

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**Escuela de Posgrado**



Infancias terroríficas: Dualidad, violencia y resistencia  
femenina en tres cuentos de María Fernanda Ampuero

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en Literatura  
Hispanoamericana que presenta:

***Camila Manuela Ayzanoa Alonso***

Asesor:

***Valeria Rey de Castro Luna***


Lima, 2025

## Informe de Similitud

Yo, Valeria Rey de Castro Luna, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis titulada ***Infancias terroríficas: Dualidad, violencia y resistencia femenina en tres cuentos de María Fernanda Ampuero***, de la autora **Camila Manuela Ayzanoa Alonso**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 2%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 07/08/2025.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

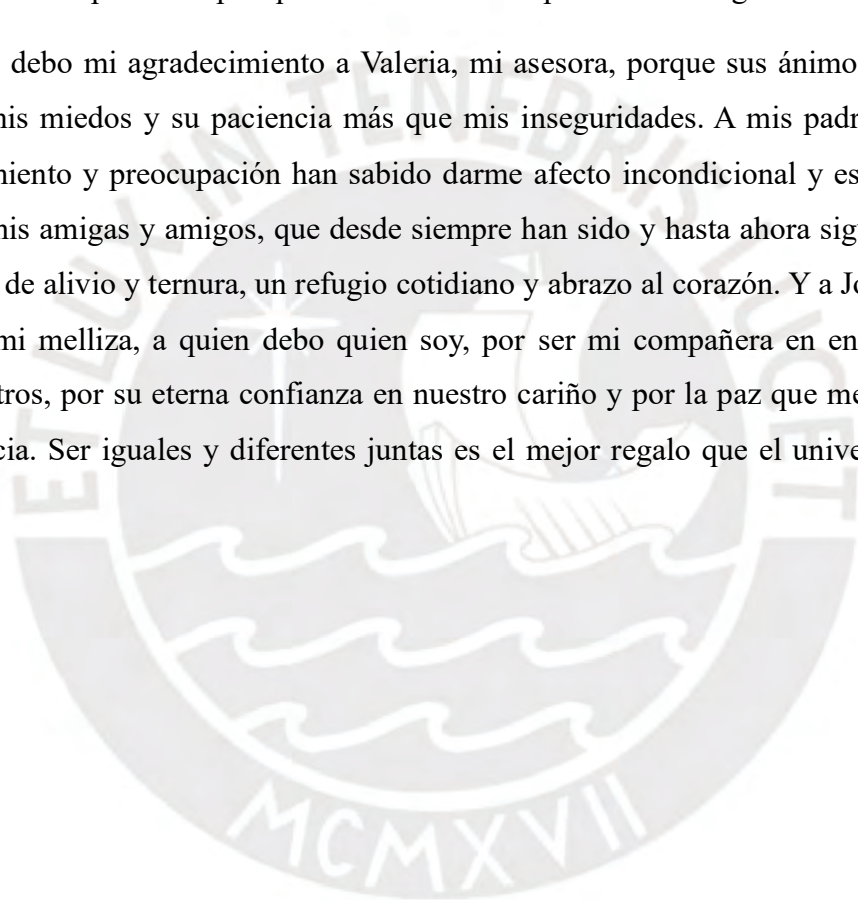
Lugar y fecha: Lima, 07 de agosto de 2025

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: Rey de Castro Luna, Valeria	
DNI 43989641	Firma 
ORCID 20048203	

## **Agradecimientos**

La escritura de esta tesis se ha sentido como uno de los mayores retos de mi vida académica adulta. Ha supuesto una decisión activa por enfrentarme a mí misma, o la versión de mí que hasta el momento pensaba ser. Entenderme, escucharme, tenerme mucha paciencia y confianza. Ha sido una alegría y un incentivo de vida, y también objeto de frustraciones que parecían insuperables. Su conclusión me ha traído orgullo, porque no pensé que tendría en mí lo suficiente para llegar a este punto, y, sobre todo, nostalgia y agradecimiento profundo por quienes me han acompañado a lo largo de este proyecto.

