



Universidad
Nacional
de Loja

Universidad Nacional de Loja

Facultad de la Educación el Arte y la Comunicación

Carrera de Pedagogía de la Lengua y la Literatura

La vulnerabilidad social como un escenario de horror en la obra *Sacrificios Humanos* de María Fernanda Ampuero

Trabajo de Integración Curricular, previo a la obtención del título de Licenciada en Ciencias de la Educación, mención Pedagogía de la Lengua y Literatura

AUTORA:

Deysi Alexandra Idrobo Cabrera

DIRECTORA:

Lic. Susana Carolina Encalada Hidalgo, Mgs. Sc.

Loja – Ecuador

2023

Certificación

Loja, 19 de agosto de 2022

Lic. Susana Carolina Encalada Hidalgo, Mgs. Sc.

DIRECTORA DE TRABAJO DE INTEGRACIÓN CURRICULAR

CERTIFICO:

Que he revisado y orientado todo proceso de la elaboración del Trabajo de Integración Curricular denominado: **La vulnerabilidad social como un escenario de horror en la obra *Sacrificios Humanos* de María Fernanda Ampuero**, previo a la obtención del título de **Licenciada en Ciencias de la Educación, mención Pedagogía de la Lengua y Literatura** de autoría de la estudiante **Deysi Alexandra Idrobo Cabrera**, con **cédula de identidad Nro. 1150480943**, una vez que el trabajo cumple con todos los requisitos exigidos por la Universidad Nacional de Loja, para el efecto, autorizo la presentación del mismo, para su respectiva sustentación y defensa.

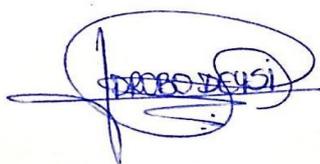
Lic. Susana Carolina Encalada Hidalgo, Mgs. Sc.

DIRECTORA DEL TRABAJO DE INTEGRACIÓN CURRICULAR

Autoría

Yo, **Deysi Alexandra Idrobo Cabrera**, declaro ser autora del presente Trabajo de Integración Curricular y eximo expresamente a la Universidad Nacional de Loja y a sus representantes jurídicos de posibles reclamos y acciones legales, por el contenido del mismo. Adicionalmente acepto y autorizo a la Universidad Nacional de Loja la publicación de mi Trabajo de Integración Curricular en el Repositorio Digital Institucional – Biblioteca Virtual.

Firma:



Cédula de identidad: 1150480943

Fecha: 01 de noviembre de 2023

Correo electrónico: deysi.idrovo@unl.edu.ec

Teléfono: 0939762597

Carta de autorización por parte de la autora, para consulta, reproducción parcial o total y publicación electrónica de texto completo del Trabajo de Integración Curricular

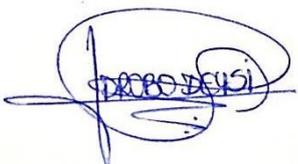
Yo, **Deysi Alexandra Idrobo Cabrera**, declaro ser autora del Trabajo de Integración Curricular denominado: **La vulnerabilidad social como un escenario de horror en la obra *Sacrificios Humanos* de María Fernanda Ampuero**, como requisito para optar por el título de **Licenciada en Ciencias de la Educación, mención Pedagogía de la Lengua y Literatura**, autorizo al sistema Bibliotecario de la Universidad Nacional de Loja para que, con fines académicos, muestre la producción intelectual de la Universidad, a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera en el Repositorio Institucional.

Los usuarios pueden consultar el contenido de este trabajo en el Repositorio Institucional, en las redes de información del país y del exterior con las cuales tenga convenio la Universidad.

La Universidad Nacional de Loja, no se responsabiliza por el plagio o copia del Trabajo de Integración Curricular que realice un tercero.

Para constancia de esta autorización, suscribo, en la ciudad de Loja, al primero día del mes de noviembre de dos mil veintitrés.

Firma:



Autora: Deysi Alexandra Idrobo Cabrera

Cédula: 1150480943

Dirección: Loja, San Pedro, Paraguay y Colombia.

Correo electrónico: deysi.idrovo@unl.edu.ec

Teléfono: 0939762597

DATOS COMPLEMENTARIOS:

Directora del Trabajo de Integración Curricular: Lic. Susana Carolina Encalada Hidalgo, Mgs. Sc.

Dedicatoria

A Max... por la inconclusa promesa de vivir juntos después de la graduación; la muerte siempre podría llegar antes.

A los monstruos que me acechan.

A la mujer fálica, quien no es un caso aislado, sino una pieza fundamental para reproducir el sistema.

Al padre que perdió a su esposa, no porque la haya querido, sino porque no puede cuidar de su hija.

A la esposa desesperada porque su pareja no para de golpearla.

A la agonía de sabernos vivos, justo en ese instante anterior a la muerte.

A la conmoción que ya no puede contenerse en esta ciudad de la baja autoestima.

A quienes se preguntan qué hay después del miedo y a los que viven en él.

A mis manos sudorosas cuando tiemblan porque nada asimilan, porque nada son.

A las piernas temblorosas que sollozan como si pudieran vomitar, a ellas, que intentan protestar, pero caen indefensas convulsionando. Al otro yo, para quien existo en su deseo de suicidio, cuando ha sumergido el odio, y me escupe y me expulsa de mis adentros.

Deysi Alexandra Idrobo Cabrera

Agradecimiento

A la niña-mujer-hembra cuya maravilla es pensar en el conocimiento como libertad y en todas las cosas por descubrir, a ella, para quien el mundo se reduce a su mente, y en él a veces encaja como también es expulsada.

A la literatura que me ha buscado y nos hemos (re)conocido en imágenes distorsionadas que arreglan la realidad.

A la conciencia sobre la realidad, que ha permitido un criterio.

Al dolor de sabernos vivos, el llanto, las búsquedas, las paredes con sangre, los nudillos rotos, los que se dicen muertos y que mueren; los huesos que nos duelen tanto, que de dolernos nos duele la vida misma.

A los sueños recónditos, los miedos a flor de piel.

A la lucha que se ha vuelto una forma de vida.

La Pachamamita porque habitamos en ella, porque nuestros dedos sacaron una a una las flores para los nuestros.

Al alma máter, la prestigiosa Universidad Nacional de Loja por permitirme una formación académica, con ella, todos los docentes, compañeros, autoridades con los que compartí en este caminar.

A Rita Jáimez por enseñarme el significado de la pedagogía, el amor a la vocación y los abrazos que dan vida.

A Carolina Encalada, a quien admiro y quiero, por su humanidad, las palabras que contuvieron y cobijaron, y sobre todo por la dirección en este proceso.

A mi familia, mis padres, mis hermanos, mi sobrino Leandro, mis abuelos, mi tío Julio, quienes con predilección han creído y se han sacrificado para que hoy estuviera aquí.

A la familia que no es familia: mis amigas y amigos. A Cristina, la mejor persona que me ha dejado la Universidad.

Por el ser, el pertenecer, por el coincidir y por el conectar: gracias, gracias, gracias.

Deysi Alexandra Idrobo Cabrera

Índice de contenidos

Portada	i
Certificación	ii
Autoría	iii
Dedicatoria	v
Agradecimiento	vi
Índice de contenidos	vii
Índice de anexos	vii
1. Título	1
2. Resumen	2
Abstract	3
3. Introducción	4
4. Marco teórico	9
4.1. Teoría literaria feminista postestructuralista	9
4.2. Vulnerabilidad y violencia	12
4.3. Vulnerabilidad social.....	14
4.4. Violencia de género.....	15
4.5. Interseccionalidad.....	17
4.6. Violencia y literatura	19
4.7. Horror	19
4.8. El horror y sus implicaciones conceptuales: lo siniestro, el miedo, la angustia, el terror y lo grotesco.....	21
4.9. Elementos del horror en la literatura	23
5. Metodología	28
5.1. Enfoque	28
5.2. Diseño de la investigación.....	28
5.3. Corpus	30

5.4. Procedimiento.....	31
6. Resultados	35
6.1 Cuentos.....	35
7. Discusión.....	79
8. Conclusiones.....	83
9. Recomendaciones.....	86
10. Bibliografía.....	87
11. Anexos.....	93

Índice de anexos:

Anexo 1. Recopilación de citas sobre las situaciones de vulnerabilidad y manifestaciones del horror en el cuento <i>Biografía</i>	93
Anexo 2. Recopilación de citas sobre las situaciones de vulnerabilidad y manifestaciones del horror en el cuento <i>Creyentes</i>	101
Anexo 3. Recopilación de citas sobre las situaciones de vulnerabilidad y manifestaciones del horror en el cuento <i>Silba</i>	105
Anexo 4. Recopilación de citas sobre las situaciones de vulnerabilidad y manifestaciones del horror en el cuento <i>Elegidas</i>	108
Anexo 5. Recopilación de citas sobre las situaciones de vulnerabilidad y manifestaciones del horror en el cuento <i>Hermanita</i>	111
Anexo 6. Recopilación de citas sobre las situaciones de vulnerabilidad y manifestaciones del horror en el cuento <i>Invasiones</i>	116
Anexo 7. Recopilación de citas sobre las situaciones de vulnerabilidad y manifestaciones del horror en el cuento <i>Pietá</i>	118
Anexo 8. Recopilación de citas sobre las situaciones de vulnerabilidad y manifestaciones del horror en el cuento <i>Sacrificios</i>	121

Anexo 9. Recopilación de citas sobre las situaciones de vulnerabilidad y manifestaciones del horror en el cuento <i>Edith</i>	123
Anexo 10. Recopilación de citas sobre las situaciones de vulnerabilidad y manifestaciones del horror en el cuento <i>Lorena</i>	126
Anexo 11. Oficio de Aprobación y designación de director del Trabajo de Integración Curricular.....	130
Anexo 12. Certificado de la traducción del resumen	131

1. Título

La vulnerabilidad social como un escenario de horror en la obra *Sacrificios Humanos* de María Fernanda Ampuero

2. Resumen

La presente investigación se crea con el firme propósito de analizar cómo el horror, en la obra *Sacrificios humanos* de María Fernanda Ampuero, se desprende de las situaciones de vulnerabilidad social que experimentan sus personajes femeninos. Para ello, se requirió de una investigación documental y del análisis literario para interpretar las categorías: situaciones de vulnerabilidad social y elementos del horror. El estudio de la obra literaria examinó los personajes desde la corriente literaria sociológica y el posestructuralismo como base teórica, específicamente, se trabajó con los postulados de Judith Butler sobre el cuerpo y las relaciones de poder. Además, el abordaje de la vulnerabilidad implica una mirada a la violencia; dichos conceptos derivan del horror y causan una mezcla de repulsión y fascinación que resulta de una narración violenta. Por lo que, se ha revisado conceptos de los estudios clave sobre el miedo, pasando por Freud, Delumeau, Kristeva y Carroll hasta llegar a las diferencias entre dos géneros tan cercanos como el terror y el horror, asimismo, se distingue dos tipos de horror: el real, término de Rodas (2016) y el horror como género literario Carroll (1990).

Los resultados muestran que las situaciones de vulnerabilidad social de los personajes femeninos están determinadas por los distintos niveles de discriminación y violencia por factores de etnia, de clase social, de edad, de género, de economía, de situación de movilidad, incluso del cuerpo no prototípico. Hay multiplicidad de vulneración por género, femicidio, violación, infidelidades, discriminación laboral, violencia psicológica, física, económica, simbólica, etc. Esta representación de vulnerabilidad, en la obra de Ampuero, se vincula con el horror al exponer a sus personajes a experiencias atroces e inhumanas en la interacción con los otros, es decir, el horror se desprende de las situaciones de vulnerabilidad social que experimentan los personajes por medio de la violencia.

Palabras claves: *vulnerabilidad social, violencia, interseccionalidad, horror, narrativa.*

Abstract

This research was created with the purpose of analyzing how horror in María Fernanda Ampuero's work "Sacrificios humanos" arises from the situations of social vulnerability experienced by its female characters. To achieve this, we carried out a documentary research and literary analysis in order to interpret the categories of social vulnerability situations and elements of horror. The present literary study examined the characters from a sociological point of view and used poststructuralism as a theoretical basis, specifically Judith Butler's postulates on the body and power relations. Additionally, the approach to vulnerability involves an examination of violence. These concepts derive from horror and cause a mixture of repulsion and fascination resulting from violent storytelling. Therefore, the revision of key concepts on fear were necessary, ranging from Freud, Delumeau, Kristeva, and Carroll to the differences between two genres as closely related as terror and horror. Likewise, two types of horror are distinguished: the real one, a term by Rodas (2016), and horror as a literary genre, as defined by Carroll (1990).

The results show that the social vulnerability situations of female characters are determined by the different levels of discrimination and violence based on ethnicity, social class, age, gender, economy, mobility situation, and even non-prototypical bodies. There are many violations based on gender, femicide, rape, infidelity, labor discrimination, psychological, physical, economic, symbolic violence, etc. This representation of vulnerability in Ampuero's work is linked to horror by exposing her characters to atrocious and inhuman experiences in interaction with others. That is, horror arises from the social vulnerability situations experienced by the characters through violence.

Keywords: *social vulnerability, violence, intersectionality, horror, narrative.*

3. Introducción

Desde la inclusión del antihéroe en la literatura, hablese por ejemplo de *Don Quijote de la Mancha* o *el Lazarillo de Tormes*, se evidencia un interés hacia los personajes periféricos, quienes en nuestra época estarían representados por aquellos personajes socialmente marginados o que, por alguna razón, pertenecen a la periferia por su presentación y protagonismo. En Ecuador, Pablo Palacio incluía ya, en 1920, a sectores minoritarios de la sociedad conservadora: las mujeres siamesas, el antropófago, el hombre con sífilis, el homosexual, los locos, etc.; la construcción de estos personajes fue profunda por su angustia existencial y la influencia del vanguardismo, al respecto, Benjamín Carrión (2006) expuso que Palacio fue quien con más “amorosa dilección” ha tratado lo grotesco en su narrativa: un grotesco conceptual y de expresión, más que de acción.

En esta misma línea, en 1930, Jorge Icaza, José de la Cuadra y Joaquín Gallegos Lara evidencian la opresión y marginalización al cholo, el montubio y el afrodescendiente. Ellos denuncian los atroces abusos y atropellamientos a estos grupos sociales y utilizan el habla propia de estos sectores para recrear el imaginario social de la época. El *Realismo Social* presenta la clara vulneración a grupos minoritarios que conforman gran parte de la población, diferente de Palacio, cuyos personajes no son grupos sociales sino individuos aislados; sin embargo, el enfoque a la marginalización está presente en ambos.

Las mujeres, como grupo social, también han sido relegadas a través de la historia. Después de la Revolución Francesa, cuando se reconoce la *Declaración de los derechos del Hombre y del Ciudadano*, las mujeres no son consideradas sujetos políticos. Ello conduce a que, en 1791, Olympe de Gouges publique *La Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana*, para apelar a la igualdad de sexos, exigir que se incluyan a los hombres negros como sujetos de derechos y eliminar la opresión masculina en la política y espacios públicos. Pero esto la llevó a la guillotina en 1793.

Entre las escritoras contemporáneas más destacadas se encuentra a Mónica Ojeda, Solange Rodríguez, Sandra Araya, Gabriela Ponce, María Fernanda Ampuero, entre otras, quienes además de visibilizar la vulnerabilidad social de los personajes por medio de la representación de la violencia de género, construyen redes de resistencia para “romper con los estereotipos de género, denunciar la discriminación y violencia de género, y además incorporar nuevas identidades en los escritos literarios” (Rawat, 2021, p. 15). Esta representación de vulnerabilidad en la obra de Ampuero, el presente objeto de estudio, se vincula con el horror al exponer a sus personajes con experiencias atroces e inhumanas en la interacción con los otros.

Ahora bien, en el estudio que hace Forttes (2018) en *Distancia de Rescate*, se entiende a la vulnerabilidad como una categoría en la que circunda el horror como emoción desagradable, ya que, el horror se presenta en la atmósfera creada para que una madre pueda proteger la vida nueva. Este análisis estudia el horror en el envenenamiento de los niños como uno de los efectos más devastadores del monocultivo de soja.

Acertadamente, Martuccelli, en *Semánticas históricas de la vulnerabilidad* (2017) indica que todos los individuos son vulnerables, la diferencia radica en cómo son y se hacen reconocer como víctimas; la vulnerabilidad se concibe en la escala de las víctimas, de manera que se humaniza y se la percibe como experiencia. El acto de humanizar la vulnerabilidad de un grupo y concebirla de acuerdo con una escala remite a la idea de la interseccionalidad.

En otra instancia, Forcinito (2018) considera la vulnerabilidad por medio de memorias, relatos literarios o documentales. Explica que ocupa un lugar central a la hora de pensar los sujetos narrativos, los cuerpos y las narraciones, pues la fragilidad entre el cuerpo y el relato articula la verdad testimonial. En su ensayo, Forcinito examina la vulnerabilidad del testimonio como una práctica que hace visible la fragilidad de las voces que aparecen en la narración.

Por otra parte, la investigación de Anusmriti Rawat (2021) estudia las novelas mexicanas *Las Muertas* y *Temporada De Huracanes* e identifica la narración de la violencia de género: objetivación, violencia doméstica, abusos sexuales y otras expresiones que representan la vulnerabilidad de mujeres. Así, la identidad femenina se presenta a través de la vulnerabilidad, susceptibilidad u objetivación, lo que construye una incidencia desde los cuerpos.

Como se ha visto, existe una vulnerabilidad a la cual todos estamos expuestos y nace de la condición precedera del cuerpo y la violencia que recae en ese cuerpo; no obstante, dentro del sistema patriarcal que opera desde siglos, es la mujer quien ha sido más vulnerada socialmente. Además, el acto de normalizar la analogía mujer-víctima es siniestro ya que proyecta una imagen reduccionista de las mujeres, quienes necesitan protección, en lugar de participación e igualdad (Miller, 2004; Butler y Athanasiou, 2013).

Esta perspectiva permite abordar el tema de género dentro del objeto de estudio, puesto que en la obra, la transgresión a los sujetos femeninos hace posibles escenas de abusos y violencia. Las situaciones de vulnerabilidad se dan en grupos sociales de niños, migrantes, indígenas, ancianos o personas con discapacidad, además de las mujeres. Se fundamentará en la interseccionalidad como eje transversal y enfoque teórico, en tanto mujeres de clase alta o blancas no son oprimidas como la mujer indígena o montubia que desempeña el papel de sirvienta, la interseccionalidad es uno de los enfoques teóricos que abarca factores que

describen un grupo social o un individuo como clase social, etnia, sexualidad, edad y género (Alayo Arriaga y Medina Chávez, 2022). Estos, además, serán objeto de creación de sistemas de dominación a ciertos individuos.

El horror, como segunda categoría de análisis, se relaciona con el reconocimiento de la condición de vulnerabilidad de un cuerpo, por medio de la violencia, las relaciones de poder, las situaciones en desventaja, hacer valer los derechos, la falta de recursos y la supremacía de un cuerpo con relación a otro. El cuerpo es el principal subyugado por el sometimiento a los marcos de comportamiento social (Butler, 2006).

En virtud de lo expuesto anteriormente, existen condiciones de entorno natural, social, de etnia, género, etc., que llevan a los individuos a situaciones de vulnerabilidad. Los personajes de *Sacrificios humanos* se ven envueltos en estas condiciones. Los escenarios se vinculan con la literatura del horror por el estilo y contenido del que se vale la escritora; Ampuero emplea un lenguaje sórdido, recrea escenarios violentos y utiliza personajes y escenarios prototípicos del horror como género literario de manera que refleja realidades crueles, aunque en unos cuentos son más atroces que en otros.

Por otra parte, la autora, a la vez que presenta sus personajes bajo condiciones de vulnerabilidad, expone los espacios en donde se desarrollan sus vidas y problematiza los escenarios y circunstancias que los condujeron allí; todos los finales son trágicos, aunque los deja abiertos. La característica de lo desconocido y del silencio alude al horror. Ampuero abraza los elementos del género y del horror como herramienta para hablar de lo conocido (Varas, 2021), por ejemplo, construye situaciones inhumanas, pero tan comunes como violaciones, violencia doméstica o familiar y discriminación a cuerpos no prototípicos. Estas situaciones se reconocen como parte de la realidad social, en este sentido, cabe la pregunta: ¿Cómo el horror en la obra *Sacrificios humanos* de María Fernanda Ampuero se desprende de las situaciones de vulnerabilidad social que experimentan sus personajes?

Si bien las dos categorías no se han tratado por separado en la obra de Ampuero, no hay estudios que conecten estos dos temas; no obstante, este texto se presta para analizar esta relación. A decir verdad, al ser una obra publicada en 2021, son escasos los estudios e investigaciones de cualquier índole, únicamente cuenta con reseñas. Sin embargo, es preciso estudiar a Ampuero por su ascendencia y su prometedora literatura. Al respecto, Falchi (2021) indica que Ampuero se ha posicionado como una voz latente e importante en la narrativa latinoamericana actual.

Este estudio, tanto de la autora como de la obra, contribuirá en el campo del género y de escritoras femeninas y feministas, García Robles afirma que “en la actualidad la novela

ecuatoriana que más reconocimiento tiene, dentro del mercado literario, es la escrita por mujeres; por este motivo podría surgir de una mirada reivindicativa para las escritoras, como consecuencia del auge de la cuarta ola feminista” (2021, p. 1). Además, el vector de género constituye un aglutinador para la generación de mujeres escritoras, quienes están pensando en superar el sistema patriarcal y capitalista, que refuerza la situación de precariedad de las subjetividades contemporáneas (Amaro, Bustamente y Punte, 2019).

Al ser *Sacrificios humanos* una obra actual, sus lecturas pueden interpretarse desde la teoría de género y el feminismo. Su carácter testimonial (migración, abuso, padecimiento, lenguaje) hace que el texto sea cercano hacia los lectores, y que a lo largo de las tramas se entreteja escenarios de vulnerabilidad y dé voz a la empleada, la niña discriminada, la emigrante, la mujer engañada y abusada por su pareja, etc.

En esta línea, se puede incluir a María Fernanda Ampuero dentro de una gestante tradición literaria, cuya palabra indómita se sirve del terror, la violencia y el dolor que habita en lo cotidiano, es decir, de las estructuras sociales, políticas, económicas, para visibilizar lo que se ha naturalizado. En retrospectiva, la investigación propone un diálogo entre el horror que se construye a lo largo de la obra *Sacrificios Humanos* de María Fernanda Ampuero y la vulnerabilidad de sus personajes en un contexto patriarcal.

Objetivos

Objetivo general

- Analizar cómo el horror en la obra *Sacrificios humanos* de María Fernanda Ampuero se desprende de las situaciones de vulnerabilidad social que experimentan sus personajes femeninos.

Objetivos específicos

- Identificar los ámbitos en que los personajes experimentan vulnerabilidad social desde la óptica de la interseccionalidad.
- Analizar los recursos que María Fernanda Ampuero utiliza en su narrativa para recrear escenarios de horror vinculados a la vulnerabilidad social.

4. Marco teórico

El presente capítulo se distribuirá en tres apartados base con conceptos que permitirán la comprensión del tema en estudio. En el primer apartado, se partirá de la teoría literaria feminista postestructuralista para entender las relaciones genéricas y de poder, se abarcarán la vulnerabilidad y violencia como elementos de la teoría crítica feminista; además, se puntualizará en la vulnerabilidad social, que es el tipo de vulnerabilidad con la que trabajará este proyecto; y se dará paso a conceptualizar la violencia de género, donde se contemplarán la violencia física, sexual, psicológica, económica y patrimonial. En el segundo apartado, para entender las magnitudes y distintos niveles en los que se puede vulnerar a una mujer, se definirá la interseccionalidad. Finalmente, el tercer apartado se crea para analizar de forma precisa cómo opera el horror en la novela *Sacrificios humanos*; para ello, se definirá al horror a nivel sociológico como en la tradición literaria, aquí se enfatizará en las implicaciones y elementos del horror.

4.1. Teoría literaria feminista postestructuralista

En 1976, Michel Foucault identificó la sexualidad como un medio, concepto de interés para este estudio, ya que contribuye al campo de los estudios de género y por el abordaje de la sexualidad desde la investigación científica. Aunque Foucault no consideró una perspectiva de género de forma explícita, tanto el discurso sexual como los sistemas de sexo/género lo destacan en el siglo XIX como precursor del pensamiento binario (Zambrini, 2014); en este siglo se refuerza el dualismo hombre/mujer, hombre/mujer y heterosexual/homosexual como sistema de organización de la vida social.

Este sistema binario estableció normas hegemónicas basadas en el género, sexo, imagen corporal, emociones, roles sociales, estereotipos, etc. El binomio femenino/masculino presentó una dominación en la que el poder, la racionalidad, la fuerza, lo productivo y lo público, es decir, lo masculino se priorizó sobre la reproducción, lo débil, las emociones y lo privado, socialmente visto como lo femenino (Zambrini, 2014). En este sentido, todo lo que no formara parte del sistema binario heterosexual y los roles de género asignados estaba fuertemente estigmatizado. Como el mismo Foucault, quien era abiertamente gay.

Ahora bien, existe una respuesta social frente a este telón de fondo: el feminismo. Como muchas teóricas feministas, Gamba (2007) reconoce que este movimiento social se construyó por olas. La primera ola de feminismo estuvo definida por el sufragio y los movimientos civiles posteriores a la Revolución Francesa. Sus representantes son Olympia de Gouges y Mary Wollstonecraft en Francia. La segunda ola pretendía desnaturalizar la categoría de mujer como

categoría social (De Beauvoir, 1949) y se utilizó el lema “lo personal es político” para dirigirse a la sociedad y sus acciones, su representante fue Simone de Beauvoir, quien reconoció que una persona no nace mujer, sino que se convierte en mujer; ello, para resaltar cómo la naturaleza performativa del rol define y moldea el arquetipo femenino, cuestionando así el patriarcado, la división del trabajo sexual y doméstico, y la separación de lo público y lo privado (Zambrini, 2014).

La tercera ola se basa en el cuestionamiento del sujeto político feminista y su representación (Gamba, 2007), este vertiente ve el cuerpo femenino como una producción cultural e histórica que trasciende la dualidad varón/mujer (Braidotti, 1999). En este sentido, la feminidad y la masculinidad se caracterizan como construcciones sociales que empoderan o privilegian a un género y subordinan al otro. En concreto, la tercera ola refuerza el encuentro entre el feminismo y el pensamiento filosófico postestructuralista (Zambrini y Ladevito, 2009).

En lugar de celebrar la estructura, el postestructuralismo la deconstruye y desafía los sistemas de representación. Esta corriente surgió del trabajo en la lingüística y el psicoanálisis estructuralista de Jacques Derrida, Jacques Lacan, Roland Barthes, Julia Kristeva y Michel Foucault y surgió entre 1966 y 1970, al mismo tiempo que la investigación feminista de la primera ola (Carbonell, 2000). Los estudios de género y las teorías de J. Derrida y M. Foucault han sido fundamentales en la promoción de la historicidad del pensamiento binario al cuestionar la estructura de la racionalidad moderna.

La teoría literaria feminista posestructuralista sostiene que el lenguaje y el discurso son los elementos más importantes en el análisis de la organización social, el significado social, las relaciones de poder y la conciencia individual (Urrea Medina, 2007). Así, el lenguaje y el discurso pueden descubrirse a través de cómo los pensamientos y acciones individuales moldean y reflejan subjetivamente las relaciones sociales; según Golubov (2011), los textos pueden interpretarse como lugares sin fronteras donde se produce el género y están en relación con el momento histórico en el que fueron creados y el entramado discursivo en el momento de su recepción. Para este tipo de análisis literario, las diferencias de género ya no se entienden como fijas, sino que se analizan como un comportamiento repetitivo y compulsivo basado en una o más normas sociales, es decir, como procesos de identificación y desidentificación. Butler (2001) se refiere a este tipo como performativo. La feminidad, la masculinidad y sus identidades se analizan como resultados de procesos de creación de significado más que como la esencia de personas o grupos sociales (Golubov, 2011).

En otras palabras, el género no solo es un modo primario de relaciones de poder, sino que incluye símbolos que evocan culturalmente representaciones, mitos, narrativas y conceptos

normativos utilizados por diversas instituciones y organizaciones religiosas, políticas, civiles, educativas, etc. (Scott, 1999, p. 62). Esta estrategia de lectura conduce a un análisis de textos que explora las formas en que las mujeres son representadas no solo en la masculinidad y feminidad de los personajes y narradores, sino también en las formas en que el género marca el espacio, el tiempo, los símbolos, las imágenes, las narrativas culturales, descripciones de la alteridad, conceptos de estado y familia, prácticas cotidianas y corporeidad, que a su vez vinculan diferentes esferas de la vida social y cultural a lo concreto (Golubov, 2011).

Influenciado por el postestructuralismo, el concepto de la performatividad de Butler se convirtió en la base de la descripción de la identidad de género, no obstante, para comprender completamente el pensamiento de Butler, se debe considerar las contribuciones teóricas de Austin en relación con el habla y el discurso. El autor distingue las estructuras lingüísticas que describen estados de las cosas (emisiones constatativas) de los comportamientos o acciones (emisiones performativos), y observa que estos últimos explican una acción con la ayuda de una expresión, pero esto no significa que describan el contenido de los eventos que el sujeto realiza (Austin, 1962/1992).

Las ideas performativas de Austin sobre el lenguaje coinciden con la forma en que Butler vio al género como performance. Al desarrollar su pensamiento, Butler analizó el concepto de lenguaje deconstructivo de Derrida y los conceptos de *différance* y huella, que enfatizan la distancia, la ausencia y la diferencia entre un objeto y su representación. Butler coincide con Derrida en que se produce una acción performativa en términos de emisión, experiencia, performance, lo que enfatiza la dimensión discursiva del sujeto y la sociedad (Butler, 1997 y 2001). Dentro de esta directriz, las posibilidades corpóreas están limitadas y reguladas por el discurso social normativo; para Butler (2001), con actuación y performances pueden transformarse, subvertirse o al menos cuestionarse. La supuesta estabilidad creada por la congruencia sexual/género ficticia está permeada por una serie de relaciones sociales que tienden a normalizar la heterosexualidad como coerción.

Tomando prestado el enfoque de Beauvoir de 'no se nace mujer, sino que se llega a serlo', el objetivo de Butler es mostrar que se no naces con un determinado género, sino que estamos hechos de un proceso interminable cuyo sostén son repeticiones de prácticas en constante lucha y negociación con el poder y las normas socioculturales (De Beauvoir, 1949; Butler, 2001).

Dentro de los supuestos más importantes hasta aquí expuestos se ha observado un punto de inflexión en el género, que particularmente en las mujeres como grupo social y en correspondencia con las estructuras jerárquicas de lo binario, la posición histórica, política y

social, hace posible la vulnerabilidad de género, su marginación, exclusión de la toma de decisión política y económica. Así, la teoría feminista postestructuralista ha demostrado que los cuerpos de las mujeres y sus experiencias son entendidos a través de los discursos que los edifican, de esta forma, serán vulneradas bajo distintos contextos o por diferentes situaciones. Por esta razón, conviene revisar la vulnerabilidad y la violencia como resultado de esta vulnerabilidad a las mujeres.

4.2. Vulnerabilidad y violencia

La vulnerabilidad, vista como la condición de desamparo o sacrificio que puede experimentar una persona, considera circunstancias y situaciones agraviantes que sitúan a un individuo a la propensión de un sinnúmero de factores tanto internos como externos. Para el Diccionario de la Lengua Española (2014), la vulnerabilidad es la cualidad de ser vulnerable, el ser vulnerable se caracteriza por ser herido o recibir lesión tanto física como moral. A decir verdad, Butler (2004) explica que todas las personas somos vulnerables, pero bajo diferentes circunstancias y dependiendo de las particularidades de cada situación. La autora considera la distribución inequitativa de vulnerabilidad, que somete a unas poblaciones más que a otras, y el uso de la violencia arbitraria y/o irracional, que eleva el grado de indefensión ante las agresiones y la exposición a la misma (Butler, 2004).

La violencia se relaciona con la vulnerabilidad a través de la exposición de los individuos a situaciones de fragilidad, para ello se establecen dos actores cruciales: los dominados y los que dominan, estos pueden ser conocidos de diferente forma; asimismo, uno de ellos pueden constituir un grupo social y no un individuo o ambos pueden ser grupos sociales, sin embargo, a razón de diversos autores compete un problema social. Por ejemplo, Crettiez (2009) revela a la violencia como un fenómeno social, cuyo resultado es la lucha entre actores con intereses divergentes y recursos disímiles, ello implica la existencia de un verdugo y una víctima, y se caracteriza por el ataque intencional, doloroso contra la voluntad del otro; esto remite a la idea de la vulnerabilidad o de la indefensión.

Por otro lado, Foucault (1976) aborda la violencia estructural como la acción sistemática de una estructura social o de una institución que impide a las personas satisfacer sus necesidades elementales. En este sentido, el sistema patriarcal ejerce esta violencia por medio de las relaciones estructurales de poder, dominación y privilegios establecidos entre hombres y mujeres en la sociedad, a su vez, lo refuerza con el machismo.

Asimismo, Bourdieu (1992) utiliza la violencia simbólica para hablar de la dominación de unos sobre otros cuando se reconoce como legítimo el orden social dominante, al mismo tiempo, se desconoce el carácter arbitrario de orden alienante, es decir, existe una

invisibilización de la violencia sobre quienes es ejercida. En este sentido, el mecanismo de “servidumbre voluntaria” se ha interiorizado en el *habitus* de cada uno, de manera que las clases sociales determinan el eje de dominación o dominados.

Como se ha visto, las personas vulnerables tienen relaciones preestablecidas con aquello que las dominan, les hacen sentir su vulnerabilidad, la moldean, la crean o la revelan, Butler (2004) llama a estas personas *agentes de vulnerabilidad*. En tal relación, ambos miembros se retroalimentan e incluso puede darse un intercambio de roles o posiciones, pues en la comprensión de Goodin (1985) la vulnerabilidad significa estar expuesto a los intereses del otro. Las personas pueden ser vulnerables a agentes específicos, especialmente a diversas amenazas al interés propio.

Desde esta perspectiva, es importante resaltar que la vulnerabilidad es inherente a las relaciones humanas, ya que todos los seres humanos, al menos en algún momento de su vida, han estado expuestos a ella. Estas instancias de vulnerabilidad surgen de la corporalidad, las necesidades, la dependencia hacia los demás, las estructuras sociales y, por supuesto, las circunstancias naturales de cada sujeto (Mocanu, 2017). El autor también señala que la vulnerabilidad se demuestra fácilmente durante eventos extraordinarios, como desastres naturales o el colapso de regímenes políticos o económicos. Mocanu (2017) explicó que para que una persona sea considerada un sujeto vulnerable debe encontrarse en una o más situaciones de violencia, por lo tanto, los grupos más vulnerables son las niñas o mujeres jóvenes. Él cree que los menores están expuestos a una evidente vulnerabilidad cuando sus familias no les brindan la protección o el interés adecuados, y, por lo contrario, los someten a diversas formas de maltrato y violencia, ya sea emocional, psicológico, físico o sexual.

La vulnerabilidad es así susceptible de daño y se encuentra determinada por factores internos y externos, asimismo, es fuertemente influenciada por factores sociales y ambientales. Pérez (2005) identifica la vulnerabilidad multidimensional, que se manifiesta en diferentes personas y grupos identificados o se identifica por rasgos comunes; vulnerabilidad integral, lo que significa que todos los aspectos de la vida de los afectados se ven afligidos; vulnerabilidad progresiva, que se desarrolla y se intensifica, creando consecuencias cada vez más graves para la vida de la víctima, creando un patrón cíclico. Además, Pérez argumenta que la vulnerabilidad es el resultado de una combinación de factores que en conjunto reducen la capacidad de un individuo, grupo o sociedad para recuperarse de la situación que le causó sufrimiento.

Por otro lado, se conocen dos tipos de vulnerabilidad humana: “vulnerabilidad antropológica, entendida como una condición de fragilidad propia e intrínseca al ser humano, biológico y psíquico; y vulnerabilidad socio-política, derivada de la pertenencia a un grupo,

género, localidad, medio, condición socio-económica, cultura o ambiente” (Feito, 2007, párr. 5). Este autor explica que estas dos divisiones expresan la fragilidad de un cuerpo, por una parte, la vulnerabilidad antropológica implica la fragilidad de una situación de amenaza o posibilidad de sufrir daño; y, por otra parte, la vulnerabilidad social habla de las condiciones de fragilidad en ambientes o situaciones socio-económicas, por ejemplo, desastres naturales, situaciones de marginalidad y delincuencia, discriminación racial o de género, exclusión social, problemas de salud mental, etc.; la vulnerabilidad social es la que se abordará en esta investigación.

4.3. Vulnerabilidad social

El uso de los términos "vulnerabilidad" y "grupos vulnerables" se ha generalizado entre los gobiernos y grupos intelectuales latinoamericanos (Pizarro, 2001). Pizarro explica que los programas de adaptación son los responsables del impacto social asociado a la inclusión del concepto mencionado, pero la vulnerabilidad social no cumple con la precisión del concepto porque se confunde con la pobreza. También establece que la vulnerabilidad social combina la sensación de inseguridad e impotencia de las comunidades, familias e individuos frente a eventos traumáticos, económicos y sociales y las estrategias que utilizan para enfrentar dichos impactos.

Por otro lado, Kaztman (2000) señala que las fuerzas que afectan el bienestar de estos grupos sociales o individuos pueden ser exógenas o endógenas a la familia. Asimismo, la vulnerabilidad tiene su raíz en la capacidad de ser vulnerable, la cual está determinada por factores internos y externos que se encuentran en la vulnerabilidad humana (Feito, 2007). Como tal, se define como espacios sujetos a desastres naturales, marginación y criminalidad, discriminación racial o de género, exclusión social, problemas de salud mental, etc., que no pueden cambiar su situación y por lo tanto se vuelven vulnerables.

