

# UCUENCA

## Universidad de Cuenca

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Pedagogía de la Lengua y la Literatura

**Lo monstruoso como poética del contrapoder en *Pelea de Gallos* de María  
Fernanda Ampuero**

Trabajo de titulación previo a la  
obtención del título de Licenciada en  
Pedagogía de la Lengua y la  
Literatura

**Autor:**

Ana María Alvarez Mejía

**Director:**

Manuel Gonzalo Villavicencio Quinde

ORCID:  0000-0003-3459-52

**Cuenca, Ecuador**

2023-08-28

## Resumen

El presente estudio propone analizar la reciente producción literaria que maneja la categoría de lo monstruoso como elemento recurrente. La narrativa latinoamericana la ha sabido adaptar a su realidad y cada vez son más las autoras, en su mayoría, quienes usan esta categoría como base de su escritura. A pesar de esto, en alguna medida la crítica literaria ha desatendido estas producciones o no se ha enfocado lo suficiente en esta temática en las obras ecuatorianas del siglo XXI. Por esta razón, este trabajo tiene como objetivo analizar la categoría literaria de lo monstruoso y la función que cumple dentro de la obra *Pelea de Gallos* (2018), de María Fernanda Ampuero; para analizar de qué manera la figura del monstruo actúa como dispositivo para tensar las relaciones con el paradigma patriarcal y subvertir el discurso de poder. Entre los conceptos y autores que conformarán esta perspectiva teórica están: la figura de monstrea y subalterna de Bukhalovskaya y Bolognesi (2021), el nuevo cuento latinoamericano de Gaeta (2022), lo monstruoso en la literatura latinoamericana de Korićančić (2011), el poder según las nociones de Foucault (1976), la perspectiva hermenéutica en la crítica literaria de Wahón (2011) y el análisis del discurso según las nociones de Paul Ricoeur (1976).

*Palabras clave:* lo monstruoso, feminismo, literatura escrita por mujeres, nuevo cuento latinoamericano



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

**Repositorio Institucional:** <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

### Abstract

This study proposes to analyze the recent literary production that uses the category of the monstrous as a recurrent element. Latin American narrative has been able to adapt it to its reality and more and more authors, for the most part, use this category as the basis of their writing. Despite this, to some extent literary criticism has neglected these productions or has not focused enough on this theme in Ecuadorian works of the XXI century. For this reason, this paper aims to analyze the literary category of the monstrous and the function it fulfills within the work *Pelea de Gallos* (2018), by María Fernanda Ampuero; to analyze how the figure of the monster acts as a device to strain relations with the patriarchal paradigm and subvert the discourse of power. Among the concepts and authors that will shape this theoretical perspective are: the monster and subaltern figure by Bukhalovskaya and Bolognesi (2021), the new Latin American short story by Gaeta (2022), the monstrous in Latin American literature by Koričančić (2011), power according to the notions of Foucault (1976), the hermeneutic perspective in literary criticism by Wahón (2011) and discourse analysis according to the notions of Paul Ricoeur (1976).

*Keywords:* the monstrous, feminism, literature written by women, new Latin Americanshort story



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

**Institutional Repository:** <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

## Índice de contenido

Dedicatoria.....	5
Agradecimientos .....	6
<b>Introducción.....</b>	<b>7</b>
<b>Capítulo I: Sobre la autora y su obra.....</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo II: El monstruo y la monstruosidad.....</b>	<b>15</b>
El monstruo en la literatura .....	19
El monstruo en la literatura ecuatoriana .....	22
<b>Capítulo III: Metodología .....</b>	<b>24</b>
<b>Capítulo IV: Descubriendo el universo de Pelea de Gallos .....</b>	<b>28</b>
Los monstruos a lo largo de la vida .....	31
La infancia y la pérdida de la inocencia.....	33
Adolescencia: el despertar de los monstruos .....	39
La adultez: la monstruosa realidad .....	48
Ancianidad: la precariedad del monstruo .....	53
<b>Conclusiones.....</b>	<b>56</b>
<b>Referencias .....</b>	<b>59</b>

## Dedicatoria

Para José David, mi ángel en un mundo de monstruos.

## Agradecimientos

A mi padre, por la música, los libros y la risa. A mi madre, por acompañarme a vivir un día a la vez. A Dianita y Carolina, por ser el sol y la luna. A Christopher, por animarme desde el otro lado del mundo. Al doctor Manuel Villavicencio, por sus conocimientos y paciencia. A mi maestra Rosa Ávila, por sus consejos y preocupación. A Karen, Sergio y Samantha, por siempre estar.

## Introducción

En los últimos años, la guayaquileña María Fernanda Ampuero se ha convertido en uno de los referentes escriturales de Ecuador y América Latina. Su primera antología de cuentos, *Pelea de Gallos* (2018), visibiliza y reivindica el personaje femenino, posicionando el carácter subversivo de la literatura frente a temas tabúes como la familia y el género. Esto, con el fin de deconstruirlos para evidenciar su fragilidad y vulnerabilidad al ser expuestos frente a las diferentes modalidades de violencia y represión.

Ahora bien, algunos autores como Bolognesi y Bukhalovskaya (2021) afirman que este conjunto de relatos, sobre todo el primero, está habitado por monstruos, seres abyectos y subalternos, que tienen su propio discurso de resistencia y configuran lo “otro” de lo humano. En este sentido, cuestionan su carácter ficticio al reconocerlo como un ser de características humanas que ha sucumbido ante la naturaleza salvaje de los impulsos. Así, se convierten en seres híbridos (humanos racionales y animales pulsionales), que el orden social establecido intenta extirpar. Sin embargo, esto resulta imposible al considerarse a lo monstruoso como un factor intrínseco en la condición humana.

Para Herra (1999) “el monstruo es, en su función menos ambigua, un artefacto des-culpabilizador sobre el cual se descarga el mal, la suciedad de la propia conciencia, el horror al mundo en crisis” (p. 42). Esto coincide con Ampuero (2021), que confiesa: “La monstruosidad para mí lo es todo, toda mi literatura consiste en buscar monstruos y mostrarlos. [...] un monstruo es el “otros”, el monstruo es el síntoma de la sociedad” (s.p.).

Por otro lado, Galindo Núñez (2021) centra su análisis en el acomodo específico de los cuentos dentro de la secuencia narrativa del libro. El autor describe a la antología como un “discurso de madurez, violencia y del paso del tiempo” (p. 334), que posiciona como protagonista al elemento grotesco. Es decir, el orden establecido configura una relación entre cuento y cuento que desarrolla un proceso de queja social hacia el machismo, la misoginia y el desprecio por otro ser humano.

Para reforzar su teoría, que supone un reajuste intencional de la autora sobre el orden de los relatos, el mismo Galindo Núñez constantemente identifica, lo que él denomina, “guiños autorreferenciales” (p. 337) entre relatos, que pueden notarse únicamente al leer la antología en el orden propuesto. De la misma forma, reconoce en esta distribución la representación de la evolución natural de la mujer, desde la niñez hasta la adultez. Durante las etapas más tempranas de la vida, las protagonistas se muestran sinceras en su sentir y hablar, exteriorizando sus

pensamientos en un continuo diálogo con el otro. La segunda mitad del libro, coincide con unas protagonistas, ya más maduras en edad y juicio, que son conscientes de su vida privada e intentan ocultarla de la sociedad, sumergiéndose en una, cada vez más frecuente, introspección a través de la interiorización de sus acciones, donde el diálogo interno no da cabida al habla.

A lo largo de la bibliografía revisada, es recurrente la presencia de lo monstruoso y grotesco en lo que denominamos como nueva literatura femenina latinoamericana. María Jesús Llarena (2020) analiza este fenómeno en su artículo “Cuerpos que reflejan dolor: disensión en la narrativa de lo inusual en escritoras transnacionales latinoamericanas”, donde evidencia una suerte de convergencia en las narrativas de estas autoras, en las que se encuentra presente siempre el concepto de lo monstruoso a través del espacio doméstico. Este artículo busca analizar las semejanzas en la metamorfosis del cuerpo femenino en las obras de Eudave, Venegas, Enríquez, Schwebelin, y, nuestra autora, María Fernanda Ampuero.

En este mismo sentido, Ferreyra Carreres (2020) y Gaeta (2022) analizan fragmentos de *Pelea de Gallos* dentro del marco del nuevo cuento latinoamericano. Para los autores, el género del terror resurge a la par del aparente auge de la literatura femenina. Esta nueva literatura configura un intento de visibilizar la violencia ejercida sobre las mujeres desde los estratos sociales más sacralizados por el patriarcado.

Con esta breve revisión bibliográfica, surge la necesidad de analizar estas situaciones, espacios y personajes, con el objetivo de demostrar cómo los rezagos del sistema patriarcal continúan sometiendo el cuerpo femenino y de qué manera la categoría de lo monstruoso lo visibiliza. Pese a ser un elemento recurrente en la narrativa latinoamericana, pues Honorio (2016) ya la identifica como recurso frecuente desde la cuentística de Borges, no hemos podido encontrar un amplio análisis de la producción contemporánea ecuatoriana.

Por esto, la presente investigación pretende analizar la categoría de lo monstruoso en la antología de cuentos *Pelea de Gallos* (2018) de María Fernanda Ampuero con el objetivo de responder la siguiente pregunta: ¿De qué manera lo monstruoso actúa como dispositivo para tensar las relaciones con el paradigma patriarcal y subvertir el discurso de poder? Para esto, se proponen los siguientes tres objetivos específicos: analizar y contrastar la presencia de lo monstruoso masculino y lo monstruoso femenino para evidenciar las tensiones en el discurso de género; analizar la obra desde la perspectiva de lo monstruoso como poética del contrapoder, para determinar las formas de control de las sociedades patriarcales; y, reflexionar en torno a la presencia de lo monstruoso como una nueva estética que nos permite incluir a las minorías.

Es por esto que se proponen cuatro apartados esenciales. La primera sección, “Sobre la autora y su obra”, expone la trayectoria profesional y literaria de María Fernanda Ampuero, además del contexto en el que se enmarca su obra. La segunda sección, “El monstruo y lo monstruoso”, analizará esta categoría con base en la mirada de varios autores que han estudiado su presencia en la literatura. También precisará la evolución de esta categoría en la literatura latinoamericana y ecuatoriana. El tercer capítulo, “Metodología”, expone las bases teóricas del análisis discursivo sobre las cuales se sostiene nuestro estudio. El cuarto apartado, “Descubriendo el universo de *Pelea de Gallos*”, aplicará los conceptos anteriormente expuestos para identificar los mecanismos de control de los sistemas patriarcales. Este apartado se dividirá en cuatro momentos: infancia, adolescencia y juventud, adultez y ancianidad, con el objetivo de contrastar los diferentes tipos de monstruos según la etapa de la vida. Finalmente, se incluirá un apartado final para presentar las principales conclusiones.

Asimismo, al tratarse de un proyecto de investigación que se encuentra dentro del campo literario, la metodología a seguir será el Análisis del Discurso, entendida como una técnica de investigación cualitativa propia del área de las ciencias sociales. Dentro de los autores que guiarán el análisis teórico se destacan Barthes (1963), Ricoeur (1976) y Wahón (2011).

## Capítulo I: Sobre la autora y su obra

María Fernanda Ampuero nace en Guayaquil, Ecuador, el 14 de abril de 1976, en una familia católica tradicionalista. La autora comenta en *Diners* (Santos, 2019) que ya “era escritora antes de saber escribir” (s.p.), haciendo referencia a como, desde pequeña, tenía la capacidad de corregir los cuentos que su madre le contaba y cambiar la narrativa basándose únicamente en las ilustraciones. En adición, su padre es un lector recurrente, por lo que ella creció rodeada de los clásicos de la literatura universal, privilegio por el que adquiriría el hábito lector a muy temprana edad.

Desde los siete años empieza a adentrarse en el género del terror a través de producciones literarias y cinematográficas. En películas como *Carrie* (1976), *Pesadilla en la calle Elm* (1984) o *It* (1990), que habían apostado por protagonistas de apariencia débil y derrotada, María Fernanda encontró un espejo de seres subalternos que enfrentaban y desafiaban al horror. Esto fue el preámbulo para la destreza escritural que comenzó a desarrollar durante la adolescencia y que perfeccionaría al estudiar la carrera de Literatura en la Universidad Católica Santiago de Guayaquil. Durante esta época tuvo la oportunidad de tomar un taller de periodismo de la BBC, que sería la disciplina por la cual demostraría mayor afinidad.

En principio, ejerció como docente del área de literatura, pero el curso de periodismo radial, que se realizó en estudios que pertenecían al diario *El Universo*, le abrió paso en la redacción de este periódico. No obstante, fue asignada a la sección de economía, rama en la que no estaba especializada, por lo que le costó mantenerse en el puesto. Más tarde, su editor, Rubén Darío Buitrón, reconocería la destreza de Ampuero para contar historias y describir situaciones y personajes. Una vez que le dio la oportunidad de escribir sobre temas más sociales, políticos y culturales; la guayaquileña desplegó su habilidad y exploró su estilo de escritura.

Fascinada por la capacidad de escribir con base en la experiencia, con 28 años se enrumbó hacia Madrid, con el objetivo de documentar la oleada migratoria de los 2000. Actis (2005) identifica un considerable incremento de la cifra de extranjeros “irregulares” en España, en especial provenientes de Ecuador y Colombia, desde finales de la década de los noventa hasta mediados del siguiente milenio. Era una época de crisis económica de la que todos escapaban, (aunque ese no fue su caso). Ampuero migró para encontrar a la escritora que sentía que podía llegar a ser, mientras registraba todo el fenómeno migratorio del que ahora era parte.

Pese a todavía ser indocumentada, mantenía la esperanza de que su trayectoria le ayudaría a conseguir un empleo como el que había dejado en Ecuador. Sin embargo, y pese a las constantes modificaciones que le hacía a su currículum en un intento de hacerlo más atractivo, no recibía ofertas de trabajo que no fueran como empleada doméstica. Para este punto, decidió que ofrecer el servicio de escritura de biografías sería lo más cercano que tendría al oficio de escritora.

La diferencia cultural entre España y Ecuador es evidente, pero Ampuero encontró el mixto y diverso barrio “Lavapiés”, en Madrid. Este era el lugar de concentración de migrantes de todos los continentes, culturas y religiones; minorías y “anomalías” que la hicieron sentir bienvenida. En esta etapa se hizo de un grupo de amigas que la introdujeron al feminismo, lo que le permitió adueñarse de la imagen mental que tenía de sí misma (Santos, 2019). Este hecho sería un punto de inflexión en su forma de pensar, iniciándola en el estilo que caracteriza a su escritura y su ideología política.

Paulatinamente va consolidando el estilo que daría forma en su primer libro *Lo que aprendí en la peluquería* (Edición de autor, 2011), que le valdría para, en 2012, ganar el Premio Ciespal de Crónica y el de “Mejor Crónica Periodística del año” de la OIM (Organización Internacional de Migraciones). Esto la visibilizaría para que, en el mismo año, sea nombrada como una de los 100 latinos más destacados e influyentes en España. Un año más tarde publica *Permiso de Residencia: crónicas de la migración ecuatoriana a España* (La Caracola Editores). Cristina Albuja (2017) explica que este compendio de 45 historias de ecuatorianos (y latinos) que han migrado al país europeo en distintas circunstancias y realidades “son historias que muestran el valor y el empeño del ser humano por encontrar su lugar en el mundo” (s.p.) a las que se pueden regresar y, no solo rememorar la oleada migratoria que describe, sino extrapolarlas a los diferentes procesos de movilización humana alrededor del mundo y a través de la historia.

Pese a que este libro no tuvo la misma repercusión que el anterior, estas publicaciones la situaron en el interés de varias revistas. Para 2015 ya había publicado en *Mundo Diners*, *Soho*, *Clave* (Ecuador); *Piauí*, *Samuel* (Brasil); *Anfibia* (Argentina); *Gatopardo* (México); *Frontera D*, *Quimera* (España); *Internazionale* (Italia). También era profesora en el master de periodismo del periódico ABC y la Universidad Complutense de Madrid. Durante el mismo año obtuvo el primer lugar en el V certamen de relato y narración oral “Los hijos de Mary Shelley” (España) con el cuento “¿Quién dicen los hombres que soy yo?”. Un año después ganó el “Premio Cosecha Eñe 2016”

(España), en el que su relato “Nam” consiguió el primer lugar de entre casi cuatro mil participantes.

La narración con la que ganó este último reconocimiento fue incluida en su siguiente libro, *Pelea de Gallos* (2018), publicado por la editorial española Páginas de Espuma. Esta antología, que comprende trece relatos narrados en primera persona casi siempre, problematiza temas de urgencia social a través de la ficción, retratando las diferentes caras del patriarcado a partir de las experiencias de sus personajes, mayoritariamente femeninos. El mismo año de publicación, ganó el premio “Joaquín Gallegos Lara” (Ecuador) como el mejor libro de cuentos del 2018. Además, este compendio, que cuenta ya con quince ediciones y traducción a varios idiomas, fue nombrado por el *New York Times en Español* como uno de los diez libros del año.

Esta obra catapultó la literatura de Ampuero, posicionándola en la lista de los referentes escriturales latinoamericanos contemporáneos. Vergara (2022) describe a este libro como una experiencia que “arrastrará al lector a encontrarse con el día a día de casi todas las calles, de muchas familias maquilladas de amor y de buenas costumbres” a través de “muerte y enfermedad, de violación y transgresiones continuas al cuerpo y sus manifestaciones” (s.p.). Esto compagina con palabras de la autora: “Este libro es mío, soy lo que soy. Escribo desde la ira” (Ampuero citada en Piña, 2019, s.p.), logrando canalizar su inconformidad con el horror del mundo a través de estos relatos.