Ante todo, debo mi agradecimiento a Valeria, mi asesora, porque sus ánimos pudieron más que mis miedos y su paciencia más que mis inseguridades. A mis padres, que en atolondramiento y preocupación han sabido darme afecto incondicional y espacio para crecer. A mis amigas y amigos, que desde siempre han sido y hasta ahora siguen siendo una fuente de alivio y ternura, un refugio cotidiano y abrazo al corazón. Y a Josefina, mi hermana, mi melliza, a quien debo quien soy, por ser mi compañera en encuentros y desencuentros, por su eterna confianza en nuestro cariño y por la paz que me transmite su existencia. Ser iguales y diferentes juntas es el mejor regalo que el universo me ha dado.



## Resumen

Esta investigación se basó en el estudio de los relatos de María Fernanda Ampuero desde la figura del doble y la resistencia femenina ante la violencia. Para ello, analicé tres cuentos de su libro *Pelea de gallos*: “Monstruos”, “Crías” y “Luto”. Mi objetivo fue analizar la forma en que los sujetos infantiles femeninos conforman dualidades que buscan resistir o escapar a la violencia de la crianza patriarcal. Estas dualidades, que normalmente constituyen figuras terroríficas a través de la presencia del doble en los relatos de horror, se presentan como oportunidades alentadoras para las protagonistas. Así, exploro la relación que existe entre las vivencias de la infancia y la entrada a la adultez para identificar la manera en que la construcción de los vínculos funciona para enfrentar el sinsentido de la vida. En el primer capítulo, abordo en “Monstruos” la infancia de dos gemelas antagonizadas por el discurso de las figuras adultas, que luchan por situarse como sujetos sin perder su vínculo mientras conviven con la amenaza de la violencia sexual. En el segundo capítulo, analizo en “Crías” a una protagonista solitaria que responde a la violencia del abandono paterno buscando vínculos que le permitan afirmar su identidad. En el tercer capítulo, estudio en “Luto” la violencia transgeneracional de la mano de la autoridad masculina y la religión como una violencia estructural reconfigurada desde el relato mítico de dos hermanas que ejercen una resistencia activa y logran unificarse para enfrentar su contexto.

**Palabras clave:** neogótico, feminidad, doble, resistencia femenina, violencia.

## *Abstract*

This research was based in the study of the short stories of Maria Fernanda Ampuero from the figures of the double and female resistance in the face of violence. For this purpose, I analyzed three short stories from her book *Pelea de gallos*: “Monstruos”, “Crías” and “Luto”. My objective was to analyze the way in which the feminine infantile subjects conform dualities that look to resist or scape the violence of patriarchal upbringing. These dualities, normally constituted as horrific images through the presence of the double, present themselves as encouraging opportunities for the protagonists. Thus, I explore the relationship between the experiences of childhood and the entrance to adulthood to identify the way in which the construction of bonds function to face the nonsense of life. In the first chapter, I break down, in “Monstruos”, the childhood of two female twins antagonized by the discourse of adult figures, that fight to locate themselves as subjects without losing their relationship as they coexist with the menace of sexual violence. In the second chapter, I analyze, in “Crías”, a lonely protagonist that responds to the violence of paternal neglect searching for bonds that allow her to affirm her identity. In the third chapter, I study, in “Luto”, the transgenerational violence in the hands of masculine authority and religion as structural violence reconfigured in the mythical tale of two sisters that wield active resistance and unite to confront their context.

