañarse y para ventilar el cuarto de su hija. Un día, Ali se raja la cara con unas tijeras cuando Ricardo, su padre, va a visitarla a su habitación.

Pasa el tiempo y en la época navideña Ali parece sentirse mejor y se baña y arregla por primera vez en mucho tiempo y lleva a sus empleadas con ella para pasear en un centro comercial.

Cuando llegan, Ali les dice que la esperen un momento porque se va a comprar algunos regalos y entonces se dirige al quinto piso. Desde ahí se lanza y su cuerpo queda destrozado sobre el suelo de baldosas de la planta baja.

Al día siguiente, después del funeral, el padre de Ali paga a todas las empleadas por los servicios prestados hasta ese mes.

Antes de que se fueran, Teresa les revisa entre sus ropas y en sus carteras, pero donde no las requisa, ellas confiesan que se llevan algunas joyas de Ali. Detrás de su abuela Teresa se halla Alicita, que, asustada, las ve marcharse.

5.1. Infancias destruidas: la larga sombra del incesto

Sí. La niña Ali era una madre excelente hasta un poco antes del final. Entonces se le cruzaron los cables y ya no podía, ya no.
(Ampuero, “Ali”)

En el cuento “Ali”, no solo la infancia de Ali queda arruinada por un abuso incestuoso que sufrió de pequeña, sino también la infancia de sus hijos, pues el estado mental en el que se sumerge esta mujer, al evocar de algún modo los eventos traumáticos del pasado, le impide cuidarlos apropiadamente.

Una vez más, el incesto es una constante en los cuentos de la autora, así pues, lo vemos en “Persianas”, donde la madre seduce al hijo varón para llevarlo a la cama; en “Luto”, cuando el hermano mayor, trasunto de Lázaro, no solo maltrata a su hermana menor, sino que además la viola; y finalmente lo observamos en el presente cuento, donde si bien nunca se nos describen las acciones incestuosas —como sí ocurre en los otros dos

cuentos ya mencionados—; sí se nos insinúa, sin embargo, que algo terrible le sucedió a Alicia cuando era apenas una niña.

En relación con ciertos datos del incesto, Ampuero usa la técnica del dato escondido, pues aquí vuelve a emplear esta herramienta —que ya había usado en “Pasión” respecto al abandono que sufre el trasunto de María Magdalena por parte de su madre—, pero ahora de forma más evidente.

Por lo tanto, nunca se nos dice exactamente cuáles fueron las consecuencias de los abusos incestuosos contra Alicia cuando era todavía una niña o una adolescente ni cómo ella los afrontó; y aún más importante —para la trama del presente cuento—, nunca se le informa al lector por qué; si ya de adulta logró casarse, tener hijos y vivir una vida relativamente feliz, de repente su doloroso pasado la sumergió cada vez más en la enajenación.

En el caso concreto que nos atañe, podemos conjeturar que María Fernanda Ampuero esconde ciertos detalles con dos fines: en primer lugar, para crear más suspenso y tensión en la trama; y en segundo, para darnos a entender que esa información no es tan relevante en comparación con el impacto emocional del trauma de haber sido abusada por su propio padre, además de las consecuencias que dicho abuso le hace revivir años después, cuando ella ya es adulta y se ha convertido en madre.

Ahora bien, el tema del incesto propiamente dicho ya se analizó en la sección dedicada al cuento “Luto”, pero desde el punto de vista del victimario, pues se quería averiguar cuál era el sistema de valores de alguien que abusa sexualmente de su propia hermana y que a la vez aborrece la masturbación femenina. No obstante, ahora se abordará el tema desde el punto de vista de un testigo cercano a la víctima del incesto: el colectivo de empleadas que observa el actuar cada vez más errático de Alicia a causa de esta relación violenta cometida contra ella por su padre, lo que se explicará más adelante.

En la siguiente cita de Bourdieu y de Passeron se explica mejor la extraña dinámica de esta familia, donde el incesto o bien se pasa por alto o por lo menos es minimizado: “Toda acción pedagógica (AP) es objetivamente una violencia simbólica en tanto que imposición, por un poder arbitrario, de una arbitrariedad cultural” (Bourdieu y Passeron 1996, 45). Las instituciones sociales como la familia ejercen esta “acción pedagógica” al imponer normas culturales arbitrarias que perpetúan la violencia. Así, la dinámica de poder dentro de la familia de la Ali niña, reproduce una estructura que valida y justifica el incesto.

Así pues, el primer indicio de un probable incesto lo tenemos en el siguiente pasaje, después del alboroto que se arma por la visita de Ricardo a Alicia, su hija: “y que el papá acababa de estar en su cuarto y que ella estaba aterrorizada con ese señor y que pedía que alejáramos a las niñas de ese señor y que a quien quería clavar las tijeras era a ese señor” (Ampuero 2018, 90).

La siguiente escena también constituye otra señal de que algo le hicieron a Ali durante su infancia: “En las pesadillas *la querían desnudar*. En las pesadillas *alguien la obligaba a hacer cosas que ella no quería*. En las pesadillas *ella ponía seguro a todas las puertas*. En las pesadillas *había siempre un adulto con un juego de llaves*” (2018, 91, énfasis añadido).

Lo de “En las pesadillas había siempre un adulto”, ya nos indica que en estos sueños ella es una niña, y los otros segmentos subrayados marcan una evidente connotación sexual: “la querían desnudar” y “la obligaba a hacer cosas que ella no quería”.

Asimismo, lo de “ella ponía seguro a todas las puertas” acompañada de la frase “un adulto con un juego de llaves”, nos hace pensar en que sus intentos por salvarse fueron infructuosos.

Lo anterior nos hace plantearnos si no fueron sus repentinas pesadillas las que la sumieron en un progresivo estado de desesperación y locura al recordar lo que le había sucedido de niña, si bien es cierto que esta escena sucede después de que el padre de Alicia fuera a visitarla. Quizás estas pesadillas en realidad podrían ser recuerdos reprimidos de Alicia. Lo que no se dice en el relato —y constituye otro dato escondido interesante— es cómo logró recuperarse de algo así o cómo logró bloquear el trauma de este evento.

Empero, casi al final del cuento, durante el funeral de Alicia, un comentario revelador nos da más luces sobre algo incluso más siniestro que pudo haber pasado con Alicia durante su niñez: “Otra señora dijo bajito que alguna vez escuchó que había algo raro en esa casa, que el *hermano a la hermana, que el padre a la niña*. Las otras la mandaron a callar con violencia: no repitas esas estupideces” (Ampuero 2018, 94, énfasis añadido).