La repercusión de este libro, sumado a artículos de opinión como *Ladrones* (2018), publicado en Mundo Diners, en los que expresaba una fuerte oposición y crítica hacia el Ministerio de Cultura y el Plan del Libro por “no respetar los derechos de autor”, la colocaron en el foco de atención del entonces ministro, Juan Fernando Velasco. Es así como en julio de 2019, Velasco la nombra gerente del “Plan Nacional del Libro y la Lectura *José de la Cuadra*”. Durante este período como funcionaria pública organizó la XII Feria Internacional del Libro en Quito, en diciembre de 2019. Asimismo, explica que, para el programa, contó con una red de apoyo de las escritoras hispanohablantes de esta generación, entre las que destaca a Samantha Schweblin (Santos, 2019). Este evento rindió homenaje a las escritoras ecuatorianas Alicia Yáñez Cossío (1928), Lupe Rumazo (1933), Sonia Manzano (1947) y a la editorial quiteña El Conejo.

Durante la emergencia sanitaria del 2020, quedó confinada en una casa de la que estaba a cargo en Buenos Aires, en una suerte de doble aislamiento. Este período lo dedicó a leer y releer cuanto podía de terror, mientras escribía desde la expectativa de lo terrorífico que contaban los medios

sobre la pandemia en Guayaquil. Así, en 2021 publica *Sacrificios Humanos* (Páginas de Espuma), una nueva antología de doce relatos que sitúan a la figura femenina, migrante o marginal, en el epicentro de los horrores del mundo. Este libro combina, lo que ella considera, las monstruosidades que configuran el miedo: lo sobrenatural y lo hiperrealista; desde una minuciosa descripción de los paisajes para que “a pesar de la dureza de los relatos, el lector no escape” (Fides, 2021, s.p.). Por esta razón, nuevamente, la obra alcanza notoriedad desde el mismo año de su publicación, quedando finalista en el premio “Tigre Juan” (España).

El temor de que todos podemos ser el “sacrificio humano” de otros durante algún momento de nuestra vida es una idea que resuena a lo largo de las historias. El nombre de la antología se debe, precisamente, a la posibilidad de que cualquier persona sea tratada como objeto de sacrificio, reduciendo sus posibilidades a las de dar o no la vida. Para Bonilla (2022), este libro “es un compendio auto ficcional cuestionador al sistema dominante, con pasajes de la historia oprimida del Guayaquil profundo” (s.p.). Esto se complementa con la creencia de que el trópico también puede considerarse un espacio perturbador que alberga lo más oscuro de la condición humana.

María Fernanda Ampuero forma parte de los autores contemporáneos que están en el foco de la crítica literaria. En el diario *La Opinión*, Sau (2021) describe a la autora como “una de las literatas que se han encargado de darle la vuelta al género de terror para reformularlo y otorgarle el protagonismo al horror que se agita en la realidad” (p. 31). La producción narrativa que ha publicado hasta el momento ha permitido que se la catalogue “entre las voces más importantes de la literatura latinoamericana contemporánea” (Larrea, 2021, s.p.). Esto la sitúa a la par de

escritoras ecuatorianas que también están destacando, como Solange Rodríguez<sup>1</sup>, Mónica Ojeda<sup>2</sup> o Natalia García<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Solange Rodríguez (Guayaquil, 1976) se ha destacado como autora de relato corto. Ha publicado *Tinta sangre* (Gato tuerto, 2000); *Dracofilia* (Quelonio editorial, 2005); *El lugar de las apariciones* (Edino ediciones, 2007); *Balas Perdidas* (Casa Tomada, 2010), que ganó el Premio Joaquín Gallegos Lara al mejor libro de cuentos del 2010 y el segundo lugar en el Premio Pichincha de Cuento; *Fantasma entre letras* (Caza del libro ediciones, 2011); *La bondad de los extraños* (Múltiples editoriales, 2014); *Caja de magia* (Parafernalia ediciones digitales, 2014); *La primera vez que vi un fantasma* (Candaya, 2018) mereciendo mención de honor en el Concurso Nacional de Literatura de la Casa de Cultura Ecuatoriana y en el Premio Joaquín Gallegos Lara del 2019; *Levitaciones* (Micrópolis, 2019) y *De un mundo raro* (InLimbo, 2021).

<sup>2</sup> Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988) es autora de las novelas *La desfiguración Silva* (Premio ALBA Narrativa, 2014), *Nefando* (Candaya, 2016), *Mandíbula* (Candaya, 2018); los poemarios *El ciclo de las piedras* (Premio Nacional de Poesía Desembarco, 2015), *Historia de la Leche* (Candaya, 2020); el cuentario *Las voladoras* (Páginas de Espuma, 2021), además de varios relatos. En 2017 fue incluida en la lista Bogotá39-2017, siendo una de los 39 escritores latinoamericanos más prometedores.

<sup>3</sup> Natalia García Freire (Cuenca, 1991) ha destacado como escritora y periodista. Ha publicado artículos de cultura, viajes, perfiles y crónicas en medios como BBC Mundo (Reino Unido); Univisión (Estados Unidos); Plan V, Ñam, BG Magazine y Letras del Ecuador (Ecuador). Cursó el máster de Narrativa en la Escuela de Escritores de Madrid en 2016, perfeccionando su estilo narrativo. Su primera novela *Nuestra piel muerta* (2019, La Navaja Suiza) fue en The New York Times como uno de los mejores libros del año. En su segundo libro *Trajiste contigo al viento* (2022, La Navaja Suiza), volvería a explorar los temas de conexión con la naturaleza, la pérdida, la memoria, la enfermedad y la locura a través de un lenguaje “manchado” por el mestizaje.

## Capítulo II: El monstruo y la monstruosidad

Lo monstruoso ha sido un tema recurrente en la literatura, que ha sido abordado desde diferentes perspectivas a lo largo de la historia. Pese a tener distintas conceptualizaciones, un elemento que comparten la mayoría es la reacción que buscan generar en el lector. Ya sea que se trate de una figura aterradora que reúna todas las acciones y actitudes de lo que consideramos moralmente “incorrecto”, como de un ser estándar que represente los temores e impulsos humanos interiorizados, el impacto que se busca generar en el observador es la inseguridad que provoca la incertidumbre ante la fragilidad de la normalidad y lo correcto impuesto por el poder dominante.

Etimológicamente, el término “monstruo” viene del latín *monster* o *monstrum* derivados de dos campos semánticos: *moneo/monere* que se traduce como “advertir” y *monstro/monstrare* que significa “mostrar”. En el mismo sentido, en griego se traduce como *teras/teratos* que contradictoriamente puede significar “prodigio”, que evoca fascinación, y “demonio”, que provoca terror. Por otra parte, en su acepción más literal, es un término que figura como: “1. Producción contra el orden regular de la naturaleza. 2. Ser fantástico que causa espanto. 3. Cosa excesivamente grande o extraordinaria en cualquier línea. 4. Persona o cosa muy fea. 5. Personamuy cruel y perversa” (RAE, 2012).

Louis Vax (1965) propuso una clasificación que gira en torno a la construcción anatómica: 1) Monstruo por defecto: falta o reducción de una parte; 2) Monstruo por exceso: partes en número excesivo o gigantes; y 3) Monstruo doble o compuesto: por defecto y exceso. Más adelante, Goffman (1995, citado en Koričančić 2011) actualizaría esta categorización: 1) Monstruo por deformidad o abominación corporal; 2) Monstruo por defectos del carácter y la personalidad; y 3) Monstruo por estigmas tribales de raza, nación y/o religión. El problema con estas diferenciaciones recae en la necesidad de marcar un estándar de lo que es aceptado, con lo que se pueda contrastar para determinar que el sujeto ha desafiado los límites de lo “natural”. A menudo lo “normal” se determina por la similitud del individuo con las características más comunes en la sociedad, aunque su fundamento sea únicamente costumbrista.

En 1966, Canguilhem inaugura el debate contemporáneo en torno al monstruo como transgresión de las normas en su libro *Lo normal y lo patológico*. El autor focaliza la problematización de este concepto en las definiciones que lo acercan a la anomalía desde un punto de vista parcializado. Para refutar esta tendencia se apoya en nociones de Foucault y Derrida. Por una parte,

menciona que, según Foucault, la monstruosidad es un tema jurídico en el que se involucran tanto las leyes de la naturaleza como las normas sociales. Por otra parte, retoma los argumentos de Derrida, quien plantea que el término se complejiza al intentar precisar los límites de las normas que, se supone, sobrepasan el ser monstruoso.

Por su parte, Gutiérrez Mouat (2005, citado en Koričančić, 2011) identifica la problematización de la retórica de la monstruosidad, explicando la hiperinflación o sobreexplotación del término que ha terminado devaluándolo en su constante uso, que abarca desde el mito, el devenir animal, la sexualidad, entre otros. Esto se relaciona con la inestabilidad semántica de aquello que consideramos una figura monstruosa; si bien puede ser una figura totalmente explícita, también puede ser una interpretación subjetiva durante el acto de lectura.

Cohen (1996, citado en Giorgi, 2009) afirma que resignificar el término “monstruo” para eliminar la carga peyorativa sobre la cual ha sido construido como resultado de tantos usos a lo largo de la historia es una tarea “casi” imposible. Ante esto, Koričančić (2011) propone que lo más adecuado sería completar su construcción semántica sobre las acepciones que ya tiene el símbolo.

Para iniciar la conceptualización del “monstruo” tomaremos la postura de Koričančić (2011) que analiza el término “monstruo” desde la proposición de Canguilhem de que un monstruo es “un fallo morfológico a nuestros ojos” (1976, p. 201). Esta afirmación la divide en dos partes: en la primera, reconoce la carga peyorativa de llamar “fallo” como sinónimo de error; en la segunda, por otro lado, recarga la responsabilidad de que, desde nuestra subjetividad, vemos a “lo otro” y nos parezcan monstruoso aquellos cuerpos que explicitan aspectos poco convencionales (en un sentido biomédico), desafiando el horizonte de expectativas socioculturales impuestas. Extrapolándolo a la literatura, la misma autora explica cómo el cuento presenta los monstruos apelando a que el lector sea capaz de evidenciarlos desde su subjetividad, produciendo en él desde atracción hasta repugnancia.

Retomando el postulado de Canguilhem, pareciera que el fallo morfológico (que desde ahora llamaremos “corporal”) se emplea como único parámetro para identificar al monstruo, dejando de lado terminología más acertada como “imperfección física”, “deformación” o “malformación”, aunque estos son términos que suponen la existencia de un cuerpo “perfecto” o “bien formado”. Esto retoma la idea de que existe la perfección corporal, aunque, nuevamente, solo se trata de un canon socialmente impuesto que plantea los parámetros de lo que acepta como “normal” o,

en este caso, “perfecto”, dejando por fuera lo que no encaje en los estándares. En este caso, aunque la terminología cambiara, volvemos a la conclusión de que lo monstruoso será aquello que transgreda el modelo impuesto por el poder dominante.

Por esta razón, Koričančić (2011) manifiesta que la concepción actual del monstruo se verá determinada por su aspecto, que muestra imprevisible e indeterminado a lo diferente y reprimido ante la heterogeneidad impuesta por la cultura predominante; es decir, es una figura que introduce la otredad. Se catalogan como monstruosos a los cuerpos que despiertan dudas respecto a sus formas y funciones, provocando incertidumbre en el observador.

Koričančić (2011) identifica desde las primeras observaciones teóricas, que la figura del monstruo va de la mano con la femineidad. La autora recuerda cómo Aristóteles plantea a la mujer como un “hombre deforme” (p. 10), introduciendo al concepto de la corporalidad una (re)construcción de los significados que rodean al cuerpo. Para apoyarse, cita a Braidotti (1997, citado en Koričančić, 2011) quien ya señaló la correspondencia entre lo monstruoso y lo femenino, pues estas últimas son el “otro” respecto a la normatividad gobernante del paradigma patriarcal. De igual forma, la maternidad, comúnmente asociada de forma intrínseca a la femineidad, es otra característica que deviene en monstruosidad: figuras que no encajan en las convenciones de los estándares de la concepción.

El objetivo no es tratar de plantear una definición inamovible de lo que puede constituirse como el monstruo masculino o femenino, sino de analizar las diferentes formas que tienen de configurarse. Esto, con el objetivo de encontrar patrones que coincidan la forman en la que se plantea lo monstruoso.

Sin embargo, teóricos como Foucault (1976), dejan de lado el factor corporal y tratan el elemento social para la conceptualización del término. Este autor destaca que la importancia de un sujeto radica en el lugar que ocupa dentro de las estructuras discursivas de la sociedad. Bajo esta premisa se entiende por qué la etiqueta de monstruo recae en seres abyectos, cuyo lugar dentro de la sociedad intenta ser ocultado o eliminado por el orden social dominante. Las situaciones monstruosas ponen en tela de juicio lo precario de la división binaria entre lo público y privado, poniéndola en tensión y mostrando los efectos que tiene desdibujar la claridad de los límites. Según este autor, nos convertimos en sujetos al subordinarnos a las normas sociales del momento. Por el contrario, la subjetivación del personaje monstruoso será hacia las formaciones discursivas que involucran la concepción preestablecida de lo que se entienda como “monstruo”.

En la tradición literaria, la representación de los seres monstruosos se remonta a la mitología grecolatina clásica a través de seres antropomorfos dotados de poderes fantásticos, sobre lo que se fundamenta la literatura occidental. De esta variedad de personajes destacaremos a Medusa, descrita por poetas como Ovidio, en *Las Metamorfosis* del año 8 d. C., como una hermosa doncella, “celosa aspiración de muchos pretendientes” y sacerdotisa del templo de Atenea; quien fue violada por Poseidón, levantando la furia de la diosa, quien transformó los bellos cabellos de la joven en cabezas de serpientes, condenándola a convertir en piedra a cualquiera que la mirase a los ojos. Rescato esta figura porque considero que la condena de señalar a un ser como monstruoso a causa de las secuelas que se impregnan en sí después de ser víctima de cualquier tipo de violación de derechos, sentará una característica fundamental que se retomará para lo que actualmente incluiremos dentro de la misma categoría.

Por su parte, en la literatura latinoamericana la presencia del monstruo se destaca desde el encuentro de mundos y culturas durante la colonización; europeos, en el afán de describir el nuevo mundo, narraron al “otro” desde la idea preconcebida que tenían del mundo hasta el momento, donde las amazonas o los gigantes de la Patagonia eran seres escritos desde una mirada extrañada ante lo que escapaba de lo conocido.

A pesar de todo esto, es necesario aclarar que el monstruo no siempre será una figura estable y fija que se describe irrefutablemente desde las primeras líneas del relato, su formación puede configurarse de manera paulatina a lo largo del texto literario. En este sentido, “no se trata de que un personaje emane o dé lugar a la monstruosidad, sino que el texto mismo la hace visible de alguna manera” (Koričančić, 2011, p. 18). Entonces, el entorno narrativo será el que se encargue de construir el efecto monstruoso a través de sus actores. Por ejemplo, narradoras como Amparo Dávila dibujan personajes rodeados de locura, violencia y soledad, quienes “viven una vida aparentemente normal, hasta que una situación inesperada los sume en la desesperación y el caos. Ese elemento inesperado o imprevisto muchas veces adquiere dimensiones terroríficas” (Martínez, 2008, p. 2).

Pese a que este tipo de literatura a menudo es catalogada dentro del género fantástico, Dávila discrepa, insistiendo en que sus narraciones siempre se anclan en realidades que, aunque no se pueden explicar o entender, suceden en realidad. Es por esto que Cota Torres y Vallejos Ramírez (2021) encuentran en el esposo de la protagonista de *El huésped* (1959) la representación simbólica de la figura monstruosa que la atormenta, a medida que el cónyuge se va transformando en un ser violento y prepotente, exactamente como el monstruoso huésped,

es decir que la presencia de este ser desconocido tiene la capacidad de descubrir los monstruos personales de quienes tienen que convivir con él.

### El monstruo en la literatura

Para contextualizar la literatura monstruosa, iniciaremos con el estadounidense Edgar Allan Poe (1809-1849), quien se ha convertido en un referente innegable. En su obra, lo monstruoso está estrechamente relacionado con los temas del horror, la locura y la muerte. El escritor crea atmósferas inquietantes y perturbadoras, y utiliza el suspenso y el misterio para explorar los límites de la psique humana. En muchos de sus cuentos, el autor presenta personajes que están poseídos por obsesiones o acosados por la culpa de sus acciones pulsionales. Por ejemplo, en *El corazón delator* (1843), el protagonista se ve impulsado por su propia conciencia culpable a cometer un acto violento y luego confesarlo. En *El gato negro* (1843), el narrador maltrata y mata a su mascota, quien es la que, a ojos del protagonista, es el verdadero monstruo, en su juego por desafiar la naturaleza de la muerte.

Este será un elemento recurrente en su obra, a menudo personificándose como una figura sombría y aterradora. En *El cuervo* (1845), el ave negra que repite "nunca más" simboliza la presencia constante de la muerte y el tormento de la pérdida. Además, Poe juega con la idea de lo sobrenatural y lo macabro. Sus cuentos a menudo presentan elementos fantásticos, como en *El pozo y el péndulo* (1842), donde el protagonista se enfrenta a terribles torturas en una prisión inquisitorial. Estos elementos inexplicables crean una sensación de lo monstruoso y lo escalofriante.

Este escritor influyó en el estilo de escritura del francés Charles Baudelaire (1821-1867). En este autor, lo monstruoso se presenta a menudo como una metáfora de la desesperación y la alienación en la sociedad moderna. En su poesía, Baudelaire describe paisajes urbanos oscuros y llenos de peligro, donde la moralidad se ha vuelto ambigua y la vida banal y sin sentido. Uno de sus poemas más conocidos, *El albatros* (1859), describe un ave majestuosa que es ridiculizada y maltratada cuando se encuentra en tierra, representando el rechazo que recibe un ser que no encaja en el papel que, se supone, debe cumplir. En el poemario *Las flores del mal* (1857), lo monstruoso se presenta a menudo en términos de una estética corrupta y decadente. El poema *Una carroña* describe la fascinación que siente el narrador por un cadáver putrefacto, lo que puede ser interpretado como una metáfora de la atracción por lo repulsivo y lo oscuro. En

este libro también describe el lado oscuro de la sensualidad y la sexualidad, a menudo en términos de un deseo insaciable que puede ser visto como “monstruoso” en su intensidad.