Sin embargo, según Chambers (1983), la vulnerabilidad tiene dos aspectos: la vulnerabilidad se refiere a la exposición a eventos inesperados y al estrés y las dificultades para enfrentarlos (factores de riesgo externos) y la vulnerabilidad que resulta de los medios para enfrentar estos riesgos sin sufrir daños (factores internos) a lo que Cavarero (2009) denomina como inerme. Los espacios vulnerables son así centros donde convergen amenazas potenciales y se convierten en entornos nocivos, aunque no lo sean en sí mismos (Feito, 2007).

Kottow (2003), por su parte, sugirió referirse a la privación o la necesidad de ser expuesto al dolor y la amenaza de daño como susceptibilidad, reservando el término “vulnerabilidad” para referirse a un estado de vulnerabilidad que todos compartimos. Las personas vulnerables están ilesas pero en riesgo. Las personas susceptibles ya están dañadas

porque sufren de alguna desventaja o deficiencia que las deja predisuestas a daños mayores. Esta aclaración es importante porque la fuente del sufrimiento se basa en lesiones previas que la persona pudo haber sufrido. Finalmente, las condiciones de vulnerabilidad social pueden surgir de dimensiones como la pobreza o el nivel de ingresos, el trabajo, la educación, la salud, la vivienda y el medio ambiente, así como la vulnerabilidad o inestabilidad de los hogares (Navarro Rodríguez y Larrubia Vargas, 2006).

Dentro del grupo social de las mujeres existe una forma de vulnerabilidad social, que se relaciona con las relaciones de poder enmarcadas en el género. La fragilidad corporal, psicológica o intelectual de las niñas y adolescentes mujeres hace que sean incapaces de protegerse a sí mismas o atender a sus intereses de forma adecuada y es lo que observará dentro de los cuentos de *Sacrificios humanos*. La vulnerabilidad, además, se puede reconocer en las familias, donde “es factible encontrar una situación de precariedad heredada debido a causas diversas, como un estado o políticas deficientes, desempleo, exclusión social o racial” (Mocanu, 2017, p. 48). Todo ello, acentuado en el cuerpo femenino, lo que produce violencia en distintos niveles y formas. Por ello, resulta importante analizar la violencia como producto de las desigualdades y presentar los tipos de violencia de género que pueden experimentar las mujeres.

4.4. Violencia de género

Para hablar de violencia de género, aquella violencia machista que deslegitima las facultades y la participación de la mujer por su género, es necesario referir a la violencia que un grupo o un individuo sufre porque está en desventaja; es una transgresión de la voluntad del otro. Inicialmente, la violencia de género es un fenómeno que existe desde el origen de la sociedad patriarcal (Gorjón, 2010). La forma en cómo se percibe a la violencia de género es la siguiente: supremacía del hombre sobre la mujer, por tanto, como recurso de superación de conflictos conlleva a un déficit de legitimidad en la medida que nunca se obtendrá el consenso de los violentados, ya que “desde el punto de vista de la violencia no existe la igualdad sino poderes enfrentados” (Benjamin, 1972/1991, p. 39-40).

No obstante, para Hannah Arendt (1970/2006), los términos poder y violencia son opuestos, es más “donde uno domina absolutamente falta el otro, la violencia aparece donde el poder está en peligro”. (pp. 72-78). Esta idea permite una perspectiva del sistema patriarcal como forma de organización, posiblemente débil, ya que es el sistema dominante en la sociedad y la violencia de género se la utiliza para que esta fragilidad no permita que el poder sea arrebatado, aparentemente este sistema se fundamenta en una idea falsa. De esta forma, al perpetuarse un sistema patriarcal que faculta a los hombres el poder absoluto sobre las mujeres, ya sean sus esposas, hijas, amantes, hermanas incluso sus madres, tendrán el dominio de ellas;

sin embargo, cuando se contengan o rehúse el poder absoluto se verá en peligro, por lo que la violencia será una forma de continuar con ese poder.

Además, Benjamin (2002) revela que el legado de la violencia opresora en los bienes culturales de la humanidad son una unidad contradictoria y no polos excluyentes. De esta manera, la explicación de Arendt permite una visión íntegra sobre la violencia. La violencia como producto de la cultura humana, ya que desde siempre los hombres destruyen y asesinan (Rodas Suárez, 2016).

Asimismo, Crettiez (2009) afirma que la violencia es el fruto de una lucha de poder. Esta lucha de poder, en la obra de María Fernanda Ampuero, se vincula con la subalternidad, ya que, en el sistema patriarcal, la mujer ocupa un sector oprimido y marginalizado. Las relaciones de poder son organizadas por y privilegiando al hombre, lo que vulnera a este grupo social. La vulnerabilidad social produce un sentimiento de exposición al horror por la violencia que se ejerce en esta lucha de poder o, si se quiere, por la visibilización de la discriminación de género.

Para la obra en estudio, se hace necesario distinguir diferentes tipos de violencia que sufren las mujeres, esto debido a que son los personajes femeninos los oprimidos, violentados y vulnerados. Aunque la violencia es desarrollada mediante una situación de sumisión-dominación, la violencia de género parte de una ideología y estructura patriarcal basada en tradiciones, creencias, costumbres y privilegios que favorecen y mantienen la desigualdad entre los sexos desde el poder.

En concordancia con la ONU mujeres, se han considerado las siguientes formas de violencia contra las mujeres:

- Violencia física: cualquier acto de fuerza contra el cuerpo de la mujer, con resultado o riesgo de producir lesión física o daño. Asimismo, actos de violencia física ejercidos por hombres en su entorno familiar o en su entorno social y/o laboral. Puede incluir daños a la propiedad.
- Violencia psicológica: conductas verbales o no verbales que producen desvalorización o sufrimiento, a través de amenazas, humillaciones o vejaciones, exigencia de obediencia o sumisión, coerción, insultos, aislamiento, culpabilización o limitaciones de su ámbito de libertad, en su entorno familiar o en su entorno social y/o laboral (escuela, casa, trabajo).
- Violencia económica: control total sobre sus recursos financieros, privación intencionada y no justificada legalmente de recursos para el bienestar físico o psicológico de la mujer y de sus hijas e hijos o la discriminación en la disposición de

los recursos compartidos en el ámbito de la pareja.

- Violencia sexual: cualquier acto de naturaleza sexual forzada por el agresor o no consentida por la mujer: acoso, violación, penetración de objetos, tocamientos y contactos no deseados, mutilación genital, impide ejercer tu sexualidad libremente.
- Violencia patrimonial: acción u omisión que afecta la supervivencia de la víctima, como la transformación, sustracción, destrucción, retención o distracción de objetos, documentos personales, bienes y valores, derechos patrimoniales o recursos económicos destinados a satisfacer sus necesidades y puede abarcar los daños a los bienes comunes o propios de la víctima.

Como se aprecia, los tipos de violencia se producen en distintos escenarios. Dentro de la obra a estudiarse la violencia social se presenta en el ámbito laboral, por el género, por la etnia, por la diversidad sexual, por esta razón, es importante introducir la interseccionalidad como herramienta para identificar cómo la violencia arremete en diferentes escenarios y si determina grados de vulnerabilidad social.

4.5. Interseccionalidad

Este concepto es muy útil y relevante a la hora de explicar las relaciones de poder y estudiar la variedad y extensión de la dominación para abrir el abanico de posibilidades de la violencia. A lo largo de los años, el término se ha utilizado para denotar perspectivas teóricas y metodológicas que intentan explicar conceptos intersectados o superpuestos de relaciones de poder, se utiliza principalmente en la teoría literaria feminista sin siquiera especificarlo con el mismo nombre “interseccionalidad” (Viveros Vigoya, 2016). Sin embargo, este estudio está interesado en explicar la dominación, la opresión y la vulnerabilidad a través de múltiples factores como la raza, el género, el estatus social e incluso la fisionomía.

Al respecto, Viveros Vigoya (2016) señala que el concepto fue introducido por Kimberle Crenshaw en 1989 en el contexto de un caso judicial específico para mostrar que las muchas opresiones experimentadas por las mujeres negras eran legalmente invisibles en los Estados Unidos, en la compañía General Motors Corporation. Ella quiere resaltar el hecho de que las mujeres negras en este país experimentan violencia y discriminación por raza y género, y busca crear categorías legales para abordar esta discriminación. Se puede ver que el propósito declarado de este término es analizar la opresión y el abuso del individuo por las condiciones externas que lo definen, por un lado, y la confrontación con estas múltiples y variadas violaciones, por el otro, el concepto de interseccionalidad es útil para superar las concepciones

aritméticas de desigualdad racial y social que resultan de la convergencia o suma de varias discriminaciones contra las mujeres (Dorlin, 2008).

Además, es esencial desafiar los modelos de hegemonía femenina y comprender las experiencias de las mujeres pobres y racializadas como productos de intersecciones dinámicas de sexo/género, clase y raza en el marco de la dominación. De acuerdo con Danièle Kergoat (2009), el término "interseccionalidad" admite la existencia de grupos en la intersección del clasismo, el sexismo y el racismo e impide considerar el cambio de la dominación sexual a lo largo de la historia.

Sin embargo, la interseccionalidad estabiliza las relaciones en posiciones fijas y la movilización social sectorial, así como los discursos dominantes naturalizan e incorporan sujetos a las identidades preexistentes de otros (Vivero Vigoya, 2016). Para demostrar la naturaleza dinámica de las relaciones sociales y la complejidad de las oposiciones de género, raza y clase, Kergoat (2009) argumenta desde una perspectiva materialista/feminista que las relaciones sociales son consubstanciales y homogéneas: consubstanciales porque crean una experiencia que no se puede desglosar secuencialmente, salvo con fines analíticos y comparten el mismo alcance en la medida en que se generan entre sí (Kergoat, 2009).

En algunos casos, el género crea relaciones sociales de clase, de raza, como la feminización de los hombres indígenas o la hipermasculinización de los hombres negros; por el contrario, las relaciones raciales ayudan a promover las relaciones de género, como entre la feminidad y la masculinidad a crear una jerarquía (Kergoat, 2009).

Finalmente, el género ha sido una de las causas más importantes y generalizadas de discriminación, pero es un grave error ignorar las circunstancias desafortunadas de las demás. Las múltiples discriminaciones (negra, obrera, homosexualidad, obesa, joven y discapacitada) deben pensarse, analizarse y abordarse de manera interseccional donde cada opresión sea valorada y difundida. Debe enfatizarse las relaciones de poder entre mujeres y hombres, asimismo las posiciones sociales, económicas y políticas de las personas y las jerarquías estructurales que ocupan, que muchas de ellas tienen que enfrentar y obedecer (Hernández Artigas, 2018).

Ahora bien, la discriminación que puede apreciarse dentro de la sociología difiere de la que existe en la literatura, ya que la literatura es un medio de protesta o un mecanismo de defensa frente a la realidad, esta será una manifestación de la realidad, pero no la verdad en sí, la literatura rompe los esquemas formales y en ella interviene un sinnúmero de elementos que hacen de la lectura un espacio ameno o impactante, por esta razón, es necesario revisar la violencia en la literatura.

4.6. Violencia y literatura

En la narrativa, la violencia depende de lo extraordinario, es más, la literatura ficcionaliza historias o acontecimientos violentos, asimismo, otras formas de expresión artística intentan representarlos apropiándose de materiales cotidianos y dotándolos de una estética que muestra lugares o escenas de sufrimiento (Vila, 2015).

El arte, como medio de protesta o de expresión, es “un acontecimiento que produce verdades porque las obras que lo integran también son lo real y no meramente su efecto” (Badiou, 1998/2009, pp. 54-76). Quizás a través del arte exista la oportunidad de explorar lo siniestro, de interpretar críticamente el horror; por ejemplo, el holocausto o el nazismo pueden entenderse con cierta empatía hacia quienes participan en ellos a través del arte. Dice Adorno (1970/2004) que el horror no puede ser contenido ni debilitado por interpretaciones catárticas, sino que debe entrar en obra en forma de pasividad y resistencia, es decir, debe participar en lágrimas con textura propia y participación en la violencia formal.

Finalmente, Cavarero (2009) reconoce que contar historias es un arte porque revela significado sin permitir errores de definición. En esta vulnerabilidad expuesta, la afirmación de la presencia del narrador y su singularidad en el relato emerge en un espacio de confianza y escucha, porque le atañe a la literatura decir lo indecible, lo malo, lo misterioso e insoportable.

Para este ámbito, la violencia ofende gravemente a la gente e incluso la teatraliza. Los actos dramáticos de violencia no se satisfacen con matar, sino con destruir la unicidad del cuerpo, borrar la identidad y deshumanizar el cadáver. Aquí el miedo desarrolla su dinámica en la imaginación, creyendo inicialmente que la situación está dada y no va a cambiar, y también a través de la desesperación (Ovalle, 2010).

4.7. Horror

El horror debe entenderse como una sensación o, si se quiere, como una emoción aversiva que posee un individuo y que se origina del miedo, la angustia y repulsión de un acontecimiento terrible. El horror se relaciona con lo monstruoso, lo repulsivo (González Grueso, 2017) y lo abyecto. Esta sensación trata de prevenir y pone al cuerpo en alerta, pero no solo de morir, sino a la forma de hacerlo:

El horror no es sólo la vivencia de un sufrimiento sin sentido que contorsiona nuestro límite, es algo más grave aún: es doler sin saber siquiera de la magnitud del daño. [...] Como otredad absoluta, la amenaza llega de ninguna parte, de pronto e inesperadamente. El miedo se vuelve el ámbito vital. No hay redención. (Rodas, 2016, p. 15)

El horror se hace posible por un cuerpo en donde recae una acción de violencia o disputa de poderes, mayormente existe una situación en desventaja, donde la otredad que refiere Rodas, es entendida como lo inerme. Rodas lo explica desde el horror real, no obstante, la concepción del horror se entiende además como “un género que se entrecruza con numerosas formas de expresión artística y de los medios de comunicación” (Carroll, 1990, p. 12). Así, como género literario, es el escritor quién crea un ambiente angustiante, tenebroso para que los espectadores y la audiencia sientan miedo.

Para los fines de esta investigación, el horror se percibe como “algo amenazante e impuro y que proponga una fusión de emociones de miedo y disgusto” (Carroll, 1990, p. 28) a través de los personajes y la construcción de escenarios y elementos que permiten este horror, o sea, esta sensación será reconocida por medio de los individuos que se encuentran en una situación pavorosa, por ello, se necesita de la referencia a una entidad, puede ser un individuo o un monstruo, tanto físico como imaginario o sin forma, pues “el horror se asocia con la encarnación de lo aberrante” (Halberstam, 1995, p. 5). Entonces, el horror no solo será estudiado como una sensación amenazante o el horror real, sino como construcción literaria, es decir, el horror literario.

El *horrorismo*, neologismo introducido en la obra de Cavarero (2009), se lo utiliza para hablar de la violencia contemporánea, puesto que llamarlo terrorismo alude al terror y sus implicaciones políticas, y al describirlo como horrorismo ayuda a dar cuenta del modelo del horror de nuestro presente: una violencia consumada en cuerpos vulnerables, dirigidos a la situación de lo inerme.

Por otra parte, es importante diferenciar el terror del horror, ya que si bien el empleo de lo siniestro se puede presentar en una misma escena, el terror alude al miedo, a amenazas próximas e incluso sorteables que nos impulsan a correr; mientras que el horror nos desorienta y sus efectos pueden estar en los estados tanto preconscientes como en el subconsciente y nos deja paralizados (González Grueso, 2017). En este sentido, el horror provoca emociones diferenciadas, al describir un abanico de estados y objetos subjetivos diferentes de los producidos por el terror. “El horror induce un estado de parálisis o estremecimiento, la pérdida de las facultades de uno mismo, particularmente la consciencia y el discurso, o la impotencia física y la confusión mental” (Botting, 1998, p. 124).

Los elementos en los cuales se basa el horror son indispensables para recrear estas escenas de desgarramiento o violencia. Así, Sontag (2014) considera que las fotografías de horror, como el texto, tienen un valor ético, porque concientizan sobre el hecho de que los seres humanos se hacen cosas terribles los unos a los otros. En definitiva:

El terror mantiene a los personajes y al lector en un ansioso *suspense* sobre las amenazas de la vida y la seguridad, y que la salud mental se mantiene ajena, o en las sombras, o en sugerencias de un pasado escondido; mientras que el horror enfrenta a los personajes principales con la violencia bruta de una desintegración física o psicológica, explícitamente demoledora de las normas asumidas, y las represiones, de la vida del día a día con consecuencias chocantes e incluso repugnantes (Hogle, 2015, p. 3).

Las víctimas del horror son cuerpos vulnerables, su desintegración no solo es física, sino que al estar ejercida por medio de la violencia toman aspectos psicológicos, sociales, físicos, económicos, etc. Además, estas víctimas no son únicamente aquellas que en carne propia sufren las degradaciones, sino aquellas que están obligados a presenciar la imagen (González Grueso, 2017); y, para Cavarero (2009) los seres humanos son víctimas por la vulnerabilidad de su condición humana. El horror es el lenguaje propio de las víctimas y pretende avanzar hacia la transformación de la sensación de repugnancia que producen los actos atroces hacia la indignación como estadio político que se basa esencialmente en la denuncia (Figari, 2009).

Los actos atroces o las sensaciones hacen necesarios las implicaciones del horror, lo expuesto da cuenta del miedo, del terror, de la angustia y lo grotesco, pero todo ello circunde lo siniestro, por ello, es necesario analizar las implicaciones del horror.

4.8. El horror y sus implicaciones conceptuales: lo siniestro, el miedo, la angustia, el terror y lo grotesco

El horror está definido en el Diccionario de la Lengua Española como: “1. Sentimiento intenso causado por algo terrible y espantoso; 2. Aversión profunda hacia alguien o algo; 3. Atrociadad, monstruosidad, enormidad”. Estas definiciones constituyen una idea base para entender el concepto; no obstante, para llegar al abordaje del horror como emoción de los personajes antes que como un género literario o como una escritura es apropiado considerar implicaciones conceptuales como lo siniestro, el miedo, la angustia, el terror y lo grotesco.

Para hablar de horror resulta esencial referir a Cavarero en *Horrorismo: Nombrando la violencia contemporánea* (2009), quien explica que el horror se relaciona con el latín *horreo* y el griego *phrissō*, en donde su intención es poner los pelos de punta o entrar en un estado de parálisis; la acción de petrificarse o de congelarse tiene relación con el miedo, pero más que miedo existe una sensación de repugnancia. Los individuos se invaden del asco frente a una forma de violencia, que puede vincular la muerte, el desmembramiento del cuerpo o la violencia como tal.

En este contexto, el horror se puede ubicar en el ámbito del miedo, pero trasciende y se ubica exactamente entre el espanto y la repugnancia, una emoción que obliga a los espectadores a desviar la mirada. Además, Rodas (2016) recoge el horror en las narraciones orales y sus implicaciones: miedo, angustia, terror y lo grotesco. Estas implicaciones se hacen posibles gracias a un cuerpo en el que recae la acción, es decir, la violencia, de esta forma las implicaciones permitirán a este trabajo tener una mirada objetiva sobre el horror. Así, “el horror que puede causar una narración de violencia puede valerse de un lenguaje que tiende a hiperbolizar las narraciones, las acciones o las descripciones” (Rodas, 2016, p. 24). El horror se ayuda de un lenguaje grotesco, así como de la exageración o minuciosidad con que suceden las acciones en las obras. Esto se corrobora en María Fernanda Ampuero, quien con su lenguaje directo y crudo da cuenta de las tragedias de sus personajes en los cuentos de la obra *Sacrificios Humanos*.

Lo siniestro es visto como una expresión constante de la necesidad humana de situar el miedo en figuras antinaturales (Jackson, 2001/1981). Sin embargo, Freud (1995/1919) señaló la diferencia entre los contextos literario y real, así muestra que lo siniestro se encuentra mayormente en la literatura, las historias y las obras de arte que en la vida real; muchas cosas que no son espeluznantes en la ficción, sí lo serían en la vida real. Además, si el escritor se adentra al territorio de la realidad, acepta condiciones de la vida real que crean sentimientos siniestros, y estas condiciones también se reflejarán en la obra literaria. Para ello, puede ocultarnos la naturaleza exacta de los supuestos en los que se basa su mundo, pues “lo siniestro que procede de los complejos reprimidos es más resistente y permanece tan fuerte en la ficción como en la experiencia real” (Freud, 1995, p. 251). La categoría de lo siniestro tiene una relación directa con el horror, pues, no vislumbra ninguna opción satisfactoria para los personajes.

Por otro lado, el horror, entendido como un sentimiento de miedo ante el peligro y la incertidumbre, abarca dos implicaciones: miedo y angustia. Por un lado, esta primera categoría involucra el terror, el espanto y el pavor, esto lo lleva hacia lo conocido; no obstante, la angustia mira hacia la inquietud, la ansiedad, la melancolía, es decir, hacia lo desconocido. Por tanto, el miedo tiene un objeto determinado al que se le puede hacer frente, sin embargo, la angustia no, aquí se vive como una espera dolorosa ante un peligro no identificado. Es un sentimiento global de inseguridad (Rodas Suárez, 2016).

El miedo como perturbación y afección de los individuos es una “emoción- choque, frecuentemente precedida de sorpresa, provocada por la toma de conciencia de un peligro presente y agobiante que, según creemos, amenaza nuestra conservación” (Delumeau, 1989, p.

18). Esa definición es acertada en la literatura, aquí los personajes corren peligro y los lectores son conscientes de dicho peligro que se presenta.

El terror en el horror juega un papel crucial, ya se hablaba en líneas anteriores que terror se incrusta en el horror como emoción, ya que mantiene a los personajes y al lector en un estado ansioso; este llamado de atención constante crea suspenso por la amenaza de la vida y la seguridad de los individuos que se ven expuestos a una situación. Esta categoría se interrelaciona con lo grotesco en tanto se combina en la escritura cuanto hablan de lo monstruoso.

Para entender su papel en el horror, lo grotesco se basa en el humor y lo aterrador, pero también en lo extraño, monstruoso, inquietante, repugnante y abyecto (Rodas Suárez, 2016). Lo grotesco considera la locura, la posibilidad de que dos personalidades confluyan en un mismo cuerpo, además, se instaura en una realidad del mundo, en la que no podrían hacerlo; mientras que el horror muestra la posibilidad de existencia a través de elementos que son perfectamente susceptibles de ser; lo horroroso que las causas del rechazo, el miedo, el pavor y el dolor estén tan cerca de la posibilidad de una experiencia directa y tan estrechamente relacionadas con la violencia. El horror depende de las categorías explicadas anteriormente, puesto que su experimentación o percepción se codifica como un sentimiento de rechazo, temor, miedo y asco (Rodas Suárez, 2016).

Finalmente, el horror se basa en lo siniestro, el miedo, la angustia, el terror y lo grotesco para conformar un ambiente ominoso, estas escenas se basan en el estilo del autor como en los recursos que utilice, de esta forma, se hace necesario referir los elementos que se utilizan para crear un ambiente de horror o literatura de horror.

4.9. Elementos del horror en la literatura

Los elementos del horror corresponden a todo recurso utilizado para crear una atmósfera pesada o para infundir miedo, terror y horror; estos elementos podrán ser de uso cotidiano como una casa, pero se acompañarán de un estilo o de una característica particular para apelar al miedo. De acuerdo con Robles Soto (2015) el cuento de terror aparece como género en el siglo XVIII, en Europa. Seguidamente, se desarrolló en Norteamérica como escritura de horror diferenciada a la del terror. Su precursor es Philip Lovecraft; la literatura aquí es trabajada con elementos góticos y de terror. A mediados del siglo XIX llegó a Latinoamérica con la literatura de Horacio Quiroga y Leopoldo Lugones.

Esta característica se observa en la narrativa de María Fernanda Ampuero, una confluencia entre el miedo y la violencia, en tanto obras anteriores han sido leídas desde la vinculación entre el horror, u horror y violencia, por ejemplo, “Inocencia quebrantada. El uso

de lo grotesco en *Pelea de Gallos* de María Fernanda Ampuero” (2020) de Miguel Ángel Galindo Núñez, que analiza la *dispositio* en el libro de cuentos *Pelea de Gallos* (2018) para dar cuenta del discurso de madurez, de exorbitante violencia y del horror como elementos que resaltan en el libro, similar a lo que sucede en *Sacrificios humanos*. Asimismo, el cuento estudiado por Galindo, tiene varias críticas al machismo, a la misoginia y al desprecio por otro ser humano por medio de ciertas metáforas o descripciones (Galindo Núñez, 2018).

Por su parte, *Sacrificios humanos* recrea, en sus cuentos, la historia del desamparo o violencia extrema de niños o mujeres; sus cuentos describen lo repugnante y atemorizante que puede ser la vida para cualquier sujeto vulnerable. La creación de un ambiente hostil hace que la violencia vertebre a cada relato. En ese sentido, los escenarios donde existe o se visibiliza la vulnerabilidad social son los que la autora escoge para introducir el horror. El horror de la narración de Ampuero invita al lector a cuestionar las relaciones humanas, donde la maldad coexiste con el ser, y son los débiles quienes serán abusados y silenciados.

La narrativa del horror ha variado mucho desde su concepción, el elemento de ficción le ha dado un tinte desagradable a la escritura cargado de emociones de asco, ira y miedo a los lectores; las obras ya no solo se enfocan en el terror, miedo o angustia, sino que apelan al asco, a la petrificación que les obliga a desviar la mirada. La teoría del arte del horror de Carroll (1990) considera los elementos que se relacionan con el horror en la literatura por medio de oposiciones categóricas como yo/no yo, adentro/afuera y vivo/muerto, esto se relaciona con el alter ego de Freud (1995), cuya construcción del yo se basa en la colección de distintos estados de conciencia o identidades, con sus propios rasgos y características. Así, la corporeidad diferente aparece en el esquema monódico, de esta manera se presenta un ego diferente: *el alter ego*.

Aquí hay elementos que sirven como candidatos para el aborrecimiento y pueden ser considerados impuros, por ejemplo, la saliva, la sangre, las lágrimas, el sudor, los recortes de cabello, vómitos, recortes de uñas, trozos de carne, las heces, etc. La imagen de lo impuro será importante, ya que todos los personajes de este género literario no encajan en el esquema; es decir, lo violan.

Asimismo, afirma Kristeva (1980) sobre elementos abyectos relacionados con el horror, que no es la ausencia de limpieza lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba un orden, una identidad o un sistema: lo que no respeta; aquí se consideran lugares, reglas, posiciones, bordes, ambigüedades, mentiras, violaciones, asesinatos, suciedad.

Por otra parte, los objetos, como elementos del horror, están representados como incompletos, las cosas que se pudren y se desintegran o no tienen forma, por ejemplo, la

suciedad (Carroll, 1990). Una vez más, la imagen de lo impuro determina la amenaza, la impureza o la preocupación. Para el caso de los personajes, están poseídos demoniacamente y su cuerpo superpone a dos individuos categóricamente distintos: el poseído y el poseedor. En esta instancia, el poseedor es una figura transgresora y lo que se considera antinatural aquí es repulsivo desde un punto de vista moral, como la construcción de los monstruos. La construcción de los monstruos no implica nociones de fealdad, es incorrecto pensar en los monstruos con aspecto desagradable para asustarnos, es decir, como seres grotescos; sino que la noción de monstruo es un ser que viola el orden natural, donde el perímetro del orden natural está determinado por el orden contemporáneo (Carroll, 1990).

El uso particular de “monstruo” se presenta como una forma metafórica de condena moral. Carroll explica que se puede concebir a un monstruo siempre que sea letal, que mate o que mutile. El monstruo también puede ser una amenaza psicológica, moral o social, debido a que puede destruir la propia identidad, promover una sociedad alternativa, desencadenar ciertos miedos infantiles o miedos sexuales, relacionados con la violación y el incesto. Sin embargo, para que sea amenazante, es suficiente que el monstruo sea físicamente peligroso; si produce ansiedades es un añadido (Carroll, 1990).

En lo concerniente a los símbolos, Thompson (1981) insiste que los escritores de lo gótico emplean símbolos religiosos e imágenes que representan al ser humano como víctima tanto de sí mismo como de su entorno. Así, los demonios, los dioses, los héroes míticos, los castillos, los cementerios, las catedrales, las tormentas, etc., son todos emblemas de un eterno poder sobrenatural superior al ser humano, y al unísono, expresan la agonía interna de la mente y el espíritu del hombre (González Grueso, 2017).

Es un hecho notable que la geografía de las historias de horror sitúa el origen de los monstruos en lugares como en continentes perdidos, espacio exterior o marginales: cementerios, torres y castillos abandonados, alcantarillas o casas antiguas, es decir, pertenecen a entornos ajenos y desconocidos para las relaciones sociales ordinarias (Carroll, 1990). La geografía del horror, como una espacialización figurativa, es aquello que se encuentra fuera de las categorías culturales y, por fuerza, es desconocido.

A menudo, lo fantástico se define por una oscilación entre explicaciones naturalistas y sobrenaturales, el horror requiere que en algún momento se abandonen los intentos de explicaciones científicas ordinarias en favor de una explicación sobrenatural (o de ciencia ficción) (Carroll, 1990). Aunque lo fantástico es distinto del horror, no le es completamente ajeno, porque el juego entre la explicación sobrenatural y la naturalista tiene un papel crucial en las tramas. Las tramas se desarrollan como ejercicios fantásticos, ocultando —a los

personajes y al público— hasta el momento de descubrir la información de que la agencia detrás de todos los disturbios recientes es un ser sobrenatural (Carroll, 1990). Es decir, muchas historias comienzan como narraciones fantásticas, pero se vuelven horrorosas tan pronto como el lector revela y reconoce el hecho de la existencia del monstruo.

Para Tijsi Reinaga Campos (2004), en la literatura, el horror es subyacente y aflora cuando se pone en relación una experiencia o conocimiento adquirido en el pasado con la situación presente. Lo corrobora Adorno (1970/2004), mencionando que el horror se convierte en forma mediante el recuerdo, es decir, proviene de algo vivo, del cuerpo viviente del lenguaje, de los tonos, de la experiencia visual; de esta manera se remite a la idea de una memoria (experiencia) y, por tanto, cuánto más precisa sea una forma, más horror existirá.

Sánchez Martínez (2021) arguye que, en la literatura, el efecto de horror se busca mediante procedimientos como la recurrencia a elementos sobrenaturales heredados de la tradición gótica (la casa encantada, fantasmas, monstruos) o los recursos metaficcionales. Asimismo, Mendizábal (2021) encuentra que el horror penetra en terrenos como la violencia derivada de la pornografía infantil y la crueldad entre mujeres en entornos de elite dadas su educación, gustos y problemas existenciales. Como se ha observado los elementos del horror varían entre elementos góticos heredados de Lovecraft o elementos de violencia o abuso.

Para la construcción de los escenarios se manifiesta el poder del autor para sugerir vagos horrores acechantes en escenarios naturales, por naturaleza a la creación fantástica; en escenarios abiertos o cerrados, como la casa embrujada, el cementerio, el hotel, el bosque, el ático, el sótano. Este andamiaje se compone principalmente en un espacio gótico de tenebrosa antigüedad, cuyas vastas dimensiones oscuros recovecos, catacumbas recónditas y espeluznantes y toda una galería de espectros y sombras amenazantes han formado un núcleo de suspenso y ansiedad demoníaca (Carroll, 1990). Esta construcción se relaciona con el icónico horror cinematográfico. Sin embargo, los cuentos fantásticos pueden ser juzgados mediante las intenciones del autor o del relato y a través del nivel emocional que es capaz de suscitar por medio de sus pequeñas sugerencias sobrenaturales.

Finalmente, los espacios del horror son explicados por Eudave (2018) como espacio natural y prenatal.

- Horror en espacio natural: Corresponde a un espacio normal que no viola el orden natural de las cosas, aunque a veces puede resultar insulso o incluso exótico, pero no viola las leyes del espacio, el tiempo, el entorno o el escenario. Los espacios naturales estarán esencialmente en determinadas zonas de hipérbole, donde hay una sorpresa ante una realidad que ya no nos parece tan lógica y ordenada, porque anticipa las acciones

de los actores y nuestras interpretaciones. (Eudave, 2018)

- El espacio prenatal: un espacio llevado «más allá» del universo material. Esta forma espacial se crea a partir de su fondo, o estado natural, y trasciende sus posibilidades naturales ordinarias, sin crear necesariamente un mundo sobrenatural. La percepción de los personajes determina la organización semántica de cualquier objeto discursivo en el género fantástico y determina la percepción de la realidad textual. Existen tres variantes:
 - La primera, la transposición: el espacio ordinario se distorsiona y se sustituye por otro de apariencia fantástica para facilitar el estado extrasensorial del personaje, lo que aumenta el miedo no a lo desconocido, sino a lo que percibimos como la realidad del miedo.
 - La segunda, los desplazamientos espaciales que dan paso a planos temporales distintos: pasar del presente al pasado y viceversa, o del presente al futuro. Aquí, los personajes o narradores atribuyen la adopción de una realidad alternativa a alucinaciones temporales o factores externos inusuales, pero finalmente no logran encontrar una explicación convincente.
 - La tercera, donde dos o más espacios se superponen, aunque pertenecen a realidades diferentes y conviven por sí mismos, no necesariamente de manera fantástica, sino porque uno y otro son incompatibles. (Eudave, 2018)

Dice Falchi (2021) que adentrarse en las historias de *Sacrificios humanos* significa atravesar la barrera de la incomodidad y reconocer que, en la oscuridad en la que nos zambullimos, acechan monstruos que no son más que un reflejo de nosotros mismos y de las estructuras sociales que construimos. Particularmente, *Sacrificios humanos* es una obra que oscila entre lo fantástico, lo extraño y lo repugnante, por lo que, su contenido es apropiado para identificar los elementos del horror que incorpora María Fernanda Ampuero causa esta sensación de repugnancia en los lectores.

5. Metodología

5.1. Enfoque

Dadas las características de la presente investigación, se hizo necesario un proceso metodológico con enfoque cualitativo para analizar la obra literaria *Sacrificios humanos* de María Fernanda Ampuero. El enfoque cualitativo fue indispensable en esta investigación porque asume una realidad subjetiva, dinámica y compuesta por multiplicidad de contextos (Mata Solís, 2019); esta realidad subjetiva y diversa es la que se investigará en la obra propuesta. Además, porque existe una representación de lo social a través de lo retórico, en este caso en la realidad social que vulnera a las mujeres.

De una manera general, Denzin y Lincoln (2005) conceptúan este tipo de investigaciones como *una actividad situada* que delimita al observador en el mundo. Además, conciben al estudio cualitativo como un conjunto de prácticas interpretativas que hacen el mundo visible y que lo transforman. En este caso particular, este estudio no tuvo únicamente la mirada en el contenido, sino en el estilo y características que recrearon estas condiciones de vulnerabilidad social en cada uno de los cuentos, pues permitieron una representación parcial de la sociedad que nos ofreció la autora como producto material, social y cultural.

5.2. Diseño de la investigación

Seguidamente, se requirió de una investigación documental y análisis literario. Tancara (1993) define la investigación documental “como una serie de métodos y técnicas de búsqueda, procesamiento y almacenamiento de la información contenida en los documentos, en primera instancia, y la presentación sistemática, coherente y suficientemente argumentada de nueva información en un documento científico, en segunda instancia” (párr. 6). La investigación fue indispensable, ya que este estudio tiene como objeto central la interpretación de dos categorías (vulnerabilidad social y horror) en un corpus definido, en el que se profundizará en las estructuras de las relaciones del fenómeno investigable (obra *Sacrificios humanos*) (Denzin y Lincoln, 1994).

Mañalich (2007) explica que el análisis literario supone la segmentación de partes comparables entre sí, donde se debe establecer la frontera de estas partes y determinar el punto de vista desde el que se analizará la obra. El análisis literario constituyó una parte central de la investigación, puesto que a través de este serán estudiados los cuentos, como lo menciona el autor. Este estudio de la obra literaria y de las diferentes partes que la conforman examinó los elementos de la obra, por medio de su interrelación para entender cómo se ha conformado el

relato y la realidad literaria que se expresa en él. Específicamente, los personajes serán analizados desde el posestructuralismo.

Las categorías que confluyen en este trabajo son el horror y la vulnerabilidad. Dentro del horror se han seleccionado subcategorías para el análisis como las manifestaciones del horror, en la que se consideran personajes, acciones, escenarios/espacios, características del horror literario; y las situaciones de vulnerabilidad social, que están determinadas por medio de las violencias: física, sexual, psicológica, económica y patrimonial, y por la interseccionalidad: la etnia, la economía, la clase social, la situación de movilidad y el género. Así, se ha establecido la presente tabla, que permitirá la recolección de datos.

Tabla 1
Recolección de datos bibliográficos

Personaje	Situaciones de vulnerabilidad	de	Manifestaciones de horror

Nota: esta tabla será empleada para cada cuento

Esta tabla será utilizada de forma individual para cada cuento, las subcategorías establecidas en arriba no están explícitas debido a la variedad de información que puedan presentar los textos. Asimismo, para cada personaje se analizarán tanto las situaciones de vulnerabilidad como las manifestaciones de horror

En la narrativa de María Fernanda Ampuero los elementos como lo siniestro, los personajes de terror, las adolescentes que tienen sexo con muertos, etc., forman parte de una tradición literaria del horror o el horror como género literario. Es decir, presentan características propias de la fantasía como lo ha definido Carroll (1990) y no únicamente horror social u horror real, término de Rodas (2016). La escritora visibiliza lo que se ha entendido como horror en estos nuevos espacios de la cotidianidad, es un llamado a ver el horror en lo aceptado, en lo naturalizado, no solo en la literatura de Kristeva o el mismo Carroll, es decir, no solo en el género de horror como tal.

Para ello, inscribe en sus cuentos situaciones como niñas violadas por su padre o una esposa que no solo es violada por su marido, sino que muere a causa de ello, estas situaciones de horror se encuentran insertadas dentro de una realidad social y aquí radica el vínculo con la teoría literaria feminista, especialmente con el postestructuralismo en la construcción social de subjetividades de género, es decir, de los personajes. A su vez, la interseccionalidad interviene como forma de selección de los personajes y las categorías a analizar los cuentos, es decir, se

definieron las categorías y su conexión, y a partir de ello se identificó dónde convergen con el horror. De esta manera, los elementos de la narrativa de Ampuero, sus personajes y las situaciones se hace evidente que pertenecen al horror.