Este rumor en otras circunstancias se podría considerar simplemente malicioso e inoportuno, pero por la manera en que se dieron los acontecimientos previos a este comentario imprudente y por los otros indicios y datos escondidos, esta revelación podría sugerir que Ali tuvo que soportar quizás no solo el incesto proveniente del padre, sino

también el de un posible hermano que únicamente se menciona aquí pero que no aparece en el cuento.

Por supuesto, la información puede no ser exacta, pero da mucho qué pensar dado lo sucedido con Ali y su miedo extremo a los hombres en general, tema que se tratará con mayor profundidad en la sección “Autodestrucción: de la automutilación al suicidio”.

Si bien se podría pensar que por hablar desde una primera persona del plural este colectivo de empleadas domésticas podría constituir un narrador poco fiable —al igual que la niña narradora del cuento “Griselda”—, es interesante mencionar, sin embargo, que aquí las empleadas no interpretan estos sucesos; solo los narran, y es el lector el que los descifra, ata los cabos y saca sus propias conclusiones.

Ahora bien, el uso de “nosotras” como narrador no es un punto de vista de uso común ni en cuentos ni en novelas —en contraposición con las consabidas primera y tercera personas gramaticales—; sin embargo, su empleo aquí es bastante pertinente, pues, a través de este grupo de muchachas de la limpieza —que constituyen una entidad abstracta y colectiva más que un conjunto de personas concretas—, nos enteramos de lo que le sucede a Alicia sin que la protagonista tenga la necesidad de victimizarse. Esto es lo que habría sucedido de manera casi inevitable si se hubiera empleado a Alicia como narradora en primera persona o como narradora en tercera persona de focalización interna fija —aunque presentarla desde una focalización omnisciente tampoco habría sido una buena opción porque el texto probablemente habría resultado emocionalmente distante para el lector—.

Asimismo, hay otra cualidad positiva al haber elegido este “nosotras”, que es el de crear un efecto de complicidad con el lector, especialmente cuando nos cuentan sus confidencias, que se contarán en las siguientes secciones del análisis de “Ali”.

5.2. De la otredad al clasismo y al racismo

Y también les revisaban las carteras y las
fundas al salir
y a veces hasta debajo de la falda por si se
habían metido
algo de comida en el calzón.
(Ampuero, “Ali”)

Este epígrafe revela la desconfianza que las familias sienten por las empleadas domésticas que tienen a su servicio; la misma que puede deberse a la otredad, la cual a su

vez puede llevar muchas veces al clasismo e incluso al racismo, o ambas, como lo ejemplifica la siguiente cita: “En las fiestas contratan saloneros con guantes blancos. Ha de ser para que no les toquen con las manos morenas la vajilla blanca y ponen unos manteles que valen más que lo que nosotras ganamos en un año” (Ampuero 2018, 85).

Recordemos que esta otredad también se abordó en el capítulo anterior en referencia al cuento “Coro”, donde Natividad Corozo, una empleada doméstica afrodescendiente, sufre discriminación por parte de un grupo de mujeres precisamente por ser negra. Esto refuerza uno de los puntos de la poética de la violencia de María Fernanda Ampuero: su constante uso de la crítica social para abordar temas como estos.

Además, una razón para que esta otredad ocurra se debe a que la diferencia social y sus implicaciones —mejor vestimenta, educación y acceso a más oportunidades—, crean una barrera entre ambos grupos sociales, lo cual a su vez se ve reforzado por el contraste de poder ostentado por solo uno de ellos.

Al respecto Echeverría menciona que cuando se hacen visibles formas alternativas de vivir y reproducir la vida, nos damos cuenta de que las identidades y estructuras sociales a las que pertenecemos están en realidad basadas en meras convenciones circunstanciales: “Al mostrar que la vida también puede ser reproducida de otra manera, se vuelve evidente lo que es indispensable que esté oculto: la contingencia del fundamento de la propia identidad” (1998, 376). Esto podría explicar por qué sentimos tanto rechazo a los otros: quizá ellos son una versión alterna y potencial de nosotros.

Así pues, en este caso son los empleadores quienes ocupan una posición de poder y privilegio, mientras que las empleadas ocuparían un estrato inferior. Esta dinámica resalta la manera en que la sociedad asigna roles y jerarquías según criterios como clase social, género y raza, perpetuando así la discriminación y la desigualdad.

Incluso vemos una falsa generosidad que solo hace más notorio este clasismo:

Las otras chicas nos contaban que las señoras les daban las frutas ya pasadas, la carne medio sospechosa, los aguacates negros, que nomás servían para el pelo, o los zapatos con el taco abierto, los pantalones con la entrepierna desollada, las cremas que ya habían soltado agüilla. Eso, porquerías. (Ampuero 2018, 83)

Es evidente que las empleadas no pueden usar las cosas que les regalan, haciéndonos reconsiderar ese falso altruismo como lo que es: violencia social.

Antes de que este colectivo de empleadas domésticas se fuera de la casa de Alicia para siempre, nos comenta que esta vez respondieron a la humillación:

Antes de irnos, la señora Teresa nos revisó las carteras y las fundas por si nos estábamos robando algo. *Ahí donde no nos revisó llevábamos el anillo de matrimonio de la niña, su reloj tan bonito y un collar de perlas que nunca se puso.* No nos dijo adiós, ni gracias. (Ampuero 2018, 94, énfasis añadido)

Es interesante apreciar cómo, después de señalar todo lo que se llevan escondido, mencionan la actitud de Teresa, quizás como una justificación: “No nos dijo adiós, ni gracias”. Sin embargo, independientemente de la actitud de la madre de Ali, se podría considerar que el haberse robado el anillo, el reloj y el collar de Ali era una forma simbólica de revancha y autorreivindicación.

Sin embargo, es importante destacar que esta otredad es mutua, pues para este colectivo de empleadas, “los otros” son más bien sus patrones. Así pues, aunque a Alicia sí la aprecian gracias a sus buenos tratos —al igual que a sus hijos y su esposo—, igualmente la siguen viendo desde la otredad, aunque una otredad positiva, si cabe la expresión: “O, por ejemplo, cuando íbamos al supermercado nos daba su billetera. Así, en las manos, la billetera. O sea que era rara, pero rara buena. *Ay, niña Ali, usted sí que es, le decíamos*” (Ampuero 2018, 83, énfasis añadido). En esta cita apreciamos el obvio tratamiento de usted hacia Alicia y el apelativo de “niña Ali”, formas de respeto que jamás usarían con una amiga de su mismo colectivo.

Por último, el hecho de que las empleadas domésticas sean las narradoras del cuento les da la oportunidad de subvertir la dinámica de poder y contar su propia historia. Por lo tanto, al darles voz, Ampuero desafía la invisibilización en que se encuentra sumido este colectivo.