En el contexto de la literatura latinoamericana, tenemos a Horacio Quiroga (1878-1937). En su obra, lo monstruoso se presenta como una propiedad de la naturaleza, salvaje, implacable y cruel. El uruguayo es conocido por su estilo realista y su representación detallada de la vida en la selva y la naturaleza, donde presenta un mundo en el que la humanidad lucha por sobrevivir en un entorno hostil y amenazador, poseedor de una fuerza que los seres humanos no pueden controlar. En *La gallina degollada* (1917), por ejemplo, una pareja de padres que tiene cuatro hijos discapacitados y enfermizos, se ve enfrentada a una situación de crueldad y violencia, que se plantea como característica intrínseca de la vida. En otras obras explora la psicología humana y las emociones intensas que pueden llevar a la locura y a la violencia. En *El almohadón de plumas* (1917), una mujer enferma y frágil comienza a tener alucinaciones aterradoras, evidenciando la fragilidad entre la cordura y la demencia.

Por su parte, en los cuentos del, también uruguayo, Filisberto Hernández (1902-1964), encontramos una combinación de elementos fantásticos, grotescos y surrealistas creando un mundo que entrelaza lo “normal” y lo monstruoso. Sus personajes y situaciones, inquietantes e incomprensibles, generan una sensación de pavor, donde los límites entre lo real y lo imaginario se difuminan. En sus relatos, Hernández desafía las convenciones narrativas tradicionales y juega con la realidad y la ilusión. Sus historias pueden presentar figuras deformes, metamorfosis, sueños perturbadores y situaciones absurdas que desafían la lógica y el sentido común. Además, en su obra se abordan temas existenciales y filosóficos, como la soledad, la angustia y la búsqueda de sentido en un mundo caótico. A menudo los personajes se enfrentan a su propia condición humana en situaciones surrealistas y perturbadoras.

En *Muerte sin fin* (1939), José Gorostiza, poeta y dramaturgo mexicano, explora la idea de la muerte como una presencia constante y aterradora que acecha a la humanidad. A través de su poesía, crea imágenes impactantes y sombrías que representan lo inevitable del fin de la vida. El poema se caracteriza por su tono oscuro y desolado, y utiliza el lenguaje y las imágenes poéticas para evocar la angustia y la desesperación ante lo efímero y mortal de la existencia. En el mismo sentido, en su obra de teatro *El color de nuestra piel* (1953) aborda el tema del racismo y la discriminación en México, representando a personajes marginados y oprimidos que son víctimas de situaciones violentas e injustas. En esta obra, Gorostiza presenta una visión crítica y

desgarradora de la sociedad, destacando la monstruosidad de las actitudes y acciones humanas que perpetúan la opresión y la deshumanización.

En la literatura del reconocido escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), lo monstruoso a menudo se representa de manera simbólica y metafórica, explorando conceptos filosóficos y metafísicos, como la naturaleza del tiempo, la identidad personal y la percepción de la realidad. En sus obras, el monstruo no se presenta como una figura física, sino más bien como una idea, un concepto o una situación que desafía la lógica, cuestionando nuestra comprensión del mundo. Por ejemplo, en su famoso cuento *El Aleph* (1945), Borges describe un punto en el espacio que contiene todas las cosas del universo en un solo lugar. Esta idea desafía nuestra comprensión de la física y la naturaleza, desafiando nuestras concepciones tradicionales del espacio y del tiempo. En otro cuento, *El Libro de Arena* (1975), se describe un libro sin fin cuyas páginas se multiplican y se desordenan sin cesar, lo que lleva a una sensación de caos y desesperación en el narrador. Este libro puede parecer monstruoso en su capacidad de inducir un estado de locura y confusión en aquellos que lo leen.

Julio Cortázar (1914-1984) fue un escritor nacionalizado como argentino, conocido por su obra experimental y de vanguardia. Una de las estrategias que frecuentemente utiliza para explorar lo monstruoso es el uso de lo fantástico y surrealista. En los cuentos *La noche boca arriba* (1956) o *Axolotl* (2015), los personajes experimentan transformaciones físicas y psicológicas que los llevan a territorios desconocidos, que pueden catalogarse como monstruosas al tiempo que desafían los límites de la identidad y la realidad. Asimismo, en *El perseguidor* (1959) el protagonista, un músico de raza negra, atraviesa la decadencia mental hacia la locura y la autodestrucción como respuesta a la opresión y violencia del sistema racista. Por otro lado, en su libro de cuentos *Bestiario* (1951), los personajes atraviesan situaciones extrañas y sobrenaturales donde la animalidad está presente como figura monstruosa que desafía la comprensión del mundo y la identidad. La narrativa de Cortázar, fragmentada y no lineal, crea una sensación de extrañeza y ambigüedad ante percepción de la realidad y la identidad.

José Donoso (1924-1996) es un escritor chileno conocido por su obra literaria en la que explora las tensiones y contradicciones de la sociedad chilena y latinoamericana. En sus novelas, Donoso utiliza lo monstruoso como una herramienta para explorar los límites de la identidad y la normalidad. Sus personajes a menudo son seres marginados y alienados que luchan por encontrar su lugar en una sociedad que los rechaza. En obras como *El lugar sin límites* (1966), *El obscuro pájaro de la noche* (1970) y *Coronación* (1957), se utiliza la figura del transexual a

través de personajes marginados y despreciados, abordando temas como la identidad sexual, la opresión social y la marginación. A través de lo grotesco y lo absurdo, el autor cuestiona los valores y convenciones sociales. En *El jardín de al lado* (1981), por ejemplo, los personajes enfrentan situaciones desconcertantes y surrealistas en su intento de mantener las apariencias y cumplir con las expectativas sociales. Asimismo, en *El obsceno pájaro de la noche*, el protagonista experimenta una transformación surrealista que refleja la inestabilidad y el colapso de la identidad.

### **El monstruo en la literatura ecuatoriana**

El ecuatoriano Pablo Palacio (1906-1947) abordó la categoría de lo monstruoso a través de diferentes técnicas. En *La doble y única mujer* (1927) se cuenta la historia de Rosa, personaje poseedor de una doble corporalidad y conciencia al tiempo que una parece tomar el control y dirigir todo lo que piensan y hacen ambas partes. La duplicidad de los componentes de su cuerpo, descrito como dos mujeres unidas a la altura de la espalda, desafía cualquier convención aceptada sobre el cuerpo. A pesar de la permanente discriminación y violencia a la que se ve sometida, quizá el castigo más fuerte al que se deberá acostumbrar es el de tener que cargar con el eterno rótulo de “anormal”, característica asociada a la monstruosidad, puesto que no encaja en lo que suponemos que la naturaleza humana permite.

Por otra parte, en *El antropófago* (1927), se presenta un personaje en el que ha germinado durante toda su vida el deseo de saborear carne humana. Palacio representa la monstruosidad como una característica inherente al ser, que se mantiene latente hasta que un detonante expulsa los deseos reprimidos de crueldad y anormalidad. Lo que contribuye al impacto del relato es la brutalidad de que su hijo, una criatura recién nacida, haya sido la principal víctima de su arrebatado carnívoro.

Además, el narrador concluye reflexionando sobre cómo el antropófago, ahora encarcelado, ha sido únicamente víctima de las desfavorables circunstancias en las que se formó y la incompreensión de la sociedad que le asigna una responsabilidad que desemboca en una culpa que no le pertenece. Sobre esta conclusión final, María Fernanda Ampuero, en la edición de *Un hombre muerto a puntapiés* (2020) por la Editorial Cactus Pink, comentó:

¿Estás loco narrador? Di. ¿Lo solapas? Claro que sí. Eres cómplice de tu bestia y lo enarbolas con orgullo. Eres más bestia que la bestia. Te adelantaste más de sesenta

años a *El silencio de los inocentes*, a ese Hannibal Lécter, comedor gourmet de carne humana, que parecía un señorito, quizás un bobo, un catatónico, pero que, al menor descuido, ¡ras!, te dejaba sin ñata, sin morro. Un monstruo de la peor calaña: el monstruo que no lo parece (s.p.).

En un contexto más actual, nos referimos a finales del siglo XX e inicios del nuevo milenio, el ibarreño Huilo Ruales Hualca (1947) se ha destacado por sus producciones literarias en las que destacan lo grotesco y lo monstruoso. Su marcada tendencia por narrar los imperfectos márgenes a través de sus “anómalos” habitantes ha ocasionado que críticos como Rodríguez Rodríguez (2006) lo coloquen al nivel de referentes ecuatorianos como Pablo Palacio. Esta autora encuentra una interesante similitud prosopográfica en *La doble y única mujer* y *Con Isabel deshojando margaritas*, con personajes cuya apariencia provoca el horror de los observadores. Estos serán los responsables de nombrar al “monstruo” en función de sus “sentimientos, criterios y actitudes” preconcebidas, que son las provocan “las más eufemísticas y pudorosas miradas” hacia *el otro* (p. 128).

Continuando con la obra de Ruales, el protagonista del cuento ya mencionado no se cataloga como monstruo únicamente por la corporalidad mutilada que lo distingue. Es importante no olvidar la manipulación y el chantaje que ejerce sobre Isabel, obligándola a cercenar su cuerpo sano como muestra de que lo ama como a un igual. Esto con el objetivo de que se vuelvan dependientes el uno del otro para sentirse completos solo al estar juntos. En suma, se trata de un mismo ser que, aunque cuenta con una independencia de extremidades, consciencias y sentimientos, se ha condenado a mantener dependientes y unidas a dos corporalidades, argumento que coincide con el de *La doble y única mujer*, de Palacio.

En conclusión, lo monstruoso es un tema recurrente en la literatura que ha sido representado de distintas formas. Por un lado, el monstruo puede ser un ser “deforme”, “anormal” y/o “desfigurado” en quien su corporalidad, distinta a la estándar, lo condena al rechazo y exclusión social. Asimismo, monstruoso es aquello que representa lo que se considera “incorrecto”, “inmoral”, “malo”, porque transgrede el orden social impuesto por los organismos de poder, sucumbiendo ante los deseos y pulsaciones salvajes que la sociedad intenta esconder. Finalmente, lo monstruoso también puede utilizarse como metáfora de los miedos, intolerancias, márgenes, preocupaciones y peligros del mundo en el que se inscribe. En síntesis, la literatura evidencia realidades que, aunque nos negamos a reconocer, existen y son protagonizadas por los monstruos que habitan lo más recóndito de nuestro ser.

### Capítulo III: Metodología

Actualmente, el principal enfoque de la teoría literaria es el análisis cultural, lo que significa que los principales objetos de estudio son “la cultura” y “el discurso”, que han desplazado a la perspectiva artística o estética de la literatura como la prioridad. Las principales razones son: la tendencia a analizar textos literarios desde metodologías generales de análisis del discurso, y a la inversa, analizar productos culturales desde metodologías de estudio literario; y la inclinación a buscar el fin pragmático de los discursos, incluyendo al literario, para darle una utilización teórica-filosófica, política, entre otras.

Wahnón (2011) identifica que la mayor amenaza de este tipo de análisis es la generalización de la creencia que los productos literarios siempre tienen una motivación ideológica. Sin embargo, esta no es la primera vez en la historia en la que esto ocurre. Barthes en *Las dos críticas* (1963) ya reconoció que la crítica había desarrollado dos tipos: la crítica universitaria, esencialmente positivista, con el propósito de ser objetiva y superar la aspiración interpretativa; y la nueva crítica o crítica ideológica, alimentada por autores no académicos que se acercaban a la obra desde un sistema previo de pensamiento, sea marxista, psicoanalista, fenomenológica, entre otros.

Ante esto, Barthes propone un tercer enfoque, al que denominaría *crítica estructural de análisis inmanente*, en el que, por un lado, la práctica crítica que no intentaría ser científica, y, por otro, buscaría el sentido sin aferrarse a una lectura ideológica *a priori*. Para este crítico, el análisis se trata de “instalarse en la obra” y de no plantear “su relación con el mundo hasta después de haberla descrito completamente desde el interior en sus funciones” (Barthes, 1963, citado en Wahnón, 2011, p. 131). Es decir, el enfoque que se propone no intenta eludir la relación obra-mundo, pues Barthes es consciente de la influencia de la historicidad de cultura y la omnipresencia de la ideología del momento, pero si considera necesario que estos elementos sean tomados en cuenta luego de aplicar un análisis inmanente a la obra; esto es, la *búsqueda* y no el *reconocimiento* del sentido.

Para abordar el problema del actual modo de leer, Wahnón (2011) identifica tres factores esenciales que han influido: pragmática literaria, deconstrucción y teoría política de la literatura. Por un lado, la pragmática literaria negó la especificidad verbal y/o estructuras del texto literario, apostando por el carácter social del valor literario. Por otro, la deconstrucción relativizaría la diferencia estética del texto literario. Finalmente, la teoría política se caracteriza por categorizar a los textos literarios como instrumentos combativos, es decir, le asigna una función ideológica.

Wahnón (2011) afirma que esta última característica supondría que todos los textos son retóricos, invalidando la existencia de la poética como disciplina independiente. Para esta autora, aunque es cierto que hay una carga retórica en algunos textos literarios, se mantiene en la distinción aristotélica entre poética, como arte verbal destinado a enseñar o deleitar, y retórica, destinada a convencer o persuadir.

En discrepancia con el pragmatismo literario, Wahnón (2011) reconoce que las versiones más radicales de este pensamiento niegan la especificidad verbal y estructural del texto en su totalidad. Para la autora, es necesario que la hermenéutica literaria se apoye en algunas nociones estructuralistas. Esto no se limita a siempre buscar la misma estructura cerrada, pues somos conscientes de que, aunque la literalidad asigna el carácter diferenciador del texto literario, es una categoría que se encuentra en constante modificación. En suma, toda interpretación literaria debe tener en cuenta la construcción estructural de la teoría literaria del siglo XX.

En contraparte con el deconstructivismo, Wahnón (2011) propone el constructivismo. Esta es una característica de la hermenéutica que aborda al análisis literario como un trabajo de producción o “construcción del sentido” (p. 142). Con el objetivo de tampoco volcar la mirada hacia una perspectiva excesivamente historicista, la autora introduce el escepticismo hermenéutico, que no llega al extremo deconstructivista. En este sentido, Wahnón rescata los intentos de la hermenéutica literaria por no renunciar a la pretensión de encontrar mensajes socio-políticos en los textos literarios a cambio de un único análisis estrictamente estructuralista. En su lugar, la sugerencia es tomar el componente ideológico como un recurso indispensable del análisis estético, siempre y cuando el sentido sea lo más fiel posible a la intención del texto.

Por su parte, el enfoque estructuralista, aunque no fue proclive a hablar de la literatura en términos de pensamiento, superó la noción formalista del contenido o tema como lo menos relevante del análisis. Es por esto que la sociocrítica insiste en la complementariedad entre estructuralismo y/o semiótica y crítica social en la literatura, superando el prejuicio de que el análisis estructural busca “distraer la atención del contenido en el arte, de su problemática social y moral en nombre de estudios puramente formales” (Lotman, 1970, p. 47). Esta es una solución Ricoeur (1976) ofrece ante la inminente abundancia o exceso de sentidos que derivan de la obra literaria, lo que resulta en ambigüedades, predominantemente en textos líricos.

Como ejemplo tenemos el análisis de *Le chat* (1857) de Baudelaire, donde Jakobson (1962, citado en Wahón, 2011), lingüista y teórico literario, parte de un análisis de sílabas femeninas y masculinas para concluir que, a nivel semántico, la obra giraba en torno a la ambigüedad entre lo masculino y lo femenino. Jakobson pone en práctica el *círculo hermenéutico*, que va desde el todo a las partes y de las partes al todo, hasta obtener una imagen total del sentido del poema. Es decir, la elección del “otro lenguaje” (Barthes, 1966, p. 66) no es previo al análisis, sino que dependerá de lo descubierto a lo largo del mismo.

Hasta aquí tenemos que la crítica estructural, fundamentada en los postulados de Jakobson, Barthes y Lotman, no es incompatible con los posibles contenidos críticos, más bien es un método para descubrir contenidos, incluso los que aún no han sido explorados en el análisis de clásicos literarios. Es por esto que resulta imprescindible una hermenéutica literaria que se mantenga mínimamente objetiva, en lugar de evidentemente prejuiciosa o politizada.

Ricoeur (1976) en su *Hermenéutica del texto* incorporó métodos estructuralistas: aspirar al máximo de objetividad posible y que comprensión y explicación se requieren y alternan. Asimismo, añadió dos pasos al proceso interpretativo: 1) pre-comprensión o comprensión “primera” e “ingenua” (p.86) y 2) análisis-explicación, en donde el paso 1 se pone a prueba contrastándolo con el texto, modificándose y dando lugar a nuevos y más complejos análisis. El objetivo del filósofo es llegar a una “comprensión profunda” (p. 99) como un “modo complejo de comprensión, al estar apoyada por procedimientos explicativos” (p. 86). La ventaja de esta propuesta es que una interpretación tiene la capacidad de abordar la obra de forma más explícita y abierta, estableciendo una relación literatura-mundo entre la obra y su afuera.

Para Ricoeur esto corrobora la “función referencial de la literatura” (p. 92), aunque es consciente de la coexistencia de diferentes funciones del lenguaje dentro del texto poético. Esto quiere decir que la obra literaria hace referencia al mundo, así sea de manera indirecta e imaginativa, pues es donde reside su potencialidad crítica. El texto literario, específicamente el narrativo, siempre apuntaría hacia una realidad exterior, no para delinearlo objetivamente, como es el caso del realismo, sino para describirla a partir de una visión personal del mundo, el escritor hace una propuesta del mundo. Por lo mismo, considera que en las técnicas y procedimientos narrativos es donde se pueden encontrar los sentidos, más que en lo dicho por los personajes.