**Keywords:** neogothic, femineity, double, female resistance, violence.

## Índice de contenido

**Agradecimientos**

**Resumen**

**Abstract**

**Introducción ..... 1**

**Capítulo I “Monstruos”: El ingreso a la violencia.....11**

1.1. El discurso infantil y las películas de horror .....11

1.2. El toro y la gusanita: la dualidad irrompible ..... 17

1.3. Narcisa: dinámicas familiares y de clase ..... 22

1.4. Espacios de horror: la dualidad del útero y el sótano ..... 27

1.5. Iglesia y familia: la verdadera amenaza ..... 30

1.6. El conocimiento y la violencia ..... 35

1.7. Conclusiones..... 40

**Capítulo II “Crías”: Las marcas de la violencia..... 42**

2.1. Violeta y Vanessa: las gemelas siniestras..... 42

2.2. El padre ausente: violencia abandonica y el amor violento ..... 51

2.3. La dualidad abandonada ..... 62

2.4. Conclusiones ..... 70

**Capítulo III “Luto”: La violencia inescapable..... 73**

3.1. Relato bíblico, lenguaje religioso y narrador ..... 73

3.2. El padre, el hermano y la violencia generacional ..... 75

3.3. Cristo y el pueblo: violencia colectiva e institucional ..... 85

3.4. María y Marta: estrategias de resistencia..... 91

3.5. Reencuentro y resurrección..... 98

3.6. La violencia inescapable ..... 103

3.7. Conclusiones ..... 106

**Conclusiones..... 109**  
**Bibliografía.....114**



## Introducción

La narrativa gótica europea empezó a tomar forma a fines del siglo XVIII para cuestionar y desafiar los valores tradicionales, y exponer los temores escondidos en el interior de la sociedad. Esta narrativa, de naturaleza cambiante y adaptativa, se caracterizó por la exploración de lo monstruoso, natural y sobrenatural, materializado en espacios lúgubres y destructivos. En los siguientes dos siglos, la narrativa gótica se adaptó a los cambios sociales y pasó a explorar espacios urbanos dentro de una modernidad problemática, alejándose de lo fantástico para situarse en lo siniestro, en la exploración de hombres y mujeres espiritualmente corruptos a través de figuras fantasmagóricas de origen psicológico o sobrenatural. Así, se caracterizó por abordar las contradicciones entre los sistemas de creencia antiguos y nuevos en constante conflicto. En Latinoamérica, los primeros rasgos de narrativa gótica no aparecieron sino hasta fines del siglo XIX y, lejos de imitar el gótico europeo, esto supuso una reubicación y resignificación de influencia gótica, adaptándola a los contextos culturales propios de autores como Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, entre otros. Rosa María Camacho (2022) rastrea la influencia del género gótico en Latinoamérica y señala el nuevo gótico como un género dominado por autoras mujeres que implica una forma de reflexionar sobre el presente a través de las narraciones de terror (2022: 132). Berenice Romano (2023) agrega que el neogótico latinoamericano recupera una forma de expresión estética a partir de espacios, figuras y objetos propios de la sociedad latinoamericana para explorar los miedos de sus comunidades y generar una lectura crítica de esta. De esta manera, autoras como Mariana Enríquez, Liliana Colanzi, María Fernanda Ampuero, Mónica Ojeda, entre muchas otras, utilizan el terror para abordar la violencia de la sociedad contemporánea vinculada al contexto capitalista neoliberal actual. Este contexto se caracteriza por la deshumanización de los sujetos, la cual se manifiesta a través de violencia excesiva que se desarrolla, sobre todo, en los espacios latinoamericanos. Sayak Valencia (2018: 19–20) evidencia la presencia injustificada de violencia en el tercer mundo al ingresar en la lógica capitalista. Ella propone el término “gore capitalista” para los relatos que iluminan esta problemática. En este gore capitalista, los cuerpos se conciben como productos de intercambio que reemplazan la mercancía. Así, las dinámicas capitalistas han ocasionado una violencia sin límites que se ha visto plasmado en la escritura femenina a través del terror y sus motivos.

En el caso de Ampuero, el análisis de su narrativa se concentra principalmente en dos aspectos. Por un lado, esta ha sido estudiada desde la exploración de la estética gore, el *body horror* y lo monstruoso (José Eduardo Serrato, 2022; Metztlí Donají Aguilar, 2022; Gabriela Falchi, 2021). Por otro lado, se examina el lugar de la institución familiar en la sociedad latinoamericana como elemento de horror que la autora misma relaciona a su propia experiencia. Con ello, su propia subjetividad femenina y la presencia de sujetos infantiles que experimentan una crianza violenta se articulan como temáticas centrales en su obra (Miguel Ángel Galindo, 2021; Adriana Pitetta, 2023; María Victoria Albornoz, 2025). Si bien este aspecto ha sido ampliamente estudiado, mi interés por su literatura en esta investigación se centra en un elemento particular de su narrativa: la aparición del doble como un elemento ambivalente para la construcción del horror. En ese sentido, identifico que el doble cumple la función de generar horror y, al mismo tiempo, funciona como base para la conformación de dualidades, es decir, vínculos que abren posibilidades de resistencia a los sujetos infantiles.