5.3. Autodestrucción: de la automutilación al suicidio

Y entonces lo hizo, fue rapidísimo: cogió la tijera
y se rajó desde el pelo hasta la quijada.
Nunca habíamos visto tanta sangre
(Ampuero, “Ali”)

Este epígrafe nos relata la autolesión de Alicia como producto de su estado mental alterado después de la visita de don Ricardo, su padre. El colectivo de empleadas experimenta lo *unheimlich* cuando sucede esta autolesión, pues en un momento ven a Alicia como siempre es, para segundos después, verla con un corte extenso en todo el rostro: “La carita de nuestra niña abierta como carne fileteada. Vinicio, el chofer, escuchó los alaridos. La subimos al carro y la llevamos a la clínica” (Ampuero 2018, 89).

De hecho, en *Inbreeding, Incest, and the Incest Taboo* el psiquiatra Mark T. Erickson menciona “entre los muchos problemas de las víctimas del incesto, la depresión grave, la dependencia al alcohol y las drogas, la automutilación y el suicidio, y una amplia gama de enfermedades relacionadas con el estrés”.⁶ (Wolf y Durham 2005, 20, traducción añadida). La depresión grave, la automutilación y el suicidio son elementos que coinciden con lo ocurrido a Alicia, además de que en su actuar se aprecia un grado de estrés bastante elevado, especialmente antes de la autolesión en su rostro.

Como bien nos lo recuerda Galtung, la violencia física no siempre está dirigida contra terceros, pues en ocasiones esta violencia puede dirigirse contra la misma persona que la lleva a cabo. Así pues, tenemos autolesiones en casos de ansiedad y de algunas enfermedades mentales; y también, en casos más extremos, el suicidio, que el autor califica como un caso de “violencia directa, terminal, hacia el propio Yo” (Galtung 2003, 57). Por lo tanto, en las situaciones de violencia siempre hay una víctima y un agresor — incluso si una misma persona representa los dos papeles a la vez, como en el caso de la automutilación y el suicidio de Alicia—.

También es importante mencionar que fruto de su terrible trauma con el incesto durante su infancia, la protagonista le tiene terror a todos los hombres:

Nosotras habíamos prohibido al chofer y al jardinero y al limpiador de ventanas y al chico que traía la comida del supermercado y al profesor de natación de Alicita y a cualquier otro trabajador que entrara a la casa cuando la niña Ali estaba despierta porque ya habíamos visto lo que le pasaba con los varones. (Ampuero 2018, 87)

Este terror incluye también a su marido, a su padre y a Matías, su pequeño hijo, lo que es muy revelador, pues este temor solo se presenta con hombres, incluso niños, pero no con mujeres, ni siquiera con su madre, con quien mantiene una relación bastante fría y distante.

Entonces, en un plano simbólico, el horror de Ali bien se podría interpretar como la incapacidad de las mujeres violentadas al intentar cambiar el sistema patriarcal, ya que sin importar las decisiones que tomen, o se dejen de tomar, o el rol en que se desempeñen; al final todo termina beneficiando al patriarcado.

Además de las obvias consecuencias emocionales y psicológicas propias del incesto que afectan a Alicia a nivel individual; hay, no obstante, una que afecta también

⁶ En el original en inglés: “among the many problems of incest victims, major depression, alcohol and drug dependence, self-mutilation and suicide, and a wide range of stress-related illnesses.”

a sus hijos y su esposo: un total desapego hacia ellos. Esto lleva a que descuide a los niños: un pequeño de aproximadamente dos años llamado Matías —al que el colectivo de empleadas por cariño llama “Mati”— y una niña de quizás diez años llamada Alicia, a la que en el relato siempre llaman “Alicita”.

Este colectivo abstracto de muchachas de la limpieza nos cuenta, por ejemplo, que Alicita “dejó de pensar que tenía mamá: ya se veía como una niñita huérfana, jugando sola y encargándose del hermanito que daban ganas de morirse de la pena de verla, tan seria, vistiéndolo o diciéndole que dejara de llorar por tonterías, que creciera (Ampuero 2018, 86).

En el caso del niño y el marido las cosas son aún más graves, pues no solo hay ausencia emocional, sino incluso cierta repulsión hacia ellos por el hecho de ser hombres. Así, las empleadas domésticas nos cuentan que, pese a ser todavía muy pequeño e inofensivo,

al Mati no era capaz de tenerlo cerca ni de tocarlo. Nosotras no podíamos creerlo, una criatura así, como un niño dios, con esos ricitos dorados y esa carita redonda, un ángel, corriendo a abrazarla y ella con una voz ya rara, demasiado chillona, como cuando pisas a una rata, nos llamaba a gritos. Como si estuviera en peligro de muerte. (Ampuero 2018, 86)

Y la situación con su marido no era muy diferente, pues cuando este se le acercaba para mostrarle afecto, Alicia huía despavorida a su habitación.

Como corolario, lo abyecto en el pasado de Alicia termina destruyéndolo todo: a ella misma, a su esposo y también a sus hijos. Incluso el grupo de empleadas domésticas que trabajaba en la casa de Ali termina desempleado tras su muerte.

Conclusiones

La presente tesis tuvo como objetivo principal analizar la poética de la violencia de María Fernanda Ampuero en su cuentario *Pelea de gallos*. Para tal fin, de forma representativa, se eligieron cinco cuentos de esta colección, a saber: “Subasta”, “Griselda”, “Pasión”, “Luto” y “Ali”.

El criterio para la elección de los cuentos arriba citados, como ya se mencionó en la Introducción y al inicio del Capítulo segundo de este trabajo académico, fue el de explotar el hecho de que cada relato emplea un tipo distinto de narrador, lo que ciertamente supuso un análisis más interesante y complejo. Asimismo, a criterio personal del autor de esta tesis, de los trece relatos que componen *Pelea de gallos*, los cinco aquí analizados son los más representativos tanto en lo que se refiere al grado de violencia plasmado en sus páginas, así como a los diferentes tipos de violencia que se discutieron en la sección “El abordaje de la violencia en los cuentos de Ampuero”.