Para este caso concreto se ha cotejado, revisado y desarrollado conceptos de los estudios clave sobre el miedo, pasando por Freud, Delumeau, Kristeva y Carroll hasta llegar a las diferencias entre dos géneros tan cercanos como el terror y el horror. Además, el estudio de la vulnerabilidad implica, a su vez, un abordaje de la violencia; dichos conceptos derivan en el horror y causan una mezcla de repulsión y fascinación que resulta de una narración violenta.

5.3. Corpus

Sacrificios humanos es una obra publicada en febrero de 2021, que no posee estudios. Su carácter testimonial, reflejado en las temáticas de sus cuentos (migración, abuso, padecimiento, lenguaje), hace que el texto sea cercano hacia los lectores. El primer cuento está escrito desde el sufrimiento propio de una mujer que casi fue sacrificio y que ahora puede darles voz a las otras (Falchi, 2021), pero esto no solo ocurre en el primer cuento, sino que a lo largo de las tramas la escritora entreteje escenarios de vulnerabilidad y da voz a la empleada, la niña discriminada, la emigrante, la mujer engañada y abusada por su pareja, etc. Dice Falchi (2021) que adentrarse en las historias de *Sacrificios humanos* significa atravesar la barrera de la incomodidad y reconocer que en la oscuridad en la que nos zambullimos acechan monstruos que no son más que un reflejo de nosotros mismos y de las estructuras sociales que construimos.

La obra da a conocer a la migrante desprotegida, a la sirvienta que ha entregado toda su vida al servicio, aun en detrimento de su familia o su vida, o aquella que pese a los maltratos ayuda a “su niño” alcohólico a ocultar un femicidio; a la mujer, ama de casa, que ha vivido aterrada por miedo a que “el que silba” le quite su vida, pero no se ha dado cuenta que su marido no le ha permitido vivir; las adolescentes gordas y amorfas que viven a la sombra del resto, unas que tienen relaciones sexuales con muertos; el niño, con una madre alcohólica y adicta al casino, que tiene que soportar a un “monstruito” que ama las sanguijuelas; la joven, en un inicio de posición alta, que observa cómo su casa es invadida; aquella que es engañada por su marido; la otra que no solo es engañada por su marido, sino que es violada, maltratada, hasta llegar a la muerte; la madre que permite que su marido viole a sus hijas, siempre que ella tenga encuentros sexuales con su amante, y los freaks.

Ampuero a la vez que presenta a los personajes bajo condiciones de vulnerabilidad, expone los espacios en donde se desarrollan sus vidas y problematiza los escenarios y circunstancias que los condujeron allí; todos los finales son trágicos, aunque los deja abiertos. Esta característica hace que las condiciones de vulnerabilidad social que se construyen

produzcan horror. Por otro lado, el horror como lenguaje de la narración da lugar a un discurso de violencia, que cuestiona las relaciones humanas, donde la maldad coexiste con el ser, y son los débiles quienes serán abusados y silenciados.

5.4. Procedimiento

Ahora bien, con objeto de dilucidar la violencia que mayormente la reciben los personajes femeninos de *Sacrificios humanos* fue necesario destacar cómo se construye la narrativa de la violencia contra las mujeres, para lo cual, se referenciaron las situaciones de conflicto que enfrentaron las protagonistas mediante la teoría post-estructuralista feminista. El post-estructuralismo feminista considera que el lenguaje y los discursos son los elementos más importantes en el análisis de las organizaciones sociales, en el significado social y en las relaciones de poder y de conciencia individual (Urrea Medina, 2007).

Específicamente, se trabajó con los postulados de Judith Butler sobre el cuerpo y las relaciones de poder, cuya figura es indispensable en el post-estructuralismo, ya que retoma estructuras de esta teoría y le da continuidad. Por medio de esta teoría feminista, indica Golubov (2001) que se rescataron y visibilizaron dimensiones devaluadas de la vida de las mujeres, como las relaciones entre madres e hijas, la experiencia de la maternidad y el matrimonio, la amistad entre mujeres; se analizaron estrategias de resistencia y transformación de tramas y estereotipos convencionales para ver cómo incide el género en la literatura.

Por otro lado, esta investigación se apoya en la corriente literaria sociológica. La sociología de la literatura tiene el firme propósito de estudiar el hecho literario como hecho social, lo que implica un cuestionamiento sobre la literatura como fenómeno social y sobre las representaciones de una época y de las cuestiones sociales en los textos literarios (Mangas, 2017). Así, la corriente literaria sociológica permitió una relación con la interseccionalidad, las dinámicas, sociales y las categorías de la vulnerabilidad, es decir, una analogía de la época actual con las relaciones de poder, relación hombres-mujeres, situaciones socioeconómicas de los personajes, realidad de los personajes marginados (migrantes, campesinos, adolescentes con cuerpos no prototípicos) y el lugar que ocupan en la sociedad.

Golubov (2011) indica que las teorías literarias feministas suponen que existe una relación compleja entre los textos que se analizan y el entorno sociocultural y geográfico en el que fueron escritos y leídos. Estas tienen relación con la corriente literaria sociológica al cuestionar un contexto literario como social; no obstante, es necesario diferenciar entre la literatura como reflejo de la realidad o como manifestación y no como representación fehaciente e identificar las relaciones sociales, las dinámicas de poder, las manifestaciones del machismo, categorías de vulnerabilidad social, etc.

El nivel de investigación de este trabajo fue interpretativo y analítico. En primera instancia, el nivel interpretativo aprovechó la estructura y temática que la obra ofrece para vincular el texto con el contexto. Este nivel inserta el texto dentro de la dinámica de las producciones textuales, discursivas e ideológicas del contexto y lo relaciona con los conocimientos previos del lector. De acuerdo con Solano Rivera y Ramírez Caro (2016) esta fase permite ver el tipo de sociedad promovida o cuestionada por el texto, las implicaciones sociales, políticas, ideológicas, epistémicas, genéricas, ecológicas y étnico-culturales derivadas, el sistema de valores que avala o cuestiona el texto, el tono, las estrategias discursivas y la posición del texto ante el mundo representado; finalmente, se evidenció la actitud y la posición que promueve y reclama el texto a los lectores. Es decir, este nivel de investigación busca interpretar y explicar los aspectos más relevantes del texto y su relación con el contexto y el lector o los lectores.

Por otra parte, el estudio de una obra, como Mañalich (2007) lo indica, es el procedimiento de análisis que comprende tres momentos esenciales: la descripción desde el punto de vista de la totalidad y los detalles de la obra, el análisis de la estructura y la valoración. Este análisis, entonces, fue una técnica de investigación útil y factible para este estudio en la medida en que su flexibilidad permitió identificar el horror y el horror como tradición literaria en las situaciones de vulnerabilidad social de los personajes femeninos. El análisis de la obra no se basó en un único método, ni un procedimiento crítico, sino en un conjunto de procedimientos practicables desde muchos puntos de vista que se complementan. (Mañalich, 2007).

El método de estudio que se aplicó fue analítico-sintético, ya que se pretendió analizar una obra literaria y sintetizar las características que evidencian la vulnerabilidad de los personajes en la construcción del horror. Este método requirió dos procesos intelectuales inversos que operan en unidad: el análisis y la síntesis.

Por una parte, el análisis es un procedimiento lógico que posibilita descomponer un todo en sus partes y cualidades, en sus múltiples relaciones, propiedades, características y componentes, es decir, el estudio del comportamiento se detalló en cada parte; y, por otro lado, la síntesis establece la unión o combinación de las partes previamente analizadas y posibilita descubrir relaciones y características generales entre los elementos de la realidad. De esta forma, estos procedimientos funcionan sobre la base de la generalización de algunas características definidas a partir del análisis (Rodríguez Jiménez y Pérez Jacinto, 2017).

La recolección de datos en este trabajo se basó en la búsqueda y arqueo de fuentes, sistematización, establecimiento de categorías observables de la temática que se pretende

abordar y ejecución de procedimientos. Es importante mencionar que se ha priorizado la lectura de unos cuentos sobre la de otros debido a la exacerbante alusión a la violencia y a la vulnerabilidad social; situaciones que existen en la cotidianidad, pero que no son visibilizadas.

Así la recolección de datos se dio por medio de:

- La lectura de la obra *Sacrificios humanos* de la autora María Fernanda Ampuero como primer paso para la realización de esta investigación, a partir de ella se determinó un tema.
- El arqueo de fuentes fue necesario para el establecimiento del problema de estudio, así como para determinar los antecedentes en el estudio de la vulnerabilidad social y el horror en la literatura; para ello se apoyó en la búsqueda documental. Así, se recopiló información que se relacione con la temática en repositorios, buscadores, bibliotecas, etc., y, a continuación, la sistematización de esa información permitió la construcción de la investigación.
- Seguidamente se establecieron las categorías de análisis (horror y vulnerabilidad social) para poder analizar la obra y los conceptos necesarios para la ejecución de la investigación. Así, como concepto transversal se ubica a la interseccionalidad, ya que, aunque todos los cuentos tienen personajes vulnerados, existen aquellos cuya vulneración es doble o triple por las situaciones de migración, de servidumbre, etc. en las que se encuentran. De esta manera se han establecido las siguientes categorías: género, raza, orientación sexual, condiciones económicas, condiciones del cuerpo, edad y enfermedades, como categorías para analizar la vulnerabilidad social de las mujeres.
- Finalmente, la ejecución del análisis está basado en la convergencia entre las categorías mencionadas, la interpretación de las escenas de horror y la identificación de la vulnerabilidad de los personajes.

En definitiva, el procedimiento del presente estudio comenzó con una definición de términos y un posicionamiento teórico en el que se introducen las categorías desde acercamientos a la sociología, la historia, la psicología y la teoría literaria. De ahí, se recopilaron los fragmentos que permitieron la argumentación de la vulnerabilidad social y elementos del horror tanto en el contenido como en el estilo, para concluir con el análisis.

La investigación documental permitió que la elección de la muestra sea de manera intencional; en este caso, la recopilación de doce cuentos adjuntos en la obra de Ampuero, *Sacrificios humanos*, corresponde a la muestra y el corpus con el que se trabajó en esta investigación.

Finalmente, los diferentes cuentos que conforman el corpus seleccionado guardan una relación temática porque hablan del mismo acontecimiento: la vulnerabilidad social de las mujeres. De esta manera, mientras más vulnerabilidad existe, mayor es la presencia del horror; no obstante la metodología también analizará los personajes desde la tradición literaria del horror, por los elementos que introduce María Fernanda Ampuero en su narrativa.

6. Resultados

Este apartado analiza los cuentos de *Sacrificios humanos* a partir de cada cuento que compone la obra, se ha tratado de sistematizar los datos mediante cuatro apartados para cada cuento (el cuento, la vulnerabilidad interseccional, los elementos del horror y los rasgos del estilo), de esta forma, se pretende desarrollar los dos objetivos específicos por cada apartado.

El título de la obra de Ampuero da indicios de su contenido, no obstante, no se esperaría que hubieran distintos sacrificios humanos y en diferentes niveles; asimismo, la impasividad de las narradoras de los cuentos dilucidan su protagonismo o testimonio sobre los acontecimientos, pero con objetividad, como si su ceguera moral no necesitara una opinión del lector.

Sacrificios Humanos es un texto complejo por el contenido que ofrece, los retos de lectura no se enmarcan en su forma, sino será la violencia, opresión y vulnerabilidad social las cuales distanciarán al lector y le obligarán a girar la mirada, pues en un mismo cuento se presentan diferentes transgresiones a los personajes y a diferentes personajes femeninos. De las protagonistas mayormente no se conoce su nombre, se las ubica como la inmigrante, la mamá, la gorda, la prima, la sirvienta, etc. Sin embargo, los últimos cuentos llevan nombres de mujer *Edith* y *Lorena*, además, otros títulos se presentan con género femenino como *Elegidas* y *Hermanita*, esto anticipa a través de quién se construirá la historia. De igual forma, se encuentra con frecuencia abuso y violencia psicológica, física y sexual en los cuentos. Por otro lado, todos los cuentos tienen en su contenido elementos del horror, así se evidencia horrorismo en escenas de violaciones, femicidios, maltrato, etc., pero también escenas de horror fantástico con personajes estereotípicos del horror como con el doble, los muertos vivientes, la bruja, los caníbales, entre otros.

6.1. Cuentos

6.1.1.1. Biografía

En el cuento *Biografía* se encuentra a una mujer sin nombre, quien aparentemente es María Fernanda Ampuero, bajo una situación de migración, sin documentos y con la necesidad de enviar dinero a su familia, especialmente para su hija y para pagar la deuda con el chulquero, ya que “los chulqueros son bestias peligrosas que facilitan todo hasta que estás en aprietos y entonces te devoran vivo” (Ampuero, 2021, p. 9). Además, se expone que la razón de su migración fue la precaria situación económica que atravesaba el país, así se tiene “Nos dolarizamos, nos fuimos a la mierda: que cada familia sacrifique a su mejor cordero” (Ampuero, 2021, p. 9).

Esta descripción presenta la perspectiva de una mujer migrante en su confrontación con las situaciones económicas, quien decide relatar la historia a un desconocido, para ello debe dirigirse a un lugar alejado de la ciudad, al que nunca ha ido, probablemente el país en el que reside sea España por la denominación de “café solo” a su desayuno. Ella es escritora, de aquí deriva la cercanía con la escritora de *Sacrificios humanos*, inicialmente ha buscado todo tipo de trabajo, pero no lo ha conseguido.

En las páginas de búsqueda de empleo escribía todas las opciones de trabajo que le podían dar a alguien como yo. Limpiar, cuidar, cocinar, lavar, coser, vender, repartir, clasificar, recolectar, apilar, reponer, cultivar, atender, vigilar. Llamaban y preguntaban de inmediato por los papeles. [...] Aquí no empleamos ilegales. Así todos los días. (Ampuero, 2021, p. 7)

Las opciones de trabajo que se ha asignado esta mujer tienen que ver con el hogar o lo privado que explicó Beauvoir (1949) mediante los roles sociales y los sistemas binarios sexo-genéricos. Estas actividades actúan como normas sociales y se relacionan con la atención a la casa, el cuidado de una institución y la conservación de los alrededores del hogar, como la agricultura. Además, estos roles asignados por medio de los estereotipos se encuentran interiorizados, de manera que es ella quién se los asigna, no solo la sociedad. Asimismo, están ligados al servicio de otros y son acciones por las que reciben pocas ganancias. Además, la protagonista enumera las actividades marcando los múltiples intentos por conseguir trabajo, el que sea. Así resume semanas o meses de búsqueda, de ahí que cierre diciendo “Así, todos los días”.

Por otra parte, esta situación de vulnerabilidad marcada por la condición de migrante la hace un blanco fácil, para muchos tipos de violencia, entre estos la violencia sexual:

[...] mi jefe en el locutorio, el que decía que yo le recordaba a su niña allá en su país, había intentado violarme [...]. Al ver que me resistía, me estrelló la cabeza contra un teléfono. Con la boca llena de sangre me giré, grité, le escupí. Salí corriendo semidesnuda por las calles recién lavadas y nadie llamó a la policía porque en ese barrio todos sabían que lo que de verdad castigaba la policía era estar sin papeles, no ser violador. (Ampuero, 2021, pp. 7 - 8)

Si bien, la mujer no fue violada, sufrió agresión física y sexual, que desencadena en violencia psicológica y abuso sexual; este antecedente la sitúa en la susceptibilidad según Kottow (2003), porque no solo está en riesgo, sino que ya ha sufrido un daño. En la cita es claro como la voz narrativa en primera persona, a manera de testimonio, permite vincular lo íntimo con lo universal. En palabras de Begoña Huertas (2017), “Es la mirada de lo particular la que revelará un panorama más amplio, abarcador de una época [...] que concreta no solo la realidad del

relato, sino un lugar de enunciación” (Ampuero, 2021, p. 167). Este lugar se da desde el reconocimiento de su condición de subalternidad económica, social y de género, por eso justifica irónicamente a todos en el vecindario, pues de llamar a la policía ella sería castigada y no el violador. De esta manera, logra hacer de su historia personal el establecimiento de una situación general.

Estas situaciones posicionan a esta *agente de vulnerabilidad*, en términos de Butler, en una múltiple vulnerabilidad. Esta vulnerabilidad también se manifiesta en diversos ámbitos: social, económico, religioso y político, aquí el problema es generalizado hacia las mujeres como grupo social, de aquí la situación compartida de la protagonista con otras mujeres. Las tragedias de muertes de mujeres o mujeres migrantes, especialmente las que ocurren en circunstancias clandestinas, están condenadas a la despersonalización, deshumanización y olvido de las víctimas, quienes engrosan las estadísticas de femicidios o constituyen una hoja más para los archivos.

[...] las que ya no parecen niñas sino garabatos, las negras de quemaduras, los puros huesos, las agujereadas, las decapitadas, las desnudas sin vello púbico, las despellejadas, [...] las vaciadas [...], las que paren gusanos y larvas, [...] las moradas, las rojas, las amarillas, las verdes, las grises, las ahogadas que se comieron los peces, las desangradas, las deshechas en ácido [...] Ellas, todas ellas, pidieron ayuda a dios, al hombre, a la naturaleza. Dios no ama, los hombres matan, la naturaleza hace llover agua limpia sobre los cuerpos ensangrentados, el sol blanquea los huesos, un árbol suelta una hoja o dos sobre la carita irreconocible de la hija de alguien, la tierra hace crecer girasoles robustos que se alimentan de la carne violeta de las desaparecidas (Ampuero, 2021, p. 10).

Aquí, se hace evidente que la vulnerabilidad es una situación compartida entre las mujeres. Por una parte, el reconocimiento de la protagonista con estas víctimas radica en el identificarse con ellas, en la conciencia sobre su situación y la probabilidad elevada de que le ocurra lo mismo, es decir, saber que ella puede ser quemada, desnudada, despellejada, ahogada, etc., ya que esta situación compete a un problema estructural, de origen social y, a su vez, multidimensional. Por otra parte, la mención de “Dios no ama” y “los hombres matan” deja claro la violencia y transgresión manifestada desde el ámbito social, económico, religioso y político de la sociedad en general; es decir, la violencia machista no puede ser entendida de forma aislada, en tanto es una manifestación del sistema patriarcal.

No obstante, la violencia de género como instrumento de poder no puede aislarse de otros sistemas establecidos para el grupo de los migrantes, por lo que, las variables como la

etnia, la economía, la clase social, la situación de movilidad y el género se presentan como un factor definitorio al momento de vulnerar a este personaje.

En este sentido, las estructuras sociales en las que está insertada la posicionan en una situación de abuso, desprotección e interés inadecuado, como lo explicó Mocanu (2017). Además, los factores que la ponen en una dimensión de susceptibilidad son intrínsecos y extrínsecos, como la fragilidad en el contexto desconocido, la situación socioeconómica y la marginalidad. Siguiendo a Pérez (2005) esta vulnerabilidad multidimensional se determinó porque pertenece al grupo de los inmigrantes, los inmigrantes presentan características comunes y su vulnerabilidad ha sido progresiva y con factores tanto intrínsecos como extrínsecos. Así, al llegar a un lugar desconocido y no tener papeles ella pierde toda su identidad y derechos, lo que la pone en vulnerabilidad y susceptibilidad en contraste con una mujer que haya llegado a otro país, pero tenga sus papeles en regla y sus necesidades económicas no sean urgentes.

Una característica interesante que presenta este cuento es el diálogo interno de la protagonista, su vulnerabilidad es evidente hasta el punto de exponer un nuevo grado de vulnerabilidad, así, burla de sí misma, se insulta o se alienta, por ejemplo:

Véanme, véanme. Y óiganme. Me digo a mí misma: no pasa nada, boba, ya verás. Vas a escuchar la historia que este hombre te cuente y luego te llevará a la estación, te subirás al bus y dormirás delicioso. Tendrás dinero para mandar allá. La niña podrá estrenar un vestido, mamá podrá hacer cazuela de camarón, tú existirás con todo el cuerpo. Existirás, boba, existirás (Ampuero, 2021, p. 10).

En este pasaje hace uso de la memoria para motivarse a realizar el trabajo de redacción de la historia de Alberto, ella deberá ir sola, así que se prepara para todo. La vulnerabilidad para este personaje no solo cuenta con antecedentes, sino que se desarrolla a lo largo del cuento, en su propia voz, ella piensa que “Las mujeres [...] inmigrantes, además, somos el hueso que trituran para que coman los animales. El cartílago del mundo. El puro cartílago. La mollerita.” (Ampuero, 2021, p. 9). Las inmigrantes no gozan de los mismos derechos o privilegios que tienen las mujeres de ese lugar, ella se resigna a todo, especialmente por lo que conoce de su contexto y lo que ha sucedido a personas inmigrantes, aunque no es lo mismo hablar de personas que de mujeres migrantes. Entonces, sumados todos los factores de vulnerabilidad, ella tiene poca capacidad de protegerse y se encuentra expuesta a todo.

Véanme, véanme. Frágil como cuello de pollo. [...] Véanme, véanme. Poquita cosa para el mundo, sacrificio humano, nada. Aquí no me escucharán gritar. Aunque me estallen las cuerdas vocales, aunque grite hasta desgarrarme por dentro, no me escucharán (Ampuero, 2021, p. 10).

La exposición con Alberto cuenta con la posibilidad de que salgan bien las cosas y que ella regrese con dinero para su familia, como lo pensaba anteriormente; sin embargo, la idea de desventaja y fragilidad corporal es reafirmada por la mujer que le alquila un espacio para dormir, ella le dice es peligrosísimo y le explica que “cuando se emigra uno sabe que va a lo peor, como a la guerra. Uno no emigra si va a andar con miedo. Apriete bien los dientes y apriete bien las piernas y haga lo que tenga que hacer” (Ampuero, 2021, p. 8). Una vez más, está desprotegida por la falta de empatía de su compatriota, la única persona que se encuentra con ella.

6.1.1.1.1. Vulnerabilidad interseccional.

Estas situaciones posicionan a esta *agente de vulnerabilidad*, en términos de Butler, en una múltiple vulnerabilidad, por las siguientes categorías: género, etnia, clase social y situación de movilidad. La situación de movilidad quita la identidad y los derechos de las personas migrantes, por esta razón, no se conoce el nombre de la protagonista y, aunque se establezca que los derechos son universales, inalienables e indivisibles, es decir, que no podrían suprimirse, se transgreden hasta sus derechos humanos, además, padece discriminación, marginalidad social, desamparo y desconocimiento del lugar al que llegó, no solo en territorio, sino en costumbres; a ello se suma la condición económica y la de género. Esta vulnerabilidad también se manifiesta en diversos ámbitos: social, económico, religioso y político, aquí el problema es generalizado hacia las mujeres como grupo social y se evidencia a lo largo del cuento, como se lo expuso anteriormente.

6.1.1.2. Elementos del horror.

A partir de la exposición de los personajes a la vulnerabilidad social e interseccional es que aparecen los escenarios de horror, es decir, los escenarios de horror en los cuentos de Ampuero están relacionados con las situaciones de vulnerabilidad que viven los personajes femeninos. En este cuento, *Biografía*, la protagonista, desde su situación vulnerable de mujer migrante y con necesidades inmediatas de dinero, se ve obligada a aceptar trabajo a un desconocido que resulta ser en un escenario terrorífico: un hombre monstruoso, quien parece tener el alma de su hermano en su cuerpo, la contrata para escribir sus memorias en una casa alejada de la ciudad. El cuerpo con dos almas evidencia una rebelión del ser contra lo exterior o su interior, un cierto “yo” que se ha fundido con su amo, un superyó que lo ha desalojado del conjunto cuyas reglas del juego (Kristeva, 1982), lo que a su vez remite a la idea de un monstruo. El uso particular del monstruo, como lo explicó Carroll (1990) se presenta como una metáfora del orden, puede ser letal, matar, mutilar o ser una amenaza psicológica, moral o social, debido a que puede destruir la propia identidad, tratar de destruir el orden moral. En

estos términos, Alberto promueve una sociedad alternativa, como una secta y tiene discípulos, es más, la persona que envió Alberto para conducir a la migrante a su casa tiene un aspecto desagradable.

Esperándome en la estación había un hombre que no era el tal Alberto, sino alguien que, dijo, era discípulo del maestro Alberto. Era anciano o lo parecía: no tenía dientes y me llegaba a los hombros. Llevaba pantalón y camisa negros y una especie de capa de paño con capucha que lo hacía ver extrañísimo entre tanta gente con chaquetas acolchadas. (Ampuero, 2021, p. 9)

Las características de este personaje sitúan a los lectores en una atmósfera de incertidumbre y miedo, que construirán los escenarios de horror. La mujer, apenas advierte el rumbo que tomará el supuesto trabajo, se encuentra en un escenario siniestro, esta implicación del horror se relaciona con las figuras antinaturales, el miedo de lo conocido y la angustia por lo desconocido. Pese a que existe figuras antinaturales, el horror se presenta en un espacio natural, porque no se rompe ninguna ley espacial, temporal, ni de ambientación o escenificación, aquí lo hiperbólico compromete el horror construido por el maestro Alberto, alrededor de quién se desbordan los límites de la norma.

Por otra parte, se identifican escenas y elementos del horror que van desde imágenes desagradables que producen sensaciones de asco y repulsión porque juega con los sentidos:

Cuando abrió la puerta del baño el olor se escapó como un animal salvaje, hambriento, tóxico. Se me metió por las fosas nasales como una violación y me empujó para atrás. Olía a amoníaco puro, a mortecina, a pus, a sangre podrida, a fuga de gas. Iluminado por la luz roja de la vela, el suelo, el váter, gran parte de las paredes, el lavabo, la bañera, todo era de un color amarronado que parecía vivo, orgánico. Tuve que hacer un esfuerzo inmenso para no vomitar. La pestilencia me empapaba por dentro como un baño de aguas fecales y la suela de los zapatos se me pegaba a aquello chicloso, oscuro, que cubría el piso. (Ampuero, 2021, p. 14)

Aunque lo grotesco y lo escatológico no siempre es horroroso, Ampuero juega con los sentidos para enfatizar los elementos de suciedad, de desecho, basura, impureza, de lo inmundano. De esta manera, incluso la comparación de la violación, es percibida, pese a que una violación no puede meterse por las fosas nasales, pero ella crea un imaginario despreciable, frágil y abyecto que estremece y llega a todos los sentidos. En palabras de Kristeva (1982) la ausencia de limpieza no hace lo abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden; lugares, reglas, ambigüedades, mentiras, violación, asesinatos, la fragilidad, y en Ampuero se encuentra el uso de elementos grotescos y violentos en las metáforas e imágenes que construye.

Además, utiliza un lenguaje grotesco para relatar las historias de estos cuentos, por ejemplo, para explicar la angustia que sentía la mujer migrante, narra:

La angustia me trepaba por el cogote como una criatura negra, helada, crujiente, con agujón. ¿Conocen a ese animal? Es difícil explicar cómo hace su nido en tu espalda. Es como morir y quedar viva. Como intentar respirar debajo del agua. Como estar maldita (Ampuero, 2021, p. 7)

Esta narración permite la construcción de escenas de horror sensoriales, ya que utiliza situaciones cotidianas, todos conocemos un nido o un agujón, todos sabemos qué es una criatura negra, cuando algo está helado o la sensación de respirar debajo del agua, esa desesperación.

El oso de peluche es semantizado como elemento estereotípico del horror. El objeto, en este caso, no representa una amenaza, impureza o preocupación, sino que está poseído. Es importante enfatizar que la mujer migrante se aferra a este oso y no le parece sobrenatural las características que tiene.

El oso y yo imaginamos: un mazazo contra una cara hundiéndose la nariz hasta el fondo, el crujido brutal de un cráneo que se estrella contra el suelo, la gelatina de los ojos estallando bajo la presión de los dedos, el borboteo de la sangre saliendo del cuello abierto, el ronco estertor de una última voz. (Ampuero, 2021, p. 16)

Finalmente, el cuento hace uso de las oraciones y las almas como símbolos, Thompson (1981) ya indicó que los escritores de lo gótico insisten en el empleo de los símbolos religiosos y las imágenes para representar al ser humano como la eterna víctima, tanto de él mismo, como de lo externo a él, y en este caso, las imágenes grotescas están alternadas con las plegarias, todas realizadas por Alberto:

—Padre nuestro que estás en los cielos, santificado sea tu nombre, venga a nosotros tu reino, hágase tu voluntad. Madre, por favor, madre. La otra voz, la que parece salirle a Alberto de las tripas, le dice que es inútil que reze, que esa puta ya está muerta, que para que la ha traído si no es para la ceremonia. Alberto sigue rezando. —Líbranos del mal, líbranos del mal. Madre, te ruego, madre. No más. De pronto un grito terrible, insoportable, inhumano: el alarido de alguien que no cree lo que está viendo porque lo que está viendo no es posible. (Ampuero, 2021, p. 16)

6.1.1.3. Rasgos del estilo.

María Fernanda Ampuero utiliza elementos violentos en el uso del lenguaje figurado, por ejemplo: “La angustia me trepaba por el cogote”, “La procesión de Nuestra Madre de las Extranjeras, virgencita sin pompa, la que importa una mierda.”, “La desesperación e internet se

juntan, se montan, paren crías monstruosas, barbaridades”, “Soñé que un pavo se había colado en el cuarto de mi hija y le estaba picoteando la mollerita”, el uso del lenguaje hiperbólico es característico del estilo grotesco de la escritora.

Por otra parte, el final de sus cuentos generalmente son finales abiertos y con suspenso, en este caso, la mujer quien logró escapar de este señor tiene contacto con otras almas de mujeres migrantes.

El viento me seca las lágrimas mientras corro hacia esa grieta morada en el horizonte. El día cruzando la frontera negra de la noche. Véanlas, véanlas. Al costado del camino, como sombras, me ven pasar y sonríen, hermanas de la migración. Susurran: cuenta nuestra historia, cuenta nuestra historia, cuenta nuestra historia. Véanla, véanla. Apenas un reflejo de cabeza blanca y vestido de florecitas que me bendice como todas las madres: haciendo con sus manos la señal de la cruz. (Ampuero, 2021, p. 17)

¿Qué pasó con Alberto?, ¿saldrá corriendo detrás de ella?, ¿está a salvo?, ¿tendrá continuidad la narración?, ¿acaso las mujeres también fueron víctimas de él y por eso deambulan por esa calle? son algunas de las inquietudes que nos deja a los lectores, no obstante, de lo que hay certeza es que María Fernanda Ampuero juega con elementos de la cotidianidad, de manera que esta historia es cercana y, en cierta medida, anecdótica.

6.1.2. Lorena

En esta instancia, se presenta una nueva situación de mujer migrante, sin embargo, a diferencia de *Biografía* la protagonista de este cuento tiene identidad, María Fernanda Ampuero ha dedicado este cuento a Lorena Gallo, y no presenta las necesidades económicas de la mujer anterior. Asimismo, los rasgos de estilo de este cuento difieren tanto en el uso de elementos fantásticos como en el abordaje de los escenarios de horror.

Lorena, una extranjera mexicana, conoce a John, un gringo, por medio de su amiga Ángela, en un bar mexicano. En la noche de haberse conocido tienen relaciones sexuales, este inicio marcará una apasionada relación de matrimonio sin distinciones ni discriminación por la situación de migrante de Lorena ni su oficio: “John y yo nos casamos ante unos pocos amigos. Su familia no está muy de acuerdo con que se case con una latina casi desconocida, una manicurista, una inmigrante my god, pero a él le importa un carajo” (Ampuero, 2021, p. 65).

El oficio de manicurista, una vez más, se determina por medio de los roles de género establecidos para la mujer o lo que se considere femenino (Beauvoir, 1949) y mediante la performatividad que explicó Butler sobre los comportamientos. Aquí, se evidencia el establecimiento de lo binario y la naturalización de la normativa hegemónica heterosexual. La

construcción de la mujer mediante la ocupación de manicurista funciona en un territorio tanto ajeno como en el propio. Su subordinación será con las mismas mujeres, quienes tendrán dinero: “Una chica como yo, que vende cosméticos de puerta a puerta, que hace las uñas a mujeres con plata, nunca piensa que los sueños se le van a cumplir. Una chica como yo siempre espera lo peor” (Ampuero, 2021, p. 66). Esta situación en la que se ubica Lorena la hace consciente de su situación de migrante, con ello todo lo que implica soportar marginación, violencia, discriminación, etc., por esta razón ella idealiza su matrimonio con John e idealiza a John, así que lo describe “mi gringo perfecto”.

Hasta esta instancia, nos encontramos frente a un matrimonio con cierta relación de dependencia por parte de Lorena hacia John, la dependencia no nace de su situación económica, sino de la idealización y los estereotipos que tiene sobre los "gringos", aquí se subordina para atender los intereses de su marido y el cuidado del hogar. La figura del matrimonio clásico se presenta con situaciones de violencia doméstica, violencia física, psicológica y sexual. Se inicia con comportamientos pequeños como el molestarse o manipularla y también se hace uso del *gaslighting*, un tipo de abuso psicológico donde el hombre hace a su esposa cuestione su propia realidad, niegue la realidad, con la intención de hacer dudar a la víctima de su percepción. La manipulación es evidente en:

La Budweiser no puede faltar en casa. Parecemos auspiciados. Si falta un día por cualquier motivo a John le da la locura. Se pone rojo y me echa la culpa. Tú no piensas en mí. Agarra las llaves del carro y se va a comprar dos o tres paquetes de doce cervezas cada uno. (Ampuero, 2021, p. 6)

El inicio de la manipulación se expresa a través de la frase “tú no piensas en mí”. John espera que Lorena sea quien lo complazca en todo. No obstante, el agrandamiento incrementará su nivel conforme Lorena permita que su marido la tenga en su dominio y John asume que su mujer debe estar bajo su imposición.

Yo lavo los platos. Él bebe. Se me ocurre decirle que baje un poco el ritmo, que lleva como diez latas en una hora. Se levanta del sofá, me estrella contra la pared y me escupe. Me dice que yo soy una estúpida latina y que una estúpida latina no le va a decir a él cuánta cerveza se puede tomar. Después agita una de las latas, la abre y la esparce por toda la cocina que yo acabé de limpiar. La espuma cae en los platos lavados, en las ollas que reflejan su cara de ira y mi cara de miedo, en los cuchillos, en mí (Ampuero, 2021, p. 66).

La violencia de género expresada en esta cita es repentina, John muestra sus comportamientos xenofóbicos y misóginos con total libertad, como si Lorena ahora le perteneciera. Esto puede

entenderse por medio de Goodin (1985), ya que Lorena es vulnerable porque está expuesta a la imposición de intereses de su marido; en este momento concreto, ella es vulnerable a todo tipo de amenazas a los intereses de esta persona. No obstante, la última parte de la cita refleja el miedo y la amenaza que representa este comportamiento, como si advierte que algo pasará; la relación de la cara de ira, los cuchillos y Lorena construyen una imagen de precaución, es un llamado de atención a los lectores. En lo sucesivo, la violencia es agravada y persistente, “Me da una cachetada que me vira la cara, pone su manaza en mi cuello, me dice que él nunca va a ser extranjero porque los extranjeros somos unos perdedores y que si le vuelvo a contestar va a pegarme hasta que tenga que andar en silla de ruedas” (Ampuero, 2021, p. 66). La violencia física y psicológica es constante, él se vale de la situación de migración para agredir y dejarla en desventaja por las relaciones de poder.

Esta repercusión se refleja en ella por medio del miedo, el temor y la consciencia de que algo puede pasarle.

Dejo de hablar. Cada vez que tengo que decirle algo lo practico diez veces en mi cabeza y, cuando sale por mi boca, parece la voz enlatada de una profesora de idiomas. Él se ríe aún más. Eres una vergüenza, dice, pareces un animal amaestrado, y eres fea, feísima, cómo me fui a casar contigo. Si no fuera por mí, dice, andarías vendiéndote por la calle como todas las putas latinas en este país. Voy a hacer que te deporten, no eres nada, eres basura. (Ampuero, 2021, p. 66)

Ella ya no puede hablar con libertad, parece que John ha dominado por completo. En esta instancia es necesario recordar a Arendt (1970/2006) cuando mencionaba que los términos poder y violencia son opuestos, pues donde uno domina absolutamente falta el otro; la violencia aparece donde el poder está en peligro. Aquí, la violencia ha sido progresiva y la figura de Lorena se está ausentando como elemento del matrimonio, gobierna completamente su esposo, una figura machista muy clara, en la mínima acción él recordará que es la figura supremacía.

Finalmente, la complicidad machista se hace evidente y no por otra figura masculina, sino por el miedo y el interés de lo que dirá la sociedad, el daño que hasta aquí ha recibido Lorena la hace una persona frágil. Además, la imagen de una mujer divorciada se ha visto, a lo largo del tiempo, como fracaso; no obstante para ella es un pecado.

No le digo nada a nadie. No quiero que odien a John, no quiero que me compadezcan, no quiero ser una divorciada porque me han dicho siempre que una divorciada es una pecadora. Tampoco quiero que llegue a oídos de mi familia que soy una de esas mujeres de las que he escuchado tantas veces, las que tienen maridos alcohólicos y violentos y aguantan las palizas porque aunque pegue, aunque mate, marido es, las que tras las gafas

negras dicen me caí, las que explican una y otra vez, aunque nadie les pregunte, que el marido está bajo mucha presión. (Ampuero, 2021, p. 67)

La influencia de la religión hace posible la configuración de la sociedad patriarcal. Además, la idealización y consentimiento de sentirse propiedad de alguien objetiviza y permite la violencia que recae en este cuerpo, pues, pese a los comportamientos y acciones Lorena sigue protegiendo y queriendo a su marido, asimismo, la expresión “marido es” demuestra la normalización de la cultura de violencia y machismo.