De esta manera, mi objetivo principal es analizar la conformación de dualidades como una herramienta para enfrentar la crianza violenta en los relatos “Monstruos”, “Crías” y “Luto” de María Fernanda Ampuero. Esto supone, en primer lugar, estudiar los conflictos identitarios que caracterizan a cada una de las protagonistas femeninas: ¿Qué las confronta? ¿De dónde proviene esta confrontación? ¿Cómo responden a ella? Encuentro que los conflictos identitarios corresponden, sobre todo, a una feminidad impuesta desde el núcleo familiar, articulada a particularidades adicionales como la edad y la clase social. En segundo lugar, mi análisis implica ahondar en los vínculos que estos sujetos conforman sobre la base de estos conflictos: ¿Qué entidades articulan su mundo? ¿Cómo se relacionan con estos? ¿Qué implicancias tiene la existencia de un doble o la falta de este? En cada relato, encuentro que los conflictos identitarios se asocian a vínculos violentos con las figuras paternas principalmente. Estos ocasionan otros vínculos igualmente violentos, contradictorios o insatisfactorios. En este contexto, el doble es, al mismo tiempo, una confrontación a las identidades de las protagonistas y una posibilidad para enfrentar la violencia. Es así como me pregunto cómo se articula este binario y qué salidas brinda a la violencia que los personajes enfrentan. En tercer lugar, es importante concentrarse en el espacio social en el que los personajes se desenvuelven: ¿Qué características poseen estos espacios? ¿Cómo se relacionan las protagonistas con ellos? Los relatos exponen un contexto social funcional para estructuras violentas que se

replican en el espacio doméstico, y configuran un lugar a los vínculos y los conflictos identitarios ya mencionados.

Para mi investigación, es necesario iniciar por el estudio del sujeto infantil que permea los tres relatos en distinta medida. La propuesta de Andrea Jęftanovic (2010) supone una lectura esencial sobre cómo se establece el sujeto infantil dentro de la literatura y las posibilidades que abre su discurso para la exposición de estructuras de poder y opresión. Debido a esto, complemento su lectura con dos herramientas que encontré importantes, la teoría de Stuart Hall sobre la construcción identitaria del sujeto y la teoría del recuerdo de Aleida Assmann (2006; 2011) como un elemento esencial para la reconstrucción de los vínculos que sirven como base para las experiencias de la adultez. En adición a esto, la principal figura a abordar en los tres capítulos y que articula mi análisis en su totalidad es la figura del doble, que estudio desde Juliana De Nooy (2005) y su propuesta sobre el gemelismo en el cine y la literatura. En esta, De Nooy analiza el gemelismo como una figura tradicionalmente considerada contradictoria y problemática para el espacio social, por lo que en diversas ocasiones las narraciones que involucran gemelos terminan en la eliminación de uno de estos. Al mismo tiempo, los cuentos revelan las complejidades del vínculo gemelo para enfrentarse a esta existencia o aceptarla. Si bien no todas las dualidades de los relatos se caracterizan por el gemelismo, sí funcionan como dobles dentro de la estructura de los cuentos, por lo que esta propuesta me sirve para evidenciar paralelismos y contraposiciones entre los sujetos que conforman estas dualidades.

Asimismo, tomo como base la lectura feminista para explorar el lugar del sujeto femenino en la sociedad tradicional, cómo se construye la feminidad, qué lugar ocupa en la familia y en la religión, de qué manera se ejerce violencia sobre este y cómo se enfrenta esta violencia. En este sentido, Judith Butler (2002) me ayuda a articular la manera en que la feminidad se construye socialmente y Carole Pateman (1995), a partir de sus ideas de la construcción de jerarquías de género, me permite entender las relaciones de desigualdad de género. Estas ideas las asocio a la construcción social de la feminidad, entre las que destaco el estudio sobre la menstruación como rito de pasaje hacia la adultez que recojo de Theresa Jackson y Rachel Joffe (2013). Este es esencial para el análisis de los relatos, porque la menstruación se presenta como símbolo de la opresión patriarcal. Todas estas herramientas teóricas me permiten establecer las dinámicas de poder basadas en el género de las protagonistas.