Continuando con Ricoeur y las técnicas narrativas, reconoce en *Mrs. Dalloway* (1925) de Virginia Woolf una estructura compleja. En la novela se presenta una cronología lineal que varía a través

del monólogo interior donde, aunque no se cambie el rumbo de los acontecimientos, este recurso permite retroceder, avanzar o retardar la narración. También identifica el impacto en la técnica de Woolf, basada en sorprender tanto a los sentidos como a las ideas y pensamientos de los lectores.

Asimismo, responsabiliza del valor estético de la obra a la originalidad de su forma artística e innovación de la visión del mundo y experiencia temporal que proyectó. Esto por que se siente real la complejidad de la cronología vivencial, técnica que rompió con la tradición narrativa de la época. Para Wahnón (2011), el hecho de que Woolf intercale monólogos internos, en los que se (re)viven recuerdos y se proyectan expectativas o proyectos, con los acontecimientos que surgen durante el día vuelve realista e impactante a la narración.

Es por eso que, en esta misma obra, Althusser (1966, citado en Wahnón, 2011) no establece la existencia una ideología política, pero sí una ideología de representación del tiempo. Cree que esto sería producto de la influencia de los grandes acontecimientos del siglo XX (teoría de Einstein, primera guerra mundial, entre otros), donde surge la necesidad de una representación más fiel del tiempo y, por ende, de la realidad. Jauss (1967) cree que la función social de la novela de Woolf es “comunicar la experiencia de la realidad” (p. 77), con la que los lectores puedan establecer contacto.

En conclusión, para Ricoeur (1976), quien, a criterio de Wahnón (2011), es el filósofo que “más ha contribuido en el siglo XX a la construcción de una hermenéutica específicamente literaria” (p. 142), es posible apuntar a una interpretación crítica, ética y/o política solo después de haber analizado a detalle la estructura de la obra literaria, sin estar predispuesto a una ideología.

#### Capítulo IV: Descubriendo el universo de *Pelea de Gallos*

El libro *Pelea de Gallos* (2018), escrito por María Fernanda Ampuero y publicado por la editorial Páginas de Espuma, se enmarca en el reciente auge de literatura ecuatoriana y latinoamericana escrita por mujeres. Cixous (2001) ya anticipó la necesidad de que la mujer escriba, explicando que “el acto de escribir le devolverá a la mujer el dominio sobre su ser, sus fuerzas, sus bienes, sus placeres, sus órganos, liberándola del intrínseco rol de culpable de todo” (p. 61). Es por esto que la literatura contemporánea se ha propuesto replantear los cimientos de los grandes discursos de poder, concebidos como inamovibles e incuestionables, “descubriendo el lado más perverso de la vida, explorando las relaciones íntimas que se desarrollan entre las paredes domésticas” (Bukhalovskaya y Bolognesi, 2021, p. 87).

Iglesias Aparicio (2021) identifica en la segunda mitad del siglo XX el comienzo de la iniciativa femenina de abandonar el lugar de musas para convertirse también en sujetos de creación, hecho que implica un necesario empoderamiento para denunciar las situaciones de violencia que ha sufrido la mujer a lo largo de la historia, al tiempo que se ofrece “una alternativa de transformación” (Ampuero, 2018, p. 98). Asimismo, reconoce que este nuevo ejercicio escritural desafía las convenciones de la filosofía, la religión y la ciencia que, durante siglos, ha catalogado de “locas y brujas” (Ampuero, 2018, p. 106) a las mujeres que demostraron competencia y capacidad para tareas que implican un alto nivel de conocimiento y dominio en cualquier área de la ciencia o el arte.

*Pelea de Gallos* (2018) se posiciona dentro de lo que Gaeta (2022) denomina como el “nuevo cuento latinoamericano”, y permite que Ampuero se catalogue dentro de la nueva generación de escritoras hispanohablantes que abordan temáticas sociales que son tratadas de la forma más explícita y directa posible. A través de cuentos de terror, fantasía, fábulas, novelas, entre otros formatos, las escritoras encuentran un medio para dar voz a seres marginales, olvidados por la sociedad homogénea y rechazados por las formas de poder dominante. Tenemos entonces que, en esta colección de relatos, la autora se adentra en un universo oscuro y provocador, donde la violencia y la opresión se entrelazan con la realidad de los personajes, mujeres en su mayoría, en sus diferentes contextos.

Las narraciones retratan las experiencias, predominantemente femeninas, marcadas por el abuso, el maltrato y el machismo; desafiando las convenciones sociales y exponiendo las injusticias que se ocultan en la sombra, pues “si el hombre simboliza lo normativo, lo perfecto y

lo humano, la mujer se identifica como “el otro” que carece de lo masculino” (Bukhalovskaya y Bolognesi, 2021, p. 91). Es decir, lo que Ampuero busca visibilizar es la voz de “el otro”, el que no es sujeto, llámese mujer, inmigrante, homosexual, pobre, entre otros. Esto se justifica en la medida en que, a pesar de que en la obra no se mencione un espacio-tiempo explícito, existen pistas de un posible lugar en el que se pretenden situar los relatos: el contexto latinoamericano, con mentalidades y conflictos tercermundistas.

Con respecto a lo anterior, existen algunas menciones que se hacen sobre el lugar en el que se desarrollan las historias. Por ejemplo, la “Vía Perimetral” (Ampuero, 2018, p. 18), donde termina el cuento “Subasta”, es una autopista real que rodea el territorio guayaquileño, en Guayas, Ecuador. Considerando que esta es la ciudad de procedencia de la autora, no es ilógico pensar que este es el lugar al que hace referencia, aunque el no nombrarlo directamente abre la posibilidad de hacer referencia a cualquiera de las regiones más peligrosas de Latinoamérica. Por otra parte, en “Cristo” se hace mención a: la “salsa de tomate Los Andes” (Ampuero, 2018, p. 62), marca de una fábrica de alimentos en Ecuador; y, el barrio “Cristo del Consuelo” (Ampuero, 2018, p. 61), conocido en Guayaquil por los constantes conflictos violentos protagonizados en sus calles. De igual forma, en “Otra” se menciona a la “revista *Estadio* con todos sus [...] jugadores de Barcelona y Emelec” (Cursiva en el original. Ampuero, 2018, p. 114), donde tanto el medio de comunicación como los clubes de fútbol que menciona, igualmente, son guayaquileños. Estas referencias nos encaminan a una conclusión ya anticipada; las historias son contadas desde la idiosincrasia y perspectiva ecuatoriana y latinoamericana.

Por otra parte, considero importante mencionar el aporte de Galindo Núñez (2021) sobre la interpretación de esta obra. Para este autor, el acomodo de cada narración dentro de esta colección es intencional, puesto que busca generar vínculos semánticos entre cada relato con el objetivo de configurar paulatinamente un proceso de queja social que cerrará con el último cuento. Esto es lo que él llama *dispositio* y define como “el orden de las ideas de un discurso retórico” (Galindo Núñez, 2021, p. 334). Su hipótesis se sustenta en tres aspectos principales. En primera instancia, está lo que él denomina “guiños autorreferenciales” (Galindo Núñez, 2021, p. 337), evidentes en “Coro”, donde se habla del “suicidio de la gordita en el centro comercial [...], del embarazo de la que fue compañera del colegio [...] y de que llevaban años siendo amantes y de qué pobre la esposa, pero [...] si lo sabía todo el mundo” (Ampuero, 2018, p. 98), referencias a las historias previas de “Ali” y “Persianas”. En segundo lugar, identifica la relación entre los títulos de los relatos. Por ejemplo, plantea que “Cristo” y “Pasión”, cuentos contiguos,

hacen referencia a la pasión de Cristo, o que “Coro” y “Cloro” guardan una relación de similitud fonética. Finalmente, y como tercera propuesta, reconoce la secuencia en la que se han colocado los cuentos como una suerte de evolución de la mujer, desde niñas, adolescentes, jóvenes, y ya adultas. Mientras que los primeros cuentos se centran más en las primeras etapas de la vida, conforme avanzan se puede notar la disminución de diálogos y el uso más frecuente de introspección, “como si resultara inútil hablar” (Galindo Núñez, 2021, p. 340).

En otro sentido, y pese a las diferencias que presentan según la etapa de la vida en la que se encuentran, los personajes principales de este libro, mujeres por lo general, comparten el infortunio de enfrentarse a situaciones extremas y dolorosas. A través de sus historias, la narradora busca dar voz a víctimas marginales, mostrando las profundas heridas emocionales y físicas que han sufrido a lo largo de las diferentes etapas de su vida, con las que deberán aprender a sobrevivir, aunque signifique una perpetua estigmatización. Los personajes de estas historias demuestran su valentía por encontrar una identidad propia a pesar de la hostilidad del entorno; convirtiendo sus traumas y heridas en mecanismos de defensa. Es por esto que la autora no solo busca exponer la queja, antes bien, “junto a la violencia, la autora visibiliza también la capacidad de resistencia y las diferentes estrategias de empoderamiento de las mujeres” (Iglesias Aparicio, 2021, p. 101).

De los trece relatos que componen este libro, Iglesias Aparicio (2021) dividirá el libro en dos partes: primera y segunda etapa de la vida. Para esta autora, en “Subasta”, “Monstruos”, “Griselda”, “Nam”, “Crías” y “Cristo”, relatos que componen la primera parte de la obra, son niñas o muchachas jóvenes las víctimas y/o testigos de las situaciones violentas narradas; mientras que en “Pasión”, “Luto”, “Ali”, “Coro”, “Cloro” y “Otra” las voces narrativas dejan ver “mujeres ya adultas” (p.100). Pese a que el momento en el que están narrados los hechos las mujeres ya son mayores, la línea temporal regresa continuamente a hechos de su infancia, adolescencia o juventud temprana, donde se evidencian algunos de los traumas que moldearon su realidad, o los motivos que explican el por qué de su comportamiento y forma de ser actual. De todos estos relatos sobresale “Persianas”, que no aparece en la clasificación de Iglesias Aparicio (2021), por ser el único narrado por un protagonista masculino. No obstante, creemos pertinente incluirlo en el grupo de cuentos que reflejan la primera etapa de la vida, puesto que se trata de un adolescente, atravesando el período de la pubertad, que reniega de su condición de hombre por los roles de género que se le imponen, quien, además, se encuentra en proceso de descubrir su

bisexualidad, reafirmando su condición marginal que no encaja en el sistema heteronormativo predominante.

A pesar de la diversidad narrativa de las historias individuales, los cuentos de *Pelea de Gallos* (2018) comparten similitudes temáticas. La monstruosidad de la violencia es un hilo conductor en todas las narraciones, manifestándose de distintas formas: el abuso sexual, el maltrato físico, la opresión psicológica, entre otras. Ampuero no teme explorar los rincones más oscuros de la experiencia humana y desafiar al lector con escenarios y acciones perturbadoras y crudas. Todos los relatos parten de la hipótesis de que el punto de origen de la monstruosidad del mundo es el núcleo familiar. Para Galindo Núñez (2021), “todas las familias aquí están podridas, están en un proceso degradante que las llevará a desaparecer o a ser repudiadas” (p. 336). Asimismo, en mayor o menor medida, el ambiente en el que estas se desarrollen influirá en el curso que siga la monstruosidad. Ya sea que los cuentos estén ambientados en la intimidad de las paredes de un hogar disfuncional, en la exposición de las calles de barrios marginales o escenarios urbanos opresivos, todos los espacios descritos en el libro reflejan la violencia que las personas enfrentan en su cotidianidad.

La crítica literaria ha recibido a *Pelea de Gallos* con gran interés y reconocimiento. La obra ha sido elogiada por su estilo narrativo directo y contundente, que desafía las convenciones literarias y busca generar una respuesta emocional en el lector. La autora ha sido reconocida por su valentía para abordar temas tabúes y exponer la cruda realidad del abuso de poder. Para Bukhalovskaya y Bolognesi (2021) el estilo escritural al que pertenece esta obra está catalogado dentro de la nueva tendencia de la literatura hispanoamericana que busca “descubrir el lado más perverso de la vida, explorando las relaciones íntimas que se desarrollan entre las paredes domésticas” (p. 87).

### **Los monstruos a lo largo de la vida**

Para Bukhalovskaya y Bolognesi (2021), en *Pelea de Gallos* (2018) se desmitifica la figura del monstruo como un ser ficticio, replanteándolo como un ser de características humanas que ha sucumbido ante los deseos e impulsos más recónditos del alma y aparece irrumpiendo en los lugares que se suponen seguros, desestabilizando el *orden*<sup>4</sup> establecido. Asimismo, analizaremos esta categoría con base en los aportes que Michel Foucault hace a partir de su

---

<sup>4</sup> Entenderemos al orden como lo que el sistema de poder dominante permite que exista, pues se encuentra bajo su poder.

obra *Vigilar y Castigar* (1976). Tenemos entonces que el poder será la capacidad de ejercer la voluntad de una persona o grupo humano por sobre otro. El mismo autor explicará que este ejercicio es multidireccional, pues no se ejerce únicamente de arriba hacia abajo, sino que será una permanente lucha, en todos los sentidos, por alcanzar la supremacía. Es decir, el presidente de un país podrá ejercer sobre la nación que rige, pero el pueblo también puede generar una respuesta que cause tanta presión en la administración que esta deba someterse a la voluntad de la población; al ejercicio de generar una respuesta denominaremos *contrapoder*. Para Foucault, en toda interacción humana en la que exista una asimetría (económica, intelectual, social, etc.), existirá una relación de poder, que conllevará la obligatoria reacción del contrapoder. Es decir, el poder deja de limitarse a las capacidades del gobierno de un Estado, sino que ahora es un ejercicio que se puede presentar en cualquier tipo de relación social.

Para Villavicencio (2017), los mecanismos de control contemporáneo han reemplazado las murallas que cercaban las ciudades por los muros domiciliarios, donde se aíslan a los ciudadanos, “protegiéndolos de un enemigo frecuente, cuyo rostro múltiple pertenece a cualquiera y amenaza la vida de todos” (p. 74). La Modernidad ve nacer a una forma de ejercer el poder más eficiente; se supera la antigua percepción de que el poder se limita únicamente a dejar morir o hacer vivir, puesto que el biopoder (Foucault, 1975) será la forma más efectiva de controlar los cuerpos vivientes para volverlos más dóciles, eficientes y sanos.

En este sentido, Giorgi (2009) explica que la figura del monstruo actúa como un instrumento de expresión de los límites de las ansiedades, repudios y fascinaciones de los imaginarios sociales y culturales. Por esto, para Cohen (1996, citado en Giorgi, 2009), el cuerpo del monstruo “es pura cultura”, pues sus componentes “atravesan las ficciones culturales y la imaginación social” (p. 323). Entonces, los monstruos son presentados según el imaginario colectivo dentro del contexto latinoamericano, conformado por seres innombrables e innombrados que forman un *lumpen*<sup>5</sup> marginal.

Para Flores (2009, citada en Giorgi, 2009) los monstruos literarios “arrastran su escritura al lector y sus construcciones normativas de la realidad” provocando el placer de cualquier derribamiento de límites, aunque en este caso sea un “placer incómodo” (p. 327). En este sentido, “frente a los dispositivos de control y dominio por parte del Estado autoritario, la literatura y la palabra

---

<sup>5</sup> El lumpen, como lo explica Giorgi (2009), se refiere a la comunidad de los que no tienen comunidad, formado por individuos socialmente marginados que se encuentran en situación de exclusión o criminalidad, al margen de las estructuras sociales y económicas convencionales.

conspiran, mediante dispositivos de resistencia [...], para encontrar felicidad” (Villavicencio, 2017, p. 88-89).

Pese a que el monstruo siempre se ha ubicado en la frontera, en el umbral que daba cabida a su ajenidad, darle voz es acercarlo más al lector, humanizarlo y atenuar su “otredad” (Rodríguez Campo, 2022), aunque dejar que cuente su versión de la historia no implica que se la normalice. La monstruosidad, desde su carácter grotesco y no decorativo, se vuelve parte de la imagen incómoda que rompe con las ideas preconcebidas de lo que es el orden.

### **La infancia y la pérdida de la inocencia**

En *Pelea de Gallos* (2018), la figura del monstruo se manifiesta en múltiples facetas durante la etapa de la infancia. Como ya comentamos, durante este período los personajes principales se vuelven protagonistas o testigos de situaciones de abuso, violencia y opresión. Para explicarlo, hemos identificado cuatro categorías en las que se divide la monstruosidad durante esta fase inicial de la vida: la pérdida de la inocencia, la metamorfización de la mujer en monstrea, la desacralización de la institución familiar y el rechazo hacia la religión.

Efectivamente, en los relatos, las protagonistas atraviesan una repentina pérdida de la inocencia, es decir, dejan de mantenerse ingenuas ante el mundo que las rodea, a través de situaciones inesperadas a las que los personajes deberán enfrentarse con los precarios e improvisados mecanismos de defensa a su disposición. Por ejemplo, la misma niña del primer cuento, “Subasta”, que al presenciar la muerte de los gallos de pelea “les decía: adiós gallito, sé feliz en el cielo” (p. 11), tuvo que aprender, a manera de contrapoder, a utilizar sus cadáveres como escudo para evitar que abusen de ella. En este pasaje identificamos que la pérdida de la ingenuidad se da en el momento en que la niña se vuelve consciente del constante peligro que los amigos de su padre representan para ella. Entonces, aunque la protagonista sea nativa de la “región-de-los-machos” (Ferreya Carreres, 2020, p. 29), pues creció de la atmósfera clandestina de las peleas de gallos y los seres que lo habitan. Es hasta que los galleros intentan abusar de ella que se vuelve realmente consciente de las intenciones de esos hombres y las medidas de protección. Una vez que toma consciencia, no vuelve a ver la realidad de la misma forma.