6.1.2.1. Vulnerabilidad interseccional.

Al igual que la anterior mujer, Lorena presenta vulnerabilidad por las categorías: género, etnia, clase social y situación de movilidad. No obstante, este cuento tiene una agravada situación de violencia machista, en la que la violencia física, violencia psicológica, violencia sexual y violencia simbólica afloran creando dependencia de la mujer hacia su pareja. Este cuento se ha inspirado en Lorena Gallo o más conocida como Lorena Bobbit, de esta forma, Ampuero da rostro a la violencia y visibiliza cómo se construye la vulnerabilidad en espacios tradicionales, como el matrimonio, el hogar. Esta situación se reconoce a nivel general, puesto que la idea sobre el matrimonio está muy marcada en la sociedad, especialmente para las mujeres significa estar realizadas. A su vez, el fracaso recae en ellas, como si debieran cuidar su matrimonio y crear una imagen aparente a la sociedad, ya se vio aquí que el fracaso con el matrimonio implica, incluso, un pecado; esta relación con la religión acentúa las bases del sistema patriarcal.

6.1.2.2. Elementos del horror.

Este cuento presenta un horror real, término utilizado por Rodas (2016), en el que la relación preestablecida entre una persona vulnerable y aquello que le somete le hace sentir su condición de vulnerabilidad, le da forma, la construye y la pone en evidencia, todo ello lo corrobora la transición de los personajes: Jonh, en un inicio apasionado, sin prejuicios, el hombre ideal; después, machista, misógino, clasista y xenófobo. Por su parte, Lorena idealiza a su pareja, extranjera, enamorada, no son muchas las características que se le otorgan, su construcción se basa alrededor de Jonh, ella desempeña su rol como ama de casa, y se ambienta una escena común de violencia intrafamiliar, existe una condición a verse como víctima. Aquí el horror radica en la violencia que ejerce su pareja.

Como un espíritu maligno que se queda en una casa y te sigue del baño a la habitación y luego al comedor, se queda ese hombre que no es el hombre al que yo amo. Como un fantasma, como un demonio, no se va más. Cada vez que yo le hablo me imita y la voz que hace es la de una persona con problemas mentales. [...] Me da una cachetada que

me vira la cara, pone su manaza en mi cuello, me dice que él nunca va a ser extranjero porque los extranjeros somos unos perdedores y que si le vuelvo a contestar va a pegarme hasta que tenga que andar en silla de ruedas. (Ampuero, 2021, p. 66)

Explica Eudave (2018) que la puesta en escena del horror no trae consigo ninguna inocencia, sino que devela la parte más oscura de los discursos que generan la violencia comprometiendo su conciencia. Es un hecho que el horror como subjetivo necesita un cuerpo, un espacio o ambiente, y Ampuero sitúa el horror en ambientes cotidianos, su literatura de corte realista se afianza de narrativas sociales, para visibilizar lo insólito de la realidad aparentemente tranquila, de esta forma, da lucidez a lo escalofriante de lo sociológico, psicológico, antropológico que se expresa en lo literario.

La ilusión e idealización que siente Lorena se presencia cuando dice que él no era el hombre al que ama, todavía vive enamorada de la persona que conoció en un inicio, pese a que no volverá o que no nunca fue eso. Los constantes abusos también se evidencian en lo sexual, el horror es explícito, aquí se hace físicamente perturbador.

Con diez, doce o veinte cervezas dentro, lo único que quiere es hacerme daño. Una mujer que juró amar a alguien ante sus amigos y ante dios no debería lavar las sábanas ensangrentadas de la cama matrimonial después de que su esposo le rompa sus orificios. Una mujer enamorada no debería tener que desinfectar heridas íntimas. Una mujer no debería llorar de miedo cada vez que su hombre se mete a la cama. (Ampuero, 2021, p. 67)

El horror es el abuso sexual, la atrocidad social, el miedo que devela esta situación social, migración, en sus diferentes niveles. El personaje de Jonh se hace repulsivo y cómplice de infundir horror en los espectadores por la angustia y abusos que proporciona a Lorena. Lorena, como víctima del horror, se convierte en un ser inerme, su cuerpo vulnerable está sujeto a la desintegración no solo es física, sino que psicológicos, sociales, económicos, etc.

Finalmente, como dijo Butler (2004) en la relación de vulnerabilidad y vulnerador, ambas partes se retroalimentan e incluso pueden darse casos en que los roles o posiciones se inviertan, esto sucede en este cuento, aunque por el estilo de la escritora el final queda abierto, pero se entrevé una venganza.

Levanta las sábanas y me arranca el calzón. Le digo que no, otra vez, que no. Le digo por favor, John, por favor y él se mete dentro de mí como un taladro encendido. No sé cuánto dura, pero el dolor me abre la carne como si me estuviera penetrando con fuego. Salgo de mi cuerpo para sobrevolarnos a los dos allá abajo, mujer y hombre, esposa y

esposo, violada y violador, y pienso que ya no debería ver eso, que nadie debería ver eso. [...] Camino a la cocina y en la oscuridad lo veo, brillando como la estrella de Belén, enseñándome el camino. Lo agarro fuerte del mango y vuelvo a la habitación. (Ampuero, 2021, pp. 67 - 68)

Esta cita presenta diferentes imágenes importantes, la primera el abuso extremo: la violación, esta parece ser la última violación por dos situaciones, la primera, porque ella se reconoce como violada y sabe que nadie debería ver eso, asimismo, el acto de salir de su cuerpo y verse a sí misma alude a la inconsciencia y al casi femicidio, en este desdoblamiento se presenta a alguien que es ella, pero ya no es ella, así como ha pasado con Jonh a lo largo del relato. Estos factores pueden ser los que le llevan a la decisión de tomar un papel de justicia y tomar del mango a un cuchillo, lo que le permitirá vivir tranquila.

El espacio o el escenario, en este cuento, no se construye desde horror literario, pero lo constituye por las características exageradas del personaje violento hasta el punto de convertirse en un monstruo, a su vez, existe una importancia del ambiente cultural que les ofrece a los violentos un marco de legitimación de sus actos, y a veces llega a considerar absolutamente natural el ejercicio de violencia, por otra parte, esta relación se alimenta de la parte de los oprimidos, ya lo dijo Beauvoir el opresor no sería tan fuerte si no tuviese cómplices entre los propios oprimidos

6.1.2.3. Rasgos del estilo.

El lenguaje que utiliza Ampuero es grotesco y soez, crudo, ella nombra las cosas y situaciones por la jerga cotidiana, por ejemplo: “su verga que yo amé tanto, que acaricié como si fuera la carita de mi bebé, que puse en mi boca y succioné para alimentarme de él”, una vez más su lenguaje hiperbólico relacionado con la violencia hacen que la recepción del texto sea muy fuerte.

Además, es importante cómo la escritora utiliza un narrador protagonista, en este caso, Lorena narra la historia, pero no desde un sentido de la subalternidad, ella cuenta los hechos de forma objetiva y son los lectores los que deciden ponerse de su parte o no al reconocer la situación que atraviesa.

6.1.3. Sacrificios

Por medio de *Sacrificios* se evidencia una situación de violencia psicológica, a través del *gaslighting*, que parte de la situación de infidelidad de un esposo a su esposa. Su discusión se construye en el estacionamiento del cine, cuando quieren encontrar el auto. Hay una

transición descontrolada de letras y colores, forma en la que se ubican los autos, como si el estacionamiento fuera un laberinto y cada vuelta que den al buscar el color verde ¿A o B? los llevará a una atmósfera de tensión; el diálogo se acompaña de insultos e ironía, lo que hace evidente la situación de violencia psicológica.

—A ver tú, todopoderosa, búscalo que segurito que lo encuentras.

—Ahorita no, ¿ah?

—Ahorita sí, ahorita sí. ¿Qué mierda te está pasando últimamente? [...] (Ampuero, 2021, p. 54)

La denominación “todopoderosa”, así como la última expresión de la cita constituyen conductas verbales que producen desvalorización de este personaje, a través de humillaciones, insultos, ello dentro de su entorno familiar, a nivel de pareja.

La situación de abuso psicológico se entiende también en el cambio anímico inmediato, en un momento, están insultándose y luego se cambia el comportamiento de los personajes, por ejemplo:

—No lo puedo creer. Ahí te quedas con tus pendejadas. Chao.

—Oye.

—¿Qué?

—¿Encontraste el ascensor?

—No hay.

—¿Segura? ¿Y escaleras? (Ampuero, 2021, p. 54).

El acto de deslegitimar el estado de su esposa, al cambiarle de tema, también constituye una evidencia más de la violencia psicológica.

La situación se pone cada vez más compleja a medida que continúan con la búsqueda del auto. La desvalorización hacia la mujer se hace evidente en la construcción de los personajes y los estereotipos de género como actos performativos.

—En el momento que a mi mujercita le dio por quedarse dos horas en el baño sabe dios haciendo qué.

—Ahora es mi *fucking* culpa, ¿no? El señor perfecto.

—Yo veía que todo el mundo se iba y tú seguías metida ahí en ese baño. Estuve a punto de entrar.

—Si estabas tan preocupado por qué no entraste.

—*Hello?* Porque era el baño de mujeres.

—Estaba llorando.

—Ya decía yo. Como me traes a ver estas películas lacrimógenas. Puro bua, bua. El marido la dejó. Bua, bua, el otro no la quiere. Bua, bua. Huevadas. (Ampuero, 2021, p. 56)

En esta instancia, se establecen dos situaciones particulares, la primera es el apareamiento constante de *gaslighting*, esta forma de hacer entrar en confusión a la pareja, mediante la negación del victimario sobre lo que ha dicho, o acusa a su pareja de imaginar cosas que realmente había sucedido (Moreno y Blázquez, 2013). Esto se refuerza con humillaciones, críticas y la desvalorización constante, que se reconoce como un ciclo de violencia. Por otro lado, el marido da cuenta del prototipo de mujer débil, sentimental y con capacidad de conmoción frente a diversas situaciones. Él no dice que sea lo contrario, sino que su forma de burlarse de estos actos lo ubican como lo opuesto a esta construcción femenina.

Finalmente, esta situación culmina con la confrontación de la infidelidad. La esposa, que en un inicio estaba en un estado de conmoción por la película, ahora es quien ataca verbalmente a su esposo. Este, a su vez, muestra desinterés y ya no ofende a su esposa; los comportamientos se han invertido. La esposa pregunta:

—¿Dónde estuviste el fin de semana pasado?

—En la capital, carajo, mierda, en el Centro de Capacitación de Nuevos Talentos que está en la avenida principal.

—¿Qué pusiste en Google? ¿Centro de Capacitación de Nuevos Talentos? ¿O eso también te lo inventaste?

[...]

—¿No se te ha ocurrido que quizás eso es por ser tan hijadeputa conmigo? [...]

—Todo es mi culpa. Sí, yo fui la que te arrojó directito a los brazos de esa zorra [...]. Pobrecito él que se sentía solo e incomprendido por la víbora de su mujer y encontró unas tetas de pezones oscuros dispuestas a consolarlo.

—Cállate. Ven, sigamos buscando la salida.

—Contéstame.

—Tenemos que salir de aquí, ya me siento mal, estoy como mareado.

—Contéstame. ¿La quieres? (Ampuero, 2021, pp. 56, 60)

Es evidente que el esposo muestra su desinterés con la intención de reforzar la imagen de una esposa exagerada. Su imagen de agresor se refuerza con los insultos y su figura de autoridad. La idea de que una mujer debe estar a la disposición de un hombre aparece, así como la culpa por la traición de su pareja. Por otro lado, existe manipulación cuando dice que está mareado, esta puede ser una excusa para no afrontar la discusión, y la respuesta de la mujer es conocer si

la quiere, ella está ignorando lo que ocurre con su esposo y toda la situación por la situación en la que se encuentra.

6.1.3.1. Vulnerabilidad interseccional.

Este cuento presenta una clara situación de vulnerabilidad por género, el ciclo de violencia psicológica es reforzado muchísimo, mediante el *gaslighting*, la manipulación y la desvalorización, hasta el punto de que se reconozca una infidelidad y que pese a ella no exista una razón para entender esta falta al matrimonio, sino que la esposa pregunta si la quiere.

El engaño aquí aparece como una categoría de vulnerabilidad donde la interseccionalidad se presenta; asimismo, se relaciona con una situación socialmente horrorosa: la infidelidad abusiva, que es naturalizada por una sociedad machista. Una vez más, donde las mujeres aguantan estas acciones y tienen la culpa por la traición al no estar siempre para ellos.

6.1.3.2. Elementos del horror.

El cuento *Sacrificios* se presenta como una escena de pesadilla, mientras una pareja habla del engaño existe un cambio y transición de colores, letras y el estacionamiento en general. Aquí aparece un personaje prototípico del horror.

—¿Qué suena?

—Como un perro.

—Un perro o un chanco. [...]

—Dios, qué locura.

—Tengo miedo. [...]

—Suena como un animal.

—Dios mío. [...]

—Es, no puede ser, es como un toro.

—Es un hombre disfrazado.

—No, tiene cuernos y tiene pezuñas. No es un hombre.

—¿Qué es pues? ¿Qué va a ser si no? ¿Qué juego es este?

—Se está acercando.

—No es un hombre.

—¿Qué es?

—No sé qué es. Viene hacia nosotros. (Ampuero, 2021, p. 60)

En esta instancia, este ente es una figura transgresora, con características animales y humanas, que se lo considera antinatural por el miedo, la angustia y lo siniestro, aquí es repulsivo desde un punto de vista estético, como la construcción de los monstruos.

Por otra parte, el horror también se hace presente desde lo normalizado, se relaciona con una situación socialmente horrorosa y cotidiana: la infidelidad abusiva y naturalizada por una sociedad machista, en la que las mujeres aguantan todo y son víctimas constantes del *gaslighting*. Esta combinación de elementos de abuso y de elementos del horror como género literario demuestran que no hay espacio más temible que aquel no nos es obsesivo y propio, el que está siempre allí, imperceptible, pero que en cualquier momento desata una atmósfera de caos.

Finalmente, este cuento se basa en espacio prenatal, ya lo explicaba Eudave (2018), que este contexto gira en torno a un espacio llevado «más allá» del universo material. Esta modalidad espacial se prefigura fuera de su contexto, o estado natural, y excede las posibilidades de su naturaleza ordinaria sin que necesariamente cree mundos sobrenaturales, el elemento que da esta característica «más allá» del universo material es el uso del aparente minotauro para infundir miedo.

6.1.3.3. Rasgos del estilo.

Este cuento mantiene una característica peculiar: el diálogo; específicamente, sin narrador. *Sacrificios* se construye por medio del diálogo de una pareja, quienes van contando la historia, a diferencia de los demás cuentos que hay un narrador testigo o narrador protagonista, aquí las voces pretenden superponerse una a la otra, pero todo cambia con la presencia de este personaje misterioso que parece un minotauro. De los personajes no se conoce mucho, su construcción gira en torno a la problemática, jamás dicen sus nombres, pero el uso de anglicismos como “*fucking*” o “*hello*” demuestra que son de una clase social alta.

La ausencia de narrador hace que la historia tenga más credibilidad, es decir, al ser los personajes quienes narran la historia, esta toma un tinte de realidad, a manera de testigos. Además, el final que deja expuesta la presencia de un minotauro y un laberinto advierten la el estilo de una escritura de horror, a ello se suma el estilo crudo y grotesco de la autora, cargado de insultos por parte de los personajes.

6.1.4. Silba

Silba es otro cuento en el que los personajes masculinos se encuentran vinculados a la violencia. Aquí aparecen dos personajes que marcan la vida de la protagonista, su esposo y un hombre al que le tenía miedo, una precaución que ha venido desde generaciones en generaciones femeninas. La mujer, quien ahora ya es madre, tiene dependencia de su marido, la independencia que tuvo en un momento, ahora queda en el recuerdo.

Los sabores, olores, texturas de su infancia, el primer negocio que se puso, cuando era apenas adolescente, de vender el banano de rechazo, el que no era exportable, a la gente

del vecindario. No callaba nunca sobre eso, tal vez porque fue su primer y último trabajo pagado, la primera y última vez que el dinero llegaba a sus manos y se iba de sus manos. Después tuvo billetes en las manos, pero eran distintos, eran de papá (Ampuero, 2021, p. 24).

La dependencia económica hacia su marido se da como una privación intencionada, pero justificada por la sociedad. La mujer ansía indirectamente su independencia económica y lo expresa reiterando un recuerdo, ya que refuerza la idea de la dignidad. De ahí, los roles se establecieron desde la estructura patriarcal-capitalista, el hombre se encarga de mantener la casa y la mujer de sus hijos y la casa.

No obstante, esta situación es una construcción social, que como lo indicó Butler (2021), tiene una estabilidad que surge de la coherencia ficcional entre el sexo/género y que, a su vez, es atravesada por múltiples relaciones sociales tendientes a normalizar estas situaciones dentro de un horizonte cultural determinado, ya que, a palabras de su hija: “Sé que la mamá de mamá la golpeaba a ella y que a los hermanos no” (Ampuero, 2021, p. 24). Este sistema se ha reforzado con la repartición desigual de oportunidades, donde la libertad que quitan a las mujeres, facultan al hombre a soñar y hacer sin límites.

Pero, no solo ocurre con las oportunidades, sino con la ausencia en la crianza, estas acciones han sido replicadas desde generaciones pasadas en la vida de esta mujer.

Ahí vivía la abuela de mamá, ya sola, porque el abuelo de mamá se había largado con otra mujer cuando mamá era niña. Ahí apareció mamá un día con su perra huérfana de cachorros y una maleta. La abuela de mamá era una señora gordota, alegre y querendona que le permitía todo. Mamá se levantaba tarde, iba y venía de la playa trayéndole conchas marinas y flores salvajes de regalo. Comía cuando y cuanto le apetecía, montaba a la yegua sin silla, vestía pantalones cortos o no vestía nada, bebía cerveza, se fumaba algún mentolado y se quedaba hasta la madrugada escuchando los cuentos chistosísimos de su abuela o la novela de moda en una radio de transistores (Ampuero, 2021, p. 26)

Este fragmento presenta dos imágenes que se oponen, con la intención de contrastar dos escenarios de mujeres con y sin un hombre. La primera, una situación triste, el hombre abandona a su familia por irse con otra mujer; aunque no haya una descripción profunda, se entiende el sufrimiento que dejó esa situación. Sin embargo, a partir de ella, la mujer renace y, lo que quizá fue sufrimiento, ahora es tranquilidad. Incluso la figura masculina, evita que, a la entonces niña, se le infundan miedos, roles o estereotipos, pues sin esta figura “era un mundo autosuficiente, un mundo sin miedo, un mundo feliz. Lo que quiere decir exactamente que

mamá y su abuela eran autosuficientes, sin miedo, felices" (Ampuero, 2021, p. 26). Aquí, se hace explícito la tranquilidad y libertad que tenían ellas sin la figura de abuso o violencia.

Sin embargo, las estructuras machistas de la sociedad son más fuertes por el constante flujo y repetición en todas las unidades sociales: la familia, es así que pese al ejemplo de sus generaciones pasadas, ella se casó con una persona que la eligió. El acto de que los hombres elijan la mujer con la cual quieren casarse denota el rol pasivo de la mujer incluso para tomar decisiones en su vida, ya que el matrimonio también se ha visto para siempre y, por tanto, la elección de la pareja debería ser seria y con la minuciosidad que amerita. En este caso, la esposa debía aguantar lo que se dé en su matrimonio. Es más:

Papá dejó de querer a mamá cuando yo tenía unos quince años. El trago barato se percibía en su aliento a pesar de las bolitas de caramelo, aparecían espejos de mano y labiales fucsia en la guantera del carro, una mujer llamó un fin de año a las doce de la noche y él dijo que era una amiga, pero papá no tenía amigos, mucho menos amigas (Ampuero, 2021, p. 28).

Las estructuras jerárquicas implícitas en lo binario, es decir, entre la mujer y el hombre, han construido, en esta obra, la figura de la infidelidad como algo normal en los matrimonios, debido a la reiteración de las prácticas, en una constante lucha y negociación con el poder y las normas socioculturales (Butler, 2001). Así, las posibilidades corpóreas se encuentran condicionadas y mediadas por el discurso social normativo, un discurso heteropatriarcal.

6.1.4.1. Vulnerabilidad interseccional.

En este cuento se evidencia que la vulnerabilidad social está dada por el género, como edificación normado por el discurso y prácticas socioculturales. Asimismo, existe un proceso para reconocerse como víctima; el ciclo se ha visto que viene determinado por sus generaciones pasadas, hay un rompimiento con su abuela, pero la nieta no deja de ser un ente pasivo.

Por otra parte, ella, pese a no tener necesidad económica inmediata, es vulnerada por situación económica permanente, ya que no tiene dinero, sino que administra el de su esposo. Todo ello faculta a su marido a engañarle o tenerla a su lado por una costumbre, como si comprara sus servicios domésticos, sexuales y de amor.

6.1.4.2. Elementos del horror.

El horror forma parte de los seres humanos y este hace que se constituya como algo muy propio y que a la larga se manifieste en toda su expresión mediante la vulnerabilidad de la condición humana (Cavarero, 2009), en *Silba* se alude a la vulnerabilidad de la condición humana cuando hace referencia al horror a través de las heridas de la piel, como:

Sé que cuando mamá era pequeña, la mamá de mamá dejó sin vigilancia una olla gigantesca de leche y que mamá estaba jugando, explorando, y le cayeron litros y litros de leche hirviendo y el vestidito se le pegó a la piel, se volvió una sola cosa, y que, sin saber qué hacer, la mamá de mamá le arrancó el vestido y con él también la carne de su pechito infantil y que tanto era el dolor, tanto, la desesperación de verse el pecho desollado, que quiso lanzarse por la ventana a una acequia que había debajo de la casa y que, para detenerla, su mamá la abrazó por el pecho en carne viva: ella se desmayó de dolor. Sé que la cicatriz, esa piel de anciana en una mujer joven, la avergonzó toda la vida. (Ampuero, 2021, p. 24)

Parte de esta vulnerabilidad es el daño que dejó la quemadura de la niña sin vigilancia, el hecho de que la madre dejó a la niña sola con latente peligro hace que se convierta en víctimas del horror aquellos cuerpos que no solo son víctimas de la degradación del cuerpo, sino también, a aquellos que son víctimas de presenciar la misma, en este sentido, es que la niña a lo largo de su vida tuvo que cargar con la vergüenza de su cicatriz que su cargaba sobre su pecho por toda la vida.

Otro caso de degradación físico del cuerpo, sobre el cual se construye el horror es la que supone el padecimiento de una enfermedad y como ya se había mencionado, no solo involucra a quien posee el cuerpo enfermo, sino que, trasciende a su entorno, provocando daños psicológicos, emocionales y físicos. Así por ejemplo en *Silba* se encuentra:

Mamá aguantó y aguantó, incluso cuidó a papá cuando el cáncer lo dejó hecho una piltrafa y no podía ni llegar al baño, pero sí podía mandarle mensajes a la otra mujer y, quién sabe, tal vez a otro hijo, otra hija. Lo cuidó cuando la respiración de papá se convirtió en un lento y largo silbido agudísimo que perforaba los oídos. Lo cuidó hasta su último día y lo lloró en el entierro. No quise formular las preguntas que harían que mamá se avergonzara de su vida entera, de darle el lado derecho de la cama y el mejor trozo de pavo —la carne blanca en filetitos— a su verdugo, del emborronamiento de su

amor propio, de su condición de mujer miserable y prisionera, de su callar por miedo a que papá la abandonara, un silencio brutal, como una mano enorme de verdugo que te tapa la nariz y la boca mientras silba. (Ampuero, 2021, p. 28)

La abnegada esposa no abandona al esposo en su enfermedad, a pesar de toda la vida en que se le condenó a vivir entre miseria y un ambiente inminentemente lleno de violencia, un ambiente desprovisto de los medios necesarios para salir adelante para buscar las herramientas para cambiar la realidad inmediata. Es parte del horror el miedo que se crea desde la angustia y la incertidumbre, por un lado, la angustia porque aunque se encuentre enfermo el verdugo no deja de representar esa figura que infunde un falso respeto e incertidumbre en la que se le obligó a vivir con el pendiente de que pasará mañana, cuando el verdugo se haya ido.

Por otro lado, se trata de comprender el horror en la literatura de María Fernanda Ampuero y se conlleva a pensar el horror como el miedo, la angustia de un cuerpo en el que recae la acción, la violencia. Desde lo grotesco, se expone a una madre que teme por el destino de su hija y la conciencia que ha adquirido a pesar del medio en que le ha tocado crecer, esta conciencia de poder distinguir entre lo bueno y lo malo, es así que, en manifestaciones de horror del personaje, madre en Silba se localiza:

[...] una chica del pueblo vecino, la sexta del año en la zona, había desaparecido pocos días Antes —era una muchachita libre, como tú, hijita, dijo la abuela de mamá— y la gente estaba segura de que a todas esas niñas desaparecidas les había silbado El que silba. Mamá se pegó mucho a su abuela y pensó en las chicas desaparecidas, en ella misma desaparecida, o sea una sombra negra, amordazada por las tinieblas, en la noche negra, mientras la gente que te quiere prende fósforos para tratar de encontrarte hasta que se cansa de quemarse los dedos con la llama inútil y deja de buscar. La abuela de mamá se puso seria y le rogó que si escuchaba un silbido no se asomara a la ventana por nada del mundo, que a veces las chicas se asoman por curiosas, por aburridas, por solas o por enamoradas. (Ampuero, 2021, p. 26)

Al mismo tiempo se nota a una abuela que no se termina de resignarse y aceptar el destino de su hija, la violencia que se expresa y que socialmente está aceptado como para decir que “a todas las niñas desaparecidas les habían silbado” (p. 26), responde sistémicamente al entendimiento del horror como el sentimiento de miedo ante el peligro y la incertidumbre. Es posible percibir estos sentimientos y emociones gracias al lenguaje directo con el que se expresa

la autora con lo que logra mantener el suspenso, principalmente, sobre las amenazas sobre la vida y la seguridad.

6.1.4.3. Rasgos del estilo.

Silba presenta una narradora testigo, la hija es la narradora del cuento, quién indiferente por el cariño que se supone tener hacia su padre, es muy objetiva en los acontecimientos. El relato, visto como lo hace Cavarero (2009) da cuenta que la narración es un arte delicado porque revela el significado sin cometer el error de definirlo. En esa fragilidad expuesta aparece la confirmación de la existencia del narrador y de su singularidad para contar una historia en un espacio de confianza y de escucha, puesto que le corresponde a la literatura decir lo indecible, lo peor, lo secreto e intolerable, porque al estar consagrada a revelar lo inconfesable y a transgredir todos los límites y las reglas, tendrá que colocarse ella misma fuera de la ley, y es lo que ocurre en este cuento y en todos los cuentos, no hay un sesgo de parte de quien narra la historia, sino que se confiesa incluso lo inconfesable.

6.1.5. Invasores

En este cuento se expone una situación de lucha de clases, algo difusa, en un barrio de clase social alta. El cuento se narra a partir de la voz de la hija, quien actúa de forma imparcial y da cuenta del proceso que siguieron personas de bajos recursos hasta apoderarse del vecindario, y cómo la casa de su padre, quien era autoritario, violento y clasista, es invadida por algo siniestro, no tiene forma, solo desvanece sus fuerzas, hasta dejarlo loco.

Una tarde a uno de esos niños se le ocurrió que quería la cometa de mi hermano, la de la mariposa monarca [...]. Una mujer vino corriendo, se la arranchó, le dio una bofetada e intentó devolvérsela, pero el daño ya estaba hecho. Mi hermano cruzaba la calle llorando y timbraba como loco en nuestra casa gritando que le habían robado la cometa [...]. Mi papá salió de la casa como salen las bestias: a matar. Empezó a gritar a quien pasara por delante que esa gente se tenía que ir, que eran ladrones, que lo de las invasiones había llegado demasiado lejos y que esos miserables se estaban burlando de nosotros. Los vecinos lo rodearon, lo aplaudieron, lo arengaron. (Ampuero, 2021, p. 54)

Si bien, el actuar de los niños fue inocente por la necesidad de jugar, este acto corresponde a una necesidad de protección por parte del padre, las personas cada vez estaban llegando y apropiándose de espacios en la calle. La invasión de la gente puede corresponder a una metáfora de perder el poder, del miedo de las élites por no tener asegurado sus recursos, su hábitat. Frente a esta disputa de poder, la violencia es la respuesta, quizá no directamente, pero sí transgrediendo la integridad a través de otros medios.

Cuando respondió ya no era él, sino alguien un poco más alto: el elegido. [...]

Esa noche papá llamó a su primo, el político, y la historia de la cometa de mariposa monarca se convirtió en un robo de bicicleta con cuchillos, en golpes a la cara de mi hermano hasta dejarle la boca rota y el ojo morado, del drama de la inseguridad, del miedo constante, de las invasiones transformando el barrio soñado de la clase media en una tierra sin dios ni ley. En un vecindario donde estaba pasando lo impensable: que la gente sin casa invadiera los terrenos y viviera ahí, como si hubiera pagado algo, como si tuviera algún derecho. El primo llamó al alcalde, dijo la palabra elecciones y, al día siguiente, aunque era domingo, mandaron los bulldozers. Papá se movía entre el público como un rey en guayabera. (Ampuero, 2021, p. 46)

Esta cita evidencia cómo los personajes masculinos están asociados a la violencia, es a través de ellos como se crea el mundo, en este caso como se construyen las historias, ellos cumplen un doble papel: a la vez que sostienen, crean, toman decisiones en las historias, también las destruyen, crean caos, etc. Su masculinidad hegemónica impone un modelo de comportamiento imponente, que origina una situación de desigualdad y reproduce modelos estructurales violentos. Asimismo, al ser elegido su ego se hace presente, por ello el cambio a un ser que ya no era él, es de lo que habló Freud: el alter ego; una persona que no le importará pisotear a los demás, burlarse o dañar la propiedad.

Finalmente, la vulnerabilidad aquí se da por la desprotección que significa la carencia de un hogar. El acto de quedarse sin hogar los expone a una propensión al daño, este se encuentra condicionado por un factor de fragilidad del ser humano, ya que están expuestos a elementos sociales y ambientales. El símbolo de la casa, el hogar o la morada significa protección y poder, al no tenerlo se encuentran en completa indefensión; es como si esas paredes de ladrillo, bahareque, tabla o barro son una especie de escudo contra los factores exógenos, aunque pueda ser la misma naturaleza quien los destruya. Para este caso, como dijo Feito (2007), los espacios de vulnerabilidad se determinan por las situaciones de marginalidad. Ellos incluso están expuestos a mayores riesgos como la delincuencia, la discriminación racial, socioeconómica, de género, los problemas de salud por esta falta de poder.

6.1.5.1. Vulnerabilidad interseccional.

Este cuento, aunque no expone directamente la vulnerabilidad social que experimenta una mujer, es representado por medio de la mamá del niño que tomó la cometa, como un personaje colectivo, ella es la única que da la cara y la que tiene un conflicto directo con el padre, quien cree que es bruja y que a través de ella se da toda esta invasión. Su situación de desventaja se encuentra dada por la clase social y el género. El rol que juega el género: el hombre poderoso es doblemente poderoso.

6.1.5.2. Elementos del horror.

Este cuento presenta escenas donde la violencia transgrede a los grupos sociales más vulnerables, aquí el monstruo se enmascara en la necesidad, específicamente la falta de un hogar que da paso a un sinnúmero de represiones, como la destrucción de los personajes, animales, cosas que les pertenecen a los subalternos.

Los bulldozers son unas bestias dentadas que rugen y destrozan todo lo que está a su paso: persona, animal o cosa. Vino uno detrás de otro como naves extraterrestres y en el terreno donde se habían asentado las familias lo empezaron a tirar todo. Los gritos que salían de las casitas eran de fin del mundo. Me tapé los oídos con todas mis fuerzas y aun así me llegaban los alaridos adentro, adentro, tan adentro que quería gritar yo también. [...] Gritaban, todo el mundo gritaba, como en esas películas de la guerra cuando había bombardeos. Los bulldozers revoleaban planchas metálicas, cartones, ollas, hamacas, un entrevero de polvo y cosas que antes fueron las casas de esos niños y sus familias. A los gritos se sumaron los aplausos del barrio. (Ampuero, 2021, pp. 46 - 47)

Al parecer, la dominación de clase hace que los personajes violen las normas éticas más que sociales, ya que no tienen compasión ni empatía. Aquí las víctimas del horror son cuerpos vulnerables cuya desintegración no solo es física, sino que al estar ejercida mediante la violencia hay también una degradación psicológica, social, económica y demás.

Un niño corrió hacia la máquina brutal. Dicen que vio un gatito, dicen que vio algo brillante, dicen que no era del todo normal. El niño fue engullido por esa pala con una facilidad aterradora, como si fuera una hormiga. Su cuerpecito flaco saltó por los aires y cayó casi sin ruido en la mezcla de ladrillos, maderas, cartones, piedras. Todos lo vimos, el hombre que conducía el bulldozer lo vio, su madre lo vio. La mujer cayó al suelo con un bramido mortal y empezó a lanzarse puñados de arena a los ojos, a arrancarse pelos de la cabeza, a desgarrarse la carne de los pechos hasta dejársela en tiras de piel colgando, con toda la sangre bañándole el vestido de flores, las sandalias. Los vecinos, ante esa imagen, agarraron a sus hijos de la mano y huyeron hacia sus casas sin mirar atrás. Mamá agarró el brazo de papá y él se soltó con violencia. (Ampuero, 2021, p. 47)

La necesidad como tal no tiene tintes siniestros, sin embargo, es a través de la violencia cómo dibuja un rostro de horrorismo, es decir, una violencia consumada en cuerpos inermes. Los elementos en los cuales se basa el horror aquí presente son estas escenas de desgarro o violencia, personajes que les hacen mucho daño a los otros. Todo este ambiente hace que los lectores

estén tanto ansiosos mientras que los personajes principales son atacados con violencia que puede desintegrarlos tanto física como psicológicamente.

6.1.5.3. Rasgos del estilo.

En este texto, la voz narrativa es testigo, pues es la hija del victimario presenta los hechos objetivamente, no toma bando con su padre, pese a ser afectada por las invasiones de la gente pobre. El horror está presente en el lenguaje de María Fernanda Ampuero, quien hace que sea el lenguaje propio de las víctimas. La voz es cada vez más tajante, de manera que existe una transformación en la sensación de repugnancia que producen los atroces actos y los lleva exactamente a la indignación, como protesta o denuncia.

6.1.6. Creyentes

Este cuento presenta la situación de una sirvienta junto con su hija para quienes su victimaria será una mujer, a diferencia de los demás textos donde la violencia y la vulnerabilidad es ejercida por una figura masculina; para ello se analizarán los personajes María, que lleva el sobrenombre de *Patafría* porque no puede llamarse igual que su jefa, y Marisol, su hija.

- Patafría

Diversos cuentos presentan a mujeres que se desenvuelven como *la criada*, *la sirvienta* o *la muchacha*, ellas evidencian el impacto de la desigualdad y la discriminación; su vulnerabilidad es doble o triple en diferentes contextos. Por ejemplo, en el cuento *Creyentes* se encuentra a María, quien presenta una identidad difusa debido a su condición social, su nombre aparece inicialmente, pero en todo el texto se la reconoce como *Patafría*, porque lleva el mismo nombre de su patrona, y ella lo cambió “porque ser tocayas le resultaba insoportable” (Ampuero, 2021, p. 18). Es importante la denominación de María, la sirvienta, porque de los personajes de Ampuero mayormente no se conocen los nombres, pero en esta ocasión, es sí se lo hace, pero para vulnerar su identidad.

La persona como propiedad pierde su identidad, su personalidad responde asertivamente (o sumisamente) ante la autoridad y los planes, actividades y comportamientos impuestos desde afuera o, en su defecto, desde una figura de mando.

Las labores de *Patafría* eran en su mayoría las tareas domésticas y de cuidado del hogar, otra vez, funciones asignadas por su género y por patrones culturales. Ella ha trabajado desde hace mucho tiempo en esa casa, pero su trato no es diferenciado, cuenta con una pequeña pieza y no puede comer con su patrona o alguien de la familia; también tiene una hija, Marisol, quien no puede acercarse a la nieta de María, en realidad, casi no la conocen. Del padre de Marisol no se dice nada, pero sí tiene familia. Aparentemente, el cuento puede ambientarse en la matanza

de los obreros de Guayaquil el 15 de Noviembre de 1922 por esta descripción: “En la calle la huelga cada vez era más salvaje. [...] Decía que el río se llevaba cadáveres llenitos de agujeros de bala y que, en la madrugada, las madres de los asesinados iban a dejar cruces sobre el agua” (Ampuero, 2021, p. 21).

Pese al contexto de conmoción recibía malos tratos o reclamos por parte de su jefa, el comportamiento cambió cuando María supo que los empleados estaban revelándose, allí le pidió que no la traicionara y recalcó el tiempo que había pasado con ella. Sin embargo, las condiciones por las que atravesaban los trabajadores no era el mismo que de los dueños, ellos viajaban a otros países, mientras que:

La policía iba a los barrios de los obreros y violaba a sus madres y a sus hijas y a sus hermanas y a sus abuelas. Después se llevaban todo lo de valor y quemaban las casas.

Las dejaban semidesnudas, ensangrentadas, tiradas en la tierra. (Ampuero, 2021, p. 21)

Por medio de esta cita se hace evidente la situación de desprotección y vulnerabilidad que experimenta *Patafría*, no solo de su contexto inmediato como lo es su jefa, sino también del estado, esto debido a que pertenece a la clase obrera, y el sistema reprime a este sector social, pero lo hace con mayor ahínco a las mujeres de este sector. Ser mujer es una tortura aquí, para ello es necesario analizar la situación de su hija, Marisol.