En relación con el lugar de la mujer en la Iglesia, tomo, sobre todo, los planteamientos de Silvia Federici (2010), quien estudia la relación entre la mujer y la institución religiosa históricamente, abordando la construcción del sujeto femenino, los discursos sobre la herejía y la sexualidad. Vinculada a esta propuesta se encuentra la figura de la mujer poseída estudiada por Ana González-Ramos, Begonya Enguix y Beatriz Revelles-Benavente (2018) como una construcción discursiva para controlar el cuerpo femenino. La relación entre el sujeto femenino y la Iglesia Católica me permite definir los vínculos entre los sujetos femeninos de los relatos y la autoridad.

Además, para ahondar en las particularidades del servicio doméstico y su violencia inherente, me sirven las propuestas de Elizabeth Kuznesof (1989) sobre el establecimiento histórico del servicio doméstico en América Latina, que complemento con el estudio de Sonia Roncador (2014) en Brasil, y las de Elsa Chaney y Mary García Castro (1989) e Isis Duarte sobre el servicio doméstico en la sociedad actual como una dinámica basada en la desigualdad estructural. En esta línea, la propuesta de Lesley Gill (1990) sobre la ambigüedad de las relaciones de servicio doméstico complementa mi análisis respecto a las dinámicas de poder inscritas en la estructura familiar.

Para ampliar el análisis sobre la violencia, parto del estudio de Rita Segato (2016) sobre la manera en que la violencia de género funciona para el control y la dominación de la mujer. Complementariamente, la propuesta de Susan Brownmiller (1975) explora la manera en que la violencia sexual se establece dentro de estas herramientas de control. Por último, parto del análisis de Juana Eslava-Bejarano (2021) sobre la animalización de la mujer en el que ella examina una forma particular de violencia discursiva. Asimismo, en este contexto, abordo la teoría de Josefina Ludmer (1985) para analizar el enfrentamiento de esta violencia. Estas perspectivas son primordiales en la lectura de mis cuentos, en tanto la violencia ejercida contra las protagonistas toma distintas formas en cada caso.

En el ámbito literario, Sandra Gilbert y Susan Gubar (1998) señalan la manera en que se ha construido la figura femenina desde la locura y los arquetipos antagónicos del ángel y el monstruo, y articulo su propuesta con el análisis de Bárbara Creed sobre la manera en que se construye este último en los relatos de horror. Sus reflexiones me sirven para

entender la forma en que la dualidad planteada a través del gemelismo responde o confronta estos arquetipos. Finalmente, también en el ámbito literario, Mará Inés Lagos (1996) explora cómo estudiar los relatos de formación femenina, y tomo esta propuesta junto a la del *retelling* como una herramienta para recuperar las voces femeninas a partir de Adri Goosen (2010) y Verónica Schanoes (2014). De esta forma, me aproximo a la manera en que los sujetos femeninos reconfiguran las narraciones desde sus perspectivas alternas.

En cuanto a las relaciones de género dentro de las estructuras familiares, recorro a Norma Fuller (2000) para explorar las paternidades en sociedad latinoamericana como contradictorias y problemáticas. Para complementar esta propuesta, abordo el estudio de Debbie Marman y Peter Mwikisa (2021) sobre el abandono paterno como un tropo de la literatura en relación con personajes femeninos, y el de Lori Saint-Martin (2013) sobre cómo este conflicto se presenta como una trama que permite articular conflictos identitarios en los protagonistas. Estudiar la figura paternal me permite establecerla como origen de la violencia presentada en cada relato.