Por tanto, en cuanto al punto de vista y perspectiva empleados, se puede decir que en “Subasta”, por ejemplo, la primera persona gramatical de la protagonista anónima permite al lector experimentar los hechos del secuestro de forma más cercana. En “Griselda”, la primera persona testigo con una niña de once años como narradora aporta, en cambio, una mirada inocente e información incompleta sobre los eventos ocurridos, lo que le permite al lector formarse sus propias opiniones sobre lo que realmente sucedió al final. Por su parte, la segunda persona del singular en “Pasión” crea una sensación de ambigüedad al no saber si es un yo desdoblado o un narrador que está tratando al lector como un narratario. La tercera persona del singular en “Luto” proporciona cierta distancia emocional al lector respecto de los personajes principales. Y, por último, la primera persona del plural en “Ali”, narra desde un nosotras, creando un sentimiento de complicidad y calidez en el lector.

Sin embargo, la poética de la violencia de Ampuero logra manifestarse sin dificultad en cada uno de los cuentos analizados independientemente de los narradores que se hayan empleado y los matices que estos conlleven, por lo que la poética de la autora ecuatoriana no depende ni de la persona gramatical del narrador ni de su focalización.

Además, en el campo sociológico, cada cuento representa un enfoque distinto de violencia, así pues, “Subasta” trata sobre una violencia extrema perpetrada por extraños; “Griselda”, sobre la violencia física y psicológica cometida por una hija contra su madre; “Pasión”, sobre la violencia de un par de ancianos contra su nieta y del abuso psicológico de un hombre supuestamente santo contra su pareja; “Luto”, sobre el abuso deshumanizador de un hermano contra su hermana menor y “Ali”, sobre el incesto de un padre contra su hija cuando esta es aún una niña.

Como se puede deducir fácilmente del párrafo anterior, de los cinco cuentos analizados en el Capítulo segundo, cuatro manifiestan una violencia que proviene precisamente del lugar menos pensado, un lugar en el que una persona debería sentirse segura y protegida: su hogar. Por lo que tenemos como victimarios a una hija, a un par de abuelos, a un hermano y a un padre, y solo en el caso de “Subasta” la amenaza es externa y proviene de un grupo de secuestradores. Esto demuestra que para Ampuero el verdadero terror y violencia proviene del hogar, y este es un elemento clave de su poética de la violencia, pues lo peor, lo abyecto casi siempre se da al interior de una familia, como es el caso del incesto, que se repite en nada menos que en tres cuentos de *Pelea de gallos*: “Luto”, “Ali” y “Persianas”.

Otro punto clave de la poética de la violencia de esta autora ecuatoriana es el de que son los personajes femeninos los más violentados en la mayoría de los cuentos de *Pelea de gallos*, ya sea directa o indirectamente, salvo en el caso de “Persianas”, donde es la madre la que ejerce violencia psicológica y sexual al incitar a su hijo a tener relaciones íntimas con ella; o en “Cloro”, donde, si bien el protagonismo lo tiene una mujer, aquí se lleva a cabo más bien una reflexión sobre la soledad y la pérdida de la juventud, pero no la narración de algún suceso violento.

Se puede mencionar, asimismo, que casi todas las protagonistas —salvo en los cuentos “Luto” y “Coro”— son anónimas. De hecho, únicamente en “Persianas” el protagonismo lo tiene un chico cuyo nombre sí conocemos: Felipe. Esto nos brinda dos posibles interpretaciones: la primera, que, al no dar nombres propios a la mayoría de sus protagonistas, la autora apela a una universalización de las experiencias por ser la mayoría de las mujeres parte de una comunidad que sufre situaciones similares; o, la segunda, darnos a entender que esta característica en sus cuentos es más bien un reflejo de la invisibilización social que atraviesan las mujeres, y al dar un nombre al único protagonista varón esto podría significar un énfasis en la asimetría de poder entre el sexo masculino y el sexo femenino.

También destaca aquí el tema de la sororidad, entendida como la solidaridad y hermandad entre mujeres. En *Pelea de gallos* esta relación únicamente se percibe de manera clara en el cuento “Ali”, pues en este relato la protagonista encuentra conexión y apoyo en las mujeres de la limpieza, lo cual contrasta con el resto de la colección, donde las relaciones entre mujeres son muchas veces inexistentes en el mejor de los casos; y conflictivas, en el peor. Esto destaca la dificultad de establecer lazos de sororidad en un entorno dominado por la violencia y la opresión patriarcal.

Como bien señala Hierro (1998, 265): “Las mujeres desean ‘ser libres de transitar por todos los espacios, de utilizar todos los tiempos, de elegir el propio modelo de vida, la propia educación, el trabajo y el erotismo’”. Esta cita refleja el anhelo de libertad y autonomía que muchas mujeres buscan, un deseo que choca con las restricciones impuestas por la sociedad patriarcal. En los cuentos de Ampuero, este deseo se ve constantemente reprimido y enfrentado a la violencia, mostrando cómo las mujeres luchan por su derecho a decidir y a vivir sus vidas con dignidad. Este anhelo de libertad, aunque a menudo sofocado, es una fuerza que atraviesa la obra y resuena con la necesidad de cambiar las estructuras que prolongan la opresión.

Y son precisamente estas estructuras las que forman parte de la violencia estructural en *Pelea de gallos*, la cual no solo afecta a los personajes individualmente, sino que también a la sociedad como un todo al estar esta enraizada en las instituciones sociales, culturales e incluso religiosas que perpetúan la desigualdad y la opresión, creando así un sistema que normaliza el sufrimiento y la dominación. De esta forma, la autora denuncia cómo las raíces de la violencia se encuentran en las mismas bases de la sociedad.

Otro tema que subyace en la poética de la violencia de Ampuero es la de los sentimientos negativos que casi siempre nos despierta el prójimo: miedo, desconfianza, ira, odio, animadversión, etc. Esto nos lleva a pensar en la frase “El infierno son los otros”, de Jean-Paul Sartre en relación con su obra de teatro “A puerta cerrada”, donde un hombre y dos mujeres que mueren y son condenados al infierno deben compartir, como castigo por sus crímenes, el mismo espacio reducido por toda la eternidad, sin poder jamás descansar de la presencia y del escrutinio de los otros dos.

Igualmente se reflejan en la poética de Ampuero la deshumanización y cosificación que se producen en ocasiones como consecuencia de la violencia, sobre todo cuando esta es tan extrema que atenta contra la identidad misma de las víctimas, como es el caso de los cuentos “Subasta” y “Luto”, cuyas protagonistas son degradadas al punto

de ya no recordarnos seres humanos, sino animales o simples objetos. No obstante, los personajes de esta escritora comparten una cualidad interesante: no se victimizan pese a todo lo vivido.

Ahora bien, los elementos que constituyen la poética de la violencia de Ampuero son el uso particular del lenguaje por parte de la autora, ciertos elementos narratológicos y narrativos constantes en sus cuentos, su incesante denuncia social y, por último, los temas que atraviesan sus escritos. De los anteriores elementos, me atrevería a decir que los que verdaderamente forman el centro de su poética son su lenguaje crudo sin limitantes, los temas que se repiten de una u otra forma en su narrativa —el incesto, la negligencia, la violencia, el desamor, la tristeza, la soledad— y, por último, su constante denuncia social.