- **Marisol**

Marisol, la hija de la sirvienta de la casa, ha pasado oculta la mayoría del tiempo, no se le permitía que jugara con la nieta de la jefa, sin embargo, a lo largo del cuento ella forja una buena relación con la niña. La servidumbre, en este cuento, se marca muy bien, de manera que no pueden comer en la mesa grande y su habitación es muy reducida y sin comodidades.

Marisol tenía algo extraño, aunque no podría decir qué. Contestaba lo que le daba la gana, permanecía con la boca abierta demasiado rato, se rascaba sin parar la cabeza o callaba, como escuchando a alguien que te está dando unas órdenes muy confusas, pero muy importantes. (Ampuero, 2021, p. 19)

El miedo se ve reflejado cuando Marisol se rasca la cabeza o calla como si estuviera escuchando órdenes de un adulto, es evidente que hay un problema en ella no se puede hablar de un trastorno, pero no hay cordura en su personaje. Es frágil incluso para comprender su niñez, ya que los juegos propios de un niño no los puede realizar, esto debido a que se ha mantenido encerrada en el callejón sin luminosidad, sin un espacio donde sea el lugar de recreación. Además, se evidencia a una niña herida y alerta ante cualquier actitud, el miedo a ser descubierta y maltratada por tener este comportamiento la cohibe de ser una niña libre.

Me saqué los zapatos y me subí a la cama de la abuela. Le dije a Marisol que hiciera lo mismo. Cuando la abuela entró nos encontró a las dos, cabeza con cabeza, viendo *El pájaro loco*, y llamó furiosa a Patafría para que se llevara a su hija a la cocina. Después le ordenó que cambiara la cobija, las fundas de almohada y las sábanas. Desde ese día yo comí en la cocina con Patafría y Marisol. (Ampuero, 2021, p. 20)

La discriminación que muestra por parte de la abuela a Marisol generan y refuerzan que las condiciones por las que está atravesando la madre de Marisol sea vulnerable a su trabajo, es decir, exista la pérdida del trabajo o disminución del sueldo por permitir que su hija ingrese a las habitaciones de los jefes de la casa. Asimismo, el ordenar que se cambien las piezas de la cama demuestra que la abuela no tolera la presencia de la hija de la sirvienta, por tanto, existe discriminación y clasismo. La sirvienta y su hija son los sujetos que sufren situaciones económicas y dependen de un ente superior.

La policía iba a los barrios de los obreros y violaba a sus madres y a sus hijas y a sus hermanas y a sus abuelas. Después se llevaban todo lo de valor y quemaban las casas. Las dejaban semidesnudas, ensangrentadas, tiradas en la tierra. (Ampuero, 2021, p. 21)

Al parecer, hay un poder que se ejerce sobre las mujeres que atraviesan las condiciones de la guerra, este es autoritario y misógino. Ante ello, es importante pensar en el papel de la mujer en las guerras, por ejemplo en la *Ilíada* o en las guerras de Troya, donde las mujeres son consideradas netamente un objeto que se podía raptar, ultrajar o comercializar. Las mujeres son víctimas directas de la fuerza armada, el poder masculino se ejerce en contra de su voluntad para satisfacción de sí mismos. Además, los policías representan el estado, por el cual se ponderan el derecho de sobrepasar por sectores vulnerables a las situaciones atravesadas durante la contienda.

6.1.6.1. Vulnerabilidad interseccional.

La relación de la sirvienta y la jefa se han marcado notoriamente en este cuento, por ejemplo, cuando no puede comer ella o su hija en la casa grande, cuando su identidad dependió de la dueña de la casa o cuando se alude a una contaminación de las sábanas porque la usó Marible; pensar que las clases sociales, asociadas a una etnia, tienen una “mancha” que contamina o contagia es discriminador. La vulnerabilidad de *Patafría* estaba determinada por su situación económica, clase social, maternidad, género, identidad y etnia; es el primer cuento donde hay una vulneración por la maternidad. Para el caso de Marisol, su vulnerabilidad se ha establecido por la edad, género, la clase social y etnia que heredó de su mamá, la ausencia de figura paterna.

Este caso es importante, puesto que, aunque la vulnerabilidad social que se construye de parte de las entidades hacen que se violen y maten a la clase obrera, la mayor vulnerabilidad nace de los actos de la dueña de la casa, quien pareciera que fuera dueña de la servidumbre. Es evidente que esta mujer gobierna con estructuras patriarcales, y, pese a que toda discriminación ha estado presente en los personajes masculinos, los discursos con fines emancipatorios, como este, contienen opresión, marginalización y vulnerabilidad en su interior. Entonces, no son solo los hombres victimarios de la vulnerabilidad social de las mujeres, sino que también hay mujeres que reproducen el sistema patriarcal porque están cargadas de la educación en su crianza, en su hogar.

6.1.6.2. Elementos del horror.

Creyentes es un cuento donde confluye el horror real y el horror literario, esto es porque existe una emergencia, la historia se instaura en un contexto conflictivo de guerra donde el estado viola los derechos de los ciudadanos y las mujeres son violadas por los policías; pero, al mismo tiempo, se construyen personajes “los Creyentes” que son una mezcla de monstruo caníbales y pedófilos, nadie sabe de dónde vinieron o siquiera si son extraterrestres.

El horror real se refleja en el monstruo que se construye a través de la necesidad, la desesperanza, el dolor. El espacio incluso es delimitado para cada horror, por ejemplo, aquí se usan espacios abiertos y el espacio natural, ya que no quebranta el orden natural-espacial de las cosas, mucho menos la ambientación o la escenificación.

Alguien llamaba a María. Habían matado a su marido, a su hermana, a medio barrio. A su madre la habían dejado malherida y habían quemado todas las casas. María, Marisol, mi abuela y yo, una al lado de la otra, mirábamos a esa mujer que había cruzado la ciudad para traer las noticias, con el cerebro a fuego vivo, las rodillas flojas y las mandíbulas rígidas como la gente a la que van a fusilar. La mujer se fue y María cayó al suelo. La abuela se agachó para consolarla. Con María hecha una bola y mi abuela cubriéndola con su corpachón no se sabía de cuál de las dos era ese llanto tan salvaje, tan herido, tan animal. Quizás era de ambas a la vez: el llanto al unísono de dos mujeres a las que el dolor ha decapitado. (Ampuero, 2021, p. 22)

El discurso del dolor y la angustia que viven las personas al atravesar una guerra hace posible el horror, es esta la evidencia de la violencia de estado, aquella violencia que refleja la pérdida y el duelo que deja en las personas por el desplazamiento forzado, los desterrados, los sobrevivientes o supervivientes. En la tristeza que reproduce el odio que se infiltra en un pueblo sometido, en los feroces caos que doblegan incluso a los más pudientes, en la facilidad para borrar la existencia de las personas aquí habita el horror.

Antes de irse le dijo a la abuela que tenía que cuidar a Marisol como si fuera nieta suya y la abuela prometió hacerlo. María insistió y la abuela se puso la cruz que llevaba en el pecho en la boca. Juró por dios. Marisol quiso correr detrás de su mamá, pero la abuela la atrapó con sus brazos de enterrador. Pensé en los gatitos que la abuela había separado de su madre, en el sonido de esos cráneos diminutos, en el último chillido. (Ampuero, 2021, p. 22)

En esta cita se aprecia que aparte de lo desgarrador que puede ser lo externo, también hay perversión en lo interno; también es grotesco e inhumano el actuar de la abuela con los gatitos, la falta de sensibilidad construye un escenario violento, donde es jerárquica la forma en la que se perpetúa la violencia, aquí los desamparados serán los más atacados.

Por otra parte, el horror literario se hace presente con la inclusión de la fantasía, específicamente en estos inquilinos de la casa y en cómo son las niñas las únicas que pueden ver estos comportamientos. Para este caso, se construye la escena en un espacio natural, ya que no se quebranta el orden de las cosas, pero la inclusión de personajes monstruosos hace que se desarrolle el horror. Así se encuentra:

Una noche escuchamos un llanto, como de un niño que lloraba, tal vez de una gata en celo. Bajamos como dos sombras y Marisol se asomó al agujero de Los Creyentes. Me miró y en su cara vi horror, más horror del que se puede poner en palabras, más horror del que puede aguantar una niña. Quise asomarme, pero no me dejó, me abrazó y escuché su corazón, un animal al que van a degollar. Corrimos al patio y me dijo que Los Creyentes estaban mordiendo al niño. No le creí. Volví sola y me asomé al agujero. Creyente Alto se limpiaba la boca y Creyente Bajo ataba una bolsa de basura. (Ampuero, 2021, p. 22)

Aquí se aprecian algunos símbolos del horror literario como el agujero, los elementos de la sangre, los trozos de carne, la bolsa de basura; todo esto refleja algo amenazante e impuro, al mismo tiempo, que crean en los espectadores miedo, angustia y disgusto. Las características de las niñas hacen que el ambiente sea hostil e impredecible, a decir verdad, hacen que uno se espere para lo peor.

Al parecer, el uso de los personajes caníbales es un eufemismo de los pedófilos, por ello son las niñas quienes se dan cuenta de estas acciones y siguen el rasgo; sin embargo, este cuento no se crea con la intención de prevenir los abusos, sino con el propósito de visibilizar esta situación que en gran medida ha sido normalizada. Este tema tiene que ver con una problemática de género, principalmente porque la mayoría de los abusos se han dado dentro de los hogares, allí, donde no podría habitar el peligro, mucho menos donde podría verse el horror.

6.1.6.3. Rasgos del estilo.

María Fernanda Ampuero, en este texto, les da nombre a sus personajes femeninos, diferente que en los cuentos anteriores de quienes solo se conocía el nombre de los antagonistas, su parentesco, la nacionalidad o clases sociales. Al darles nombre, les da identidad, pero una identidad difusa que se relaciona con la idea de esclavo-dueño, incluso al atribuirle el mismo nombre a las dos.

Otra característica que emplea en este texto es el suspenso y el silencio como muestra innata del horror, pues Ampuero aboga por lo desconocido, por el suspenso en sus escenas, muchas veces no se tiene mayor información para conocer qué sucederá, esto deja impacientes a los lectores. El empleo de la duda, la desesperación, la necesidad de preguntar por más se ha marcado como un rasgo del estilo de la escritora ecuatoriana.

Por otra parte, son marcadas las expresiones que describe, por ejemplo cuando habla del cerebro a fuego vivo, las rodillas flojas y las mandíbulas rígidas como la gente a la que van a fusilar, estos enunciados son vívidos y ayudan muchísimo a percibir y caracterizarnos con los personas y sus situaciones.

Finalmente, existe un uso de pensamientos y diálogos de las niñas para afianzar las expresiones y el impacto en los lectores, por ejemplo, cuando relacionan la separación de la madre e hija con la separación de los gatitos con su madre; por otro lado, el relacionar la separación con la muerte “en el sonido de esos cráneos diminutos, en el último chillido” dan cuenta de su inocencia y la versatilidad de las situaciones.

6.1.7. Pietá

En *Pietá* se conoce otro caso donde una mujer es vulnerada principalmente por su situación económica, al pertenecer a la servidumbre, el cuento se basa en una sirvienta y la relación que tiene con el hijo de sus jefes, una relación parecida al de madre e hijo o es eso lo que ella cree; la percepción que tiene la sirvienta sobre “su niño” lo ha facultado para agredir tanto verbal como físicamente, hasta el punto de ocultar un feminicidio. Así se construye la escena:

Se baja tan mal que tengo que cogerlo del brazo, pero él se suelta bravo porque es orgulloso, siempre ha sido, desde chiquito, y se le caen las llaves porque tirarlas no las tira, que él sí tiene una educación y viene de un buen hogar, y yo me tengo que agachar a recogerlas del suelo. (Ampuero, 2021, p. 50)

Esta cita reflejan ciertos estereotipos, en primera instancia, la del clasismo y la educación, ya que pensar que alguien tiene educación porque viene de un hogar pudiente no es del todo cierto; además, el que se suelte bravo y bote las llaves está construyendo un prototipo de hombre

patriarcal. Esto se corroborará con las citas siguientes, pero antes hay que analizar cómo se construye la situación de vulnerabilidad. Hay una idea sobre la educación que alude a lo económico, lo que deja entrever que ella no lo ha tenido, además, los temas que comparte a “su niños” son:

[...] de mi barrio, del problema del alcantarillado, de la papilla de zanahoria blanca, qué rica, que cada vez que llueve es un desastre por mi zona y que la basura y los perros muertos van flotando por la calle y nosotros en esa agua tenemos que caminar para venir a trabajar, de los ratones, qué plaga, de que necesitaba un gato, un gato gordo y comelón, todo. (Ampuero, 2021, p. 50)

Efectivamente, hay una situación de vulnerabilidad dada por factores económicos, que a su vez, también serán factores externos como los desastres naturales que pueden acentuarse por la composición de su hogar y barrio, y las necesidades básicas como el alcantarillado. Aquí se recalca la idea del esfuerzo para ir a trabajar y sobre todo la necesidad y entrega, mucho más por su maternidad, como se lo conoce en la cita: “Por esa época fue que el doctor me dijo que mi hijo no andaba bien de su cabeza, que algo malo tenía, degenerativo dijo, crónico dijo” (Ampuero, 2021, p. 51). Al describir los problemas de su hijo se asume que ella no tiene conocimiento de la enfermedad o nociones básicas que le permitan una ruta para actuar, sino que es su jefa es quien se encarga de la enfermedad y conoce de la urgencia que requiere.

Por otro lado, es interesante la dinámica que se construye alrededor de los dos infantes, ahora hombres, de los cuales está al cuidado de esta mujer. Primeramente, hay un hijo propio, cuyas prioridades son de salud y cuidados inmediatos; y, por otro lado, hay un niño, que ha sido asignado para su crianza como parte de su trabajo. La necesidad ha hecho que esta mujer tenga que dejar a su hijo y ha priorizado el cuidado del otro niño, sin embargo, en esta convivencia ocurre una situación singular:

Mi hijo desde bebecito se quedaba tranquilo y callado cuando yo me iba a trabajar y lo cuidaba la vecina, como si supiera, ¿no? Como haciéndose grande más rápido. Pero mi niño no. Mi niño no me dejaba ni ir al baño y a veces yo tenía que hacer mis cosas cogiéndole la mano, como un animalito. (Ampuero, 2021, p. 50)

Aparentemente, la composición social del servicio de crianza y doméstico se ha naturalizado hasta el punto de descuidar la maternidad propia, es decir, frente a una necesidad económica se descuida incluso necesidades biológicas y afectivas, pero estas actividades que se han normalizado desde la Edad Media con las nodrizas. Aquí las jerarquías sociales hacen que el hijo de la sirvienta tenga peor trato y que la consideración total sea para su “su niño”. El término “mi niño” ha sido utilizado por las nodrizas, sirvientas, nanas para referirse a los hijos de sus

jefes, de quienes están al cuidado, pero aquí la relación es directa hasta el punto de considerarse la madre. Por ejemplo, en la siguiente cita se reconoce el sentido de pertenencia al enseñar algo suyo:

[...] balbuceó arroz y yo pegué un grito que ni que hubiera visto el milagro de la Virgencita, pero no le confesé nada a la señora porque las señoras son celosas de una y capaz que por ahí me despedía por hacer que el niño haga lo que ella no pudo y peor que dijo arroz, una palabra de empleadas. (Ampuero, 2021, p. 50)

La alegría es evidente en esta cita, así como la subalternidad del lenguaje. Toda esta relación va a ser la base para que esta mujer sienta un cariño muy grande por este hombre, hasta el punto de justificar y permitir sus comportamientos violentos, como se aprecia en la cita: “Me pongo nerviosa y él me suelta una cachetada para que me tranquilice, me dice malas palabras, pero no le digo nada porque él no hace eso por grosero, sino que a veces se pasa un poquito con los tragos” (Ampuero, 2021, p. 50). Absolutamente nada debería excusar la violencia, pero es esta idea de la madre abnegada, que se ha cegado por el amor y la convivencia la que soporta estos actos; ello es parecido a una relación tóxica, pero no con una pareja, sino con “su niño”.

De esta violencia se reconoce su origen y cómo era la misma sirvienta quien fungía como plataforma para apaciguar las agresiones del padre de “su niño”: “A mi niño yo me lo metía conmigo a mi cuarto cuando lo escuchaba llegar porque ese señor arramblaba con lo que encontraba por el camino. Esa violencia no la he visto yo en nadie” (Ampuero, 2021, p. 51). Esta violencia ha llegado hasta el punto de matar a su mascota y se ejerce principalmente hacia la madre del niño. Estos ejemplos van a perpetuar una violencia que se replicará principalmente en las masculinidades, primeramente, por el ejemplo de su padre, después por lo que presenta la sociedad.

El cuento culmina con el descubrimiento del cuerpo inerte de su novia, la sirvienta es testigo y víctima de la violencia consumada por este hombre, a quien defiende y justifica en toda instancia:

Mi niño me grita que lo ayude. Se pone vulgar, por los nervios. Intenta sacar del carro a la señorita [...] Cuando la toco la siento helada [...] Mijo, le digo, mijo ¿qué pasó? [...] Cuando ve que me aturullo y no sé cómo ayudarlo me grita, me dice cosas horribles [...] él a mí me adora, a veces creo que más que la señora, por eso no me resiento nada (Ampuero, 2021, p. 52)

Aparentemente, la personalidad genuina de esta mujer, sumada con todas las adversidades y el cariño que le tiene a esta persona le impide reconocerlo como un ser malvado, pero es todavía más la indignación, porque al descubrir el cuerpo de Ceci, la joven muerta, ella

es quien lo limpia, lo lleva a su cuarto y, aparentemente, recreará el crimen para culpar a su hijo. Todo ello, lleva a pensar hasta qué punto la convivencia establece relaciones incluso más fuertes que las maternas, así como, pensar también en cómo el amor encubre femicidios.

6.1.7.1. Vulnerabilidad interseccional.

La imagen de la sirvienta tiene una vulnerabilidad dada por el género y por la situación económica; no se ha acentuado la vulnerabilidad por etnia. Ella no recibe discriminación directa, pero en el pasaje “me dice cosas horribles, que me va a botar como un perro, que le va a decir a la señora que soy una ladrona” (Ampuero, 2021, p. 52), se evidencia un abuso de poder y sobretodo la construcción de una masculinidad hegemónica, también relacionada al una vulneración social por etnia, pero con énfasis en el poder y discriminación.

En este texto, diferente al de *Patafría*, la jefa no ejerce violencia, sino que es su hijo quien lo hace, no obstante, ella lo justifica muchísimo hasta el punto de encubrir un feminicidio. Aquí se visualiza la idea de la mujer fálica, una mujer que desde su educación repite comportamientos machistas y se alía siempre a los patriarcas, entendiéndose como patriarcas a aquellos hombres que reproducen el sistema patriarcal. Asimismo, ella vulnera a otra persona todavía más indefensa y es su hijo, esta afirmación es aparte porque al final del cuento, después de dar todos los cuidados, ella menciona que su hijo tiene casi las mismas tallas, y él, con palabras de “su niño”, está loco. Entonces, la vulneración es jerárquica; la compasión y empatía no se ofrece incluso por ser la propia madre.

6.1.7.2. Elementos del horror.

Los elementos del horror en este cuento se remiten a una situación de poder en desventaja, donde alguien más poderoso somete a alguien más débil, no únicamente en una dimensión física, sino que por medio de ideologías, costumbres, estilos de crianza. Este cuento presenta la exposición máxima de la violencia: un femicidio, pero es tratado de tal manera que la indignación y el descontento de los lectores se hace evidente, esto porque la protagonista en vez de reconocerlo y parar a este individuo, lo apoya y lo justifica como con todas las acciones que ha arremetido en su contra.

Cuando la toco la siento helada a esa chica [...] Mijo, le digo, mijo ¿qué pasó? Él no me contesta, nomás está viendo cómo meter a la señorita a la casa y que no esté asomado ningún vecino. Cuando ve que yo me aturullo y no sé cómo más ayudarlo me grita, me dice cosas horribles, que me va a botar como a un perro, que le va a decir a la señora que soy una ladrona, que va a matar al loco de mi hijo que es una carga para la sociedad, pero eso lo dice porque está con sus tragos, él a mí me adora. (Ampuero, 2021, p. 52)

Aquí se aprecia dos cuerpos en los cuales recaen la violencia, la primera, Ceci, la enamorada del chico, cuya vida ha sido terminada en sus manos; y la sirvienta, quien ha sido su nodriza de toda su vida, ella introducida en una situación pavorosa, cuyo monstruo tiene la autorización de su víctima para recibir esa violencia, es decir, aparece una violencia simbólica.

Las implicaciones de lo siniestro, el miedo y la angustia también están marcados a lo largo del texto. La narración se desarrolla normalmente en un inicio, pero tan pronto cuando se revela y reconoce al monstruo, el horror se convierte en algo vivo, toma una forma de hombre y borra todo acto de ternura en los lectores para penetrar en los campos de la violencia, como en la cita:

Cuando se prende la luz automática ya le veo la cara a la señorita y ahí es cuando suelto esa carretilla y se me cae la boca al suelo y me tapo la cara porque aunque nunca he visto un muerto yo sé que así se ve un muerto. Mijo, mijo, ¿qué pasó mijo? La luz se va y viene, viene y va y cada vez que nos ilumina veo peor y peor la cara de esa muchacha. La han masacrado. Tiene un ojo hecho papilla, la nariz echando sangre ya seca, la boca hinchada [...] le veo que tiene la camisa manchada. Él se mira las manos, llenitas de sangre [...]. (Ampuero, 2021, p. 52)

Los elementos de la sangre, la imagen de la muerte, el ojo hecho papilla, la nariz sangrando construyen una escena muy violenta, asimismo, el escenario donde las luces se prenden y apagan. Pero constituye más violenta la forma en la que pretende apaciguar la acción con cariño, como si los actos de este individuo son inconscientes, como si no fuera él quién lo realizara y como si no pudiera pensar por sí mismo; el acto de justificar por la única razón de ser hombre es denigrante y grotesco.

[...] y ahí es que le hablo como cuando era chico: venga mijo lindo, venga que yo lo curo. Lo meto por la entrada de servicio. En mi cuarto lo acuesto, le quito toda la ropa, le limpio con una toalla húmeda su cuerpo, le doy friegas con colonia, le pongo cremita antiséptica en las manos, le sobo sus ricitos rubios y le canto hasta que se duerme como cuando era chiquito. No se preocupe por nada, mi bebé, que yo lo cuido, le digo. Guardo su ropa ensangrentada en una funda para llevármela a mi casa. Mi hijo es casi de su misma talla. (Ampuero, 2021, p. 52)

El horror está también en la forma de comunicar los hechos, en el descaro que puede significar lo consciente en las acciones, porque la sirvienta sabe que asesinó a su enamorada y pese a ello lo trata como un niño pequeño, la justificación de actos atroces se justifican con infantilizar a un adulto, cuya crianza ha sido permisiva y solapada. No obstante, lo que deja en realidad los

pelos de punta es el suspenso, especialmente en el final, ¿qué va a hacer? ¿Acaso acusará a su hijo? ¿Acaso el tiempo y el compartir pueden más que la misma sangre?

6.1.7.3. Rasgos del estilo.

Todos los cuentos de Ampuero se encuentran meticulosamente elaborados, de manera que tienen una razón de ser, una alusión que construye escenas e imágenes muy fuerte, por ejemplo, es este cuento el título es *Pietá*, pero no se pide piedad para el asesino, ello conduce a preguntar sobre el nombre del cuento. La imagen se relaciona con la obra de Miguel Ángel, una virgen sosteniendo el cuerpo de su hijo. La idea disyuntiva nos propone pensar una imagen de una madre abnegada, sumada a la característica de una personalidad genuina, en este caso una madre sustituta, que sostendrá al hijo que ha elegido como “su niño” ante cualquier situación. Por otra parte, el suspenso sigue causando sensaciones atemorizantes, los finales dejan mucho a la imaginación, lo que plantea muchas interrogantes.

6.1.8. Edith

Este es texto, donde los devenires que experimentan las niñas, como víctimas y sobrevivientes de violencia, combina la falta de educación y la cultura de violación. Las niñas están expuestas a más indefensión: el abuso sexual infantil es el acto más atroz en el compendio de textos, mucho más cuando el agresor es el mismo padre y su otra figura de protección, la madre, está disfrutando de placer con su amante, esto se evidencia en el cuento *Edith*.

Ella sabía que mientras estaba boca arriba con el coño titilante, corriéndose a gritos, con los ojos en blanco y las piernas como pariendo, su marido estaba mostrando su verga vieja a sus pequeñas (Ampuero, 2021, p. 63)

Las imágenes de los órganos sexuales se contrastan en esta escena, de modo que el placer evidente en la primera parte de la cita queda manchado, se corrompe con la imagen impúdica de la “verga vieja” que arremete contra las niñas. Lo que cuestiona el rol de maternidad de la protagonista, pues está consciente de la situación de abuso que sufren sus hijas y la acepta como el precio por sentirse amada por primera vez. Aquí, tanto la madre como las hijas son víctimas de violencia machista, ella vive violencia física y económica, ha sufrido violencia sexual y el ciclo se repite con las niñas. Al respecto, Mocanu (2017) explica que los principales sujetos vulnerables son las niñas, cuando sus familias no proporcionan la protección o el interés adecuado y, en lugar de hacerlo, las someten a abusos físicos o sexuales. Si bien, la protección de las niñas recae en la madre, porque la figura paterna está ausente en el cuidado y arremete contra su integridad, existe la necesidad de tener una vida propia, pero el pago por vivirla o por adquirir esa libertad y placer está en los cuerpos que debe proteger, es decir, sus hijas, y cuando se decide a hacer algo para protegerlas, se ve imposibilitada.

[...] se abalanzó sobre él con la idea de cortarlo en trozos, de cortarle la cabeza, los brazos, las piernas y también la verga asquerosa. Él la vio por el rabillo del ojo y la lanzó al suelo con todas sus fuerzas. (Ampuero, 2021, p. 64)

La diferencia de fuerzas es evidente, ella se abalanza con todo el cuerpo cargado de proyecciones, de deseos; a él le basta con mirar de reojo y golpear. La fuerza masculina neutraliza el cuerpo de Edith, no solo le impide actuar frente al abuso, sino que la convierte nuevamente en víctima de violencia, en un cuerpo descartable: “Dio vuelta a la cabeza y ahí estaba él, su hombre [...] —Te advertí que no miraras atrás. Después de un gran calor en el corazón sintió que su cuerpo se le helaba desde dentro” (Ampuero, 2021, p. 64).

Las acciones de violencia sexual contra sus hijas y violencia física a su esposa evidencian la figura machista agravada de un hombre: violento, violador y asesino, pues el esposo/padre ejerce su poder sobre Edith y se toma el derecho de su vida como parte de sus decisiones. Por tanto, el acto de desobedecer la orden de no mirar hacia atrás amerita un castigo que termina con su vida.

6.1.8.1. Vulnerabilidad interseccional.

La transgresión a las cuales se ha expuesto, en este cuento, a las niñas se da por la violación que sufren por su padre biológico, lo cual es atroz, ya que, pese a estar desamparadas porque su edad no les permite defenderse, su padre es su victimario sexual; entonces, su vulnerabilidad se da por la edad, género.

Por otra parte, la vulnerabilidad de su madre se ha determinado por su género y su estado de maternidad, no hay más información que pueda determinar si su estado económico era el adecuado o si su etnia determinaría algo, sino que es el mismo factor de género el que la lleva a la muerte.

6.1.8.2. Elementos del horror.

Al igual que en otros cuentos, los elementos del horror en este texto se relacionan con la exterminante violencia consumada en cuerpos inermes, cuerpos que, al ser sus protectores los mismos victimarios, dejan en completa indefensión, en este caso a las hijas. Aquí el padre comete incesto y pedofilia. Por otro lado, se encuentra a una mujer para quien, aparentemente, es merecedor su femicidio como castigo por la infidelidad que cometió.

Ella sabía que mientras estaba boca arriba con el coño titilante, corriéndose a gritos, con los ojos en blanco y las piernas como pariendo, su marido estaba mostrando su verga vieja a sus pequeñas. [...] ¿Habría cambiado algo que ella estuviera ahí? [...] tal vez después las niñas podían refugiarse en sus brazos, llorar su terror, creer por unas horas que mamá tenía algún poder, que eso no les volvería a pasar. Casi las imaginaba venir

con sus piernecitas flacas y blancas de polvo, con sus tiernas entrepiernas ensangrentadas, [...] mientras su marido estuviera entretenido toqueteando a la grande y haciendo que la pequeña los observara, no pensaría en dónde estaba ella y por qué no había vuelto del campo y qué diablos pasaba con la comida. La violencia era la única constante en su vida. (Ampuero, 2021, p. 63)

Esta escena es muy fuerte y refleja un sinnúmero de realidades, primeramente, la violencia sexual normalizada en una sociedad donde hay una urgente necesidad de protección a las niñas y niños, Ecuador es el segundo país con mayores índices en embarazos adolescentes y niñas, los este dato no incumbe a este apartado, pero sí el peligro de los hogares, pues son los padres, abuelos, tíos, primos y personas cercanas quienes violan a los niños, no son los delincuentes comunes; el peligro está dentro de la casa y muchas veces se encubre estos actos por el miedo al qué dirán. Particularmente, la madre es consciente de lo que hace su pareja, pero su necesidad de sentirse querida, de tener el mejor sexo y de dejar a un lado su papel de ama de casa hacen que no tome acción, además que puede ser la heroína por un momento y que su pareja no la considera como un sujeto, sino como un objeto más; pero el aprovechamiento de este acto es lo más deleznable que puede existir.

Por otro lado, todos los elementos que Ampuero utiliza en la descripción del relato dejan estupefactos a los lectores ya que infunde miedo y obliga a quitar la mirada, aunque más que miedo existe una sensación de repugnancia. La escena faculta para que los lectores se invadan del asco frente a una forma de violencia estructural, que posteriormente se vinculará con la muerte de la esposa, lo que dejará en más indefensión a las niñas.

Al despertar iba a lomos de un burro. Estaba atada de manos y pies. Atrás quedaba su pueblo, la tierra marrón y el sol dorado de su infancia y la casucha de pastores donde conoció a dios. Atrás quedaban también sus hijas, malheridas, casi muertas, al cuidado de las mujeres del templo. [...] Él habló. —Si miras atrás te va a pasar algo muy malo. [...] Dio vuelta a la cabeza y ahí estaba él, su hombre, sonriendo y estirando la mano para que ella se la tomara. —Te advertí que no miraras atrás. Después de un gran calor en el corazón sintió que su cuerpo se le helaba desde dentro. El dolor era como un susto, se quedó inmóvil mientras la sangre de todo su cuerpo se iba cerro abajo [...]. (Ampuero, 2021, p. 64)

A palabras de Ovalle (2010) la violencia, en este contexto específico, ha vulnerado ferozmente a los individuos hasta el punto de teatralizarlos, esto no solo se contenta con matar, sino que se destruye y borra la identidad, atrás quedó todo lo que la vio ser a Edith, se ha deshumanizado su cadáver, porque tampoco tenía una vida, la violencia era la constante de cada

segundo de sus existencia. Además, la construcción de personajes victimarios cuyo actos son realizados, pero no tienen voz refleja la repetición de conductas y patrones sociales, un ciclo de violencia interminable.

6.1.8.3. Rasgos del estilo.

En este cuento, al igual que otros, el lenguaje es crudo y muy fuerte; utiliza la narración testigo y de tercera persona para construir escenas impactantes. Ampuero introduce una lectura de lo emocional y lo sensorial, de manera que se percibe incluso humedad de las escenas, además, alude a la exageración para causar un estilo todavía más grotesco, por ejemplo “se metía por sus ojos, por sus orejas, por su boca, por el ojo dulce de su verga, por el culo”.

Cada relato ha sido minuciosamente construido, de manera que el epígrafe de este deja una reflexión y cuestionamiento. El epígrafe es “¿A esta mujer nadie la llorará?”, dejando entrever que lo que hacemos nos hace merecedoras de un castigo, incluso si esto no lo podemos controlar, como el caso de que la paga de la madre al disfrutar es la violación de sus hijas, como en otros caso, que las mujeres son juzgadas por su forma de vestir, el estado en el que se encontraba y el lugar frente a una violación. ¿Acaso el engaño y su placer determinan castigo o por eso van a decir que se lo merece?

6.1.9. Hermanita

El cuento *Hermanita* aborda la violencia simbólica sobre los cuerpos prototípicos, pero no como se ha hecho en cuentos anteriores, sino que, pese a que se establecen a tres personajes principales y se alude mucho a sus cuerpos, hay una comparación directa y minuciosa entre dos primas. El cuento se relata en la voz de la prima gorda, de la que tampoco se sabe el nombre. Ella expresa:

[...] yo, que era un aparato dental que mi prima se ponía y se sacaba a conveniencia, entré al vínculo a medias. [...] yo nací para ser su segundona, su esbirra. Así lo escribió a fuego la familia en mi piel y así, claro, me trataba ella (Ampuero, 2021, p. 32).

La incidencia de la familia para determinar los lugares que ocupan estas jóvenes será significativa y evidente para demostrar la violencia psicológica que ha sufrido la narradora. Las comparaciones serán hasta el punto de que la familia relacione su aspecto físico con la estructura heteronormada y al no cumplirla constituirá lo otro, mientras que su prima será lo que sí es: el prototipo de mujer bonita.

Decidieron que yo, morena, patucha, tosca, regordeta, fuera el territorio enemigo, la mácula en la sangre, eso que salió de las porquerías que hizo algún ancestro con los oscuros. Mi prima, en cambio, era la raza limpia, superior, la

imagen que querían que tuviera la gente al decir nuestro apellido en alto.
(Ampuero, 2021, p. 32)

Es interesante cómo se emplea el término “la raza limpia” para referir a la belleza prototipada, ya que además de elevarla, le entrega su poder, la facultad de hacer con ella lo que le plazca. Este ejercicio de poder, se ve reflejado en la violencia directa que ejercen sus padres en el siguiente fragmento:

[...] mamá entrara cada cierto tiempo a mi habitación a sonreírme con la sonrisa más nauseabunda: la de qué cagada que seas tan gorda, me das lástima, todo lo que te estás perdiendo, lo bueno de la vida, la mirada ardorosa de los chicos, ser deseada, linda y que mi papá le montara la clásica pelea de tú no te ocupas de ella, mira lo enorme que está, ponla a hacer ejercicio, haz algo, es tu hija. (Ampuero, 2021, p. 33)

Aparentemente, la belleza se relaciona con la popularidad, la sociedad, lo que hacen o dicen la gente. Este fragmento evidencia el arraigo de los estereotipos de género, específicamente en la belleza prototípica. Esta comparación constante crea una brecha entre estas dos primas que significarán lo opuesto, todas las características positivas han sido entregadas a la prima flaca por el simple hecho de serlo, mientras que a la prima gorda se le ha atribuido características negativas, y ha sido tanta la violencia a la cual ha estado sometido, que nadie más tiene que repetirlo, sino que es ella misma quién lo acepta y lo reproduce. La identificación hacia reconocerse víctima ha sido un proceso, hasta el punto de encontrarse en un círculo de violencia, que ha aceptado como el estado natural de las cosas.

Al estar en este estado, les entrega más poder a las personas para que les hagan daño y su imagen es reduccionista en la medida en que ella no se sentía merecedora de alguien o algo:

Primero contestó que no, después dijo que porque no, después que porque no le gustaba simplemente, después que porque le gustaba otra, después que porque quería amarrarse con esa otra, después, ya hartó, que porque yo era muy gorda y a él no le gustaban las gordas y que por qué nadie me quitaba la comida y, al final, que porque la que le gustaba era ella y de la que estaba enamorado era de ella. (Ampuero, 2021, p. 36)

Pero los estereotipos pese a que ataquen con mayor ahínco a esta prima no será a la única que le afectará, ya que su prima flaca deberá mantener todo el tiempo en el estándar que le han facilitado para ser reconocida como bella: estar flaca. Los estereotipos también serán un peso de sus hombros, de hecho, pesan más de lo que podríamos imaginar.

—Ya vengo, voy a hacerme un exorcismo. Cuando mis tíos la obligaban a sentarse a la mesa era un suplicio. Alguien le dijo que había que masticar cien veces cada bocado para no engordar. Cuando todos ya teníamos el plato vacío, ella apenas iba por el tercer

o cuarto trocito. Un día me di cuenta de que esos trocitos masticados se los metía al descuido en los bolsillos del uniforme. (Ampuero, 2021. p. 33)

Entonces, la influencia sociocultural asociada a la belleza, es decir, los estereotipos de belleza, han impactado directamente en la sociedad, con mayor ahínco en los cuerpos de las jóvenes, quienes todavía están desarrollando una personalidad y funcionan como esponjas al recibir la información de sus mayores y crear complejos. Si bien la presión en torno a cánones y estereotipos de belleza son mediáticos también se encuentran promovidos por los padres y familia, esta repercusión ha sido en la salud emocional como física de las primas, lo que las ha empujado a desarrollar trastornos de la conducta alimentaria, pero sobre todo a tener rivalidad entre ellas, una rivalidad innecesaria.

6.1.9.1. Vulnerabilidad interseccional.

En este cuento, cuya situación de vulnerabilidad se ha construido por el cuerpo de las jóvenes, se evidencia una vulnerabilidad dada por la edad, se habló en el cuento de la segregación por raza, pero hay más una discriminación dada por el cuerpo, este instrumento en el que recae toda la violencia simbólica, obviamente se afianza del género, en tanto cuerpos masculinos no son objeto de críticas como lo son los cuerpos no masculinos, aquí se podría incluir a cuerpos homosexuales o trans. Los estereotipos de belleza se distinguen en este cuento diáfananamente.