Otra herramienta central para mi estudio es la teoría psicoanalítica. Esta me permite abordar la manera en que los sujetos de los relatos actúan desde los conflictos que evidencian con el objeto de rastrear esos conflictos a sus vínculos familiares. En esta línea, recorro constantemente a las obras *Totem y tabú* (1912) y “Lo siniestro” (1919) de Sigmund Freud. La primera de estas aborda la construcción de la sociedad desde la estructura de la autoridad paterna tiránica, y la manera en que la norma social se establece de acuerdo con lo prohibido y lo divino. Articulo estas ideas con las de Masakazu Tanaka (2011) sobre el fetichismo como una distorsión del deseo sexual y los vínculos. La segunda explora la manera en que funciona el sentimiento de lo siniestro o lo ominoso, un elemento que va a ser esencial para marcar la violencia y el terror en los relatos estudiados. Complemento esta teoría con la propuesta de Lucy Huskinson (2021) sobre los espacios siniestros, y el estudio de Sirin Erensoy (2020) sobre cómo se aplica el elemento siniestro. La lectura psicoanalítica es central, ya que con ella se establecen las consecuencias de la violencia paterna en los sujetos infantiles y las protagonistas femeninas.

En ese sentido, encuentro necesario leer algunas figuras de los relatos de Ampuero desde la base psicoanalítica. Una de ellas es la figura del útero que abordo desde Rosita Scerbo (2019) como un espacio que los protagonistas recrean en búsqueda de seguridad. Otra es la figura del *madhouse* propuesta por Benjamin Noad (2018), como un espacio construido discursivamente para el control social desde las nociones de bienestar y locura. Finalmente, la figura del *freak*, que leo desde Mary Russo (1994), en contraposición con la figura del carnaval de Mijail Bajtín (2003), también sirve para explorar las estructuras sociales establecidas en nociones como la normalidad. El análisis de estas figuras es importante porque configuran las relaciones que los sujetos establecen con su entorno.

Asimismo, un elemento cercano a la teoría psicoanalítica está en la construcción de los vínculos afectivos. En esta línea, exploro la figura del masoquismo y el sadismo desde tres autores: Elizabeth Howell (1996), Emmanuel Ghent (1990) y Anita Weinreb (1990). Además, utilizo la lectura de Meera Atkinson (2017) sobre el trauma transgeneracional como fenómeno social que puede verse representado en la literatura a través del espectro y la teoría del *haunting* que recoge de Derrida, Abraham y Torok. Estas reflexiones me ayudan a entender la forma en que la naturaleza de los vínculos se hereda generacionalmente.

Por otro lado, debido a la importancia de la institución religiosa en los relatos, recorro al análisis de figuras y símbolos religiosos desde distintos autores. Principalmente, tomo la propuesta de Mircea Eliade en dos de sus obras: *El mito del eterno retorno* (1951) y *Lo sagrado y lo profano* (1981). Ambas me permiten explorar la manera en que las religiones se construyen discursivamente, ordenando el tiempo y los rituales que rigen las creencias y tradiciones. Adicionalmente, esto me ayuda a establecer cómo funciona el establecimiento de lo que es considerado “sagrado”. Esto es útil, pues, en los relatos de Ampuero, se busca desafiar las maneras tradicionales en los que se colocan el binario sacralidad y profanidad en los personajes femeninos. Dentro de esta lectura, me pareció necesario recurrir al concepto de lo numinoso propuesto por Rudolph Otto (1980) como un sentimiento que marca la aparición divina y se utiliza como herramienta en uno de los relatos. Articulo esta propuesta con la lectura de Giles Constable (1998) sobre la lectura de personajes bíblicos como arquetipos de comportamiento que se transforman en el tiempo, así como el estudio de Shimon Bar-Efrat (2003) sobre el narrador bíblico. Los

análisis de Alexandra Walsham (2014) y Miri Rubin (2009) sobre el impacto de la Sagrada Familia en el espacio doméstico moderno también complementa estas ideas.