Por su parte, las niñas de “Monstruos”, fanáticas del cine de terror de finales del siglo XX, vivían bajo la percepción de que los peores monstruos eran aquellos salidos de la gran pantalla que tenían la habilidad de irrumpir en sus sueños y hacerles daño mientras estaban dormidas, aunque

no hayan sido testigos de que esto realmente ocurriera. Mientras tanto, Narcisa, su niñera y empleada doméstica, a través del axioma de que “hay que tenerle más miedo a los vivos que a los muertos” (Ampuero, 2018, p. 20), vivía una verdadera pesadilla de un monstruo que la interrumpía mientras dormía para hacerle daño; el empleador que abusaba de ella por las noches. Las niñas no lograban entender el por qué de la insistencia de Narcisa con esa frase, hasta que fueron testigos de lo que su padre hacía con la joven. De esta manera, se produce una ruptura entre lo real y lo ficticio, una nueva perspectiva de lo que es un monstruo y el daño que puede provocar.

Al día siguiente de que las niñas descubrieran a su padre, Narcisa fue despedida, pues, en este caso, el poder que ostentaba el padre/empleador le da la potestad de disponer de ella como él decidiera, aunque el más significativo acto de contrapoder de Narcisa haya sido el alertar a sus hijas sobre el peligro que representan los vivos, incluyendo a su padre. Bauman (2006) considera que el miedo, como dispositivo de control social, se presenta “escurridizo y omnipresente, que se filtra por cualquier recoveco o rendija, mana de la calle, de la obscuridad, de la pantalla del televisor, de los espacios tumultuosos, de los conocidos y desconocidos” (p. 72). Esto quiere decir que Narcisa implantó el miedo en las niñas, aunque no con la intención de perpetuar el control social sino como un mecanismo de prevención y alerta.

Esta categoría se basa en el despertar de la ilusión del mundo perfecto, donde nada se escapa del control de los adultos y todas las personas actúan con buenas intenciones. Una vez que los niños, quienes van creciendo e inmiscuyéndose más en el mundo, se dan cuenta de la realidad, la vida nunca les parece igual. Por ejemplo, Alicita, de “Ali”, quien “siempre fue bien inteligente, [...], vivísima. Con esos ojotes azules que se daban cuenta de todo” (Ampuero, 2018, p. 86) aprendió a entender la depresión y el trastorno postraumático de su madre, intentando crecer más rápido para hacerse cargo de la responsabilidad de su incapacitada progenitora. Felipe, de “Persianas” también se vio obligado a entender que su padre no estaba de vacaciones, “que las vacaciones en el extranjero se llamaban Sofía y que Sofía esperaba un bebé” (Ampuero, 2018, p. 52-53), y esto lo hizo más consciente del sentimiento de abandono de su madre. La protagonista de “Griselda”, en su inocencia, esperaba con ansias e impaciencia su cumpleaños, únicamente por el pastel con decoraciones, formas y colores extraordinarios, y eso le parecía lo más espectacular de crecer, o la menos lo era hasta que presencié la muerte de la pastelera del barrio, junto con todo el drama que envolvió el suceso, entonces comenta: “a mí, la verdad, eso [del pastel de cumpleaños] ya me importaba un carajo” (Ampuero, 2018, p. 30).

La fascinación ante el dolor de la protagonista del cuento “Crías”, provocaba la necesidad de activar el placer que le provocaba “hacerle daño a una [de las gemelas] para que la otra lo sintiera” (Ampuero, 2018, p.43), al tiempo que nos damos cuenta de la inocencia de las niñas lastimadas cuando el personaje principal dice que “siempre lo sentían a la vez, hasta lloraban, pero se dejaban”, para luego admitir que “eran las niñas más inocentes del mundo” (Ampuero, 2018, p. 44). Tiempo después, la protagonista confiesa: “Ya no me hacía gracia el prodigio de que si golpeaba a una le dolía a la otra, pero lo seguía haciendo” (Ampuero, 2018, p. 48), mostrando la primera pista del monstruo violento que no solo ha normalizado el sufrimiento del otro, sino que encuentra placer en él. El contrapoder empieza a germinar en el momento en el que los protagonistas se dan cuenta del terror en el que están inmersos y de la asimetría de las relaciones que guardan con sus padres y allegados, pues advertir esta diferencia será indispensable para proyectar su subversión, como veremos en algunos casos más adelante.

En segunda instancia encontramos el proceso de metamorfización; de niñas, o mujeres, a monstruas. Para iniciar con la transición, se toma consciencia sobre la condición de mujer a la que fueron sometidas desde el nacimiento. Por ejemplo, en “Subasta”, “el vocativo que emplea el progenitor para dirigirse a su hija, “mujercita”, se convierte en una especie de insulto, un sinónimo de “débil” que produce rechazo” (Bukhalovskaya y Bolognesi, 2021, p. 95). Desde este punto somos testigos de la estigmatización que existe sobre el rol de la mujer, pues, ante el sufrimiento de la niña expuesta a los tratos de los galleros, el padre, quien se supone que debería ser la figura de protección, solo le repite “Ya, no seas tan mujercita” (Ampuero, 2018, p. 16). Con esto se hace referencia al visible aspecto emocional y sentimental asociado con la característica femenina. Sin embargo, “esta frase que tanto le molestaba de pequeña y que, ahora [cuando es secuestrada por vándalos con la misma profesión de su padre], se ha convertido en el mantra que le da fuerzas para resistir” (Bukhalovskaya y Bolognesi, 2021, p. 95).

Una vez que ya existe la plena consciencia sobre el rol que, se supone, debe cumplir, la niña está en capacidad de subvertir el papel que le ha sido asignado, rompiendo la immaculada e impoluta imagen de “mujercita”. A esta misma niña llamaron “*monstrua*” (Ampuero, 2018, p.12. Cursiva en el original), por desarrollar un mecanismo de defensa en contra de los abusadores que consistía en ponerse “la cabeza de un gallo en medio de las piernas [...]. [Pues] levantar una falda y encontrarse cabecitas arrancadas tampoco gustaba a los machos” (p.12). Las mujeres que adoptan roles sociales o formas estéticas diferentes a los impuestos socialmente se convierten en una amenaza que la sociedad “se encarga de suprimir” (Serrato Córdova, 2023, p.

41), aunque en este caso se limita a ignorar. Esta forma de romper con el patrón de belleza y pulcritud que se espera de una mujer fue su precario mecanismo de defensa durante la infancia, y lo será durante su juventud, cuando deberá repetir esta fórmula a fin de salvarse del abuso y el tráfico de personas.

Por otro lado, parte de esta transición a monstrea está definida por la difuminada línea de división entre lo animal y lo humano, dando como resultado el proceso de animalización. Por ejemplo, Ferreyra Carreres (2020) encuentran una relación de correspondencia simbólica entre los cuerpos de los gallos y los de las mujeres; planteando que en ambos casos son objetos de entretenimiento, fácilmente desechables luego de su uso, ya sea para fines de entretenimiento como de placer. Otro momento de animalización lo vemos en cuanto a la protagonista de “Monstruos” se la llama *toro*; no se realzan características físicas como “alta”, “robusta”, “ancha”, “fuerte”, sino que se recurre a un término deshumanizador para recalcar que su forma corporal la hace menos persona, menos mujer. Sin embargo, que la llamen *toro* hace que paulatinamente se vaya convenciendo de que ese es el rol que debe cumplir, usándolo en contra de las figuras de autoridad, ya sea padres o religiosas, a quienes ya no tiene miedo de enfrentarse, dar la cara y defender a su débil hermana, a quien han denominado *gusanita*. La animalidad, entendida como la “irrupción del animal en lo humano” (Aguilar, 2009, citado en Giorgi, 2009), provoca una suspensión de la consideración jurídica y política sobre el sujeto, quien pasa a ser tratado como un objeto híbrido no humano.

Continuando con el proceso de deshumanización, podemos interpretar que el componente emocional y sentimental es fundamental al momento de medir el nivel de “humanidad” de una persona, por lo que deshacerse de estas características también forma parte del proceso de animalización. Este es el caso de Alicita, hija de “Al”, quien, ante la situación de trastorno postraumático que atraviesa su madre, desarrolla la insensibilidad de dejarse abatir por la ausencia de su progenitora, “cada día con el corazón más sequito” (p. 90) e intenta transmitirle a la fuerza a su hermano, la impasibilidad de la indiferencia ante el dolor, para que “dejara de llorar por tonterías, [y] que creciera” (p. 86), como si dejar de conmoverse fuese parte del proceso de crecer.

En tercera instancia tenemos la desacralización de la familia. Mientras que para Galindo Núñez (2021) las familias aquí presentadas son “un ser disforme y lleno de emociones iracundas” (p. 335), para Bukhalovskaya y Bolognesi (2021) son una “entidad absorbente, agresiva y extraña, el hogar como un espacio de represión y dolor” (p. 88). De esta convergencia de opiniones

entendemos que, en *Pelea de Gallos*, durante la infancia ocurre la caída de la gran institución de la familia, desde el momento en que los niños se vuelven parte de la cadena de violencia que inicia en el hogar. La cadena que inicia con un padre maltratador, quien a su vez fue maltratado por su familia, seguirá con una sometida madre maltratadora, ausente o indiferente, continúa con hermanos abusivos y termina en el menor de ellos, quien a su vez buscará maltratar a la gente a su alrededor, como en el caso del entorno de la protagonista de “Crías”.

Para Segato (2018, citado en Serrato Córdova, 2023), la poética de lo monstruoso en la narrativa de Ampuero “es un espejo deformado que refleja qué tanto se ha normalizado la crueldad como forma de relacionarse entre los miembros de las familias, los grupos sociales y las comunidades” (p. 38). Para esta autora, los personajes de *Pelea de Gallos* son seres monstruosos que materializan las pedagogías de la crueldad en una sociedad machista, donde “se enseña y habitúan a la “disecación de lo vivo y lo vital”, a la “disminución de la empatía de los sujetos”, a la naturalización del espectáculo de la crueldad” y “la expropiación de la vida”, así como la “depredación de territorios/cuerpos”” (Segato, 2018, p. 14, citado en Serrato Córdova, 2023). Es por esto que es común que las prácticas violentas expresadas por padres o tutores sean replicadas por los demás integrantes del hogar.

Durante este período también ocurre que los niños se dan cuenta de lo humanos y, por ende, imperfectos que pueden llegar a ser los padres: que son infieles, como en el caso del niño de la narración “Persianas”, o, aunque no lo hayan sido, igualmente buscan excusas para divorciarse, como los personajes de “Griselda”; que son indiferentes ante su dolor, como la madre de la protagonista de “Crías”; que no tienen los recursos suficientes y deben rebajar su orgullo y dignidad para aceptar la “ayuda” de otras personas, como en el cuento “Cristo”; o, aunque no se nos es contado de manera explícita, parecen débiles y no son capaces de levantarse en contra de una pareja abusiva, como la madre del cuento “Otra”. Igual sucede con los demás miembros de la familia. Los abuelos no siempre son amorosos y pueden llegar a herir hasta casi la muerte, como en el caso de la infancia de la protagonista de “Pasión”. Asimismo, presenciar a un padre que, luego de consumir sustancias que lo desinhiben, golpea a todo aquel que se atravesara en su camino, sin importar si se trata de los seres a quienes, se supone, más deberían amar y cuidar, como en el caso de “Luto”, va moldeando un hermano mayor, quien estaba llamado a ser el hombre y protector del hogar, será el que cometa los actos más aberrantes, abusivos y violentos contra su propia hermana. Los distintos miembros dentro de la misma familia se vuelven unos en contra de otros, desarticulando la idea del amor inmaculado en actos de violencia de

todos contra todos. Como nos lo explica la protagonista de *Luto*: “tal vez ni siquiera habría que usar esa palabra sagrada: familia” (Ampuero, 2018, p. 72).

Finalmente, el rechazo hacia la religión desde la infancia también es una temática abordada en *Pelea de Gallos* (2018). De hecho, Iglesias Aparicio (2021) sitúa como los espacios más consagrados por la sociedad, a la vez que los más corrompidos de violencia y desigualdad a la familia, ya abordada durante esta etapa, y la religión. En estos espacios, la narradora cuestiona la influencia y el poder de la religión en la vida de las protagonistas, detallando cómo la fe puede volverse una herramienta de control y manipulación de las masas. Es así que en “Monstruos” se trata el proceso de adoctrinamiento: por un lado, Mercedes, quien muestra claros signos de obediencia, sometimiento y devoción religiosa, es alabada por las religiosas que dirigen su colegio, siendo recomendada para continuar con la vocación de monja; por otro lado, la protagonista, quien demuestra su constante rechazo y subversión hacia el poder religioso dominante, es fuertemente reprendida por su continua falta de subordinación y repetitivos cuestionamientos frente a una iglesia venida a menos. Asimismo, Mercedes demuestra un inconsciente rechazo y terror hacia las figuras religiosas, pues en sus sueños “las monjas poseídas por el diablo, bailando desnudas, tocándose ahí abajo, apareciéndose en el espejo (Ampuero, 2018, p. 21), son las protagonistas de sus pesadillas y horrores nocturnos. Por su parte, en el caso de la protagonista del relato *Cristo*, con nueve años, ya siente que el ritual de ir al Cristo del Consuelo y pagar por pedazos desmembrados de muñecos en busca del milagro de la sanación de su hermanito no provocará un cambio en el pequeño, y que el “agüita santa (...) no podía ser milagrosa. Con esa porquería en la boca, sentí[a] ganas de gritarle a todo el mundo que estaba equivocado, que aquí no había más milagro que la señora [...] recibiendo monedas por vender trocitos de cuerpo” (Ampuero, 2018, p. 62). Es así que en estos pasajes la religión se presenta como un sistema opresivo que perpetúa la violencia y refuerza la subordinación de las mujeres.

En resumen, en el libro la figura del monstruo en la infancia se manifiesta a través de la pérdida de la inocencia, la transformación en mujeres monstruos y deshumanización de las niñas, la desacralización de la familia, aunque sobre todo de los padres y en la relación de rechazo hacia la religión. La autora expone la realidad que enfrentan las niñas en un mundo violento, buscando generar la necesidad de proteger a los más inocentes y vulnerables con el objetivo de romper los interminables ciclos de abuso y opresión.

## Adolescencia: el despertar de los monstruos

En *Pelea de gallos* (2018), la adolescencia y primera juventud se narra como un territorio tumultuoso y desafiante, marcado por las experiencias que identifican su transición hacia la adultez. De igual manera, para la etapa de la juventud hemos identificado cinco momentos clave que señalan la clase de monstruos que la habitan: el interés por la sexualidad, la iniciación en la feminidad, el sometimiento al sistema patriarcal y a la voluntad masculina, el despertar de la consciencia y, finalmente, la ruptura de la relación con la institución religiosa. En todos estos espacios se evidencia la presencia de monstruos, ya sean evidentes con su accionar público o se mantengan ocultos entre los límites íntimos permitidos. Todas estas figuras se entrelazan en tramas que revelan cómo las protagonistas y todos los seres marginales que habitan estos relatos son señalados de *monstruos* por no ajustarse a los comportamientos permitidos por el poder dominante que administra la sociedad.

En primer lugar, se debe dividir la experiencia sexual de los personajes durante esta etapa de la vida en dos tipos: consensuado y no consensuado. Esta clasificación se vuelve necesaria en tanto existen personajes cuya interacción sexual proviene de voluntad propia y otros que son forzados a mantener encuentros con personas con las que no tienen la intención de intimar. Por un lado, la experiencia erótica consensuada provocará un sentimiento de autodescubrimiento, en el que el personaje es capaz de identificar las prácticas y relaciones con las que más cómodos se sienten, incluso si estas son señaladas como prohibidas, pecaminosas o moralmente incorrectas. Por otro lado, si estas interacciones no son consensuadas con antelación, las cosificadas protagonistas se exponen a ser tratadas como objetos sexuales, enfrentándose a la lasciva mirada de un sistema que la fuerza a intentar encajar en estereotipos de belleza y comportamiento para satisfacción del otro.

De una manera, el despertar de los deseos sexuales trae consigo un autodescubrimiento de aquello con lo que la persona se sienta a gusto mientras ejerce su sexualidad. Esta categoría encaja en el perfil de monstruoso por qué, durante todos los cuentos en los que se evidencia esto, los deseos carnales de los protagonistas están fuera de las convenciones permitidas. Esto se manifiesta de forma más evidente en los relatos “Nam” y “Persianas”, donde existen

encuentros homosexuales (que cada vez son más aceptados, aunque aún mal vistos) e incestuosos<sup>6</sup>.

En el relato “Nam” se va narrando la paulatina atracción de la protagonista hacia su mejor amiga, que escala desde la atracción física por el deseo que “ha reventado como millones de bengalas en [el] cerebro” (Ampuero, 2018, p. 31) de la narradora, hasta que la besa “con un amor tan intenso que sient[e] que va a matar[le]” (Ampuero, 2018, p. 35), donde se la nota plenamente ilusionada con lo que ella cree que es el amor. En esta misma narración, más tarde, durante un acto más erótico y carnal, a las amigas se les une el hermano de una de ellas, concretando el acto incestuoso. Por su parte, en “Persianas”, lo que los jóvenes protagonistas creen sentir va mucho más allá de la simple atracción física. Pese a que su relación inicia con un encuentro sexual, que es cuando toman la determinación de estar enamorados entre sí, existe un juramento en el que prometen casarse los tres y ser mejores padres de lo que fueron los suyos. Es en este mismo cuento que se nos cuenta una brevísima síntesis del despertar sexual de Felipe y Julio, aprendiendo sobre la masturbación y su acercamiento a la pornografía.