6.1.9.2. Elementos del horror.

En *Hermanita* se encuentra la confluencia del horror real y el horror fantástico. Las escenas, cuyos elementos enfatizan las oposiciones categóricas del vivo/muerto, yo/yo no de las que habló Carroll (1990) violan las normas y construyen una escena aborrecible, como la siguiente:

Los huesos comprenden, la grasa comprende, la hamburguesa a medio digerir comprende, el páncreas comprende, la bilis comprende, las mucosas, las membranas, el vello, las uñas, cada gota de sangre comprende. Comprendí que hay cosas de los sentimientos que son como infecciones: capaces de gangrenarte entera en segundos, con una boca grotesca que te devora, un baño de mercurio por dentro, una bala de cañón. Si hubiese muerto me hubiese ido sabiendo que la existencia es puro horror y que estar viva es puro horror. (Ampuero, 2021, p. 36)

Ampuero juega con las emociones y las percepciones del sentido, sus relaciones sitúa en diferentes imágenes a los lectores, de manera que transpolar los límites está permitido para los personajes. Hay una imagen de lo impuro y de lo abyecto que se repite constantemente como

muestra de lo siniestro, es como si una lámpara se prendiera y se apagara, y los personajes son la luz como los mismos monstruos y víctimas de la escena.

Mariela se levantó y desde el salón la escuchamos. Parecía llorar o gemir o rezar o invocar. Era un sonido distinto a lo que se esperaba de ella, a su constante risa bobalicona, a su manera de cantar desafinada y chillona, a su gritito cuando alguien la tiraba al agua. Me sorprendió que Mariela fuera capaz de llorar o de hacer eso que estaba haciendo, es decir, cualquier cosa que no fuera reírse. (Ampuero, 2021, p. 37)

El suspenso se aprecia en cada oración, cada imagen y cada escena. Es evidente que los personajes están poseídos demoniacamente y su cuerpo superpone a dos individuos el consciente e inconsciente o el poseedor y el poseído.

Mariela volvió. Desde lejos ya se notaba el cambio: su caminar era pesado, como el de los monstruos de las películas en blanco y negro. Callaba y miraba al suelo y en su cara había un rictus nuevo, de vieja, de viuda, de drogadicta. (Ampuero, 2021, p. 37)

La figura del personaje poseído se presenta con características extremadamente exageradas y antinaturales, a tal punto de transgredir no solo la norma social, sino el cuerpo, matan, asesinan, corrompen. Lo repulsivo se edifica con los monstruos, no por su apariencia, sino por sus características grotescas.

6.1.9.3. Rasgos del estilo.

Este cuento presenta la inclusión de elementos desagradables, sobrenaturales y fantásticos como los huesos, la grasa, el páncreas, la bilis, las mucosas, el vello, las uñas, la sangre serán definitorios al momento de construir la narrativa de Ampuero. Asimismo, se hace uso de la exageración, como en otros textos, para percibir y causar un mejor impacto en la audiencia lectora. Esta escritora tiene la facilidad de crear en cinco páginas cuentos tan profundos y con un sinnúmero de elementos que no nos dejan salir de la misma forma; hay en su crudeza una belleza literaria peculiar.

6.1.10. Elegidas

En otra instancia, el cuerpo, en tanto materialidad desde la que nos relacionamos con el mundo y somos reconocidos por los otros, puede ser un espacio normado, ya sea por estándares de belleza, nociones sexo-genéricas o de productividad entre otros discursos y prácticas normativas. Por ejemplo, en *Elegidas* se presenta una situación segregacionista hacia cinco chicas por no cumplir con estándares de belleza y comportamiento asignados socialmente. Así, se denominan “espejos de feria andantes: la gordota, la marimacha, la larguirucha, la aplastada, la contrahecha” (Ampuero, 2021, p. 29). Ellas, no son juzgadas por beber o fumar marihuana;

la violencia se justifica y recae estrictamente en su cuerpo, el que desmerece toda acción de aceptación o integración.

Nosotras casi siempre nos poníamos a beber ahí afuera del cementerio de Mar Bravo porque, ¿qué más íbamos a hacer? Las fiestas eran privadas, solo con invitación. Chicos preciosos invitando a chicas preciosas, chicos regulares invitando a chicas preciosas, chicos feísimos invitando a chicas preciosas. (Ampuero, 2021, p. 29)

La violencia simbólica es evidente al no cumplir con los prototipos de *chicas preciosas*. Pero, el merecimiento dado por la belleza prototípica no se repite para los chicos, sino que recae con mucha fuerza en ellas. Por otra parte, el acto de esperar aprobación es recurrente: “Mientras tanto, teníamos carro, teníamos dinero, teníamos la noche y no teníamos nada” (Ampuero, 2021, p. 30). La necesidad de la validación es estrictamente de los chicos, pues, pese a estar acompañadas y a los recursos que poseen no están satisfechas.

Otro elemento requerido e importante para ellas es el placer, esto puede darse porque son mujeres jóvenes que han idealizado el acto sexual como un requisito de práctica y experiencia satisfactoria, afectiva y sentimental, ya que la juventud es un momento de (re)descubrimiento, y la sexualidad es parte de la historia personal tejida por las relaciones interpersonales, el ambiente, la cultura y su contacto con el ideario de visiones del mundo (Brêtas, et al., 2018). De ahí que la voz narrativa relate como experiencia colectiva de su grupo:

Queríamos que nos penetraran a la fuerza y gritar en cada embestida sus nombres bellos de hombres bellos. Queríamos despernancarnos para ellos y agarrarnos de sus melenas perfectas en el orgasmo, quedarnos con matojitos de pelo color arena entre los puños cerradísimos (Ampuero, 2021, p. 30).

De esta forma, la cita deja clara la apetencia de ser penetradas a la fuerza, lo que a su vez demuestra una idealización de la conducta abusiva, entendida como una prueba de ser deseadas. De acuerdo con Valenzuela y Escudero (2013) existen condiciones de vulnerabilidad o factores de riesgo como la socialización y las dinámicas de trauma, que conllevan a las conductas problemáticas sexuales, así como a la vulneración, maltrato y victimización; ello se refleja en las adolescentes, quienes no solo aceptarían sino que consideran deseable una conducta sexual inadecuada o abusiva. Otro elemento destacable en el relato es el espacio, el grupo descrito como “espejos de feria andantes”, tiene auto pero no son aceptadas en ninguna casa, bar o espacio abierto de moda, el señalamiento social del que son víctimas se replica en el uso del espacio.

De este modo, al ser jóvenes despreciadas o marginadas, no poder ir a ningún lado y estar desesperadas optan por el único lugar donde no son juzgadas: el cementerio, que es el

espacio de la muerte de la descomposición y constituye un escenario propio del terror, por lo que la imagen de los actos sexuales con los muertos no solo resulta grotesca, sino que refuerza la marginalidad y desobediencia de los cuerpos de las adolescentes.

6.1.10.1. Vulnerabilidad interseccional.

La vulnerabilidad del cuerpo como espacio heteronormado posiciona a estas chicas en vulnerabilidad por edad y por los estándares de belleza, que a su vez, remite al género como construcción performativa. La segregación a este grupo ocurre por salir del prototipo de belleza, pero es interesante, porque cada persona es diferente y aquí se construye a cinco jóvenes en su naturalidad de fisonomía, de biología, de naturaleza. ¿Acaso las mejores deben ir en contra de su naturaleza para ser aceptadas? Y esa aceptación tiene más peso que incluso una posición económica estable; la violencia recae en el cuerpo que no puede ser integrado.

6.1.10.2. Elementos del horror.

El presente cuento tiene diversidad de elementos que se relacionan con el horror. Inicialmente, el misterio se transforma en siniestro por la aparición de los antagonistas y su relación con los personajes, por medio de la construcción de escenas maléficas y fantásticas, donde la violencia y la vulnerabilidad al daño proporcionan angustia y ansiedad a los lectores. Así, se presenta la cita:

La noche era propicia para rituales de sexo, muerte y resurrección. [...] Cada una le puso a la otra una pastilla en la lengua y nos fuimos pasando la botella hasta dejarla muy por debajo de la mitad. De pronto pensamos en los ahogados de Punta Carnero y en esa belleza que trascendía la vida y que seguro también había trascendido la muerte. [...] Nos bajamos del carro y entramos en hilera al cementerio a bailar a la luz de la luna de sangre agitando nuestros vestidos claros y nuestras melenas nocturnas. [...] Bailamos como novias en su noche de bodas y así, como en un encuentro sexual pospuesto hasta el delirio, nos fuimos arrancando la ropa unas a otras hasta quedar desnudas frente al silencio de los muertos. Danzamos arrastrando los vestidos como si fueran serpentinas de flores y nos besamos en los labios y nos tocamos los pezones erectos aullando de amor. (Ampuero, 2021, p. 30 - 31)

Las amenazas que presentan estas jóvenes surgen a partir de los riesgos de estar en un cementerio, ingiriendo bebidas alcohólicas y sustancias estupefacientes. Se remite a un peligro exterior, un daño de algún ser vivo antes que un paranormal.

En otras instancias, el acto de desenterrar a muertos y cometer necrofilia a manera de orgías crea una atmósfera tétrica, que sumadas a las circunstancias del contexto de abandono y

confusión de las jóvenes las convierte en víctimas e implícitamente crea una amenaza que recae en sus cuerpos, ahora indefensos.

Buscamos a nuestros chicos entre los muertos y descubrimos que alguien había llegado antes. De los ataúdes semiabiertos se escapaban algunas manos que brillaban como metal a la luz de la luna. [...] Los sacamos a bailar y dijeron que sí y bailaron con nosotras, primero tímidos y distantes, luego cada vez más cerca, con sus caras frías en nuestros cuellos tibios. Dijeron, estamos seguras de que dijeron, que preferían estar ahí que en cualquier otro sitio, que nos preferían a nosotras que a las princesitas de sus reinos. [...] Llegó el beso y llegó la locura, el deseo dando patadas violentas como olas contra nuestras espaldas. El amanecer nos encontró desnudas sobre los sexos erectos de nuestros amados, montadas sobre ellos, cabalgándolos ferozmente como jinetes que se precipitan sobre el mundo para destruirlo. (Ampuero, 2021, p. 31)

Los acontecimientos no suceden de forma lineal, por ejemplo, en la cita anterior se conocía que estaban bebiendo y drogándose en el cementerio para sacar los cuerpos de los ahogados de Punta carnero, llegan a esta escena y no están. Las situaciones de terror se suscitan en esa irregularidad de acontecimientos donde las protagonistas están nuevamente expuestas a otro peligro más grande, esto se acompaña de la tensión narrativa de Ampuero.

Por otra parte, el espacio que ha elegido la escritora es un ambiente netamente de miedo, un espacio pre-natural, ya que excede la naturaleza ordinaria y viola las leyes inmutables como darle vida a los muertos; a su vez, tiene transposición, debido a que el contexto se pervierte con apariencia fantástica y extrasensorial para los personajes; todo ello refuerza un horror y amenaza intermitente que invoca a la profunda sinrazón del contacto con lo desconocido.

6.1.10.3. Rasgos del estilo.

En *Elegidas* María Fernanda Ampuero hace uso de la exageración para que la experiencia con lo desconocido y siniestro sea una aventura. Sus pasajes literarios se fundamentan, por una parte, de un lenguaje sórdido y grotesco por la crudeza de sus expresiones, pero, por otro lado, su lenguaje es grotesco por la minuciosidad con la que se encuentran constituidas todas las escenas de terror.

7. Discusión

Dadas las categorías de análisis del horror y la vulnerabilidad en el presente trabajo, así como la escasa investigación relacionada, el actual estudio aportó en tres ámbitos específicos: a los estudios sobre la narrativa de María Fernanda Ampuero, a los estudios del horror en literatura y a los estudios de la vulnerabilidad como un eje temático.

En primera instancia, dentro de los estudios antecedentes a la investigación de la obra de Ampuero se encuentra la investigación de Galindo Núñez (2020), *Inocencia quebrantada: El uso de lo grotesco en Pelea de Gallos de María Fernanda Ampuero*, el uso de lo grotesco ha sido desarrollado a lo largo de esta tesis, no obstante, en el trabajo de Galindo Núñez se analizó el concepto de “dispositio” en la obra *Pelea de Gallos* para determinar este uso y se concluyó que María Fernanda Ampuero evoluciona sus personajes femeninos, estos se desarrollan y maduran por ritos iniciáticos forzados, como si algo irrumpiera en su desarrollo natural y las obligara a convertirse en algo diferente. Este resultado tiene similitud con este estudio, ya que aquí los personajes femeninos cambian, sus modificaciones irruptivas se deben a lo que se conoce de sus desgracias, las violaciones de sus derechos y transgresiones sociales.

Por tanto, este trabajo aporta al estudio de un nuevo panorama en la literatura ecuatoriana, cuya indómita literatura visibiliza las estructuras heteronormada y da cuenta de todos los actos que yacen en la penumbra de lo evidente pero que han sido naturalizados, esto no solo ocurre con María Fernanda Ampuero, sino que son diversas escritoras contemporáneas las que visibilizan espacios donde se perpetúa la violencia cotidianamente. Entonces, esta tesis permite un panorama sobre la literatura surgente, que, a su vez, es la nueva forma de hacer literatura femenina y feminista.

Por otra parte, en lo que concierne a los estudios relacionados con el horror, el trabajo antecedente de Forttes (2018), *El horror de perder la vida nueva: gótico, maternidad y transgénicos en “Distancia de Rescate” de Samanta Schweblin*, encontró a la novela *Distancia de rescate* (2014) como una reescritura del conflicto entre tecnología y naturaleza, pero sobre todo como una elaboración en torno a la exclusión de la figura de la madre en la creación de lo monstruoso. Los resultados obtenidos en la investigación tienen similitud con la fundamentación de lo monstruoso, además, ha permitido ampliar la figura del monstruo tradicional o de la tradición gótica, donde hay elementos fantásticos, y los construye como personas extremadamente violenta y mayormente masculina. Los cuentos inician como narraciones fantásticas o testimoniales y se vuelven horribas tan pronto como se revela al monstruo; este se presenta como una metáfora de condena moral, de amenaza psicológica,

moral o social que no se contenta solo con matar, sino que destruye la identidad y la existencia del ser, pero son individuos muy cercanos a nosotros y con una conducta aceptada en nuestra sociedad como el señor que ofrece trabajo a una migrante, los inquilinos de una casa, nuestro padre, nuestra pareja, nuestro hermano o el niño que hemos criado como nuestro. El horror que impone Ampuero tiene que ver con el horror real, la necesidad, el dolor y la desesperanza, este es el reflejo de las mujeres en la evolución del género del horror. Nada está hecho por mera casualidad, a decir verdad, la primera edición de *Sacrificios Humanos* se terminó de imprimir el 1 de febrero del 2021, coincidiendo con el aniversario de la muerte de Mary Shelley, creadora de monstruos.

Asimismo, la investigación de Guerrero (2016), *El horror hiperviolento en la novela mexicana: Perra Brava de Orfa Alarcón y todos conocemos Naranja mecánica*, encontró que la lectura desde el “sublime ético y político” resultaron estar vinculadas a otras discusiones y “agenciamientos”, además de las generalizaciones a menudo exóticas a las que estaba sometido el análisis del fenómeno “narcoestético”. Frente a ello, esta investigación aportó al horror estético como una emoción que la mente de un individuo es capaz de sentir ante la experiencia o recuerdo. Así también reconoce que los escenarios donde aparece el horror están en la cotidianidad, en lo normalizado. En ese sentido, los escenarios de vulnerabilidad social son los que la Ampuero escoge para introducir el horror; un horror que invita a cuestionar las relaciones humanas, donde los monstruos no son desconocidos.

Además, cualquier elemento que esté relacionado con el dolor, el peligro o la autoconservación o que pueda despertar una sensación de asombro y de lo terrible será un elemento totalmente adecuado para generar lo sublime y el horror de los personajes.

En otra instancia, el estudio de Rocco (2017), en *El horror de la locura en Estrella distante y Nocturno de Chile*, encuentra horror en el encuentro con el mal, es decir, con la dimensión irritante o molesta que revela el trauma histórico o la tormenta en el sistema de la institucionalidad sagrada de la tradición literaria chilena. No obstante, los resultados de esta investigación encuentran el horror en espacios normados o cotidianos y en la vulnerabilidad que sufren los personajes femeninos. El estudio de la narrativa de Ampuero tiene una relación entre lo que relata y la historia actual y pasada de las mujeres; sin embargo, lo que Ampuero intuye en esta tensión (historia/violencia) es una tradición literaria actual construida en torno a hechos similares, infames y soterrados que se vuelven necesarios de revelar mediante la ficción. Por último, el horror ampuerano se afianza de una narrativa tanto en fondo como en forma, esto es, el estilo crudo y grotesco de la escritora acompañada de los elementos fantásticos, personajes, espacios, símbolos, ambientes, situaciones estereotípicas del horror para construir

el fondo; ella incluso utiliza el silencio y el suspenso como un elemento del horror. A decir verdad, encuentra belleza en lo mundano, en la desesperanza.

Finalmente, frente a los estudios que tienen que ver con la vulnerabilidad, Forcinito (2018), en “Testimonio y vulnerabilidad: hacia la construcción de saberes feministas”, identificó que el testimonio expone los paradigmas de verdad como asociados a los lenguajes dominantes que los sustentan; asimismo, en la intersección de las vulnerabilidades que las hace visibles y audibles la práctica testimonial reclama un nuevo paradigma no cómplice de la violencia contra la vulnerabilidad de la narración y de los cuerpos, así como tampoco de la violencia contra las mujeres. En esta investigación se ha visibilizado la potencialidad que tienen los personajes masculinos para transgredir los límites y su representación como género dominante. Asimismo, la narración como testimonio hace posible que las situaciones de vulnerabilidad se den en escenarios cotidianos y heteronormados; así como el modo de reconocimiento y representación de las violencias de género transgreda la interpretación del sujeto-víctima de la violencia como vulnerable, dependiente y ontológicamente susceptible de ser herida. Específicamente, hay una forma intempestiva en la que arremeten los unos contra los otros, pero es más violento cómo los otros son todos aquellos que salen de lo heteronormado e irremediables resultan los daños a los personajes, los convierten en seres inermes.

Los estudios del horror que tradicionalmente observaban los monstruos, las tramas con elementos fantásticos y sensaciones de miedo, angustia, terror, como es el caso de los artículos que sirvieron de antecedentes, toman un nuevo rumbo con este estudio, puesto que salen de las categorías fantásticas del horror y de los escenarios/ situaciones prototípicas del horror como género literario, y se inscriben en un horror provocado por la cotidianidad y la vulnerabilidad social. Los escenarios aquí son situaciones cercanas a nosotras por las estructuras sociales, como por ejemplo, la migración por necesidad, los trabajos domésticos, la constitución de un hogar, la formalización de una relación, el matrimonio, la maternidad, los cuerpos reales, enamorarnos, y en cada uno estos escenarios están expuestas a un daño ejercido mediante la violencia de género por el hecho de ser mujeres; existe una vulnerabilidad de no saber cómo funcionan las cosas y no darnos cuenta de la conducción que hemos tenido para reconocernos como víctimas.

8. Conclusiones

Después del análisis de los cuentos de la obra *Sacrificios humanos* de María Fernanda Ampuero se llega a las siguientes conclusiones:

- Hay una predilección en Ampuero por tomar los personajes oprimidos, aquellos que existen, pero nadie los quiere ver; así como de mostrar que la vulnerabilidad nace de la sociedad y con ella, toda discriminación ha estado en la sociedad siempre, solo que no la consideramos así. En estos textos son los personajes femeninos los más abusados y quienes experimentan el horror.
- Las situaciones de vulnerabilidad social de los personajes femeninos están determinadas por los distintos niveles de discriminación y violencia por factores de etnia, de clase social, de edad, de género, de economía, de situación de movilidad, incluso del cuerpo no prototípico. Hay multiplicidad de vulneración por género, femicidio, violación, infidelidades, discriminación laboral, violencia psicológica, física, económica, simbólica, etc.
- La mujer migrante tiene múltiple vulnerabilidad por género, etnia, clase social y situación de vulnerabilidad; Lorena, también migrante, tienen vulnerabilidad por género, etnia, clases social y situación de movilidad; la esposa del cuento *Sacrificios* tiene una vulnerabilidad por género; la esposa del cuento *Silba* tiene una vulnerabilidad por género; la mujer en el cuento *Invasores* tiene una vulnerabilidad por género, situación económica y maternidad; *Patafría* tiene una vulnerabilidad por situación económica, maternidad, género, etnia e identidad, para el caso de *Marisol*, su vulnerabilidad se ha establecido por la edad, género, clases social y etnia; la sirvienta del cuento *Pietá* tiene vulnerabilidad por género, situación económica y etnia; las niñas violadas tienen una vulnerabilidad por edad y género, y su mamá tienen una vulnerabilidad por género y maternidad; las primas tienen una vulnerabilidad por género, estereotipos de género, edad y estándares de belleza; y las cinco chicas tienen vulnerabilidad por género, edad, estereotipos y estándares de belleza.
- Esta representación de vulnerabilidad, en la obra de Ampuero, se vincula con el horror al exponer a sus personajes a experiencias atroces e inhumanas en la interacción con los otros, es decir, el horror se desprende de las situaciones de vulnerabilidad social que experimentan los personajes por medio de la violencia.
- La relación de la vulnerabilidad es directamente proporcional al horror, en esta

medida, mientras más vulnerabilidad tenga un personaje de la obra más horror desatará su situación. María Fernanda Ampuero busca el horror en los espacios cotidianos para mostrar que aquello que se ha normalizado por la sociedad patriarcal contiene horror en su máxima expresión. La creación de un ambiente hostil hace que la violencia vertebre a cada relato.

- El abuso de poder y el ejercicio de violencia se da mayormente desde los hombres, cuyo perfil evidencia una masculinidad hegemónica, ya sea como el estado, por ejemplo, en *Creyentes* que los policías violaban a las mujeres, o en relaciones cercanas como la de pareja, de trabajo domésticos o académico, de maternidad o crianza y en la interacción con los demás. Sin embargo, hay también vulneración y violencia en los actos de las mujeres, esto sucede principalmente en los cuentos cuyas protagonistas son sirvientas. Entonces, no son solo los hombres victimarios, sino que también hay mujeres victimarias.
- La construcción de las mujeres se da desde los roles y estereotipos de género, situaciones cotidianas como actos performativos, muchas veces ellas no tienen nombres, diferente de los hombres que casi siempre se conocen sus nombres, parentesco, clase social y poder; pero en los últimos cuentos, cuyos títulos son nombres de sus personajes femeninos, hay una relación metafórica o dedicatoria a alguien. Por otro lado, la mayoría de los cuentos están narrados como testigo, protagonista u omnipresente; no todas las voces viven una historia de violencia, otras dan cuenta del estado actual de las cosas.
- Los elementos violentos también están en la crudeza, lo soez y grotesco del lenguaje figurado de María Fernanda Ampuero, el uso de lo hiperbólico y la jerga cotidiana es característico del estilo grotesco de la escritora. Asimismo, juega con elementos de la cotidianidad, de manera que esta historia es cercana y, en cierta medida, anecdótica. Además, cuando usa diálogos en las narraciones es para percibir cómo las voces pretenden superponerse una a la otra. Ampuero introduce una lectura de lo sensorial y lo emocional, todo esto hace vulnerables incluso a los lectores antes las escenas de violencia. Finalmente, el final de sus cuentos generalmente son finales abiertos y con suspenso, esta característica deja muchas interrogantes, pone ansiosos a los lectores y permite cuestionar ¿de dónde nace el monstruo en realidad?, ¿de la venganza?, ¿del temor?, del dolor? ¿Son los hombres acaso?

9. Recomendaciones

Apreciados colegas investigadores, la realización de esta investigación me faculta recomendarles que:

- Este estudio puede analizarse únicamente desde el horror fantástico, sin la necesidad de incluir más categorías de análisis, ya que *Sacrificios humanos* cuenta con elementos prototípicos del horror como género literario, por ende, se podría profundizar en este tema.
- Asimismo, se puede abordar a las mujeres en la evolución del género del horror, ya que hay una concepción bastante similar y estructurada en las escritoras contemporáneas como Mónica Ojeda, Gabriela Ponce, etc.
- Por otro lado, como sugerencia dentro de la metodología, el tema del horror podría ser trabajado desde el psicoanálisis, en tanto los personajes antagonistas pueden ser estudiados desde el yo/yo no, el alter ego, el yo-ello y demás.
- Dentro de la forma de la investigación, puedo recomendar leer los textos las veces que sean necesarias, no únicamente realizar las tres lecturas: pre-lectura, lectura y pos-lectura, sino que deben apropiarse de ellos, sentirlo, vivirlos; no se puede hacer si no se siente.
- Finalmente, el análisis no se da de forma lineal o secuencial a la obra en estudio, tampoco es necesario analizar cada parte del texto, intentando que todo sirva, siempre que sea útil y se relacione con el tema tu trabajo estará bien.

10. Bibliografía

- Adorno, Th. W. (1984). *Teoría estética*. Hyspamérica.
- Adorno, Th. W. (2004). *Ästhetische Theorie* (J. Navarro Pérez. Trans.). Akal. (Trabajo original publicado en 1970)
- Alayo Arriaga, S. P. y Medina Chavez, G. V. (2022). *Análisis de la representación de las mujeres en la traducción al inglés de la novela La sangre de la aurora (2013) desde una perspectiva interseccional*. [Trabajo para grado, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC)].
- Amaro, L., Bustamente, F. y Punte, M. J. (2019). Narradoras latinoamericanas de las Últimas dos décadas: voces, representaciones, estrategias. *Letral*, (22), 1-12.
- Ampuero, M. F. (2021). *Sacrificios humanos*. Páginas de espuma.
- Arendt, H. (2006). *On violence* (G. Solana. Trans.). Santillana Ediciones Generales, S. L. (Taurus). (Trabajo original publicado en 1970)
- Austin, J. ([1962] 1992): *How to do things with words*. Harvard University Press
- Badiou, A. (2009). *Petit manuel d'inesthétique* (G. Molina, L. Vogelfang, J. L. Caputo y M. G. Burello). Prometeo. (Trabajo original publicado en 1998)
- Basile, Teresa, coord. (2015). *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente* [en línea]. La Plata [AR]: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET). Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. (Colectivo crítico; 2) En Memoria Académica.
- Beauvoir, S. (1987). *El segundo sexo* (1a. ed.). SIGLO XX.
- Benjamin, W. (1972). *Essayauswahl (Iluminaciones IV) Aus «Gesammelte Schriften» Band 2 und 3* (R. J. Blatt Weinstein. Trans.). Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. (Trabajo original publicado en 1991)
- Benjamin, W. (2002). Tesis de filosofía de la historia. En Löwy, M. *Walter Benjamin: Aviso de incendio*. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia". FCE.
- Botting, F. (1998). «Horror», en M. Mulvey-Roberts (Ed.), *The Handbook of Gothic Literature* (123-131). Macmillan Press.
- Bourdieu, P. (1992). *Réponses*. Seuil.
- Braidotti, R. (1999). Diferencia sexual y nomadismo. *Mora*, 5.
- Butler, (2006). *Precarious Life: the Powers of Mourning and Violence*. Verso.
<https://www.wkv-stuttgart.de/uploads/media/butler-judith-precarius-life.pdf>

- Butler, J. (1997). Sujetos de sexo /género /deseo. *Feminaria*. 19, 1 – 20.
- Butler, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Butler, J. (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Síntesis, S. A.
- Butler, J. (2005) [2004]. *Vie précaire*. Editions Amsterdam.
- Butler, J. y Athanasiou, A. (2013). *Dispossession: the Performative in the Political*. Polity Press. https://monoskop.org/images/1/1f/Dispossession_The_Performative_in_the_Political.pdf
- Carbonell, N. (2000). *Feminismo y postestructuralismo*. Icaria editorial. <https://n9.cl/exi1k>
- Carrión, B. (2006). *Narrativa latinoamericana*. Centro Cultural Benjamín Carrión/Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. Routledge.
- Cavareto, A. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. México, Anthropos. UAMI. <https://cartografiasviolenciamexico.files.wordpress.com/2015/08/cavareto-horrorismo-nomb-la-viol-contemp.pdf>
- Chambers, R. (1983). *Rural development: putting the last first*. Longman.
- Crettiez, X. (2009). *Las formas de la violencia*. Waldhuter Editores. <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2017/05/Xavier-Crettiez-Las-formas-de-la-Violencia.pdf>
- De Beauvoir, S. (1949). *Le deuxième sexe*. Gallimard.
- Delumeau. (1989 [1978]). *El miedo en Occidente*. Taurus.
- Denzin, N. K. y Lincoln, Y. S. (2005). *El campo de la investigación cualitativa*. Gedisa editorial
- Diccionario de la Lengua Española. (2014). Vulnerabilidad. <https://dle.rae.es/vulnerabilidad>
- Dorlin, E. (2008). Introduction: La révolution du féminisme noir! En H. Carby, B. Guy Sheftall, L. A. Harris, P. H. Collins, B. Hooks, y A. Lorde, et al. (Eds.), *Black feminism: anthologie du féminisme africain - américain, 1975 – 2000* (pp. 9 –42). L’Harmattan.
- Eudave, C. (2018). Hacia una clasificación del espacio en textos de horror fantástico. *Brumal*, 6 (2), 57 – 73. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.507>
- Falchi, G. (2021). Leer un libro aullando de dolor: sobre Sacrificios humanos de María Fernanda Ampuero. *Tenso Diagonal*, 12, 312-16, <https://www.tensodiagonal.org/index.php/tensodiagonal/article/view/354>.
- Feito, L. (2007). Vulnerabilidad. *SciELO*, (30). https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1137-66272007000600002
- Figari, C. (2009). Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación. *Clacso*, 131-139. <https://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/coedicion/scribano/09emociones.pdf>

- Forcinito, A. (2018). Testimonio y vulnerabilidad: hacia la Construcción de saberes feministas. *Prácticas de oficio*, 21, 4-14.
- Forttes, C. A. (2018). El horror de perder la vida nueva: gótico, maternidad y transgénicos en Distancia de rescate de Samanta Schweblin. *REVELL*, 3 (20), 147-162.
- Foucault, M. (1976). *Historia de la sexualidad*. Siglo XXI Editores.
- Freud, S. (1955 [1919]): *An Infantile Neurosis and Other Works*. The Hogarth Press
- Galindo Núñez, M. A. (2020). Inocencia quebrantada. El uso de lo grotesco en "Pelea de Gallos" de María Fernanda Ampuero. *Sincronía*, .
<https://doi.org/10.32870/sincronia.axxv.n79.18a21>
- Gamba, S. (2007). *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Biblos.
- García Robles, M. L. (2021). *El tratamiento del cuerpo, la violencia sexual, la memoria y el lenguaje dentro de los personajes y la escritura de la novela Nefando de Mónica Ojeda Franco*. [Trabajo para optar un grado, Pontificia Universidad Católica del Ecuador]. Repositorio de Tesis de Grado y Posgrado.
<http://repositorio.puce.edu.ec:80/handle/22000/19010>
- Golubov, N. (2011). La teoría literaria feminista y sus lectoras nómadas. *Discurso, teoría y análisis*, 31, 37 – 61.
https://ru.iis.sociales.unam.mx/bitstream/IIS/5625/2/02_golubov.pdf
- González Grueso, F. D. (2017). El horror en la literatura. *Actio nova: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1, 27-50. <https://doi.org/10.15366/actionova2017.1>
- Goodin, R. (1985). *Protecting the Vulnerable*. The University of Chicago Press.
- Gorjón, B. M. C. (2010). *La respuesta penal frente al género. Una revisión crítica de la violencia habitual y de género*. [Tesis doctoral, Universidad de Salamanca].
- Halberstam, J. (1995). *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Duke University Press.
- Hernández Artigas, A. (2018). Opresión e interseccionalidad. *Dilemata*, 26, 275-284
- Hogle. (2015). «Introduction: the Gothic in Western Culture», en Jerrold E. Hogle (ed.) (2015): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, University Press.
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.378/pm.378.pdf>
- Jackson, R. (2001 [1981]): *Fantasy. The Literature of Subversion*. Routledge
- Kaztman, R. (2000). *Activos y estructuras de oportunidades. Estudios sobre las raíces de la vulnerabilidad social en Uruguay*. CEPAL.
- Kergoat, D. (2009). Dynamique et consubstantialité des rapports sociaux. En E. Dorlin (Ed.), *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*. PUF

- Kottow, M. (2003). The vulnerable and the susceptible. *Bioethics*, 17, 460 - 471.
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Édition du Seuil
las mujeres en la traducción al inglés de la novela La sangre de la aurora (2013) desde una perspectiva interseccional. [Trabajo para optar un grado, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas]. Repositorio Académico UPC.
https://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/658835/Alayo_AS.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- Mangas, A. M. (2017). El hecho literario a través de la sociología de la literatura. *Catalejos*, 2(4), 249-253.
- Mañalich, R. (2007). *La enseñanza del análisis literario: una mirada plural*. Editorial Pueblo y Educación
- Martuccelli (2017). Semánticas históricas de la vulnerabilidad. *Scielo*, 59, 125-133.
<https://doi.org/10.7440/res59.2017.10>
- Mata Solís, L. D. (2019). *El enfoque cualitativo de investigación*. <https://n9.cl/zky5>
- Mendizábal, I. R. (2021). “Las voladoras” de Ojeda o el horror metafísico. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Miller (2004). Sexuality, Violence Against Women, and Human Rights: Women Make Demands and Ladies Get Protection. *Sexuality, Human Rights and Health* 7 (2), 16-47.
- Mocanu, A. E. (2017). *Estos casos de vulnerabilidad provienen de la corporalidad, las necesidades, la dependencia hacia otras personas, las estructuras sociales y, por supuesto, las condiciones naturales de cada sujeto*. [Trabajo para optar un doctorado, Universitat de Barcelona].
https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/458874/AEM_TESIS.pdf;jsessionid=AA13F524C9749CB2D10FD37228DB5BDC?sequence=1
- Munkler, H. (2005). *Les guerre nouvelles*. (Viejas y nuevas guerras: asimetría y privatización de la violencia. Trad.). Alvik. (Trabajo original publicado en 2003)
- Navarro Rodríguez, SR. y Larrubia Vargas, R. (2006). Indicadores Para Medir Situaciones De Vulnerabilidad Social. Propuesta Realizada En El Marco De Un Proyecto Europeo. *Baetica*. 28 (1), 485–506.
- ONU Mujeres. (2018). *Tipos de violencia contra las mujeres y las niñas*. <https://www.unwomen.org/es/what-we-do/ending-violence-against-women/faqs/types-of-violence>
- Ovalle, L. P. (2010). Narcotráfico y poder. Campo de lucha por la legitimidad. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 17, 77-94.

- Pérez, M. M. (2005). Aproximación a un estudio sobre vulnerabilidad y violencia familiar. *Scielo*, 38 (113). https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0041-86332005000200009
- Pizarro, R. (2001). *La vulnerabilidad social y sus desafíos: una mirada desde América Latina*. CEPAL. https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/4762/S0102116_es.pdf
- Rawat, A. (2021). La narración de la violencia de género En dos novelas mexicanas: *Las muertas y Temporada de huracanes*. [Trabajo para optar un grado, Universidad Veracruzana]. Repositorio Institucional. <http://cdigital.uv.mx/handle/1944/51667>
- Robles Soto, A. A. (2015). Análisis literario del cuento de terror contemporáneo en el Ecuador. [Tesis de grado, Universidad de Cuenca]. <https://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/23169/1/tesis.pdf>
- Rodas Suárez, L. M. (2016). *Horror, violencia y tremendismo en diferentes formas narrativas acerca del caso de las Poquianchis*. [Tesis de grado, Universidad de San Luis Potosí]. <https://biblio.colsan.edu.mx/tesis/RodasSuarezLuisMiguel.pdf>
- Rodríguez Jiménez, A. y Pérez Jacinto, A. O. (2017). Métodos científicos de indagación y de construcción del conocimiento. *Revista EAN*, 82, 179-200. <https://doi.org/10.21158/01208160.n82.2017.1647>
- Sánchez Martínez, A. (2021). Entre tradición y renovación: manifestaciones del horror ficcional en la narrativa breve de Emilio Carrere. *Revista de Literatura*, 83 (165). <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2021.01.006>
- Scott, J. (1999). "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En *Sexualidad, género y roles sexuales*, compilado por Marysa Navarro y Catherine R. Stimpson; traducción de Marysa Navarro. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 37-75.
- Solano Rivera, S. y Ramírez Caro, J. (2016). *Análisis e interpretación de textos literarios*. Heredia.
- Sontag, S. (2014). *Sobre la fotografía*. Debolsillo.
- Tancara, C. (1993). La investigación documental. *Scielo*, (17). http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0040-29151993000100008
- Thompson, G. R. (1981): «A Dark Romanticism: In Quest of a Gothic Monomyth», en Peter B. Bookmark (ed.) (1981): *Literature of the occult. A collection of critical Essays*. Prentice-Hall Inc.

- Tijsi Reinaga Campos, L. (2004). De las montañas de la locura a las montañas de la paz: El hueco como herramienta para leer horror en la ficción. [Tesis de grado, Universidad Mayor de San Andrés].
- Urra Medina, E. (2007). La teoría feminista post-estructuralista y su utilidad en la ciencia de enfermería. *Ciencia y enfermería XIII*, (2), 9 – 16. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-95532007000200002
- Varas, E. (2021). *María Fernanda Ampuero abraza al horror en su nuevo libro*. <https://www.primicias.ec/noticias/cultura/fernanda-ampuero-horror-nuevo-libro/>
- Vila, M. P. (2015). Voces del desencanto y la violencia en la narrativa Latinoamericana. En *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente [en línea]*, pp. 128- 143
- Viveros Vigoya, M. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista*, 52, 1–17. <https://doi.org/10.1016/j.df.2016.09.005>
- Zamora Zapata, I. (2022). Prácticas Abusivas Sexuales de Niños, Niñas y Adolescentes. *ONG Paicabi*
- Zambrini, L. (2014). Diálogos entre el feminismo postestructuralista y la teoría de la interseccionalidad de los géneros. *Revista Punto Género*, (4), 43–54. <https://doi.org/10.5354/0719-0417.2014.36408>
- Zambrini, L. e Iadevito, P. (2009). Feminismo filosófico y pensamiento post-estructuralista: Teorías y reflexiones acerca de las nociones de sujeto e identidad femenina. *Sexualidad, Salud y Sociedad*.