De esta última, de hecho, también se desprende su irreverencia religiosa al hacer otra versión de ciertos pasajes de la Biblia, como ocurre con los cuentos “Pasión” y “Luto”. Aquí Ampuero desafía los valores religiosos al invertir las situaciones de ciertos pasajes de las Escrituras, y al hacerlo logra una apuesta literaria arriesgada pero innovadora, algo no tan común en la literatura ecuatoriana o hispanoamericana.

Sin embargo, como bien se dice en “La poética de la violencia de Ampuero”, además del lenguaje, hay también ciertos elementos narrativos que la potencian, entre los que podemos mencionar el dato escondido, el simbolismo, lo *unheimlich*, lo abyecto, entre otros, los cuales pasan a ser más bien complementos del estilo de Ampuero.

En otras palabras, lo peculiar de la poética de la violencia de María Fernanda Ampuero no es cada uno de los elementos que la integran vistos de manera individual, pues esto ya lo han hecho otros autores; sino cómo la autora los combina para dar lugar a su particular propuesta literaria: la de una poética de lo violento.

Para llevar a cabo el análisis de cada cuento me valí de la narratología y de ramas de los estudios culturales como el psicoanálisis, la antropología, la sociología e incluso filosofía para entender las diferentes manifestaciones de la violencia y sus razones. Así pues, abordé a Sigmund Freud, Rita Segato, Cristina Rivera Garza, Aristóteles, Bolívar Echeverría, Hannah Arendt, entre otros; además de teóricos literarios como Gérard Genette o Anderson Imbert.

Basándonos en una analogía con el primer cuento de *Pelea de gallos*, “Subasta”, podríamos decir que cada uno de los cuentos de Ampuero son básicamente destripamientos: actos en los que se muestra lo más íntimo, las entrañas de la sociedad,

aquello que suele estar escondido, es decir, los excrementos y podredumbre que forman parte de nuestro tejido social.

Además, María Fernanda Ampuero, como hija de esa generación de escritoras rebeldes a la que pertenece, cumple a carta cabal aquella premisa de Rivera Garza que dice:

De ahí que sea del todo relevante, y esto por motivos tanto estéticos como políticos, que los autores a los que les interese hacer estallar la base misma de esas altas murallas de jerarquía y privilegio detrás de las cuales se resguarda una literatura mansa y apropiada, aprendan ahora a hacer ajeno lo propio y a hacer, de la misma manera, ajeno lo ajeno. (2013, 269–70)

Por lo que Ampuero, fiel a esta idea, no escribe una literatura débil y sumisa que se acople a los gustos de las clases altas, sino que toma lo propio, como sus experiencias, y lo transforma en algo extraño y ajeno que pueda ser aprovechado por los demás.

En resumen, la poética de Ampuero utiliza la violencia como un medio para explorar temas más profundos, como la naturaleza humana, las relaciones sociales, las interacciones del día a día, entre otros. Por ello, en este contexto la violencia empleada por la escritora ecuatoriana no constituye una simple descripción aleatoria de actos violentos, sino una herramienta para provocar una reflexión crítica en el lector.

Si bien todo lo dicho a lo largo de la presente tesis y en estas conclusiones es verdad en cuanto a la bien intencionada crítica social de María Fernanda Ampuero contra la violencia, también hay que mencionar, no obstante, que se percibe un evidente sesgo en la visión de la autora en cuanto a los ejecutores de esta, pues ella coloca casi toda la responsabilidad y el peso de actos violentos en los varones, pero cabe plantearse si las diversas violencias que ocurren en la sociedad se enmarcan exclusivamente en una lógica sexo-genérica o si en el fondo nos remiten a la condición humana en sí misma.

Así pues, tanto hombres como mujeres tienen una marcada tendencia hacia conductas violentas, e incluso los mismos cuentos de Ampuero así nos lo demuestran: en “Coro”, por ejemplo, un grupo de mujeres adineradas se burla primero de la empleada doméstica Natividad Corozo por ser negra, y luego sus bromas pesadas se dirigen contra Verónica, una antigua compañera de colegio. En “Persianas” la perpetradora de un posible incesto es una madre que seduce a su hijo para no sentirse sola; en “Pasión” una abuela maltrata a su propia nieta hasta la crueldad; y en “Ali” tenemos a Teresa, una madre y ahora abuela, que por miedo a las habladurías y al escarnio público, prefirió

sacrificar a su hija al no denunciar a su marido por sus extrañas conductas sexuales hacia Alicia.

No obstante, si bien en estos cuentos se observan personajes femeninos que ejercen violencia como agresoras, este accionar no surge de forma aislada. Precisamente autoras como Segato y Rivera Garza sostienen que estas mujeres actúan dentro de lógicas sistémicas más amplias que trascienden sus círculos íntimos. Estas lógicas se enmarcan en un orden social y cultural patriarcal que promueve y normaliza la violencia.

Por último, a modo de recomendación, sería interesante y productivo que posteriormente se realicen estudios y análisis literarios de los cuentos de la segunda colección de María Fernanda Ampuero, *Sacrificios humanos* (2021), así como de futuros cuentarios —o incluso de alguna próxima novela—, o, por qué no, de su libro de ensayos autobiográficos, *Visceral* (2024), para así constatar la evolución de la autora y de su poética.