Tenemos entonces que el despertar sexual durante esta etapa de la vida se ve plagado de acciones de autodescubrimiento, satisfacción y placer, aunque solo permitido en la intimidad y bajo los parámetros establecidos como correctos; es decir, el tipo de relaciones de estas narraciones no serían aceptadas más allá del universo ficticio creado por la autora. Entendiendo que lo monstruoso está presente en lo diferente, también catalogamos como monstruosa a la protagonista de “Crías”, quien asocia el canibalismo animal con el chico con quien tuvo su primera experiencia sexual, provocando que cada vez que se “enteraba de que la hámster seguía pariendo y comiéndose a sus crías [le] excitaba” (Ampuero, 2018, p. 47); que constituye otra forma diferente de autodescubrimiento que se aleja por completo de los deseos sexuales convencionales.

Continuando con la idea anterior, una de las instituciones con mayor poder de influencia social es la iglesia, en nombre de la cual se han cometido distintos actos bárbaros a lo largo de la historia. Fanáticos religiosos continúan condenando comportamientos bajo la excusa de lo ellos consideran como correcto o incorrecto. Es por esto que, desde una perspectiva más trágica, cuando María, en el cuento “Luto”, fue descubierta por su hermano mientras “se tocaba entre las piernas y gemía” (Ampuero, 2018, p.75), provocó que él la describiera con los peyorativos de

---

<sup>6</sup> Si bien no existe el delito de “incesto” en Ecuador, se lo considera una agravante legal.

“puta, aliada del maligno”, porque, para el hombre, “en eso consistía ser puta: en gustar del gusto” (Ampuero, 2018, p.75). Por esto, María fue condenada a la constante violación de todo tipo de hombres, entre los que también constaría su hermano. Vale la pena preguntarnos quién realmente se construye como un personaje monstruoso: la mujer que disfrutaba de su cuerpo o el hombre que, para castigarla por ejercer su sexualidad, puso a disposición de cualquier depredador sexual, incluyéndolo, el cuerpo de su hermana. Concluimos que las sociedades de control<sup>7</sup>, en este caso a cargo del hermano mayor, comete los mismos crímenes por los que condena a sus subordinados.

De otra manera, y ahondando en la prematura sexualización de los personajes protagónicos, esta percepción que se tiene de ellos los vuelve vulnerables y propensos a situaciones de abuso o violación. Esto pues, en su búsqueda de aceptación se transforman en sujetos de explotación con heridas emocionales profundas. Por ejemplo, durante la “Subasta” clandestina de seres humanos, narrada en el cuento con el mismo nombre, la protagonista es testigo del intento de venta de una joven, a quien “el gordo la toca. Lo sé porque dice *miren qué tetas, qué ricas, que paraditas, que pezoncitos* y sorbe la baba y esas cosas no se dicen sin tocar y, además, qué le impide tocar, quién” (Cursiva en el original, Ampuero, 2018, p. 16). De esta forma se deshumaniza a la joven, cosificándola al punto de comercializar su cuerpo, por el que, por cierto, ofrecen mucho menos de lo que lo hacen con el cuerpo de hombres, a quienes se extorsiona con altas sumas de dinero, a cambio de su libertad. Por esto entendemos cuando la narradora afirma que “el sexo es más barato que la plata” (Ampuero, 2018, p. 17). Por otro lado, si nos parece que la forma de expresarse del subastador es vulgar, se debe a que “el lenguaje del monstruo es un lenguaje sin lugar, como su cuerpo es un cuerpo ajeno, o disruptivo, respecto de las gramáticas del pensamiento y de la vida social” (Giorgi, 2009, p. 324), explicitado intencionalmente, pues “el uso de palabras malsonantes provoca en el lector la polifonía del miedo. Efectivamente, el lenguaje transgrede la realidad y crea una atmósfera que exalta los detalles grotescos” (Villavicencio, 2017, p. 83)

Un segundo momento propone la iniciación en la feminidad como un hecho transformador; de niña a mujer, de mujer a monstrea. Popularmente, se mantiene la creencia de que la llegada de la menstruación es un parte aguas fundamental al momento de considerar que una niña ha

---

<sup>7</sup> Foucault (1976) denomina *sociedades de control* a la imposición social del correcto ejercicio de sexualidad, convivencia, identidad, ética y vida cotidiana.

dejado de considerarse como tal. Bajo esta lógica, lo que vuelve mujer a la mujer es la capacidad de procrear, limitando su utilidad a la de engendrar y dar a luz. Este razonamiento es el que confunde a las protagonistas de “Monstruos”, quienes nos comparten su confusión al parecerles increíble que “ayer no podíamos hacer algo tan demencial como crear un niño y hoy sí”, pues “ahora son mujeres [...], la vida ya no es un juego” (Ampuero, 2018, p. 23). Es así que las niñas experimentan por primera vez en su vida la responsabilidad de ser mujer, como si este fuese un cambio repentino y no un conjunto de roles construidos socialmente a lo largo de toda su vida. Con el desenlace del relato, las protagonistas son forzadas a entender la posición de vulnerabilidad que implica tener la capacidad de engendrar una vida. Es por el factor “menstruación” y la construcción social en torno a la que gira que, aunque las protagonistas mantienen actitudes infantiles, hemos decidido catalogarlas como adolescentes.

Asimismo, para la protagonista de “Nam”, la menstruación será la tragedia más grande de su vida. La visita de “la regla” (Ampuero, 2018, p. 37), con todos los síntomas que la acompañan, son el detonante para que ella misma se perciba como monstra, incapaz de amar y ser amada, porque el aspecto de una persona cubierta de fluidos humanos no le resulta atractivo, antes bien, lo considera lejano a la inmaculada figura que considera que sí es merecedora de amor. Este terror se sustenta en el tabú social que se ha creado en torno a la menstruación. Aunque es una etapa por la que todas las mujeres deben pasar mensualmente, los rezagos, aún vigentes, del sistema patriarcal la siguen tratando como un acontecimiento impuro, vergonzoso y monstruoso. Tanto es el miedo al rechazo después de exteriorizar su condición que la protagonista de “Nam” prefiere mentir y arriesgarse a irrumpir en un espacio prohibido antes que admitir la causa por la que necesitaba utilizar el baño con tanta premura. Entonces, pese a que la menstruación es un proceso natural en las mujeres, la extrañada mirada patriarcal sigue sin entenderlo, provocando que tanto consciente como inconscientemente sea un tabú del que nos continúa avergonzando hablar.

Por otra parte, el ser mujer en una sociedad construida con principios patriarcales supondrá una desventaja al momento de superarse, en parte debido a los roles de género. Es el caso de Griseldita, en “Griselda”, de quien nunca se explicita la profesión u oficio al que se dedica. Sin embargo, el hecho de que sea una joven de procedencia humilde que alcanzó su independencia financiera pone su reputación en entre dicho. En el caso de este personaje, el poder lo ejercen sus vecinas, descritas como entrometidas y juzgonas, quienes comentan entre cuchicheos: “*Ella decimos putas a nosotras*” (Cursiva en el original. Ampuero, 2018, p. 28). Griseldita, quien era

plenamente consciente de las acusaciones y comentarios que despertaba en sus vecinas, responde mostrándose más segura de sí misma e indiferente a los comentarios, esto lo sabemos porque la protagonista nos cuenta que “lo que no hacía ninguna mujer en el barrio lo hacía Griseldita” (Ampuero, 2018, p. 27). De esta forma, desafía los roles de género convencionales, mostrándose como una mujer independiente y de carácter fuerte.

Una tercera propuesta es el despertar de la consciencia, donde los protagonistas comprenden la dolorosa y reveladora realidad en la que se encuentran inmersos, descubriendo a los monstruos que se crean o que siempre estuvieron allí, escondidos tras la fachada de familiares, amigos, vecinos, entre otros. El eje central sobre el cual se basará este apartado es la consciencia de lo que sucede más allá de los muros de los hogares, ya no solo como testigo pasivo, sino como protagonistas de los conflictos familiares. La autora retrata la falta de protección de una figura de autoridad, que sumergen a los protagonistas en un estado de constante alerta y desconfianza, poniendo en entredicho la seguridad de los lugares que, se supone, están para el resguardo y amparo de los indefensos. Durante la caída de esta sacralizada institución se evidencia la fragilidad con la que fue construida.

Ejemplo de esto son los hijos de Mitchell Ward, en “Nam”, quienes han sido forzados a comprender la tragedia humana que existe detrás del conflicto bélico de Vietnam, pues son víctimas de la desintegración familiar a raíz de que su padre fuera enviado a la guerra. Este hecho dejaría a su madre al frente de la familia, como cabeza de hogar y encargada de “hacer eso que no se debe hacer, eso que se queda entre las paredes de las casas, eso que los padres hacen con los hijos cuando nadie los ve” (Ampuero, 2018, p. 36). El imponer una conducta es lo que Foucault (1975) llama disciplina. Aunque este autor centró sus estudios en los espacios de la escuela, el hospital y la cárcel, la familia también puede catalogarse como una institución de adoctrinamiento. Al ser el hogar la primera institución a la que pertenecemos, es evidente que intentará moldearnos con base en sus creencias, tradiciones y valores. Aunque cada vez sea menos aceptado, el método tradicional se basaba en amedrentar a sus hijos, mientras aún sean “cuerpos dóciles”, a través del castigo físico para ajustarlos en las normas sociales del correcto comportamiento.

En otro sentido, Felipe, en el relato “Persianas”, se da cuenta del rol de protectores que desempeñaban los hombres de la familia. Sin embargo, reniega del destino que cree que incluye la masculinidad. Con esta nueva consciencia y con la tristeza a flor de piel, accede a tener un encuentro sexual con su madre. Felipe sabe que está mal, sabe que su madre se está refugiando

en el calor del único hombre que tiene a su alcance en el momento, pero solo se deja llevar por el despecho del abandono. Entendemos esta acción como un abuso, pues, aunque Felipe no presente indicios de oponerse, existe una relación de poder que vuelve conflictivo su rechazo. Además, sabemos que la motivación del joven, más allá del deseo físico, es la desesperación producto de la tristeza que le provoca el abandono de sus primos. En síntesis, la relación asimétrica por jerarquía social entre una madre y su hijo, genera una suerte de poder que provoca que estos actos sean catalogados como abuso. Serrato Córdova (2023) reconoce que la figura de la madre que narra Ampuero también se convierte en un ser monstruoso, capaz de engendrar y formar sujetos endriagos basados en un modelo de poder y dominación.

En estos ejemplos se evidencia la necesaria figura de poder dentro de la familia, pues, como Foucault (1975), no nos oponemos a la existencia de una imagen de autoridad, pues la consideramos imprescindible para establecer algún tipo de orden social. No obstante, en ambos casos vemos un ejercicio de sometimiento, ya sea físico o sexual, para castigar al cuerpo. Para esta etapa de la vida, ya todos los personajes están al tanto de que el conflicto familiar es la norma y no la excepción; en todas las casas, de todos los estratos y posiciones, vivirán situaciones de violencia en nombre del “amor”. Sin embargo, estos comportamientos están normalizados dentro de la privacidad del hogar, donde nadie mira. Esto quiere decir que, aunque sepamos que dentro de cada hogar existen situaciones de violencia y opresión, públicamente y fuera de la confidencialidad de los límites de familiares se condenarán los mismos actos que están socialmente aceptados mientras se los realicen en privado.

En cuarta instancia está el sometimiento de las protagonistas a la voluntad patriarcal, acatando los paradigmas de una realidad opresiva. Las narraciones evidencian el sistema en el que las jóvenes son presionadas para satisfacer las expectativas de los hombres, renunciando a su propia autonomía y aspiraciones personales. Durante este proceso se enfrentan a mecanismo de violencia física, emocional y sexual, la imposición de roles y estereotipos y ante una constante lucha por mantener su integridad en un entorno hostil y dominado por el poder masculino.

Quizá entre los ejemplos más explícitos de esta resignación sea la juventud de la protagonista de “Crías”, quien, debido a traumas de la infancia, encontró una solución en “decirle que sí a los hombres”, en especial dentro del ámbito sexual, aunque esto la condenara a romperse “como un vaso barato contra las paredes de diferentes casas” (Ampuero, 2018, p. 49). La principal causa de su comportamiento era la falta de amor paternal, que la mantuvo en búsqueda de que un hombre le brinde todo ese amor que necesitó de su padre, del hombre que tanto quiso que la

amara, y que nunca recibió. Algo parecido sucede con la protagonista de “Pasión”, alegoría a la historia bíblica de María Magdalena y Jesús. La protagonista experimentó situaciones de rechazo durante toda su vida, resultando en que ella se dedicara en cuerpo y alma al primer hombre que le dirigió un gesto de ternura, sacrificando hasta su vida para que él pueda vivir en medio de la grandiosidad que ella había diseñado alrededor del hombre. En estos casos, el sometimiento de la mujer se da como consecuencia del intento por remediar la falta de cariño que han sentido en algún punto de sus vidas, es decir, aceptan el trato más bajo y cruel con tal de sentirse queridas,

Dentro de esta categoría también se encuentra el cuento “Luto”, el cual Iglesias Aparicio (2021) considera que es “el relato con mayor calidad literaria dentro de la colección” (p. 102) por la referencia bíblica a un pasaje que pareciera no tener relación con el tema que denuncia. Las hermanas protagonistas de esta narración, se han sometido a la voluntad de su hermano mayor que, aunque demuestra la naturalidad de sus deseos sexuales, considera aberrante que sus hermanas los tengan. Por un lado, obliga a Marta a mantener una actitud sumisa y complaciente con él, sin la posibilidad de cuidar a su hermana, a cambio de no condenarla al mismo destino que ella. María, por otro lado, fue sometida a la voluntad de su hermano. La más joven de los hermanos fue expuesta, desnuda, en un establo de animales, donde los hombres dispusieron de su cuerpo para violarlo de todas las formas posibles, golpearlo, quemarlo, cortarlo, pisotearlo, morderlo y hacer todo lo que sus instintos más bajos ordenaran, sin que nadie lo impidiera “para que viera lo que es capaz de hacer la gente cuando nada la detiene” (Ampuero, 2018, p. 73).

No es de extrañar que el mejor acto de subversión que se le pudiera ocurrir a Marta fuera dejar morir al hermano cuando este enfermó. Se emprendió en la misión de aparentar que cuidaba de él mientras intentaba provocarle más daño del que la enfermedad le hacía sentir. De esta forma, logran por fin subvertir el poder cuando, tras la muerte del hombre, “por primera vez en su vida, Marta se sentó en la cabecera de la mesa” (Ampuero, 2021, p.71), en signo de ejercer poder que ahora era suyo. Ahora su dios ya no sería más aquel en el que creía su hermano y en nombre del que tanto daño provocó a María. Ahora su dios era su hermana, capaz de soportar lo peor de la humanidad y aun así sobrevivir. Las mujeres, completamente traumatizadas por el abuso del hermano, toman la determinación “de que no necesitaban un hombre, menos ese hombre” (Ampuero, 2018, p.74) para poder vivir, y vivir bien.

En este punto se introduce un elemento fantástico en la narración, pese a todo el realismo con el que está cargado el relato, al final presenciamos el retorno del cadáver andante del hermano muerto, quien “rodeado de un olor nauseabundo, abría y cerraba la boca, como llamándolas por

sus nombres” (Ampuero, 2021, p.81), ambivalente entre el cuerpo vivo y el muerto. Decimos que este acontecimiento es fantástico en cuanto existe la duda de la verdadera naturaleza del hecho, pues la autora nunca aclara cuál es el origen del cambio abrupto entre realismo-fantasía. Para Rodríguez Campo (2022), los monstruos fantásticos son un “motivo”, una excusa para introducir un tema real que puede generar un grado de rechazo o evasión. Interpretando el texto como un producto independiente, podríamos pensar que estas últimas líneas son una metáfora del trauma que perseguirá a las hermanas por el resto de sus vidas, el miedo y rechazo hacia los hombres, la religión y el sexo, de la mano con la figura del hermano.

No obstante, este relato es una alegoría bíblica, como ya lo mencionamos, en tanto guarda una relación inter textual con el pasaje de la resurrección de Lázaro<sup>8</sup>. “Luto” nos ofrece una alternativa de ficcional sobre la historia de las hermanas de uno de los milagros más conocidos dentro de la religión católica, creando referencias del relato bíblico dentro de la historia. La combinación de lo fantástico con otros géneros y categorías es un rasgo de innovación formal (Rodríguez Campo, 2022, p. 239). Ampuero entrelaza el terror y la fantasía, encubriendo ciertas evidencias que enmascaran la verdadera identidad del monstruo (abusador, violador, maltratador) o la opinión social ante diferentes actores del sistema (institución religiosa).

Retomando la idea anterior del rechazo hacia la religión durante esta etapa, introducimos el quinto y último momento: la repudio a la doble moral religiosa. El cuento “Pasión”, pone en tela de juicio los fundamentos sobre los cuales se basa la religión católica, mediante una historia alternativa sobre la relación entre María Magdalena y Jesús. Para la protagonista, “los cuentos se volvieron recetas, las anécdotas, mandatos. Empezó a hablar de cosas que [ella] no entendía, que en realidad nadie entendía, cosas mágicas, santas, tal vez sacrilegios” (Ampuero, 2018, p. 67) haciendo referencia a las palabras de un hombre que, aunque al principio parecían inocentes, conforme van alcanzando poder e influencia, lo obstinaron hasta el punto de proponer una verdad propia, describiéndola como incuestionable e irrefutable.

Por su parte, esta joven María, a través de su magia y ungüentos, es quien verdaderamente hace posibles todos los milagros y bondades que se le atribuyeron a Jesús, cada vez más enceguecido en gloria por las alabanzas de sus discípulos. Finalmente, decide sacrificarse invocando fuerzas inhumanas y dando la vida por el hombre que dejó que lo mataran por defender su convicción, sin reconocer a la mujer que estuvo detrás de todo el acto. Este relato desarticula las

---

<sup>8</sup> Pasaje bíblico en Juan 11:43-45

convenciones sobre las que se sostiene el catolicismo, una de las instituciones con más poder en nuestros días, provocando que imaginemos más allá de lo que se nos ha contado sobre él, al tiempo que reivindica la olvidada figura de la Magdalena, asignándole un rol más trascendental dentro de la historia conocida.