11. Anexos

Anexo 1. Recopilación de citas sobre las situaciones de vulnerabilidad y manifestaciones del horror en el cuento Biografía

Personaje	Situaciones de vulnerabilidad	Manifestaciones del horror
<p>Emigrante ecuatoriana de la cual no se conoce el nombre.</p>	<p><i>Qué imprudente, qué loca, dirán, pero quisiera que me vieran sin documentos en un país extranjero contando y alisando los pocos billetes para poder pagar la habitación y comprar una barra de pan y un café solo. (p. 7)</i></p> <p><i>En las páginas de búsqueda de empleo escribía todas las opciones de trabajo que le podían dar a alguien como yo. Limpiar, cuidar, cocinar, lavar, coser, vender, repartir, clasificar, recolectar, apilar, reponer, cultivar, atender, vigilar. Llamaban y preguntaban de inmediato por los papeles. —Estoy tramitando mi permiso de residencia. —Llámenos cuando lo tenga. —¿Papeles en regla? — Todavía no. —Aquí no empleamos ilegales. Así todos los días. (p. 7)</i></p> <p><i>Después de un silencio que ninguno rompió, pedí mucho dinero porque esa voz me daba miedo, porque tendría que atravesar un país que no conocía y porque pensé que pagar esa cifra a una desconocida, a una</i></p>	<p><i>La desesperación e internet se juntan, se montan, paren crías monstruosas, barbaridades. (p. 7)</i></p> <p><i>La angustia me trepaba por el cogote como una criatura negra, helada, crujiente, con agujón. ¿Conocen a ese animal? Es difícil explicar cómo hace su nido en tu espalda. Es como morir y quedar viva. Como intentar respirar debajo del agua. Como estar maldita (p. 7)</i></p> <p><i>Véanme, véanme. Corro calle abajo sin un zapato, la blusa abierta, el sostén roto, la falda arrebullada en la cadera. Véanme, véanme. Grito como si hubiera escapado de una explosión, el fuego todavía prendido en el pelo, soltando al aire la chamusquina de la carne, los dientes tintados de sangre negra. Grito que me muero, que me matan. Veán a mis vecinos, callados, a los lados de la calle. La procesión de Nuestra Madre de las Extranjeras, virgencita sin pompa, la que importa una mierda. Lloré en la ducha con la</i></p>

	<p><i>extranjera desconocida, lo haría desistir. —En este momento te envió una parte. El que dejara de tratarme de usted me asustó. Esa familiaridad que a veces adoptan los hombres mayores y que no sabes si es porque te ven como a una hija boba, porque te quieren meter mano o por ambas cosas. (p. 7)</i></p> <p><i>Al poco de ser inmigrante, mi jefe en el locutorio, el que decía que yo le recordaba a su niña allá en su país, había intentado violarme en una de esas cabinas de teléfono donde otros y otras como yo lloraban a sus muertos o consolaban a sus vivos. Al ver que me resistía, me estrelló la cabeza contra un teléfono. Con la boca llena de sangre me giré, grité, le escupí. Salí corriendo semidesnuda por las calles recién lavadas y nadie llamó a la policía porque en ese barrio todos sabían que lo que de verdad castigaba la policía era estar sin papeles, no ser violador. Mi jefe tenía los papeles en regla y la que estaba en problemas era yo. (p. 7 - 8)</i></p> <p><i>Le pregunté a la mujer que me alquilaba un espacio en su salón para dormir, mi única conocida en la ciudad, mi compatriota, y me dijo que sí, que era peligroso, de hecho peligrosísimo, pero que</i></p>	<p><i>sangre ensuciando el agua como en las películas y al día siguiente empecé a buscar otro trabajo. No cobré los días del locutorio.(p. 8)</i></p> <p><i>Soñé que un pavo se había colado en el cuarto de mi hija y le estaba picoteando la mollerita. Supe de inmediato que el pavo era un demonio y que los demonios se alimentan de los pensamientos puros de los bebés. Quise gritar, pero no tenía boca. Los gritos resonaban en mi cabeza, todo por dentro, como una maraca, haciendo que el corazón me creciera y me creciera hasta casi no poder respirar. No tenía piernas. Tampoco tenía brazos para agarrar a mi bebé y llevármela lejos del pavo. No era una persona, era un ojo, un ojo que lloraba leche sanguínea, de teta infectada, sobre mi hija. El pavo se dio la vuelta, me miró. Su cara era mi cara. Me gritó corre. (p. 8)</i></p> <p><i>Esperándome en la estación había un hombre que no era el tal Alberto, sino alguien que, dijo, era discípulo del maestro Alberto. Era anciano o lo parecía: no tenía dientes y me llegaba a los hombros. Llevaba pantalón y camisa negros y una especie de capa de paño con capucha que lo hacía ver extrañísimo entre tanta</i></p>
--	---	---

	<p><i>peor era dormir en la calle. —Vea hija, cuando se emigra uno sabe que va a lo peor, como a la guerra. Uno no emigra si va a andar con miedos. Apriete bien los dientes y apriete bien las piernas y haga lo que tenga que hacer: verá que ya mismo es primero de mes. Ese día, con lo que envió el tal Alberto, me sentí humana por unas horas. Mandé dinero a casa, hablé por teléfono con mis padres y les dije que besaran a mi niña por mí, entré a un supermercado y compré carne y fruta fresca, me tomé un café sentada en la terraza de un bar como cualquier mujer. (p. 8)</i></p> <p><i>Pensé en mis padres a miles de kilómetros esperando las transferencias para empezar a pagar la deuda de mi viaje y para dar de comer a mi niña. Por supuesto que sabíamos que los chulqueros son bestias peligrosas que facilitan todo hasta que estás en aprietos y entonces te devoran vivo, pero también sabíamos que quedarse en el país era aún más insensato. Nos dolarizamos, nos fuimos a la mierda: que cada familia sacrifique a su mejor cordero.(p. 9)</i></p> <p><i>Si salgo corriendo Alberto soltará a los perros. ¿Quién les avisará a mis padres? ¿Me encontrará</i></p>	<p><i>gente con chaquetas acolchadas. (p. 9)</i></p> <p><i>Las mujeres desesperadas somos la carne de la molienda. Las inmigrantes, además, somos el hueso que trituran para que coman los animales. El cartílago del mundo. El puro cartílago. La mollerita. (p. 9)</i></p> <p><i>Recordé a aquellos que se dejaron tentar con las ventanas de azúcar desde las que miraba, golosa, la caníbal.(p. 9)</i></p> <p><i>De niña yo había tenido una dóberman llamada Pacha a la que alimentaba con flores, hojas, cualquier cosa que encontrara. Era dócil y tierna hasta que un día no lo fue. Le arrebató a mi hermana bebé un pan de dulce y dos deditos de la mano derecha. Esa tarde mi papá amarró a la Pacha, le dio de comer, le acarició el lomo suave como seda negra y luego le disparó en la cabeza. (p. 9)</i></p> <p><i>Véanme, véanme. Frágil como cuello de pollo. Una mujer extranjera con una mochila a la espalda frente a un hombre desconocido con dos perros enormes y feroces en lo más remoto de una ciudad remota de un país remoto. Véanme, véanme. Poquita cosa para el mundo, sacrificio humano, nada. Aquí no me escucharán gritar. Aunque me estallen las cuerdas</i></p>
--	---	--

	<p>alguien algún día? ¿Crecerá mi hijita pensando que su madre la abandonó? ¿Perdonarán nuestra deuda los chulqueros? Véanme, véanme. Con miedo de demostrar miedo. Que Alberto me vea asustada puede ser el detonante, el fósforo, el cortocircuito: ¿por qué tan nerviosa? ¿Te asusto? Ahora verás, puta de mierda, lo que es miedo de verdad. Véanme, véanme. Finjo aplomo y sonrío. Él no me devuelve la sonrisa. (p. 10)</p> <p>Véanme, véanme. Y óiganme. Me digo a mí misma: no pasa nada, boba, ya verás. Vas a escuchar la historia que este hombre te cuente y luego te llevará a la estación, te subirás al bus y dormirás delicioso. Tendrás dinero para mandar allá. La niña podrá estrenar un vestido, mamá podrá hacer cazuela de camarón, tú existirás con todo el cuerpo. Existirás, boba, existirás. (p. 10)</p> <p>La casa por dentro era oscura y olía a comida vieja, a algo con col que se cocinó hace mucho y se fermentó, a ventilación pobre, a desaseo, a vicio. Casi no había muebles ni cuadros ni espejos. Parecía una casa abandonada, una guarida. Le pedí a Alberto el teléfono y me contestó que no lo había pagado y lo</p>	<p>vocales, aunque grite hasta desgarrarme por dentro, no me escucharán. Nada más los árboles, el bello cielo de invierno, pero bajo los árboles y bajo los cielos más hermosos ocurren cosas espantosas y ellos siguen ahí, incommovibles, ajenos, suyos. Las que se comieron las hormigas, las que ya no parecen niñas sino garabatos, las muñecas descoyuntadas, las negras de quemaduras, los puros huesos, las agujereadas, las decapitadas, las desnudas sin vello púbico, las despellejadas, las bebés con un solo zapatito blanco, las que se infartan del terror de lo que les están haciendo, las atadas con su propios calzones, las vaciadas, las violadas hasta la muerte, las aruñadas, las que paren gusanos y larvas, las mordidas por dientes humanos, las magulladas, las sin ojos, las evisceradas, las moradas, las rojas, las amarillas, las verdes, las grises, las degolladas, las ahogadas que se comieron los peces, las desangradas, las perforadas, las deshechas en ácido, las golpeadas hasta la desfiguración. Ellas, todas ellas, pidieron ayuda a dios, al hombre, a la naturaleza. Dios no ama, los hombres matan, la naturaleza hace llover agua limpia sobre los cuerpos ensangrentados, el sol blanquea los huesos, un</p>
--	--	--

	<p><i>habían cortado. También la electricidad. (p. 11)</i></p> <p><i>Había pintadas en la pared. Gordos brochazos de pintura roja y brillante con palabras de la Biblia: ¡Arrepentíos! Yo reprendo y disciplino a todos los que amo. ¡Hemos pecado! ¡Hemos obrado perversamente! ¡El fin está cerca! ¡Él volverá! Los ojos se me llenaron de lágrimas y, en lugar de correr, de gritar, de patear, de decirle qué mierda es esto, puto loco, maldito psicópata, ahorita mismo me voy, saqué un paquete de pañuelos de papel y fingí sonarme la nariz. (p. 11)</i></p> <p><i>Habló de la violencia, de su padre masacrando a su madre, su madre sangrando por todos lados, su madre renga, su madre devota, su madre sorda de un oído, su madre sin dientes. Su madre, la dolorosa. (p. 12)</i></p> <p><i>Véanme, véanme. Me pongo de pie a una velocidad imposible, retrocedo hasta quedar pegada a la pared, me cubro la cara con las manos, me muerdo el puño para que no salga el grito que me ensordece por dentro. El rayo blanco del terror me atraviesa por entero. El corazón, como un loco peligroso, se estrella contra las paredes. Gimo, pido por favor, por</i></p>	<p><i>árbol suelta una hoja o dos sobre la carita irreconocible de la hija de alguien, la tierra hace crecer girasoles robustos que se alimentan de la carne violeta de las desaparecidas. (p. 10)</i></p> <p><i>Me paré sobre la trampa, esa que hace que los animales del bosque se mastiquen la propia pata para huir y se desangren en el camino. Un fogonazo de terror me cegó unos segundos y, al abrir los ojos, lo miré buscando una compasión, una disculpa, una comprensión del terror de una extranjera sola quién sabe dónde quién sabe con quién. No había ninguna. Nada. ¿Cuánto tiempo hay que fingir que todo está bien hasta reconocer que estás infinitamente jodida y que lo sabes? ¿Cuánto debes esperar hasta intentar alcanzar un cenicero, un atizador, un florero para estampárselo en la cabeza? ¿Cuánto de prudencia puede demostrar un animal amenazado? ¿Y una mujer? Véanme, véanme: mantengo mis modales ante las fauces abiertas de la bestia, caigo con gracia de princesa al abismo, me trago el vómito negro para decir ah ya, es que quería avisar que todo está bien. Mi voz de ratita me llenó de asco. (p. 11)</i></p> <p><i>Él y su hermano se masturbaban el uno al otro</i></p>
--	--	--

	<p><i>favor, por favor. Digo que tengo una hija, Alberto, por piedad. (p. 13)</i></p> <p><i>Véanme, véanme. Encandelillada de pavor, los ojos ciegos y gigantescos, al borde del desmayo, el cerebro echando chispas como una piedra de afilar. Véanme, véanme. Obligándome a pensar lo único posible: estás soñando, esto no es real, despierta ya, despierta. Véanme, véanme. Cuando está tan cerca que huelo su aliento a salitre y descomposición me meo encima, no puedo hablar. Hago sonidos guturales, chillidos, como si en vez de humana fuera un conejo aún vivo en las fauces de un lobo. La voz me sale pasmada, apenas un soplando. —Alberto, se lo ruego, piense en su madre, Alberto. Véanlo, véanlo. Se calla como si lo hubiesen apagado con un extintor, baja la cabeza, pide disculpas. (p. 13 - 14)</i></p> <p><i>—¿Alberto? ¿Podría por favor llevarme a la estación? ¿Sabe que yo estoy pensando que mejor más adelante...? O sea, yo, quisiera volver... — Imposible, yo no tengo coche y a esta hora ya no hay autobuses. Agarré mi mochila y la abracé. Le pregunté por el baño en un susurro. Estaba empapada en mi propia orina y, además, con la regla. Humedad sanguinolenta</i></p>	<p><i>para no sentir. Después se golpeaban con los puños el cuerpo, la cara, los genitales. Se asfixiaban con bolsas plásticas, se cortaban con cuchillas, se arrancaban las uñas, se rapaban las cabezas cortando cuero cabelludo, se hacían tatuajes chuecos y perversos con agujas y tinta, se quemaban la piel. (p. 12)</i></p> <p><i>Perdona por lo de las pastillas, no lo volveremos a hacer. Pero mira qué estupenda estás, si ya no las necesitas. Baila mamaíta, baila. Entonces la madre muerta les agarró los brazos con tal fuerza que les dejó unas marcas moradas por varias semanas. Alberto se apretó las muñecas como si aún le dolieran y después de un largo silencio le salió un hilo de voz. (p. 12)</i></p> <p><i>Le cambió la cara, una mueca horrorosa como si estuviera padeciendo de dolores insoportables lo transformó en otra persona. Los ojos se le convirtieron en dos carbones al rojo vivo muy atrás de las cuencas. Gritó con la boca tan abierta que pude ver los huecos donde debían estar los dientes, las manchas negras de las caries, la lengua puntiaguda. —Dile que estoy aquí a la muy zorra. Háblale de mí, hijo de puta. Trajiste a este pedazo de</i></p>
--	---	---

bajaba por mis piernas hasta los zapatos. En el estómago tenía encendida una bujía de terror. (p. 14)

Alberto puso veladoras rojas en la mesilla y la habitación se llenó de una luz mala, de iglesia vieja, esa que ilumina a las niñas de rodillas sobre reclinatorios polvorientos, pidiendo perdón por cosas que no sabían que eran pecado. En la pared había otra pintada roja enorme: ¡Arrepiéntete!, y sobre la cama una cruz con un Cristo bañado en sangre. —Esta era la habitación de mi madre. Aquí te sentirás a gusto. Cerró la puerta, se alejó unos pasos y volvió. (p. 14)

Véanme, véanme. Como si hubiera una serpiente venenosa bajo mi pie, me paralizó. En un cajón encuentro pasaportes, pasaportes azules, rojizos, verdes, de chicas de todas partes. Como el mío, el de casi todas ellas es el primer pasaporte de sus vidas. Sonríen con la mandíbula apretada. Así sonreí yo también. Saco la grabadora y repito sus nombres como si estuviera rezando un rosario. Repito sus fechas de nacimiento, sus orígenes, la fecha de llegada al país, las describo lo mejor que puedo. Aprieto cada pasaporte un ratito contra mi corazón enloquecido.

mierda extranjera a escuchar nuestra historia, ahora cuéntala, pero cuéntala bien, hermanito, no te dejes nada. Me miró a los ojos por primera vez en toda la tarde. —¿Qué te pasa puerca? ¿Quieres que te cuente la verdad, lo que el cobarde de mi hermanito no es capaz de decirte? ¿Quieres que te hable de Nuestro Señor de la Noche? ¿Crees que tienes puto derecho de entrar a nuestra casa como si nada? Basura extranjera, puta asquerosa, ¿a qué has venido? A usurpar. A eso venís todos. Claro, venís a quitarnos lo que es nuestro. Todo queréis, todo: nuestro dinero, nuestras historias, nuestros muertos, nuestros fantasmas. Ya verás lo que el Señor y yo tenemos para ti y todas esas perras que venís a ensuciar nuestras calles. Los perros ladraron enloquecidos. —¿Sabes de qué se alimentan mis perritos? De putas extranjeras como tú. (p. 13)

Cuando abrió la puerta del baño el olor se escapó como un animal salvaje, hambriento, tóxico. Se me metió por las fosas nasales como una violación y me empujó para atrás. Olía a amoníaco puro, a mortecina, a pus, a sangre podrida, a fuga de gas. Iluminado por la luz roja de la vela, el suelo, el váter, gran parte de las paredes, el lavabo, la bañera, todo era de un color

	<p>Véanme, véanme. Y escúchenme. Pronuncio lo mejor que puedo sus nombres. Awa. Fátima. Julie. Wafaa. Bilyana. Véanlas, véanlas. Ellas también fueron imprudentes, locas. Ellas también fueron inmigrantes. Cierro el cajón de los pasaportes y en otro encuentro cepillos de dientes, agendas telefónicas, desodorantes, cremas, uñas postizas, rizadores de pestañas, gafas, misarios, el Corán, estampitas de vírgenes y santas, libros, fotos de niños y niñas, de gente sonriente frente a una casa, de una señora muy anciana rodeada de decenas de adultos, adolescentes y niños. En un tercer cajón encuentro mechones de pelo: pelo oscuro y rizado, pelo liso pintado de rojo, pelo rubio como paja seca, pelo que perteneció a alguien, que brilló bajo el sol en la cabeza de una mujer viva. (p. 15)</p> <p>Me abrazo más al oso. Le doy un beso en sus morros de polvo. Nos quedamos los dos así por horas, acurrucados contra la cama, él con sus ojos de oso y yo con mis ojos de mujer extranjera, mirando fijamente a la nada, esperando quién sabe qué. (p. 17)</p> <p>Véanme, véanme. Escapo como un animal sorprendido de haber</p>	<p>amarronado que parecía vivo, orgánico. Tuve que hacer un esfuerzo inmenso para no vomitar. La pestilencia me empapaba por dentro como un baño de aguas fecales y la suela de los zapatos se me pegaba a aquello chicloso, oscuro, que cubría el piso. (p. 14)</p> <p>La manija se mueve arriba y abajo, abajo y arriba, arriba y abajo. Alberto cuando no es Alberto golpea con una furia monstruosa. Parece que va a tirar la puerta abajo. — Abre puta, abre que tengo un trabajo para ti, ¿no es lo que querías? ¿Venir aquí a trabajar? Abre la puta puerta, mierda extranjera, abre ahora mismo. Me abrazo al oso y lloro, suplico. —Alberto, por favor. Escucho la voz de Alberto. Pide calma, pide respeto. Empieza a rezar a los gritos y a los gritos llama a su mamá. —Padre nuestro que estás en los cielos, santificado sea tu nombre, venga a nosotros tu reino, hágase tu voluntad. Madre, por favor, madre. La otra voz, la que parece salirle a Alberto de las tripas, le dice que es inútil que rece, que esa puta ya está muerta, que para que la ha traído si no es para la ceremonia. Alberto sigue rezando. — Líbranos del mal, líbranos del mal. Madre, te ruego, madre. No más. De pronto un grito terrible,</p>
--	--	--

	<p><i>sobrevivido, un animal que no mira atrás porque nadie lo está siguiendo, un animal que da largas zancadas y levanta polvo y se baña en él como si fuera purpurina. Vivo. Un animal vivo. El viento me seca las lágrimas mientras corro hacia esa grieta morada en el horizonte. El día cruzando la frontera negra de la noche. Véanlas, véanlas. Al costado del camino, como sombras, me ven pasar y sonrén, hermanas de la migración. Susurran: cuenta nuestra historia, cuenta nuestra historia, cuenta nuestra historia. Véanla, véanla. Apenas un reflejo de cabeza blanca y vestido de florecitas que me bendice como todas las madres: haciendo con sus manos la señal de la cruz. (p. 17)</i></p>	<p><i>insoponible, inhumano: el alarido de alguien que no cree lo que está viendo porque lo que está viendo no es posible. El oso y yo imaginamos: un mazazo contra una cara hundiendo la nariz hasta el fondo, el crujido brutal de un cráneo que se estrella contra el suelo, la gelatina de los ojos estallando bajo la presión de los dedos, el borboteo de la sangre saliendo del cuello abierto, el ronco estertor de una última voz. (p. 16)</i></p>
--	--	---

Anexo 2. Recopilación de citas sobre las situaciones de vulnerabilidad y manifestaciones del horror en el cuento Creyentes

Personaje	Situaciones de vulnerabilidad	Manifestaciones del horror
Sirvienta: Patafría	<p><i>Patafría era la señora que trabajaba con mi abuela. No se llamaba así, se llamaba María, como la abuela, pero ella le había cambiado el nombre porque ser tocayas le resultaba insoponible. (p. 18)</i></p> <p><i>En la calle la huelga cada vez era más salvaje.</i></p>	<p><i>Alguien llamaba a María. Habían matado a su marido, a su hermana, a medio barrio. A su madre la habían dejado malherida y habían quemado todas las casas. María, Marisol, mi abuela y yo, una al lado de la otra, mirábamos a esa mujer que había</i></p>

	<p><i>Algunas amigas de la abuela venían a contarle que a no sé quién los empleados le habían quitado la empresa y lo habían colgado ahí mismo, sobre la maquinaria, mientras todos aplaudían. Esos negros, decían, esos malagradecidos, esas bestias, esos asesinos. Contaban de una familia a la que la cocinera le había puesto veneno en la sopa y que ahora ella y sus hijos vivían en la mansión, se bañaban en la piscina y usaban su ropa de marca. Otras señoras pasaban a despedirse porque se iban del país. Lloraban.</i></p> <p><i>—Nos están matando, María. Váyanse mientras puedan. Patafría también lloraba. Decía que el río se llevaba cadáveres llenitos de agujeros de bala y que, en la madrugada, las madres de los asesinados iban a dejar cruces sobre el agua (p. 21)</i></p> <p><i>La policía iba a los barrios de los obreros y violaba a sus madres y a sus hijas y a sus hermanas y a sus abuelas. Después se llevaban todo lo de valor y quemaban las casas. Las dejaban semidesnudas, ensangrentadas, tiradas en la tierra.(p. 21)</i></p>	<p><i>cruzado la ciudad para traer las noticias, con el cerebro a fuego vivo, las rodillas flojas y las mandíbulas rígidas como la gente a la que van a fusilar. La mujer se fue y María cayó al suelo. La abuela se agachó para consolarla. Con María hecha una bola y mi abuela cubriéndola con su corpachón no se sabía de cuál de las dos era ese llanto tan salvaje, tan herido, tan animal. Quizás era de ambas a la vez: el llanto al unísono de dos mujeres a las que el dolor ha decapitado. (p. 22)</i></p>
Niña	<p><i>En uno de los callejones no daba el sol nunca y ahí fue que me resbalé en una lama</i></p>	<p><i>Se escuchaban rumores de que no quedaba ningún</i></p>

	<p><i>melosa y peluda como una rata verde y me caí de espaldas y me quedé, bocarriba, con la falda levantada, mi calzón blanco y yo mirando al cielo. Me dieron ganas de llorar, pero no de dolor, sino de miedo. Fue la primera vez que pensé en mi propia muerte y la muerte era exactamente eso: estar sola en un callejón al que nunca le da el sol y que nadie, nunca, te vaya a buscar. Fue también la primera vez que pensé en que tendría que vivir conmigo, una voz cansona, teatrera, insistente, toda mi vida. (p. 18)</i></p>	<p><i>empresario vivo, de que los habían cercado y los dejaron morir de hambre, de que algunos se lanzaban desde las ventanas de los edificios y se rompían como cristales en el suelo, de que habían prendido fuego a la zona industrial y al centro, de que los cadáveres, por cientos, atraían gaviotas, ratas, gatos y perros. Pensé en mis padres y en los animales comiéndoles la cara. (p. 23)</i></p> <p><i>Una tarde Los Creyentes llegaron con dos niños pequeños y al día siguiente con dos más. Estaban famélicos, sucios y confundidos. Parecían llevar vagando varios días. La abuela escuchaba ruidos y nos preguntaba. Le mentíamos que eran mendigos que pedían pan o monedas y ella decía que no los dejáramos entrar por nada del mundo, que esos negros hambreados matarían a su madre por una papa podrida, que nos violarían y después nos comerían vivas. Los Creyentes tiraron sábanas en el cuartucho y ahí dormían los niños. La abuela dejó de preguntar por los ruidos porque dejó de hablar por completo. Marisol y yo la limpiábamos lo mejor que podíamos y también le</i></p>
--	---	---

		<p><i>dábamos de la comida que preparábamos con lo poco que quedaba en la bodega, algo de arroz, algo de atún, algo de pasta de tomate.</i></p> <p><i>Marisol nunca se acercaba a Los Creyentes, seguía obsesionada con que comían personas y todas las mañanas miraba por el agujero para asegurarse de que los niños estaban completos. Al cabo de unos días de observación bajó la guardia. Los Creyentes, me dijo, trataban muy bien a los niños, los metían a sus camas, les tomaban fotos, los abrazaban, les daban chocolates y los hacían besarse en la boca como nos besábamos nosotras. Yo me convencí de que no los escuchaba llorar por las noches, de que no los escuchaba decir que no y llamar a sus mamás. Yo me había inventado todo eso, lo de los gritos, no podía ser de otra manera. Los Creyentes eran los buenos. Los Creyentes eran los únicos hombres buenos que quedaban en el mundo. (p. 23)</i></p>
<p>Hija de sirvienta: Marisol</p>	<p><i>Marisol tenía algo extraño, aunque no podría decir qué. Contestaba lo que le daba la gana, permanecía con la boca abierta demasiado rato, se rascaba sin parar la cabeza o callaba, como escuchando a alguien que te está dando</i></p>	<p><i>Una noche escuchamos un llanto, como de un niño que lloraba, tal vez de una gata en celo. Bajamos como dos sombras y Marisol se asomó al agujero de Los Creyentes. Me miró y en su cara vi horror, más horror del que se puede</i></p>

	<p><i>unas órdenes muy confusas, pero muy importantes. Sonreía mucho, eso sí, y era divertido que hubiera otra niña en casa de la abuela. Tampoco era tan grave tener la lengua un poco afuera o reír demasiado alto o contestar cualquier cosa o aplaudir a los aviones. (p. 19)</i></p> <p><i>De pronto Marisol gritó y se tapó la boca con las manos. ¿Qué? ¿Qué viste? Un niño, dijo. Los Creyentes no podían tener un niño en su casa. (p. 20)</i></p> <p><i>Me saqué los zapatos y me subí a la cama de la abuela. Le dije a Marisol que hiciera lo mismo. Cuando la abuela entró nos encontró a las dos, cabeza con cabeza, viendo El pájaro loco, y llamó furiosa a Patafría para que se llevara a su hija a la cocina. Después le ordenó que cambiara la cobija, las fundas de almohada y las sábanas. Desde ese día yo comí en la cocina con Patafría y Marisol (p. 20)</i></p>	<p><i>poner en palabras, más horror del que puede aguantar una niña. Quise asomarme, pero no me dejó, me abrazó y escuché su corazón, un animal al que van a degollar. Corrimos al patio y me dijo que Los Creyentes estaban mordiendo al niño. No le creí. Volví sola y me asomé al agujero. Creyente Alto se limpiaba la boca y Creyente Bajo ataba una bolsa de basura. (p. 22)</i></p> <p><i>Antes de irse le dijo a la abuela que tenía que cuidar a Marisol como si fuera nieta suya y la abuela prometió hacerlo. María insistió y la abuela se puso la cruz que llevaba en el pecho en la boca. Juró por dios. Marisol quiso correr detrás de su mamá, pero la abuela la atrapó con sus brazos de enterrador. Pensé en los gatitos que la abuela había separado de su madre, en el sonido de esos cráneos diminutos, en el último chillido. (p. 22)</i></p>
--	---	---

Anexo 3. Recopilación de citas sobre las situaciones de vulnerabilidad y manifestaciones del horror en el cuento Silba

Personaje	Situaciones de vulnerabilidad	Manifestaciones del horror
Madre	<p><i>Los sabores, olores, texturas de su infancia, el primer negocio que se puso, cuando era apenas adolescente, de vender el banano de rechazo, el que no era exportable, a la gente del vecindario. No callaba nunca sobre eso, tal vez porque fue su primer y último trabajo pagado, la primera y última vez que el dinero llegaba a sus manos y se iba de sus manos. Después tuvo billetes en las manos, pero eran distintos, eran de papá. (p. 24)</i></p> <p><i>Sé que la mamá de mamá la golpeaba a ella y que a los hermanos no. (p. 24)</i></p> <p><i>Ahí vivía la abuela de mamá, ya sola, porque el abuelo de mamá se había largado con otra mujer cuando mamá era niña. Ahí apareció mamá un día con su perra huérfana de cachorreros y una maleta. La abuela de mamá era una señora gordota, alegre y querendona que le permitía todo. Mamá se levantaba tarde, iba y venía de la playa trayéndole conchas marinas y flores salvajes de regalo. Comía cuando y cuanto le apetecía, montaba a la yegua sin silla, vestía pantalones cortos o no vestía nada, bebía cerveza, se fumaba algún mentolado y se quedaba hasta la madrugada escuchando los</i></p>	<p><i>Sé que cuando mamá era pequeña, la mamá de mamá dejó sin vigilancia una olla gigantesca de leche y que mamá estaba jugando, explorando, y le cayeron litros y litros de leche hirviendo y el vestidito se le pegó a la piel, se volvió una sola cosa, y que, sin saber qué hacer, la mamá de mamá le arrancó el vestido y con él también la carne de su pechito infantil y que tanto era el dolor, tanto, la desesperación de verse el pecho desollado, que quiso lanzarse por la ventana a una acequia que había debajo de la casa y que, para detenerla, su mamá la abrazó por el pecho en carne viva: ella se desmayó de dolor. Sé que la cicatriz, esa piel de anciana en una mujer joven, la avergonzó toda la vida. (p. 24)</i></p> <p><i>una chica del pueblo vecino, la sexta del año en la zona, había desaparecido pocos días antes —era una muchachita libre, como tú, hijita, dijo la abuela de mamá— y la gente estaba segura de que a todas esas niñas desaparecidas les había silbado El que silba. Mamá se pegó mucho a su abuela y pensó en las chicas desaparecidas, en ella misma desaparecida, o sea una sombra negra, amordazada por las tinieblas, en la noche</i></p>

	<p><i>cuentos chistosísimos de su abuela o la novela de moda en una radio de transistores (p. 26)</i></p> <p><i>Era un mundo autosuficiente, un mundo sin miedo, un mundo feliz. Lo que quiere decir exactamente que mamá y su abuela eran autosuficientes, sin miedo, felices (p. 26)</i></p> <p><i>Papá dejó de querer a mamá cuando yo tenía unos quince años. El trago barato se percibía en su aliento a pesar de las bolitas de caramelo, aparecían espejos de mano y labiales fucsia en la guantera del carro, una mujer llamó un fin de año a las doce de la noche y él dijo que era una amiga, pero papá no tenía amigos, mucho menos amigas (p. 28)</i></p>	<p><i>negra, mientras la gente que te quiere prende fósforos para tratar de encontrarte hasta que se cansa de quemarse los dedos con la llama inútil y deja de buscar. La abuela de mamá se puso seria y le rogó que si escuchaba un silbido no se asomara a la ventana por nada del mundo, que a veces las chicas se asoman por curiosas, por aburridas, por solas o por enamoradas. (p. 26)</i></p> <p><i>El dolor de la muerte de su abuela no volvió loca a mamá porque estaba enamorada de un chico y ese chico era todo lo que mamá soñaba. Fantaseaba como posesa con el día en que él la separaría de esa casa, de los golpes de su mamá, de sus hermanos robándole todo, metiendo a la casa a sus amigos, de pronto convertidos en hombres que la miraban. Lloró a su abuela a gritos, día y noche, pero el llanto le hinchaba la cara y los ojos y el chico dijo que se veía bien fea y que a él le gustaba ella bien guapa. Se dejó el dolor en la panza, inconcluso como un fetito muerto. Al cabo de un mes, mamá ya paseaba sonriente en el carro deportivo de su enamorado. Una noche, después de haber bailado canciones lentas en el club social, el chico regresó a mamá a su casa y antes de irse le pidió un beso. Mamá</i></p>
--	---	---

		<p><i>dijo que no, no por puritana, sino por el terror de que su mamá la matara a palos. El chico se fue entre chillidos de llantas y rugidos de motor. Antes de irse, la llamó estrecha, cruel, inhumana. (p. 27)</i></p> <p><i>Mamá aguantó y aguantó, incluso cuidó a papá cuando el cáncer lo dejó hecho una piltrafa y no podía ni llegar al baño, pero sí podía mandarle mensajes a la otra mujer y, quién sabe, tal vez a otro hijo, otra hija. Lo cuidó cuando la respiración de papá se convirtió en un lento y largo silbido agudísimo que perforaba los oídos. Lo cuidó hasta su último día y lo lloró en el entierro. No quise formular las preguntas que harían que mamá se avergonzara de su vida entera, de darle el lado derecho de la cama y el mejor trozo de pavo — la carne blanca en filetitos— a su verdugo, del emborronamiento de su amor propio, de su condición de mujer miserable y prisionera, de su callar por miedo a que papá la abandonara, un silencio brutal, como una mano enorme de verdugo que te tapa la nariz y la boca mientras silba (p. 28)</i></p>
--	--	---

Anexo 4. Recopilación de citas sobre las situaciones de vulnerabilidad y manifestaciones del horror en el cuento Elegidas

Personaje	Situaciones de vulnerabilidad	Manifestaciones del horror
<p>Grupo de chicas con cuerpos no prototípicos</p>	<p><i>Nosotras casi siempre nos poníamos a beber ahí afuera del cementerio de Mar Bravo porque, ¿qué más íbamos a hacer? Las fiestas eran privadas, solo con invitación. Chicos preciosos invitando a chicas preciosas, chicos regulares invitando a chicas preciosas, chicos feísimos invitando a chicas preciosas. (p. 29)</i></p> <p><i>Moríamos por saber qué pasaba detrás de esas puertas, aunque instintivamente sabíamos que no habría lugar para nosotras allí, que nuestros defectos se multiplicarían hasta tragarnos, que seríamos una hipérbole de nosotras mismas, espejos de feria andantes: la gordota, la marimacha, la larguirucha, la aplastada, la contrahecha. Así como las chicas guapas juntas potencian su atractivo, solapando con sus virtudes grupales cualquier defecto y se embellecen unas a otras hasta brillar como un solo gran astro, las chicas como nosotras cuando estamos juntas nos transformamos en un espectáculo casi obscuro, exacerbados los defectos como en un freak show: somos más monstruos. (p. 29 - 30)</i></p> <p><i>Queríamos que nos penetraran a la fuerza y</i></p>	<p><i>La noche era propicia para rituales de sexo, muerte y resurrección. La luna chorreaba rojo sobre el mundo como una joven desvirgada y en la radio sonaban canciones de hombres enamorados de mujeres que nunca seríamos nosotras. El cementerio bajo esa luna parecía a punto de romper a hervir. Cada una le puso a la otra una pastilla en la lengua y nos fuimos pasando la botella hasta dejarla muy por debajo de la mitad. De pronto pensamos en los ahogados de Punta Carnero y en esa belleza que trascendía la vida y que seguro también había trascendido la muerte. Pensábamos en esos hombres adoradísimos, deliciosos chicos imposibles en sus fiestas y en sus olas, ahora durmiendo a nuestro lado. Nos bajamos del carro y entramos en hilera al cementerio a bailar a la luz de la luna de sangre agitando nuestros vestidos claros y nuestras melenas nocturnas. Bailamos como si nunca hubiésemos bailado, como si siempre hubiésemos bailado, como si hubiéramos llegado a la fiesta del fin del mundo y el guardia, al vernos, hubiera levantado el grueso cordón de terciopelo con inmensa ceremonia. Bailamos como novias en su noche de bodas y así, como en un</i></p>

	<p><i>gritar en cada embestida sus nombres bellos de hombres bellos. Queríamos despenancarnos para ellos y agarrarnos de sus melenas perfectas en el orgasmo, quedarnos con matojitos de pelo color arena entre los puños cerradísimos. (p. 30)</i></p> <p><i>Mientras tanto, teníamos carro, teníamos dinero, teníamos la noche y no teníamos nada. (p. 30)</i></p>	<p><i>encuentro sexual pospuesto hasta el delirio, nos fuimos arrancando la ropa unas a otras hasta quedar desnudas frente al silencio de los muertos. Danzamos arrastrando los vestidos como si fueran serpentinas de flores y nos besamos en los labios y nos tocamos los pezones erectos aullando de amor. (p. 30 - 31)</i></p> <p><i>Buscamos a nuestros chicos entre los muertos y descubrimos que alguien había llegado antes. De los ataúdes semiabiertos se escapaban algunas manos que brillaban como metal a la luz de la luna. Conservaban su ropa, trajes azules o negros que seguro usaban para llevar a los bailes a chicas hermosas vestidas en tonos pastel. Se habían llevado los zapatos, también los relojes, cadenas, anillos y todo lo que se puede morder para saber si es valioso, pero les habían dejado el pañuelito en el bolsillo de la chaqueta, el pañuelito que nos secaría todas las lágrimas. Los sacamos a bailar y dijeron que sí y bailaron con nosotras, primero tímidos y distantes, luego cada vez más cerca, con sus caras frías en nuestros cuellos tibios. Dijeron, estamos seguras de que dijeron, que preferían estar ahí que en cualquier otro sitio, que nos preferían a nosotras que a las princesitas de sus reinos. Después del baile</i></p>
--	--	---