Lista de referencias

- Aguilera Malta, Demetrio, Joaquín Gallegos Lara, y Enrique Gil Gilbert. 2020. *Los que se van: Cuentos del cholo y del montuvio*. 3.^a ed. Quito: Ariel.
- Ampuero, María Fernanda. 2013. *Permiso de residencia: Crónicas de la migración ecuatoriana a España*. Quito: La Caracola Editores.
- . 2016. “#Viajosola: A mí me mata el asesino”. *Revista Anfibia*. marzo 3. <https://www.revistaanfibia.com/viajosola-a-mi-me-mata-el-asesino/>.
- . 2017. “Yo marchó”. *Revista Anfibia*. marzo 8. <https://www.revistaanfibia.com/viajosola-a-mi-me-mata-el-asesino/>.
- . 2018. *Pelea de gallos*. Madrid: Páginas de Espuma.
- . 2021. *Sacrificios humanos*. Madrid: Páginas de Espuma.
- . 2024. *Visceral*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Arcos, María Esther. 2012. “El realismo sucio en Pedro Juan Gutiérrez: Animal Tropical”. *Centro Virtual Cervantes*. https://brasil.cervantes.es/imagenes/file/academico/cursosprofesores/segundo_simposio_internacional_de_literatura_espanol_e_hispanoamericana.pdf.
- Arendt, Hannah. 2006. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Aristóteles. 1985. *Ética a Nicómaco*. Traducido por Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos.
- Aroca-Montolío, Concepción, Paz Cánovas-Leonhardt, y José Luis Alba-Robles. 2012. “Características de las familias que sufren violencia filio-parental: Un estudio de revisión.” *Educatio siglo XXI* 30 (2): 231–54.
- Aroca-Montolío, Concepción, Mar Lorenzo-Moledo, y Camilo Miró-Pérez. 2014. “La violencia filio-parental: Un análisis de sus claves.” *Anales de Psicología* 30 (1): 157–70.
- Bandura, Albert, y Emilio Ribes Iñesta, eds. 1977. *Modificación de conducta. Análisis de la agresión y la delincuencia*. México, D.F.: Editorial Trillas.
- Bateson, Patrick. 2005. “Inbreeding Avoidance and Incest Taboos”. En *Inbreeding, Incest, and the Incest Taboo: The State of Knowledge at the Turn of the Century*, editado por Arthur P. Wolf y William H. Durham. Stanford, Calif: Stanford University Press.

- Bello, Santa Ana. 2012. “El contexto migratorio como determinante de la violencia de género en mujeres inmigrantes”. Tesis doctoral, Alicante: Universidad de Alicante.
- Birkenmaier, Anke. 2004. “El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez”. *Scribd*. <https://es.scribd.com/document/151356674/El-realismo-sucio-en-America-Latina-Reflexiones-a-partir-de-Pedro-Juan-Gutierrez>.
- Bourdieu, Pierre, y Jean-Claude Passeron. 1996. *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. 2.^a ed. Ciudad de México: Distribuciones Fontamara.
- Bukhalovskaya, Alena, y Sara Bolognesi. 2021. “Monstrua y subalterna: La resistencia en "Subasta", de María Fernanda Ampuero”. *Árboles y Rizomas* 3 (1): 87–100.
- Calvo Santos, Miguel. 2015. “Hiperrealismo”. *HA!* enero 21. <https://historia-arte.com/movimientos/hiperrealismo>.
- Castanyer Mayer-Spiess, Olga, ed. 2009. *La víctima no es culpable. Las estrategias de la violencia*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- . 2013. *Sin ti no soy nada: Cómo superar las dependencias afectivas*. Barcelona: Espasa.
- Chaux, Enrique. 2012. *Educación, convivencia y agresión escolar*. Bogotá: Taurus.
- Comellas, Mercedes. 2012. “De la muerte de la épica a la muerte de la historia: Literatura y violencia”. En *La violencia en la historia: Análisis del pasado y perspectiva sobre el mundo actual*, 213–74. 165. Huelva: Universidad de Huelva.
- Cordero de Espinosa, Susana, Jorge Izquierdo Salvador, y César Eduardo Carrión, eds. 2018. “Conversatorio sobre la nueva literatura ecuatoriana”. *AFESE*, n^o 36.
- De la Cuadra, José. 1990. *Doce relatos y Los Sangurimas*. 2.^a ed. Quito: Libresa.
- Durkheim, Émile. 2012. *El suicidio: Un estudio de sociología*. 2.^a ed. Madrid: Akal.
- Enríquez, Mariana. 2016. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama. Edición para Kindle.
- Escudero, Antonio. 2009. “Las estrategias de maltrato en la violencia de género: La destrucción en la víctima de la ‘identidad propia’”. En *La víctima no es culpable: Las estrategias de la violencia*, editado por Olga Castanyer Mayer-Spiess. Bilbao: Desclée de Brouwer.

- Fasano, Patricia, Aurora Ruiu, Juan Giménez, Alejandro Ramírez, Ana Aymá, y Natalia Savulsky. 2009. “El sentido del chisme en una comunidad de pobres urbanos”. *Ciencia, docencia y tecnología*, n° 39: 49–85.
- Ferrando, Ignacio. 2020. “Otros modos de contar: Distancia emocional en el narrador”. En *Escribir cuento: Manual para cuentistas*. Madrid: Páginas de Espuma. Edición para Kindle.
- Fides, Sonia. 2021. “María Fernanda Ampuero: ‘No fue fácil descender al infierno de los vivos’”. *El Asombrario & Co.*, junio 1. <https://elasombrario.publico.es/maria-fernanda-ampuero-descender-infierno-vivos/>.
- Figuera Marante, Liosdany. 2017. “La ciudad en la novela latinoamericana, aproximaciones a su evolución”. *Revista Universidad y Sociedad* 9 (3): 270–74.
- Freud, Sigmund. 1991. *Tótem y tabú y otras obras (1913-1914)*. 2.^a ed. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- . 1992. *El malestar en la cultura y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- . 2005. “Lo siniestro”. En *Teorías literarias del siglo XX*, editado por José Manuel Cuesta y Julián Jiménez, 660–82. Madrid: Akal Ediciones.
- Galarza Dávila, Galo. 2015. “La literatura ecuatoriana en las primeras décadas del siglo XXI”. *AFESE*, n° 61.
- Galindo Núñez, Miguel Ángel. 2021. “Inocencia quebrantada. El uso de lo grotesco en Pelea de Gallos de María Fernanda Ampuero”. *Sincronía*, n° 79. Departamento de Letras: 334–44.
- Galtung, Johan. 1998. *Tras la violencia, 3R: Reconstrucción, reconciliación, resolución*. Bilbao: Bakeaz.
- . 2003. *Paz por medios pacíficos: paz y conflicto, desarrollo y civilización*. Traducido por Teresa Toda. Bilbao: Bakeaz.
- . 2016. “La violencia cultural, estructural y directa”. En *Cuadernos de Estrategia 183. Política y violencia: comprensión teórica y desarrollo en la acción colectiva*, 147–68. Madrid: Instituto Español de Estudios Estratégicos.
- García Peña, John Jairo, ed. 2020. *Suicidio: Una mirada integral e integradora*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Católica Luis Amigó.
- García-Cruz, Alison, Corina García-Piña, y Sergio Orijuela. 2019. “Negligencia infantil: una mirada integral a su frecuencia y factores asociados”. *Acta Pediátrica de México* 40 (4): 199–210.
- Genette, Gérard. 1989. *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