Asimismo, en “Luto”, el hermano mayor de Marta, en nombre de la pureza de su religión, ata a su hermana en el establo de animales para que los hombres abusen de ella. Para la protagonista resulta totalmente ilógico tal acto de crueldad en nombre de una institución que, se supone, pregona el amor. Más descabellado le resulta cuando un amigo de su hermano, “santísimo de toda trinidad” (Ampuero, 2018, p.77), que creemos se trata del mismo Jesús, se limita a pedirle a Marta que tenga fe en que su hermano cambiará de parecer y soltará a María de su castigo, pero a ella la palabra *fe* “ya le sabía a mierda en la lengua” (Ampuero, 2018, p.78). Con el pasar de los días, para Marta la fe no es más que “el más enclenque de los sentimientos” (Ampuero, 2018, p.77). Esta se cataloga como una forma de subvertir al biopoder (Foucault, 1975).

El biopoder, como lo estudió Foucault, lo entendemos como el control que ejerce poder sobre la vida privada del cuerpo. En este sentido, el hermano mayor que aquí, creemos, representa a Lázaro es la figura en la que se concentra el poder con el que, en nombre de la religión, no solo ha decidido entre la muerte o la vida de la acusada, sino ha dispuesto del cuerpo de ella como si fuese mercancía manipulable. María atraviesa lo que se conoce como “suplicio” que, según este mismo autor, se basa en exponer el cuerpo físico (y luego espiritual) al límite tolerable de dolor, a manera de amedrentamiento sobre lo que puede sucederles a otros si llegasen a cometer los mismos actos que motivaron este escenario de tortura. No obstante, el castigo impuesto a María solo se justifica en una falsa moralidad religiosa, pues de ser así el hermano mayor no hubiera abusado de ella mientras creía que nadie veía. El hecho de castigarla por hacer algo que él mismo hace, invalida su justificación de hacerlo con intención moralizante.

En conclusión, en la etapa de adolescencia se retrata como un período de confrontación, dolor y despertar. Esto significa que los personajes y las realidades sombrías que los protagonistas deben enfrentar mientras se adentran en la complejidad de la vida adulta. Una de las instituciones que más han ejercido poder sobre las masas a lo largo de la historia ha sido la Iglesia, y en este apartado hemos sido testigos su la permanencia en al imaginario social de la cultura latinoamericana. A través de sus experiencias, la autora desafía las normas sociales establecidas por el poder dominante, al tiempo que visibiliza las injusticias y opresiones propias del sistema patriarcal, adúltero y violento.

### La adultez: la monstruosa realidad

La transición de la juventud a la adultez se convierte en un período marcado por la crueldad y el sufrimiento. Para efecto de este análisis proponemos cuatro manifestaciones monstruosas durante esta etapa de la vida. Los monstruos contra los que se enfrentarán nuestras protagonistas son: el hombre, llámese esposo, novio, hermano, padre, entre otros; quienes ejercen el poder jerárquico que la sociedad patriarcal ha designado a los hombres; el ser en crisis, ya sea identitaria, existencial, familiar o de pertenencia; el “otro”, sujeto marginal que ha irrumpido en el sistema, amenazando la estabilidad del orden social; y, la figura de apariencia religiosa.

En primer lugar, para identificar a los monstruos en la adultez es necesario comprender la subyugación de las protagonistas ante una figura masculina, que es quien ejerce el máximo poder en su entorno más próximo. En “Crías”, existe el caso de dos madres que han sucumbido ante la voluntad de su esposo. Por un lado, en la familia de la protagonista, la madre muestra un visible terror hacia la figura de su esposo, sometiéndose constantemente a complacer su voluntad y mantener satisfecho al marido. Pese a sostener el matrimonio hasta la muerte del hombre, nunca hay indicios que demuestren que la dinámica de su relación haya cambiado por una más sana y amorosa. Por otro lado, la madre de las gemelas, quien pasó totalmente desapercibida ante la mirada del personaje principal, que la veía “como una mancha caminando con vestido” (Ampuero, 2018, p. 47), opacada por la figura autoritaria y violenta del padre. Pese a que esta última mujer también se rindió ante su voluntad y dedicó su vida a cumplir con el rol de ama de casa, el esposo abandonó a su familia. La idea que proyecta esta comparación da a entender que esa es la realidad a la que siempre estuvieron destinadas; acatar las órdenes del marido para complacerlo, no por el bien de la relación de pareja o de familia, sino porque ese es el rol que cumplen dentro del rompecabezas llamado vida.

En otro sentido, conocemos a Ali, que da nombre al cuento homónimo, quien, durante su período de adultez, con una causa no explícita, exterioriza y explota el trauma que ha acarreado durante su vida: el terror a los hombres causado por un abuso. A juzgar por el evidente detonante que representa la presencia de su padre y por los comentarios de las amigas de la madre de que en la familia de Ali existía una extraña relación del “padre a la niña” (Ampuero, 2018, p. 94), suponemos que fue el progenitor quien abusó de la protagonista cuando pequeña y provocó el trauma que la arrastraría al borde de la locura y el efectivo suicidio. Tenemos entonces que,

aunque los traumas no siempre salgan a relucir durante una larga etapa de la vida, se mantienen latentes y pueden estallar de las peores formas y en cualquier momento.

No obstante, luego de habernos presentado a todas las protagonistas que se han sometido ante la voluntad del hombre más cercano, terminamos la colección de cuentos con “Otra”, donde se presenta la historia de una mujer extranjera que contrajo matrimonio con un latinoamericano<sup>9</sup> que constantemente la maltrata y la somete a su voluntad. Conocemos a esta mujer en un supermercado, donde las compras que hace están pensadas únicamente en satisfacer los gustos del esposo, priorizándolo por sobre ella y los niños. La protagonista de este cuento parece resignada a cumplir las órdenes de su marido para que nadie en su hogar sea golpeado; es decir, la ha condicionado a través del maltrato para cumplir con cualquier petición que él ordene. Pareciera que esa es la actitud derrotista con la que terminará el relato, pero su fuerza subversiva es más fuerte y decide no cumplir con la lista de peticiones del hombre. Sabemos que esta decisión provocará un descontrol en el que es probable que el marido la golpee, pero eso es lo que vuelve más audaz su revelación. Está dispuesta a recibir el suplicio, pero con el espíritu renovado de saber que ella también puede ejercer el poder.

Una segunda propuesta es la del ser en crisis, en el que son las protagonistas quienes se auto perciben como monstruos o son capaces de identificarlos, aunque pasen desapercibidos por el común de la gente. Por ejemplo, y retomando el último fragmento citado, Ali sucumbe ante un cuadro depresivo devastador, donde ha descuidado por completo sus funciones como madre, esposa, empleadora y persona. La crisis que acarrea el trastorno postraumático deteriora su salud física y mental, lo que conlleva la desintegración de su familia y la pérdida de la esperanza de una recuperación. La protagonista, que ya había evidenciado indicios de autolesión al provocarse una cortada que le atravesó el rostro, termina por quitarse la vida en un centro comercial repleto. Mientras que para la mirada pública ella era el monstruo desquiciado y desfigurado, ella veía en los hombres, en especial en su padre, la amenaza del monstruo abusador y violador. Por los comentarios de las amigas de la madre de la protagonista y la actitud evasiva ante el dolor de su hija, inferimos que ella estaba al tanto del tormentoso pasado de Ali, tomando una actitud indiferente con la que mantenía la fachada de familia modelo. Si todos los actores mencionados son monstruos en diferente forma y medida, le damos la razón a Huilo Ruales cuando propone que “dios, al hacernos, para no aburrirse, nos hizo de dos maneras: a

---

<sup>9</sup> Suponemos su origen latinoamericano porque la narradora nos cuenta que su esposo lee la revista Estadio, originaria de Ecuador, interesado en los jugadores del Barcelona SC y el Emelec, equipos de fútbol del mismo país.

unos con el monstruo adentro y a otros con el monstruo fuera” (1994). Ali tenía la apariencia física desagradable, pero sus progenitores fueron capaces de marcar a su hija con los actos monstruosos que realizaban.

Continuando con los cuadros depresivos durante esta etapa, la madre de Felipe, en el cuento “Persianas”, cae en una profunda depresión después del abandono de su marido. Esto provocando el rechazo de su hijo ante la incapacidad para cumplir con un “buen” rol de madre, quien, para este punto, ante los ojos de su hijo, vivía solo por costumbre. Sin embargo, este relato destaca por la historia en la que la mujer, de ser víctima, se convierte en victimaria. Ante la abrumadora soledad que siente, la mujer comienza a ver en su hijo el rostro del padre, asignándole responsabilidades y poniéndolo en situaciones que no le correspondían. La más impactante de estas la necesidad sexual que la mujer intenta satisfacer con Felipe. Como ya explicamos antes, en este caso existe un sometimiento voluntario del joven para mantener relaciones con su madre, pero el hecho de que exista una relación de poder tan asimétrica con un menor de edad y consanguinidad de primer nivel, vuelve injustificable el accionar de la mujer.

Ampliando esta parte, la narradora aborda la crisis del migrante a través del relato “Crías”. Esta historia narra la tragedia que acarrea el retorno del emigrante al país que ha dejado atrás. La protagonista cree que “volver, [...] es imposible” (2018, p. 41); entonces llega la crisis de identidad. Alguien que empezó una nueva vida en un país diferente mantendrá el sentimiento de saber cómo están las personas, amigos, familia, que dejó atrás. Sin embargo, al volver se dará cuenta de que la vida continuó y quien migró ya no pertenece a este lugar. También, aunque de manera menos explícita, aborda la figura del que se queda, “el olvidado de los exilios familiares” (Ampuero, 2018, p. 42), representado en la historia por el vecino del que estuvo enamorada durante su infancia y adolescencia, quien quedó estancado en el tiempo y espacio de una realidad que ya no existen para quienes la familia entera que migró y no volverá. Tenemos entonces que el monstruo es el marginal, quien no pertenece a ningún lugar y por esto es visto como extraño, intruso, indeseable. Considerando el aporte de Laera (2009, citada en Giorgi, 2009), quien identifica una relación entre monstruosidad y autor, considerando la situación del narrador como un mecanismo que hace posible el relato, entendemos la pertinencia de las experiencias migratorias en tanto Ampuero también es migrante, lo que le da más fuerza argumentativa y credibilidad.

Una tercera aproximación al monstruo de la adultez se conecta con el concepto de “hegemonía cultural”<sup>10</sup>. Esto quiere decir que, a partir del lugar ocupado en la pirámide social, se estará en posición de ejercer más o menos poder. Por tanto, el clasismo emerge como un factor determinante que reluce la condición monstruosa que escondemos subconscientemente. Los personajes de “Coro” creen que apariencia física es un fiel reflejo del estatus social al que pertenece una persona, provocando que este sea el parámetro del que parten para juzgar y valorar al *otro*, perpetuando el ciclo de desigualdad, prejuicios y discriminación. Pero estos parámetros físicos no se limitan a la ropa, maquillaje o lujos materiales ornamentales, antes bien, son el complemento de la corporalidad hegemónica que deben cumplir para ser considerados como iguales. Por ejemplo, en este mismo cuento se retrata la realidad de Verónica, con la piel más oscura y los lujos menos extravagantes. El grupo de amigas parece haberla aceptado dentro de su círculo únicamente para que cumpliera la función de bufón. No obstante, al experimentar un estado de euforia, las mujeres dejan de inhibirse y, después de torturarla con “bromas” sobre su origen, forma de hablar y apariencia, terminan ahogándola hasta la muerte. Sin embargo, una vez que la adrenalina del momento termina, todas las mujeres se retiran del lugar, sin ningún tipo de remordimiento o preocupación por Verónica. Este pasaje empata con el adagio de “el poder corrompe”. No existía ninguna razón para atentar contra la vida de su “amiga”; como si la hubiesen asesinado por el hecho de que podían. Esto también ejemplifica la mirada de algunos de los sectores más privilegiados de la sociedad, para quienes “el otro” marginal es totalmente desechable.

En “Ali” se contrastan las realidades entre empleadas y empleadoras. Las empleadas domésticas deben dejar de lado sus preocupaciones y conflictos diarios para atender a las mujeres que las contrataron, quienes les relegan la responsabilidad de la maternidad por ocuparse de asuntos aparentemente superfluos, como no engordar, embriagarse o intoxicarse, aferrarse a una lejana juventud, entre otros. En esta parte reconocemos la tendencia de la literatura contemporánea de desacralizar el rol arquetípico de la maternidad inmaculada. Aunque son conscientes de que la supuesta bondad de sus empleadoras se limita a destinar para ellas lo más dañado, lo más roto, lo más sucio, lo más peligroso, en suma, lo peor, se sienten agradecidas por la oportunidad laboral por la que, aunque sea mínima, reciben una remuneración económica con la que solventan sus necesidades más básicas.

---

<sup>10</sup> Hegemonía cultural es un concepto desarrollado por el filósofo Antonio Gramsci que se basa en enmarcar la cosmovisión cultural de las clases dominantes según las estructuras sociales y económicas.

Las empleadas pasan a ocupar el rol de protectora en el imaginario de los niños de la casa, pues reemplazan el vacío que deja la ausencia de la madre despreocupada e indiferente. Esto quiere decir que, en la mayoría de casos, eran ellas quienes terminaban criando y educando a los niños, con quienes establecían un vínculo afectivo que sobrepasaba las barreras impuestas por las clases sociales. Sin embargo, es inevitable que los pequeños crezcan y adquieran una visión más sesgada del mundo, influenciada por los prejuicios y los círculos que frecuenten, donde les parece extraño quererlas tanto; las empleadas domésticas, que un día hicieron el rol de madre, entienden que los desamparados niños ahora son “unos señores y señoritas de sociedad que saben que no se saluda a los empleados con besos ni abrazos” (Ampuero, 2018, p. 86), perpetuando la cadena de rechazo.

En un cuarto momento, proponemos el rechazo a la falsa promesa religiosa. El fragmento que presentamos a continuación está estrechamente ligado con el punto anterior. Manteniendo el curso de “Ali”, somos testigos de cómo sus empleadas domésticas, con quien mantienen una relación de aprecio y cariño más allá de lo laboral, le rezan al “Niño Jesús” por la sanación de su empleadora. Las mujeres tienen fe en que la creencia popular de que “Dios escucha a los más pobres porque quiere más a los pobres” sea verdad, porque “para algo tenía que servir la mierda de ser pobre” (Ampuero, 2018, p. 93). En este caso, la religión se usa como un mecanismo de control de las masas; entre menos aspiraciones de superación tenga, mayor será la probabilidad de que se mantenga en una condición socioeconómica desfavorecida. Esto se evidencia en la idealizada idea de que la pobreza colma de gracia al pobre. Este relato busca desestabilizar la creencia popular de conseguir la aprobación de la iglesia para asegurarse la oportunidad de la vida eterna a través de la pobreza, el sufrimiento del cuerpo y la maleabilidad de la obediencia. En conclusión, la promesa de la religión, más allá de las consideraciones religiosas, se ha convertido en un mecanismo de control.

En conclusión, en la etapa de la adultez se fusionan los monstruos de la infancia y juventud, retomando antiguos traumas y horrores para perseguir al inestable adulto. Es por esto que esta época estará marcada por la crueldad, la destrucción y la opresión. En los relatos de esta colección que han penetrado la confidencialidad de los secretos familiares, un monstruo recurrente para las mujeres adultas es el esposo, quien ha aprovechado el poder inherente a la condición masculina para someter a su cónyuge. Entonces, con el objetivo de romper esa cadena de subyugación, las adultas se transforman en monstruos rebeldes e insubordinado. Los seres que son en este punto de la vida, son los que están criando a los próximos monstruos. En esta

categoría hemos incluido los cuentos en los que la narradora expone la realidad despiadada y dolorosa de la vida adulta, cuestionando las estructuras sociales y de poder que controlan a conveniencia al común denominador poblacional.

### **Ancianidad: la precariedad del monstruo**

En *Pelea de Gallos* (2018), la ancianidad es la etapa de la vida menos abordada. Sin embargo, de las pocas menciones que tiene, hemos identificado tres momentos clave: la invisibilidad del anciano en la sociedad, la apariencia del cuerpo ligada con la sexualidad, y la indiferencia del adulto mayor, quizá como síntoma de senilidad, sobre las tragedias a su alrededor.

El primer momento en el que identificamos la percepción que la sociedad tiene de la ancianidad sucede durante el primer encuentro con una persona de la tercera edad; la abuela de Felipe, en “Persianas”. La anciana se ha convertido en parte del mobiliario del lugar. Sabemos que después de una embolia perdió el habla y, ahora sin voz, solo es un sujeto que existe en el mismo espacio, sin opiniones ni comentarios. Sabemos por su nieto que la mujer “quería su libertad de expresión [...] parecía a punto de gritar” (Ampuero, 2018, p. 56) a través de papeles y lapiceros en los que podría escribir para establecer un sistema de comunicación, que le fue arrebatada por su hija; como si su voz no fuese necesaria. Con base en la historia que nos cuenta el protagonista, sabemos que la anciana es una mujer con carácter fuerte y poca sutileza para ser amable, por lo que confirmamos, una vez más, que el poder es multidireccional. Según el nivel jerárquico, en algún momento del pasado, la abuela debió ejercer poder sobre la madre, razón para que ahora que los roles se han invertido, la mujer no dude en silenciar el juicio de su madre. Tenemos entonces que una consecuencia del intercambio de funciones desemboca en la subversión del poder.

La ancianidad se caracteriza por la soledad y el abandono. Los pocos personajes mayores que se mencionan son relegados al margen de la sociedad y su relevancia es minimizada por los seres a su alrededor, familia, amigos o conocidos. Estos son percibidos como seres inservibles, olvidados y despojados de su identidad y dignidad. La falta de atención y cuidado hacia ellos los sumerge en una profunda sensación de desamparo y desesperanza. La voz narrativa desarrolla la idea de cómo la sociedad tiende a descartar y desvalorizar a aquellos cuerpos que ya no consideran sujetos, condenándolos al solitario destino de la senectud.