		<p><i>nos sentamos sobre tumbas, cada una con su chico perfecto, a contarnos las cosas que soñábamos, a reír como los tontos, a pedir un beso con ojitos entornados. Llegó el beso y llegó la locura, el deseo dando patadas violentas como olas contra nuestras espaldas. El amanecer nos encontró desnudas sobre los sexos erectos de nuestros amados, montadas sobre ellos, cabalgándolos ferozmente como jinetes que se precipitan sobre el mundo para destruirlo. (p. 31)</i></p>
--	--	--

Anexo 5. Recopilación de citas sobre las situaciones de vulnerabilidad y manifestaciones del horror en el cuento Hermanita

Personaje	Situaciones de vulnerabilidad	Manifestaciones del horror
Prima gorda.	<p><i>yo, que era un aparato dental que mi prima se ponía y se sacaba a conveniencia, entré al vínculo a medias. La forma de compartir de mi prima era cualquier cosa menos desinteresada: yo nací para ser su segundona, su esbirra. Así lo escribió a fuego la familia en mi piel y así, claro, me trataba ella (p. 32)</i></p> <p><i>Decidieron que yo, morena, patucha, tosca, regordeta, fuera el territorio enemigo, la mácula en la sangre, eso que salió de las porquerías</i></p>	<p><i>Los huesos comprenden, la grasa comprende, la hamburguesa a medio digerir comprende, el páncreas comprende, la bilis comprende, las mucosas, las membranas, el vello, las uñas, cada gota de sangre comprende. Comprendí que hay cosas de los sentimientos que son como infecciones: capaces de gangrenarte entera en segundos, con una boca grotesca que te devora, un baño de mercurio por dentro, una bala de cañón. Si hubiese muerto me hubiese ido sabiendo que la existencia es puro horror y</i></p>

	<p><i>que hizo algún ancestro con los oscuros. Mi prima, en cambio, era la raza limpia, superior, la imagen que querían que tuviera la gente al decir nuestro apellido en alto. (p. 32)</i></p> <p><i>Peor era quedarse en casa y que mis padres me compadecieran por perdedora, que mamá entrara cada cierto tiempo a mi habitación a sonreírme con la sonrisa más nauseabunda: la de qué cagada que seas tan gorda, me das lástima, todo lo que te estás perdiendo, lo bueno de la vida, la mirada ardorosa de los chicos, ser deseada, linda y que mi papá le montara la clásica pelea de tú no te ocupas de ella, mira lo enorme que está, ponla a hacer ejercicio, haz algo, es tu hija. (p. 33)</i></p> <p><i>La brecha entre las dos, que la abuela rascaba con la uña dura del índice para hacerla más profunda, se volvió dolorosísima, carne viva: ella era delgada y yo no, ella era bella y yo no, ella era popular y yo no, ella era querida y yo no. (p. 33)</i></p> <p><i>A ella le regalaron la Barbie Crystal con la que yo soñaba y a mí la Barbie embarazada. Me dijo al oído que yo tenía la misma barriga que mi muñeca. Se lo conté a mi mamá y se echó a reír (p. 34)</i></p>	<p><i>que estar viva es puro horror. (p. 36)</i></p> <p><i>Esa noche mi prima nos contó de los besos de Ricardo, de la lengua de Ricardo, de las manos de Ricardo y recordé el sueño. Fue la primera vez, de las muchas que vinieron en los siguientes años, en la que pensé en matarme. Fue la primera, también, en la que pensé en matar. Qué fácil consume una vela todo lo que toca con su lengüita hambreada. Qué bien se prenden las telas, los plásticos, los zapatos de dos colores del colegio, los pelos claros y largos como el de mi prima. El fuego come carne y no la regurgita (p. 36 - 37)</i></p> <p><i>Mariela se levantó y desde el salón la escuchamos. Parecía llorar o gemir o rezar o invocar. Era un sonido distinto a lo que se esperaba de ella, a su constante risa bobalicona, a su manera de cantar desafinada y chillona, a su gritito cuando alguien la tiraba al agua. Me sorprendió que Mariela fuera capaz de llorar o de hacer eso que estaba haciendo, es decir, cualquier cosa que no fuera reírse. (p. 37)</i></p> <p><i>Mariela volvió. Desde lejos ya se notaba el cambio: su caminar era pesado, como el de los monstruos de las películas en blanco y negro. Callaba y miraba al</i></p>
--	--	--

	<p><i>A mí no me gustaba mucho la parte de quitarse la ropa porque ellas, Mariela y mi prima, eran delgadas y yo no y sabía que miraban mis lonjas y mis muslos de chancha, comparándolos con las piernas larguísimas de mi prima y el vientre plano de Mariela, pero luego no había quién me sacara: en el agua era una sirena y no me importaba que mi prima me considerara su mascota o que Ricardo, el chico que yo amaba, estuviera enamorado en secreto de ella y no de mí (p. 35)</i></p> <p><i>Primero contestó que no, después dijo que porque no, después que porque no le gustaba simplemente, después que porque le gustaba otra, después que porque quería amarrarse con esa otra, después, ya hartado, que porque yo era muy gorda y a él no le gustaban las gordas y que por qué nadie me quitaba la comida y, al final, que porque la que le gustaba era ella y de la que estaba enamorado era de ella.(p. 36)</i></p>	<p><i>suelo y en su cara había un rictus nuevo, de vieja, de viuda, de drogadicta (p. 37)</i></p>
Prima flaca	<p><i>—Ya vengo, voy a hacerme un exorcismo. Cuando mis tíos la obligaban a sentarse a la mesa era un suplicio. Alguien le dijo que había que masticar cien veces cada bocado para no engordar. Cuando todos ya teníamos el plato vacío, ella apenas iba por el tercer o cuarto trocito. Un día me di cuenta de que</i></p>	<p><i>Se puso la tijera contra la cara interna de los muslos. La miré aterrada. Agarró con las dos manos un trozo de carne y metió la tijera en medio. Me dijo que nada la haría más feliz que cortarse esa gordura. Empezó a darse con los puños cerrados en las piernas y el estómago y a llorar</i></p>

	<p><i>esos trocitos masticados se los metía al descuido en los bolsillos del uniforme. (p. 33)</i></p>	<p><i>pidiendo a dios que la adelgazara. (p. 34)</i></p> <p><i>De pronto se levantó una ráfaga de viento que sonaba como un perro. Apagó las velas y nos quedamos en tinieblas. Mi prima gritó. El vaso se había movido solo. —¿Hay alguien ahí? Las tres lo escuchamos. El vaso se deslizó con violencia sobre el papel. Volví a prender las velas y mi prima estaba llorando. Pálida y desencajada, extendió la mano para romper el papel. Le dije que no, que había que despedir al espíritu, que si no lo hacíamos se quedaría para siempre en la casa de Mariela. Mi prima miraba con desesperación hacia la piscina, como si esperara que algo muerto viniera hacia ella con los brazos extendidos, sin ojos, con el agua negra chorreando hacia los pies. Con los dedos sobre el vaso, empezamos a preguntarle cosas al espíritu. Su nombre. Su edad. Cómo murió. El vaso se movía para todos lados, desesperadamente. Se salía del papel y volvía. Mariela habló por primera vez desde que empezamos con la Ouija. —Ella no sabe escribir. El vaso volaba sobre el papel sin importar lo que preguntáramos. Mi prima temblaba y lloraba. Alguien le había jalado el pelo. Alguien, algo, le había mordido la mejilla.</i></p>
--	--	---

		<p><i>Escuchamos primero muy lejos y luego casi en nuestros oídos una risita infantil. Todas las puertas, incluso las correderas, se cerraron con un estruendo. Una bola rosada bajó dando tumbos por la escalera de mármol. El vaso salió volando y se estrelló contra una pared. Las palmeras empezaron a moverse como brujas enormes y preñadas bailando a la noche. Mariela se levantó y le cruzó la cara a mi prima con una cachetada que sonó en la oscuridad como un trueno. —Imbécil, la despertaste. La voz de Mariela sonaba bestial, como un rugido de algo maligno, como cuando cae una tormenta. Mi prima preguntó en un susurro a quién había despertado. A pesar del terror, una parte de mí disfrutó de esa voz roedora, de absoluta sumisión, que escuché salir de la boquita rosa de mi prima. —Marielita, ¿a quién? Volvió la luz como un susto. La casa pareció hacer un ruido de sorpresa y los aparatos comenzaron a respirar ahogadamente. Mariela se levantó. Vengan, dijo, vengan conmigo. No queríamos subir, pero tampoco queríamos quedarnos solas abajo. Seguimos a Mariela por las escaleras y por un pasillo larguísimo, alfombrado de figuras geométricas, que terminaba en una puerta</i></p>
--	--	--

		<p><i>que tenía el nombre Lucía en letras rosadas decoradas con animalitos. Mi prima, otra vez con voz de ratita, preguntó. — Marielita, ¿quién es Lucía? —Ahora lo vas a saber. (p. 38)</i></p> <p><i>Entonces dio un alarido bestial. Desencajada, con los ojos desorbitados, inhumanamente abiertos, trató de salir corriendo, pero Mariela la agarró del brazo. Mi prima seguía gritando y gritando hasta que Mariela le dio un golpe tan fuerte que le empezó a salir sangre por la nariz. La pareja que dormía en la cama se incorporó, primero la mujer y después el hombre. La mujer preguntó qué pasaba. Mariela le dijo que la hermanita tenía hambre, mucha hambre, pero que ya estaba a punto de darle de comer. La lámpara seguía dando vueltas reflejando animalitos de la selva sobre la cara horrorizada de mi prima, sobre su boca abierta de forma grotesca, sobre el pavor de sus ojos. —Yo me encargo, mamita, no te preocupes (p. 39)</i></p>
--	--	--

Anexo 6. Recopilación de citas sobre las situaciones de vulnerabilidad y manifestaciones del horror en el cuento Invasiones

Personaje	Situaciones de vulnerabilidad	Manifestaciones del horror
-----------	-------------------------------	----------------------------

<p>Familias invasoras</p>	<p><i>Una tarde a uno de esos niños se le ocurrió que quería la cometa de mi hermano, la de la mariposa monarca, y, aunque era más pequeño, tenía mucha más fuerza o, quién sabe, muchas más ganas de volarla. Una mujer vino corriendo, se la arranchó, le dio una bofetada e intentó devolvérsela, pero el daño ya estaba hecho. Mi hermano cruzaba la calle llorando y timbraba como loco en nuestra casa gritando que le habían robado la cometa, la cometa de la mariposa monarca, su cometa. Mi papá salió de la casa como salen las bestias: a matar. Empezó a gritar a quien pasara por delante que esa gente se tenía que ir, que eran ladrones, que lo de las invasiones había llegado demasiado lejos y que esos miserables se estaban burlando de nosotros. Los vecinos lo rodearon, lo aplaudieron, lo arengaron. —Eres el único que puede ayudarnos. Papá se engolosinó con esas palabras. Cuando respondió ya no era él, sino alguien un poco más alto: el elegido. —Yo lo arreglo, vecino. Déjenlo en mis manos. Esa noche papá llamó a su primo, el político, y la historia de la cometa de mariposa monarca se convirtió en un robo de bicicleta con cuchillos, en golpes a la cara de mi hermano hasta dejarle la boca rota y el ojo</i></p>	<p><i>Los bulldozers son unas bestias dentadas que rugen y destrozan todo lo que está a su paso: persona, animal o cosa. Vino uno detrás de otro como naves extraterrestres y en el terreno donde se habían asentado las familias lo empezaron a tirar todo. Los gritos que salían de las casitas eran de fin del mundo. Me tapé los oídos con todas mis fuerzas y aun así me llegaban los alaridos adentro, adentro, tan adentro que quería gritar yo también. Frente a todo nuestro vecindario que los contemplaba como si fueran un espectáculo callejero, las mujeres a medio vestir cargaban a sus bebés y con la mano libre agarraban la de los niños que miraban atrás, a lo que era su vida, con ojitos salidos de las órbitas, de pesadilla. Los hombres intentaban sacar colchones, ropa, utensilios, a algún anciano que no podía caminar. Gritaban, todo el mundo gritaba, como en esas películas de la guerra cuando había bombardeos. Los bulldozers revoleaban planchas metálicas, cartones, ollas, hamacas, un entrevero de polvo y cosas que antes fueron las casas de esos niños y sus familias. A los gritos se sumaron los aplausos del barrio. Aplaudían a los bulldozers y aplaudían a mi papá que con la boca decía no es nada, es mi deber</i></p>
---------------------------	---	--

	<p><i>morado, del drama de la inseguridad, del miedo constante, de las invasiones transformando el barrio soñado de la clase media en una tierra sin dios ni ley. En un vecindario donde estaba pasando lo impensable: que la gente sin casa invadiera los terrenos y viviera ahí, como si hubiera pagado algo, como si tuviera algún derecho. El primo llamó al alcalde, dijo la palabra elecciones y, al día siguiente, aunque era domingo, mandaron los bulldozers. Papá se movía entre el público como un rey en guayabera. Lo único que faltó fue que lo llevaran en andas, pero no hacía falta porque él ya caminaba varios metros por encima de la gente. Su cigarrillo como una antorcha, la sonrisa de satisfacción, la mano protectora sobre los niños blancos, el abrazo con todos. Decía su apellido, respondía las preguntas, levantaba la cabeza. (p. 46)</i></p>	<p><i>cívico y con la cara decía sí, los he salvado, pedazo de perdedores, ámenme y adórenme porque los he salvado (46 - 47)</i></p> <p><i>Un niño corrió hacia la máquina brutal. Dicen que vio un gatito, dicen que vio algo brillante, dicen que no era del todo normal. El niño fue engullido por esa pala con una facilidad aterradora, como si fuera una hormiga. Su cuerpecito flaco saltó por los aires y cayó casi sin ruido en la mezcla de ladrillos, maderas, cartones, piedras. Todos lo vimos, el hombre que conducía el bulldozer lo vio, su madre lo vio. La mujer cayó al suelo con un bramido mortal y empezó a lanzarse puñados de arena a los ojos, a arrancarse pelos de la cabeza, a desgarrarse la carne de los pechos hasta dejársela en tiras de piel colgando, con toda la sangre bañándole el vestido de flores, las sandalias. Los vecinos, ante esa imagen, agarraron a sus hijos de la mano y huyeron hacia sus casas sin mirar atrás. Mamá agarró el brazo de papá y él se soltó con violencia (p. 47)</i></p>
--	---	---

Anexo 7. Recopilación de citas sobre las situaciones de vulnerabilidad y manifestaciones del horror en el cuento Pietá

Personaje	Situaciones de vulnerabilidad	Manifestaciones del horror
-----------	-------------------------------	----------------------------

<p>Sirvienta</p>	<p><i>Se baja tan mal que tengo que cogerlo del brazo, pero él se suelta bravo porque es orgulloso, siempre ha sido, desde chiquito, y se le caen las llaves porque tirarlas no las tira, que él sí tiene una educación y viene de un buen hogar, y yo me tengo que agachar a recogerlas del suelo. (p. 50)</i></p> <p><i>de mi barrio, del problema del alcantarillado, de la papilla de zanahoria blanca, qué rica, que cada vez que llueve es un desastre por mi zona y que la basura y los perros muertos van flotando por la calle y nosotros en esa agua tenemos que caminar para venir a trabajar, de los ratones, qué plaga, de que necesitaba un gato, un gato gordo y comelón, todo. Él nomás me quedaba viendo con esos ojotes azules que era una delicia porque se sentía como la mirada del Niño Dios, como que el Divino Niño te mirara, y un día que yo estaba quejándome sobre el precio del arroz, él dijo adó. O sea, arroz, balbuceó arroz y yo pegué un grito que ni que hubiera visto el milagro de la Virgencita, pero no le confesé nada a la señora porque las señoras son celosas de una y capaz que por ahí me despedía por hacer que el niño haga lo que ella no pudo y peor que dijo arroz, una palabra de empleadas. (p. 50)</i></p>	<p><i>Cuando la toco la siento helada a esa chica, pero mi niño siempre anda con el aire acondicionado del carro a full. A él no le gusta sudar y tampoco tiene por qué sudar. Mijo, le digo, mijo ¿qué pasó? Él no me contesta, nomás está viendo cómo meter a la señorita a la casa y que no esté asomado ningún vecino. Cuando ve que yo me aturullo y no sé cómo más ayudarlo me grita, me dice cosas horribles, que me va a botar como a un perro, que le va a decir a la señora que soy una ladrona, que va a matar al loco de mi hijo que es una carga para la sociedad, pero eso lo dice porque está con sus tragos, él a mí me adora, (p. 52)</i></p> <p><i>Cuando se prende la luz automática ya le veo la cara a la señorita y ahí es cuando suelto esa carretilla y se me cae la boca al suelo y me tapo la cara porque aunque nunca he visto un muerto yo sé que así se ve un muerto. Mijo, mijo, ¿qué pasó mijo? La luz se va y viene, viene y va y cada vez que nos ilumina veo peor y peor la cara de esa muchacha. La han masacrado. Tiene un ojo hecho papilla, la nariz echando sangre ya seca, la boca hinchada. Mijo. Él me ordena que me calle, que tiene que pensar, y yo me lo quedo mirando y le veo que tiene la camisa manchada. Él se mira las</i></p>
------------------	---	--

	<p><i>Mi hijo desde bebecito se quedaba tranquilo y callado cuando yo me iba a trabajar y lo cuidaba la vecina, como si supiera, ¿no? Como haciéndose grande más rápido. Pero mi niño no. Mi niño no me dejaba ni ir al baño y a veces yo tenía que hacer mis cosas cogiéndole la mano, como un animalito. Me pongo nerviosa y él me suelta una cachetada para que me tranquilice, me dice malas palabras, pero no le digo nada porque él no hace eso por grosero, sino que a veces se pasa un poquito con los tragos. (p. 50)</i></p> <p><i>A mi niño yo me lo metía conmigo a mi cuarto cuando lo escuchaba llegar porque ese señor arramblaba con lo que encontraba por el camino. Esa violencia no la he visto yo en nadie (p. 51).</i></p> <p><i>Lo que sí era que comía una comida que costaba más de lo que me pagaban a mí por eso de que era finísimo, como repetía la señora. Bueno, la cosa es que ese día al Bobi le dio por ladrarle al señor y él que venía tomadito le mandó una patada en la barriga que el perrito nomás hizo mjum y ahí quedó tiesito.(p. 51)</i></p> <p><i>él era bien curioso y a veces se ponía a ver qué pasaba si quemaba a las</i></p>	<p><i>manos, llenitas de sangre, y ahí es que le hablo como cuando era chico: venga mijo lindo, venga que yo lo curo. Lo meto por la entrada de servicio. En mi cuarto lo acuesto, le quito toda la ropa, le limpio con una toalla húmeda su cuerpo, le doy friegas con colonia, le pongo cremita antiséptica en las manos, le sobo sus ricitos rubios y le canto hasta que se duerme como cuando era chiquito. No se preocupe por nada, mi bebé, que yo lo cuido, le digo. Guardo su ropa ensangrentada en una funda para llevármela a mi casa. Mi hijo es casi de su misma talla (p. 52)</i></p>
--	--	--

	<p><i>hormigas o aplastaba a los pajaritos. (p. 51)</i></p> <p><i>Por esa época fue que el doctor me dijo que mi hijo no andaba bien de su cabeza, que algo malo tenía, degenerativo dijo, crónico dijo, (p. 51)</i></p> <p><i>Mi niño me grita que lo ayude. Se pone vulgar, por los nervios. Intenta sacar del carro a la señorita Ceci que está bien perjudicada, dormida parece, desmayada. Ay esa niña, que dios me perdone, a mí nunca me gustó: malcriada, antipática, con esa voz chillona ordenándole a mi niño que hiciera esto y dejara de hacer aquello. Y siempre con esos vestidos chiquititos, esos escotes, esos tacos, ese rubio que como la señora bien dice es más falso que billete de quince, las uñas. (p. 52)</i></p>	
--	--	--

Anexo 8. Recopilación de citas sobre las situaciones de vulnerabilidad y manifestaciones del horror en el cuento Sacrificios

Personaje	Situaciones de vulnerabilidad	Manifestaciones del horror
Esposa	<p>—A ver tú, todopoderosa, búscalos que seguro que los encuentras.</p> <p>—Ahorita no, ¿ah?</p> <p>—Ahorita sí, ahorita sí. ¿Qué mierda te está pasando últimamente? [...]</p> <p>(Ampuero, 2021, p. 54)</p>	<p>—¿Qué suena?</p> <p>—Como un perro.</p> <p>—Un perro o un chancho. [...]</p> <p>—Dios, qué locura.</p> <p>—Tengo miedo. [...]</p> <p>—Suena como un animal.</p> <p>—Dios mío. [...]</p>

	<p>—No lo puedo creer. Ahí te quedas con tus pendejadas. Chao.</p> <p>—Oye.</p> <p>—¿Qué?</p> <p>—¿Encontraste el ascensor?</p> <p>—No hay.</p> <p>—¿Segura? ¿Y escaleras? (Ampuero, 2021, p. 54).</p> <p>—En el momento que a mi mujercita le dio por quedarse dos horas en el baño sabe dios haciendo qué.</p> <p>—Ahora es mi fucking culpa, ¿no? El señor perfecto.</p> <p>—Yo veía que todo el mundo se iba y tú seguías metida ahí en ese baño. Estuve a punto de entrar.</p> <p>—Si estabas tan preocupado por qué no entraste.</p> <p>—Hello? Porque era el baño de mujeres.</p> <p>—Estaba llorando.</p> <p>—Ya decía yo. Como me traes a ver estas películas lacrimógenas. Puro bua, bua. El marido la dejó. Bua, bua, el otro no la quiere. Bua, bua. Huevadas. (Ampuero, 2021, p. 56)</p> <p>—¿Dónde estuviste el fin de semana pasado?</p> <p>—En la capital, carajo, mierda, en el Centro de Capacitación de Nuevos Talentos que está en la avenida principal.</p> <p>—¿Qué pusiste en Google? ¿Centro de Capacitación de Nuevos Talentos? ¿O</p>	<p>—Es, no puede ser, es como un toro.</p> <p>—Es un hombre disfrazado.</p> <p>—No, tiene cuernos y tiene pezuñas. No es un hombre.</p> <p>—¿Qué es pues? ¿Qué va a ser si no? ¿Qué juego es este?</p> <p>—Se está acercando.</p> <p>—No es un hombre.</p> <p>—¿Qué es?</p> <p>—No sé qué es. Viene hacia nosotros. (Ampuero, 2021, p. 60)</p>
--	---	--

	<p><i>eso también te lo inventaste?</i> [...] —¿No se te ha ocurrido que quizás eso es por ser tan hijadeputa conmigo? [...] —Todo es mi culpa. Sí, yo fui la que te arrojó directito a los brazos de esa zorra [...]. Pobrecito él que se sentía solo e incomprendido por la víbora de su mujer y encontró unas tetas de pezones oscuros dispuestas a consolarlo. —Cállate. Ven, sigamos buscando la salida. —Contéstame. —Tenemos que salir de aquí, ya me siento mal, estoy como mareado. —Contéstame. ¿La quieres? (Ampuero, 2021, pp. 56, 60)</p>	
--	--	--

Anexo 9. Recopilación de citas sobre las situaciones de vulnerabilidad y manifestaciones del horror en el cuento Edith

Personaje	Situaciones de vulnerabilidad	Manifestaciones del horror
Emigrante ecuatoriana de la cual no se conoce el nombre.	<p><i>Ella sabía que mientras estaba boca arriba con el coño titilante, corriéndose a gritos, con los ojos en blanco y las piernas como pariendo, su marido estaba mostrando su verga vieja a sus pequeñas (Ampuero, 2021, p. 63)</i></p> <p>[...] se abalanzó sobre él con la idea de cortarlo en</p>	<p><i>Ella sabía que mientras estaba boca arriba con el coño titilante, corriéndose a gritos, con los ojos en blanco y las piernas como pariendo, su marido estaba mostrando su verga vieja a sus pequeñas. No lo sospechaba, lo sabía. ¿Habría cambiado algo que ella estuviera ahí? ¿Hubiera podido ofrecerse,</i></p>

	<p><i>trozos, de cortarle la cabeza, los brazos, las piernas y también la verga asquerosa. Él la vio por el rabillo del ojo y la lanzó al suelo con todas sus fuerzas. (Ampuero, 2021, p. 64)</i></p> <p><i>Dio vuelta a la cabeza y ahí estaba él, su hombre [...]— Te advertí que no miraras atrás. Después de un gran calor en el corazón sintió que su cuerpo se le helaba desde dentro. (Ampuero, 2021, p. 64)</i></p>	<p><i>como un sacrificio, a cambio de sus niñas? Probablemente no. Pero tal vez después las niñas podían refugiarse en sus brazos, llorar su terror, creer por unas horas que mamá tenía algún poder, que eso no les volvería a pasar. Casi las imaginaba venir con sus piernecitas flacas y blancas de polvo, con sus tiernas entrepiernas ensangrentadas, con manchurriones de lágrimas en sus caritas morenas. Sí, podía estar ahí para consolar a sus hijas, pero ella ya no tenía opción: mientras su marido estuviera entretenido toqueteando a la grande y haciendo que la pequeña los observara, no pensaría en dónde estaba ella y por qué no había vuelto del campo y qué diablos pasaba con la comida. La violencia era la única constante en su vida. La única certeza hora tras hora y día tras día. (p. 63)</i></p> <p><i>Su marido esperaba que ella estuviera dormida para colarse en la cama de las niñas. Una noche soñó con su hombre. Le sonreía, corría hacia ella, la tocaba por todas partes y ella se deshacía en sus manos, se convertía en agua, en luz, en viento. Se metía por sus ojos, por sus orejas, por su boca, por el ojo dulce de su verga, por el culo donde le daba besos de amor. Él la respiraba y la bebía. Se</i></p>
--	---	---

		<p><i>despertó en medio del orgasmo, empapada de jugos y lágrimas, casi loca. A su marido lo encontró levantando la sábana bajo la que dormía la pequeña y se abalanzó sobre él con la idea de cortarlo en trozos, de cortarle la cabeza, los brazos, las piernas y también la verga asquerosa. Él la vio por el rabillo del ojo y la lanzó al suelo con todas sus fuerzas. La mancha de sangre fue creciendo en el suelo de tierra pisada y ella perdió el sentido justo cuando las niñas se echaban contra él. (p. 64)</i></p> <p><i>Al despertar iba a lomos de un burro. Estaba atada de manos y pies. Atrás quedaba su pueblo, la tierra marrón y el sol dorado de su infancia y la casucha de pastores donde conoció a dios. Atrás quedaban también sus hijas, malheridas, casi muertas, al cuidado de las mujeres del templo. (p. 64)</i></p> <p><i>Intentó soltarse, pero los nudos se apretaban si se movía. Él habló. —Si miras atrás te va a pasar algo muy malo. Sabía que allá se estaba quedando todo lo que le pertenecía, sus recuerdos, sus hijas, el tazón en el que tomaba el té y él, lo único vivo entre tanta muerte [...] Dio vuelta a la cabeza y ahí estaba él, su hombre, sonriendo y estirando la mano para que ella se la</i></p>
--	--	---

		<p>tomara. —Te advertí que no miraras atrás. Después de un gran calor en el corazón sintió que su cuerpo se le helaba desde dentro. El dolor era como un susto, se quedó inmóvil mientras la sangre de todo su cuerpo se iba cerro abajo, regresando, regresando (p. 64)</p>
--	--	--

Anexo 10. Recopilación de citas sobre las situaciones de vulnerabilidad y manifestaciones del horror en el cuento *Lorena*

Personaje	Situaciones de vulnerabilidad	Manifestaciones del horror
Emigrante ecuatoriana de la cual no se conoce el nombre.	<p><i>John y yo nos casamos ante unos pocos amigos. Su familia no está muy de acuerdo con que se case con una latina casi desconocida, una manicurista, una inmigrante my god, pero a él le importa un carajo. (p. 65)</i></p> <p><i>El corazón me salta en el pecho. Una chica como yo, que vende cosméticos de puerta a puerta, que hace las uñas a mujeres con plata, nunca piensa que los sueños se le van a cumplir. Una chica como yo siempre espera lo peor. (p. 66)</i></p> <p><i>La Budweiser no puede faltar en casa. Parecemos auspiciados. Si falta un día por cualquier motivo a John le da la locura. Se pone rojo y me echa la culpa. Tú no piensas en mí.</i></p>	<p><i>Como un espíritu maligno que se queda en una casa y te sigue del baño a la habitación y luego al comedor, se queda ese hombre que no es el hombre al que yo amo. Como un fantasma, como un demonio, no se va más. Cada vez que yo le hablo me imita y la voz que hace es la de una persona con problemas mentales. Hablas así, se ríe, hablas como una subnormal. Le respondo, le digo que pruebe él a hablar otro idioma, a ser extranjero. Me da una cachetada que me vira la cara, pone su manaza en mi cuello, me dice que él nunca va a ser extranjero porque los extranjeros somos unos perdedores y que si le vuelvo a contestar va a pegarme hasta que tenga</i></p>

	<p><i>Agarra las llaves del carro y se va a comprar dos o tres paquetes de doce cervezas cada uno. Cuando dan fútbol americano en la tele se puede tomar veinte cervezas sin respirar. Cuando una se levanta por la mañana nunca sabe que ese día va a ser el día en el que tu vida se va a la mierda. El día uno de todo lo demás. Si al menos se supiera, si estuviera encerrado en rojo como los días santos, podríamos anticiparnos, alejarnos, protegernos. Los días se suceden a las noches y, en medio de esa danza vieja como el tiempo, en la casa de una mujer se mete la oscuridad. Yo lavo los platos. Él bebe. Se me ocurre decirle que baje un poco el ritmo, que lleva como diez latas en una hora. Se levanta del sofá, me estrella contra la pared y me escupe. Me dice que yo soy una estúpida latina y que una estúpida latina no le va a decir a él cuánta cerveza se puede tomar. Después agita una de las latas, la abre y la esparce por toda la cocina que yo acabé de limpiar. La espuma cae en los platos lavados, en las ollas que reflejan su cara de ira y mi cara de miedo, en los cuchillos, en mí. (p. 66)</i></p> <p><i>Cada vez que yo le hablo me imita y la voz que hace es la de una persona con problemas mentales. Hablas así, se ríe, hablas</i></p>	<p><i>que andar en silla de ruedas. (p. 66)</i></p> <p><i>El hombre que me dice esas cosas en el salón viene a mi cama a dormir conmigo. Con diez, doce o veinte cervezas dentro, lo único que quiere es hacerme daño. Una mujer que juró amar a alguien ante sus amigos y ante dios no debería lavar las sábanas ensangrentadas de la cama matrimonial después de que su esposo le rompa sus orificios. Una mujer enamorada no debería tener que desinfectar heridas íntimas. Una mujer no debería llorar de miedo cada vez que su hombre se mete a la cama. (p. 67)</i></p> <p><i>John me pega en la calle. Salimos del supermercado con las compras y nos cruzamos con un hombre. Él enloquece, dice que le he coqueteado, que cómo es posible que sea tan puta, que merezco que me mate, que fantasea con dispararme en el estómago y verme caer en cámara lenta al asfalto, con arrancarme el corazón mientras aún estoy viva y mostrármelo y comérselo. La gente en el parqueadero lo ve y lo escucha. Las palabras zorra, puerca, asquerosa, sucia flotan a nuestro alrededor como flechas de neón. Él, un hombre inmenso, me da un puñetazo en la cara y me tira al suelo. Nadie se</i></p>
--	--	---

	<p><i>como una subnormal. Le respondo, le digo que pruebe él a hablar otro idioma, a ser extranjero. Me da una cachetada que me vira la cara, pone su manaza en mi cuello, me dice que él nunca va a ser extranjero porque los extranjeros somos unos perdedores y que si le vuelvo a contestar va a pegarme hasta que tenga que andar en silla de ruedas. (p. 66)</i></p> <p><i>Dejo de hablar. Cada vez que tengo que decirle algo lo practico diez veces en mi cabeza y, cuando sale por mi boca, parece la voz enlatada de una profesora de idiomas. Él se ríe aún más. Eres una vergüenza, dice, pareces un animal amaestrado, y eres fea, feísima, cómo me fui a casar contigo. Si no fuera por mí, dice, andarías vendiéndote por la calle como todas las putas latinas en este país. Voy a hacer que te deporten, no eres nada, eres basura. (p. 66)</i></p> <p><i>No le digo nada a nadie. No quiero que odien a John, no quiero que me compadezcan, no quiero ser una divorciada porque me han dicho siempre que una divorciada es una pecadora. Tampoco quiero que llegue a oídos de mi familia que soy una de esas mujeres de las que he escuchado tantas veces, las que tienen maridos</i></p>	<p><i>acerca. Nadie dice nada. Sube al carro o te atropello, puta, me dice. (p. 67)</i></p> <p><i>Él ha bebido, como siempre, hasta tambalearse y así, tropezándose con todo, viene a la habitación. Se desnuda y en la penumbra veo su erección, su verga que yo amé tanto, que acaricié como si fuera la carita de mi bebé, que puse en mi boca y succioné para alimentarme de él. Hace tiempo que no me ilusiona la idea de tenerlo dentro, de acunarlo con mi piel y envolverlo en mi carnicita húmeda hasta reventar los dos de placer. Cada vez que me viola recuerdo el asombro de las primeras veces, el canto de mi vagina, el clítoris como un corazón y toda esa melcocha caliente que él lamía y lamía hasta dejarme limpia como un cachorrito recién nacido. Éramos brillantes y ahora estamos llenos de sangre. Levanta las sábanas y me arranca el calzón. Le digo que no, otra vez, que no. Le digo por favor, John, por favor y él se mete dentro de mí como un taladro encendido. No sé cuánto dura, pero el dolor me abre la carne como si me estuviera penetrando con fuego. Salgo de mi cuerpo para sobrevolarnos a los dos allá abajo, mujer y hombre, esposa y esposo, violada y violador, y pienso que ya no debería ver eso,</i></p>
--	---	---

	<p><i>alcohólicos y violentos y aguantan las palizas porque aunque pegue, aunque mate, marido es, las que tras las gafas negras dicen me caí, las que explican una y otra vez, aunque nadie les pregunte, que el marido está bajo mucha presión. (p. 67)</i></p>	<p><i>que nadie debería ver eso. Se duerme. Sangrando y chorreando su leche entre las piernas, me levanto. Camino a la cocina y en la oscuridad lo veo, brillando como la estrella de Belén, enseñándome el camino. Lo agarro fuerte del mango y vuelvo a la habitación (p. 67 - 68)</i></p>
--	--	--

Anexo 11. Oficio de Aprobación y designación de director del Trabajo de Integración Curricular.



UNL
UNIVERSIDAD
NACIONAL
de Loja

CARRERA DE PEDAGOGÍA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA
FACULTAD DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN

Of. No. 165- CLCL/CPLL-FEAC-UNL-T2022.

Loja, 16 de mayo de 2022

Lic. Carolina Encalada H. Mg. Sc.

DOCENTE DE LA CARRERA DE PEDAGOGÍA DE LA LENGUA Y LITERATURA

Ciudad. –

De mi consideración:

En calidad de Encargada de la Gestión Académica de la Carrera y de conformidad a lo que establece El artículo 225 último párrafo del Reglamento de Régimen Académico de la Universidad Nacional de Loja, se lo designó a usted como Director de la Tesis titulada: **La vulnerabilidad social como un escenario de horror en la obra Sacrificios Humanos de María Fernanda Ampuero**, en el periodo académico abril 2022 – septiembre 2022., perteneciente al aspirante a Licenciada en Pedagogía de la Lengua y Literatura: **Srta. Deysi Alexandra Idrobo Cabrera**.

Le solicito brindar la orientación correspondiente a la señorita estudiante, con la solvencia y rigurosidad científica que caracterizan su desempeño profesional.

Particular que pongo a su conocimiento para los fines legales pertinentes.

Atentamente,



FIRMADO ELECTRONICAMENTE POR:
**DIANA
ELIZABETH
ABAD JIMENEZ**

Lic.- Diana Elizabeth Abad Jiménez. Mg. Sc.

DIRECTORA DE LA CARRERA DE LENGUA CASTELLANA Y LITERATURA Y PEDAGOGÍA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA.



FIRMADO ELECTRONICAMENTE POR:
**BAYRON ALEJANDRO
CASTILLO AGUIRRE**

Por. Lic. Bayron Alejandro Castillo Aguirre
SECRETARIO DE LA CARRERA DE PLL y LCL.
C.c. Aspirante
Archivo CLCL/CPLL

Anexo 12. Certificado de traducción del resumen

Loja, 26 de abril del 2023

Mgs.

Susana Carolina Encalada Hidalgo

DOCENTE DE LA CARRERA PEDAGOGÍA DE LA LENGUA Y LA
LITERATURA

A petición verbal de la parte interesada:

CERTIFICA

Que la traducción del documento adjunto solicitado por la Srta. Deysi Alexandra Idrobo Cabrera con cédula de ciudadanía No. 1150480943, cuyo tema de investigación se titula "La vulnerabilidad social como un escenario de horror en la obra *Sacrificios Humanos* de María Fernanda Ampuero" ha sido realizada por mi persona, Mgs. Carolina Encalada, docente de la Universidad Nacional de Loja.

Esta es una traducción textual del documento adjunto, y mi formación me convierte en una profesional competente para este tipo de traducciones. Lo certifico en honor a la verdad, facultando al portador del presente documento hacer el uso legal que crea pertinente.

Atentamente,



Mgs. Carolina Encalada

TRADUCTORA

Cédula: 1104263858

Email: carolinaencalada@gmail.com

Tel: 0998313105