- Giménez, Clara. 2021. “Las jóvenes escritoras latinoamericanas rechazan ser el ‘nuevo boom’”. *ElDiario.es*, noviembre 26. https://www.eldiario.es/cultura/libros/jovenes-escriptoras-latinoamericanas-rechazan-nuevo-boom_1_8530109.html.
- Giménez, Martina. 2018. “Marías disidentes: La recuperación de Wollstonecraft a través de la palabra de María Fernanda Ampuero”. En *Mujeres, feminismo y género en el siglo XXI*, editado por María Elena Jaime de Pablos, 38–53. Almería: Universidad de Almería.
- Girard, René. 1983. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Gómez, Facundo. 2012. “Ecuador violento: Los que se van y la estética del machete”. *Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad de la Plata*. mayo 7. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/27020>.
- Hierro, Graciela. 1998. “La violencia de género”. En *El mundo de la violencia*, editado por Adolfo Sánchez Vázquez. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Hooks, Bell. 2019. *El feminismo es para todo el mundo*. 2.^a ed. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Icaza, Jorge. 2006. *Cuentos completos*. 3.^a. Quito: Libresa.
- . 2018. *Huasipungo*. 3.^a edición. Quito: Libresa.
- Iglesias Aparicio, Pilar. 2021. “Misoginia y violencia contra las mujeres en ‘Luto’ y ‘Pasión’, de Fernanda Ampuero”. *Escrituras y escritoras (im)pertinentes: narrativas y poéticas de la rebeldía*, 97–108.
- Jakobson, Roman. 1985. *Lingüística y poética*. 3.^a ed. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Jossa, Emanuela. 2022. “Femicide in Contemporary Fantastic Literature”. En *The Routledge Handbook of Violence in Latin American Literature*. New York, NY: Routledge.
- Kristeva, Julia. 1989. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Celine*. 2.^a ed. Ciudad de México: Siglo Veintiuno.
- La Biblia latinoamericana*. 2005. 98.^a ed. Madrid: San Pablo.
- Lamas, Marta. 1998. “La violencia del sexismo”. En *El mundo de la violencia*, editado por Adolfo Sánchez Vázquez. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Levi, Primo. 2002. *Si esto es un hombre*. Traducido por Pilar Gómez Bedate. 2.^a ed. Barcelona: Muchnik Editores.
- “María Fernanda Ampuero”. 2022. *Hablemos Escritoras*. Accedido agosto 31. <https://www.hablemosescritoras.com/posts/112>.

- Mayo, Rosalind, y Christina Moutsou, eds. 2017. *The Mother in Psychoanalysis and Beyond: Matricide and Maternal Subjectivity*. London; New York: Routledge.
- Miguel, Luna. 2019. *El coloquio de las perras*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Millett, Kate. 1995. *Política sexual*. Madrid: Cátedra.
- Monti, Mariana. 2023. “Narrar el horror: Un análisis de la violencia en la literatura contemporánea latinoamericana”. *Nota al margen* 1 (1): 21–32.
- Mosquera, Dolores. 2008. *La autolesión. El lenguaje del dolor*. Madrid: Pléyades.
- Murry, John Middleton. 2014. *El estilo literario*. 2.^a ed. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ojeda, Mónica. 2020. *Las voladoras*. Madrid: Páginas de Espuma. Edición para Kindle.
- Ortega, Alicia. 2006. “El escritor y su época: Las primeras décadas del siglo XX”. En *Cuentos completos de Jorge Icaza*. Quito: Libresa.
- Petit, María de los ángeles. 2018. “Violencia psicológica. Las heridas que no se ven”. *Lex Orbis* 1 (1): 78–84.
- Ríos, Diego. 2022. “Bajar es lo peor: el origen de Mariana Enríquez”. *La Tercera*, enero 13. <https://www.latercera.com/culto/2022/01/13/bajar-es-lo-peor-el-origen-de-mariana-enriquez/>.
- Rivas Iturralde, Vladimiro. 2022. *Navegaciones. Ensayos escogidos*. Quito: Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Rivera Garza, Cristina. 2011. *Dolerse. Textos desde un país herido*. Ciudad de México: Surplus Ediciones.
- . 2013. *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Tusquets Editores México.
- Rodríguez Otero, Luis. Manuel. 2013. “Definición, fundamentación y clasificación de la violencia”. *Journal Abnormal and Social Psychology* 66: 405–12.
- Rodríguez Pappé, Solange. 2020. “Arrebatadas: representaciones femeninas del miedo en la literatura ecuatoriana”. En *El pez solo puede salvarse en el relámpago: reflexiones sobre literatura ecuatoriana*, editado por Augusto Rodríguez. Quito, Ecuador: Abya Yala.
- Ruales Hualca, Huilo. 2018. *Edén y Eva*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Sánchez, Cristina. 2023. “Espacios monstruosos: reconfiguraciones del terror en dos cuentos de María Fernanda Ampuero” 16 (31): 105–26. doi:<https://doi.org/10.15174/rv.v15i31.612>.

- Scherer, Fabiana. 2021. "El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo". *La Nación*, junio 12. <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-nuevo-boom-latinoamericano-las-escritoras-marcen-el-rumbo-nid12062021/>.
- Segato, Rita. 2003. *Las estructuras elementales de la violencia: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Sousa, Ana Rita. 2023. "La economía del cuento: El caso de María Fernanda Ampuero". *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, n° 9 (enero). doi:10.4000/cecil.4283.
- Télam. 2023. "La educación sentimental y literaria de María Fernanda Ampuero", marzo 12. <https://www.eldestapeweb.com/cultura/ampuero/la-educacion-sentimental-y-literaria-de-maria-fernanda-ampuero-202331214580>.
- Vallejo, Raúl. 2019. "Un sacudón de las buenas conciencias sin ilusión posible". *Acoso Textual*. marzo 17. <https://acoso-textual.blogspot.com/2019/03/un-sacudon-de-las-buenas-conciencias.html>.
- Varela Sarmiento, Eugenia, ed. 2019. *Escenarios para el desarrollo del pensamiento crítico*. Bogotá: Universidad de la Salle.
- Vargas Llosa, Mario. 2011. *Cartas a un joven novelista*. Ciudad de México: Alfaguara.
- Ventas, Leire. 2015. "Por qué la masturbación femenina sigue siendo un tabú". *BBC News Mundo*. noviembre 26. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/11/151119_100_mujeres_masturbacion_femenina_tabu_lvl.
- Vidal, Christiane Félip. 2018. "Pelea de gallos, de María Fernanda Ampuero". *Las Críticas*. noviembre 27. <https://lascriticas.com/index.php/2018/11/27/pelea-de-gallos-de-maria-fernanda-ampuero/>.
- Wolf, Arthur P., y William H. Durham, eds. 2005. *Inbreeding, Incest, and the Incest Taboo: the State of Knowledge at the Turn of the Century*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Young, Iris Marion. 2000. *La justicia y la política de la diferencia*. Colección feminismos 59. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Zambrano Valarezo, Jenniffer. 2021. "Redes de cuidado y parentescos interespecie en dos cuentos contemporáneos de autoras ecuatorianas". *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales* 8 (2).