Continuando con esta última idea, una segunda propuesta se basa en la apariencia del cuerpo. La anónima protagonista de “Cloro”, “se mira en el espejo un segundo y tapa el reflejo de su cara con la mano. [...] Recuerda que su piel era del color de la madre perla, una cara tallada en alabastro puro, y ahora es un cartón rosa zanahoria” (Ampuero, 2018, p. 107), y se lamenta por la tristeza de la soledad a la que le ha condenado su apariencia. Le pregunta a su reflejo si “¿ella sigue siendo mujer?” (Ampuero, 2018, p. 108) pues, a pesar de que ya no sea del interés y agrado de los hombres, ella sigue deseando el contacto físico y carnal. La protagonista del relato se percibe como monstruo deseante, pero indeseado, de apariencia desgastada, pero necesitada por el calor del afecto; lo entendemos cuando propone “darlo todo por un abrazo” (Ampuero, 2018, p. 109), en un desesperado intento por sentir calor humano. Pese a que el envejecimiento es una etapa natural en el desarrollo vital de las personas, catalogamos a la apariencia de este cuerpo dentro de lo monstruoso en la medida que deja de encajar en los estándares del cuerpo hegemónico, por lo que pasa a formar parte de los márgenes del cuerpo que se acepta como sujeto social y sexual.

La tercera y última aproximación hacia la ancianidad es la indiferencia que estos personajes muestran ante el mundo. Estos sujetos experimentan una gradual desconexión con la realidad, volviéndose ajenos a lo que sucede a su alrededor. Esta característica la podríamos justificar como un rasgo de la inevitable senilidad, que les impediría comprender plenamente el mundo que les rodea, lo que genera un mayor distanciamiento emocional. La falta de interés y apatía se convierten en un mecanismo de autodefensa ante la sensación de abandono y la dificultad para volver a pertenecer a una sociedad que los ha colocado en sus márgenes a propósito.

Ejemplo de esto son las figuras de los abuelos en dos relatos de la colección. Por una parte, los abuelos de la protagonista del relato “Pasión”, en un inalcanzable afán por evitar que su nieta heredara de forma innata la salvaje naturaleza de su madre, golpearon tanto a la pequeña hasta que definitivamente dejó de escuchar por el oído derecho y le “quedó un rengueo al caminar. [...] [La] gritaban, gritaba, y azotaban, azotaban” (Ampuero, 2018, p. 64), totalmente indiferentes del dolor que sentía su nieta y la urgencia de amor y atención que buscaba en ellos ante la ausencia de su madre. Por otra parte, la abuela en “Ali”, madre del personaje en torno a quien gira la narración, se mantiene indiferente ante la tragedia de su hija; quizás como una forma de evadir la parte de culpa que tiene en todo el trauma de su hija. Antes que buscar algún tipo de ayuda profesional que le pueda brindar un acompañamiento real, llámese psicólogo o psiquiatra, prefiere darle pastillas que dejen a Ali “babeando y con los ojos en blanco” (Ampuero, 2018, p.

92). Más tarde, negaría la naturaleza del “accidente” de su hija, encubriendo el suicidio bajo la excusa de un “resbalón”, pues, aunque nadie le haya creído, fue su último intento por guardar la apariencia de familia modelo.

En síntesis, los principales aspectos de la ancianidad se pueden resumir en una línea de tiempo que culmina en el devenir monstruoso. La inevitable vejez que llega con el pasar de los años será la causante del deterioro y transformación del cuerpo, lo que paulatinamente aleja a la persona de los límites del estándar de belleza; lo que provoca una suerte de desprecio por el físico marchito. Esta aversión por la corporalidad envejecida provoca que el entorno deje de ver al sujeto como un ser de deseos, opiniones, derechos y obligaciones, convirtiéndolo en una suerte de ornamento espacial que incomoda; colocando a la persona en un estado de invisibilidad y silencio. Ante esto, el anciano desarrollará un mecanismo de defensa para lidiar con el abandono; la indiferencia, aunque cabe recalcar que este desinterés por el mundo también puede ser producto de la senilidad propia de la edad. Es por esto que la sociedad ve en el adulto mayor un ser marginal, sin voz, improductivo para el sistema y fuera de las barreras de “lo bello”, características asociadas con el monstruo.

## Conclusiones

*Pelea de Gallos* (2018) es una colección de cuentos que se pertenece al denominado “nuevo cuento latinoamericano” (Gaeta, 2022), no solo por el estilo directo y crudo, cada vez más empleado en la narrativa contemporánea, sino por las temáticas que aborda. El nuevo milenio trae consigo el interés por narrar, a manera de denuncia, la violencia de género, la exclusión del colectivo LGBTI, la migración, los escándalos que envuelven a la Iglesia, entre otras problemáticas. Estos nuevos escenarios se ven infestados de monstruos, seres marginales que desafían las convenciones estéticas, morales, sexuales, corporales, mentales y, sobretodo, los acuerdos de subyugación.

Según Foucault (1976), siempre que exista cualquier tipo de relación de dominio y/o sometimiento, existe la posibilidad de subversión, ya sea en menor o mayor medida. Entonces, ante los poderes de control como la Iglesia, el Estado o la familia, existen seres marginales que ponen en evidencia los suplicios que son obligados a atravesar con tal de mantener su posición de subyugación y obediencia. En este sentido, es necesario recordar que esta es una forma de desestabilizar el poder que estas instituciones han ejercido a lo largo de la historia. Una vez que los cimientos que sostienen los grandes discursos de dominio son derribados, existe la posibilidad del contrapoder; los oprimidos levantan la voz en protesta y debilitan a las instituciones de control, provocando una ola expansiva que invita a otros subordinados a desacatar los parámetros de pensamiento y comportamiento impuestos. Es por esto que a lo largo de las historias observamos un patrón que se repite en todas las instancias de control; el patriarcado.

Esto último se identifica al momento de señalar las características diferenciadoras entre los monstruos femeninos y masculinos. Por un lado, los monstruos masculinos son retratados como los seres híbridos que han sucumbido a sus deseos e impulsos animales. Toman la forma de seres conocidos y familiares que logran infiltrarse en los espacios que se suponen seguros. Figuras como el padre, hermano, vecino, se configuran a manera de verdugos que toman la forma de violadores, maltratadores, secuestradores, deformes, entre otros. Por otra parte, los monstruos femeninos actúan en defensa propia, reemplazando la imagen de la mujer hegemónica, metamorfoseándose en monstruos cubiertos de fluidos corporales, desfiguradas, mental y emocionalmente inestables, ejerciendo la prostitución, hechicería, ciencia. Asimismo, también pueden merecer el título de “monstruas” cuando no encajan dentro de los parámetros

de belleza que se imponen. En este sentido, también encontramos similitudes que comparten tanto los monstruos femeninos como los masculinos. Actitudes misóginas, clasistas, homo o bisexuales, incestuosas, escapan de lo que el poder considera adecuado; y la fealdad, la pobreza, la negritud, son vistas con rechazo por un sistema que aparenta tener control social.

Sin embargo, coincidimos con Foucault (1976) cuando concluye que el ejercicio de poder no puede ser totalmente catalogado como correcto o incorrecto, sino como necesario. Esto, porque es fundamental que exista un organismo regulador que se encargue de mantener un tipo de orden social. Ahora, es un caso diferente cuando estas instituciones utilizan su nivel de influencia para controlar a partir del miedo y el castigo, regresando, al ya superado, suplicio público de la Edad Media. Por esto, las organizaciones de poder temen a los mercenarios que se niegan a encajar en el orden, pues durante sus discursos subversivos pueden despertar la consciencia de otras personas sometidas.

En un primer momento, el libro trata sobre la presencia del monstruo en la infancia, revelando cómo se manifiesta a través de la pérdida de la inocencia, la transformación de las niñas en figuras monstruosas y su deshumanización, así como la desacralización de la familia, especialmente de los padres, y la relación de rechazo hacia la religión. La autora expone la dura realidad que enfrentan las niñas en un mundo violento, con el objetivo de crear consciencia sobre la necesidad de proteger a los más inocentes y vulnerables, y terminar los ciclos de abuso y opresión.

La etapa de la adolescencia se presenta como un período de confrontación, dolor y despertar. Durante este tiempo, los personajes se enfrentan a realidades sombrías, mientras se exploran la complejidad de la vida adulta. Entre las diversas instituciones que han ejercido un poder significativo sobre las poblaciones a lo largo de la historia, destaca la Iglesia como institución, cuya influencia perdura en el imaginario social de la cultura latinoamericana. A través de las experiencias de los personajes, la autora desafía las normas sociales establecidas por el poder dominante, al tiempo que pone en evidencia las injusticias y opresiones inherentes al violento sistema patriarcal.

En la etapa de la adultez, se produce una amalgama de los monstruos presentes en la infancia y juventud, reviviendo antiguos traumas y horrores que persiguen al individuo en su estado de inestabilidad. Como resultado, esta fase de la vida se ve impregnada de crueldad, destrucción y opresión. Los relatos de esta colección, que penetran en la intimidad de los secretos familiares,

se destaca la figura recurrente del esposo como un monstruo para las mujeres adultas, quien, al provechar el poder inherente a su condición masculina, somete a su cónyuge. Con el propósito de romper este ciclo de subyugación, las mujeres se transforman en monstruos rebeldes e insubordinados. En este momento, son ellas quienes están formando a las nuevas generaciones de monstruos. Dentro de esta categoría, se incluyen los cuentos en los cuales la narradora expone la realidad implacable y dolorosa de la vida adulta, cuestionando las estructuras sociales y de poder que ejerce un tipo de control sobre la población en general.

Los elementos intrínsecos en la ancianidad, pueden ser sintetizados a través de una cronología que culmina en la transformación monstruosa. El proceso inevitable del envejecimiento, que acompaña al paso de los años, conlleva el deterioro y la metamorfosis del cuerpo, alejándolo progresivamente de los estándares de belleza establecidos. Como resultado, se genera un desprecio hacia la corporalidad marchita, lo que conlleva a que el entorno perciba al individuo como un mero adorno espacial, desprovisto de deseos, obligaciones, opiniones y derechos. Esta percepción lo sumerge en un estado de invisibilidad y silencio. Ante esta situación, el anciano desarrolla un mecanismo de defensa para lidiar con el abandono, que puede manifestarse en forma de indiferencia. Sin embargo, es importante destacar que este desinterés por el mundo también puede ser atribuido a la senilidad que caracteriza a la vejez. Como resultado, la sociedad tiende a considerar al adulto mayor como un ser marginal, carente de voz, improductivo para el sistema y ajeno a los cánones de “belleza”, atributos asociados al concepto de monstruosidad.

La propuesta estética-literaria de *Pelea de Gallos* (2018) merece ser conocida por el lector hispanohablante, lo que conllevará la inclusión de esta obra, este género y este estilo en los estudios literarios de Ecuador y Latinoamérica. Con este libro, Ampuero no solo se limita a exponer la denuncia de las situaciones a las que el patriarcado ha sometido a las personas a lo largo de la historia, sino que plantea las formas en las que los sujetos pueden subvertir a este poder dominante, al tiempo que escapan del sometimiento.

## Referencias

- Albujá, C. (2021, January 15). *Permiso de residencia: crónicas de la migración ecuatoriana a España*. Hablemos Escritoras.  
<https://www.hablemosescritoras.com/books/876>
- Ampuero, María Fernanda. (2018). *Pelea de gallos*. Editorial Páginas de Espuma.
- Barthes, R. (1963). Les deux Critiques. *MLN*, 78(5), 447. <https://doi.org/10.2307/3042755>
- Bauman, Z. (2010). *Tiempos Líquidos*. TusQuets.
- Bonilla, A. F. (9 de enero de 2022). Sacrificios Humanos. *El Mercurio*.
- Bukhalovskaya, A., & Bolognesi, S. (2021). Monstrua y subalterna: la resistencia en “Subasta” (2018), de María Fernanda Ampuero. *Arboles y Rizomas*, 3(1), 87–100.  
<https://doi.org/10.35588/ayr.v3i1.4989>
- Canguilhem, G. (1982). *Lo normal y lo patológico*. Siglo XXI.
- Cixous, H. (2001). *La Risa de la Medusa*. Dirección General de La Mujer.
- Cota-Torres, E., & Vallejos-Ramírez, M. (2016). Lo fantástico, lo monstruoso y la violencia psicológica en “El huésped” de Amparo Dávila. *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 42(Especial), 169.  
<https://doi.org/10.15517/rfl.v42i0.26500>
- Ferreya Carreres, A. (2020). Cartografías líquidas. Violencia contra las mujeres en cinco cuentos latinoamericanos contemporáneos. *Tesis para obtener el título de Maestra en Literatura, Cultura y Medios (especialidad español)*.

- Fides, S. (2021, June 1). *María Fernanda Ampuero: “No fue fácil descender al infierno de los vivos.”* EL ASOMBRARIO & Co. <https://elasombrario.publico.es/maria-fernanda-ampuero-descender-infierno-vivos/>
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI Ediciones.
- Gaeta, A. A. (2022). *El nuevo cuento latinoamericano: el ‘terror aparente y externo’ versus el ‘terror real e interno’ en Pelea de gallos y Grita de María Fernanda Ampuero, y Las voladoras de Mónica Ojeda*. Texas A&M International University.
- Galindo Núñez, M. Á. (2021). Inocencia quebrantada. El uso de lo grotesco en Pelea de Gallos de María Fernanda Ampuero. *Sincronía (Guadalajara)*, XXV(79), 334–344. <https://doi.org/10.32870/sincronia.axxv.n79.18a21>
- Giorgi, G. (2009). Política del Monstruo. *Revista Iberoamericana*, 323–329.
- Herra Rodríguez, R. A. (1999). *Lo monstruoso y lo bello*.
- Honorio, F. (2016). Lo monstruoso en los cuentos de Borges. *Revista Espinela*, 4, 18–25. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/espinela/article/view/25848>
- Iglesias Aparicio, P. (2021). Misoginia y Violencia contra las mujeres en Luto y Pasión de Fernanda Ampuero. In *Escrituras y escritoras (im)pertinentes: narrativas y poéticas de larebeldía* (pp. 97–108). Dykinson, S.L.
- Koricancic, V. (2011). *Lo monstruoso femenino y sus avatares en la literatura latinoamericana contemporánea* [Universidad Nacional Autónoma

de México].

[https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB\\_UNAM/TES01000676293](https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000676293)

Larrea, A. (2021, April 15). *María Fernanda Ampuero: “Los trabajadores inmigrantes son el gransacrificio humano del mundo.”* eldiarioar.com.

[https://www.eldiarioar.com/cultura/maria-fernanda-ampuero-mujer-momento-historico-conlleva-responsabilidad\\_128\\_7802568.html](https://www.eldiarioar.com/cultura/maria-fernanda-ampuero-mujer-momento-historico-conlleva-responsabilidad_128_7802568.html)

Llarena, M. J. (2020). Bodies becoming pain: unusual strategies of dissent in some transnational latin-american women writers. *Brumal*, 8(1), 113. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.675>

Lotman, I. (1970). *Estructura del texto artístico*. Itsmo.

Martínez, A. L. (2008). Amparo Dávila o la feminidad contrariada. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 39, 16. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3033505>

Palacio, P. (2020). *Un hombre muerto a puntapiés: Edición comentada por escritores ecuatorianos (Spanish Edition)*. Cactus Pink.

Piña, F. (n.d.). *‘Pelea de gallos’: entre la sordidez del núcleo familiar y la maestría estética*. ElBeisman. Retrieved June 28, 2023, from

[http://www.elbeisman.com/revista/post/pelea-de-gallos-entre-la-sordidez-del-nucleo-familiar-y-la-maestr-a-est-tica?fbclid=IwAR0rqNjBQb30q250vyvX88fX23ufoi0-DDpfFUKZmIf5i-8xHqV\\_0PAwn6o](http://www.elbeisman.com/revista/post/pelea-de-gallos-entre-la-sordidez-del-nucleo-familiar-y-la-maestr-a-est-tica?fbclid=IwAR0rqNjBQb30q250vyvX88fX23ufoi0-DDpfFUKZmIf5i-8xHqV_0PAwn6o)

Ricoeur, P. (1998). *Teoría de la interpretación - discurso y excedente de sentido*. Siglo XXI Ediciones.

Rodríguez Campo, C. (2022). El monstruo como metáfora de los miedos y ansiedades del individuo de nuestro tiempo: el zombie y el bebé diabólico en dos relatos de Santiago Eximeno. *Brumal*, 10(1), 233–252. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.838>

- Rodríguez Rodríguez, T. E. (2006). *Estudio crítico comparativo entre las obras narrativas de Pablo Palacio y Huilo Ruales: Lo feo como núcleo de la narración*. Universidad de Cuenca.
- Santos, T. (2019, November 11). María Fernanda Ampuero. *Revista Mundo Diners*. <https://revistamundodiners.com/maria-fernanda-ampuero-2/>
- Sau, J. A. (11 de marzo de 2021). "En este mundo el pecado más grave es la tibieza." *La Opinión*, 31.
- Serrato Córdova, E. (2023). La estética gore de María Fernanda Ampuero. *Pucara. Revista de Humanidades*, 2, 36–42.
- Vergara, V. (2022, November 10). "Pelea de gallos", de María Fernanda Ampuero. *Revista Mundo Diners*. <https://revistamundodiners.com/mundo-diners-plus/maria-fernanda-ampuero/>
- Villavicencio, M. (2017). Narrar el miedo: Representación de la ciudad de Quito en tres novelas ecuatorianas de los últimos años. *Acta Literaria*, 55, 69–90. <https://doi.org/10.4067/s0717-68482017000200069>
- Wahnón Bensusan, S. (2011). *La función crítica de la interpretación literaria. Una perspectiva hermenéutica*. 59688. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/59688>