Anexos

Anexo 1: Breve biografía de María Fernanda Ampuero

Ampuero nació en Guayaquil, Ecuador, el 14 de abril de 1976. Estudió la carrera de Literatura en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, y luego siguió un taller de periodismo patrocinado por la BBC (“María Fernanda Ampuero” s. f.), experiencia que la llevó a descubrir su amor por la crónica y a componer algunos años después dos libros de ensayos: *Lo que aprendí en la peluquería* (2011) y *Permiso de residencia* (2013), algo que le ayudaría posteriormente a redactar de forma más concisa y directa sus ficciones.

Además de los libros arriba mencionados, Ampuero escribió dos compilaciones de cuentos: *Pelea de gallos* (2018) y *Sacrificios humanos* (2021), y un conjunto de ensayos llamado *Visceral* (2024). Los relatos que aparecen en dichas colecciones — especialmente los que pertenecen a su primer cuentario— ganaron prestigiosos premios literarios, como el premio Hijos de Mary Shelley por su cuento “¿Quién dicen los hombres que soy? (que en *Pelea de gallos* aparece como “Pasión”); el Cosecha Eñe por “Nam” en 2016; el Premio Joaquín Gallegos Lara por toda la colección *Pelea de gallos* en 2018, y fue finalista del Premio Tigre Juan por *Sacrificios humanos* en 2021 (“María Fernanda Ampuero” s. f.).

Asimismo, en una entrevista con la agencia argentina Télam, la escritora ecuatoriana comenta que cuando era todavía adolescente leyó a Oscar Wilde, Alejandra Pizarnik, Cristina Peri-Rossi, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Mary Shelley, entre otros. Sin embargo, también la poesía ocupó — y todavía ocupa— un lugar importante en su vida, especialmente la poesía religiosa de personajes como santa Teresa, sor Juana Inés de la Cruz y fray Luis de León, quienes tuvieron un considerable peso en su educación salesiana durante su adolescencia en Guayaquil. Otro de sus poetas favoritos es el peruano César Vallejo, quien “hace con la poesía lo que ella [Ampuero] quiere hacer con sus cuentos: contar historias sociales y el dolor humano” (Télam, 2023).

Anexo 2: Mapa mental de todos los tipos y subtipos de violencia propuestos por el sociólogo Johan Galtung

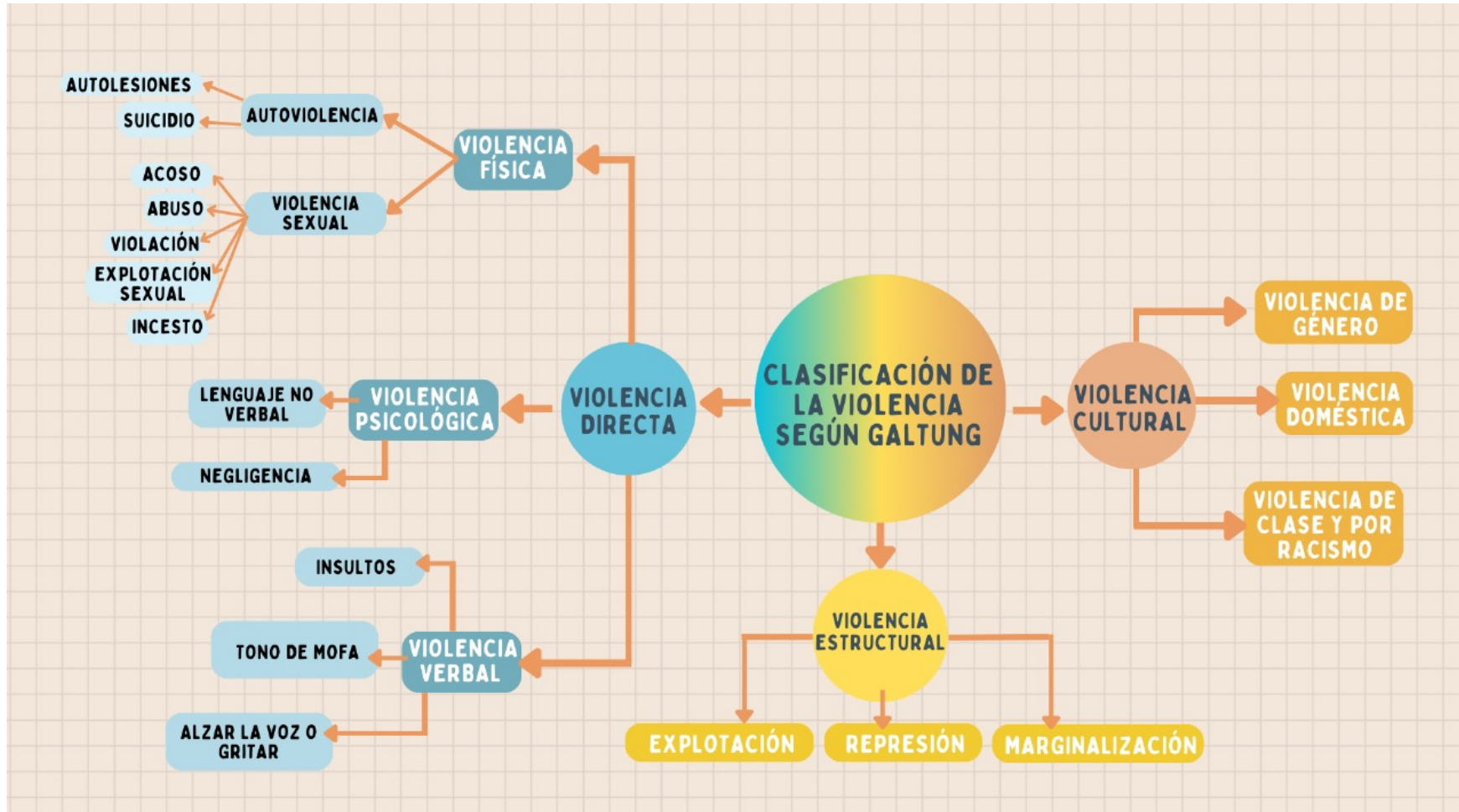


Figura 2: Mapa mental de todos los tipos y subtipos de violencia propuestos por el sociólogo Johan Galtung
Elaboración propia a partir de Galtung (2003)