Finalmente, una rama de estudio esencial para mi propuesta se relaciona con el establecimiento de relaciones de poder enraizadas en estructuras sociales. Para este aspecto, utilizo, por un lado, la propuesta de Michel Foucault (2002) sobre el disciplinamiento y control social desde el castigo y cómo estos dan lugar, posteriormente, a la creación de las prisiones. Complementariamente, abordo la figura del martirio que Rodrigo Karmy (2020) teoriza desde la lectura de Foucault, Giorgio Agamben y Achille Mbembe como una herramienta para la resistencia en contraposición con la figura del sacrificio. Por otro lado, ahondo en los estudios del disgusto, la subalternidad y el olor como símbolo de categorías culturales. Para ello me sirve, en primer lugar, la propuesta de Gayatri Spivak sobre el sujeto subalterno y su lugar respecto al espacio social. Estas perspectivas teóricas posibilitan entender a las protagonistas como sujetos marginales, pero con posibilidad de resistencia a un sistema opresor. En segundo lugar, utilizo las reflexiones de Rocío Silva Santisteban (2008) sobre la basurización de este sujeto, asociado al sentimiento de asco y el olor. Adicionalmente, puede incluirse en esta rama de análisis la animalización como una forma discursiva de control, para lo que utilizo la propuesta de Timothy Laurie y Hannah Stark (2021). Sus ideas me permiten establecer la manera en que los sujetos subalternos son expulsados simbólicamente.

Esta tesis está estructurada en tres capítulos. En cada uno de ellos me concentro en un cuento de Ampuero y enfatizo las relaciones de género y violencia que se desarrollan bajo los motivos del terror gótico. En el primer capítulo, analizo el cuento “Monstruos” narrado desde la perspectiva de una niña de doce años y su hermana gemela, Mercedes. Mi objetivo es estudiar la dualidad que conforman estas hermanas frente a la imposición de identidades desde el mundo adulto, representado por la institución familiar y religiosa, así como la convivencia de la niñez privilegiada con la violencia sexual escondida en el núcleo de la familia burguesa. Para ello, divido el capítulo en seis apartados. El primero se centra en el discurso de la narradora, caracterizado por su lugar subalterno debido a su feminidad y edad, y en el terror, género en el que el gemelismo se ha utilizado históricamente, como un elemento esencial para la lectura de las figuras monstruosas que tomarán distintas formas a lo largo de la narración. Para este apartado utilizo las teorías de Gyatri Spivak (1998) sobre el sujeto subalterno femenino, Andrea Jęftanovic (2010)

sobre el discurso infantil, Julia Kristeva (citada en Creed 2000) sobre lo abyecto, Sigmund Freud (1919) sobre lo ominoso, Juliana De Nooy (2005) sobre el gemelismo y Masakazu Tanaka (2011) sobre el fetichismo. El segundo aborda las identidades antagonizadas de las hermanas desde la imagen del toro y la gusanita, que sirven para establecer una jerarquía entre ambas de acuerdo con su funcionalidad para el mundo adulto. Analizo estas identidades retomando las teorías de Freud, De Nooy y Kristeva, y sobre la base de los postulados de Timothy Laurie y Hannah Stark (2021), así como Juana Eslava-Bejarano (2021) sobre la animalización y los estudios no humanos. El tercero expande el análisis al tercer sujeto infantil, Narcisa, la empleada doméstica de catorce años, para explorar las dinámicas de clase y raza que caracterizan el espacio familiar y la crianza de las niñas. Esto incluye abordar la figura de la madre ausente para establecer el lugar de Narcisa como potencial hermana y madre. Para ello, ahondaré en las propuestas de Elizabeth Kuznesof (1989) sobre el servicio doméstico como fenómeno histórico, Lesley Gill (1990) sobre el uso expresiones lingüísticas para nominar a los sujetos que cumplen esta función, Elsa Chaney y Mary García Castro (1989) sobre el servicio doméstico en la actualidad, Isis Duarte sobre el rol del servicio doméstico en la libertad femenina burguesa. Además, tomo en cuenta las reflexiones de Theresa Jackson y Rachel Joffe (2013) sobre la menstruación como un rito de pasaje, Inés Lagos (1990) sobre los relatos de formación de protagonista femenina, en adición a las ya mencionadas teorías de Spivak y Kristeva. El cuarto apartado estudia la estructura familiar desde una perspectiva espacial, y su relación con las dinámicas de clase ya mencionadas. Para esto, retomo la propuesta de Gill y De Nooy, articuladas con las ideas de Rosita Scerbo (2019) sobre la figura del útero y de Lucy Huskinson (2021) sobre la figura del sótano. En el quinto apartado, analizo el rol de la institución religiosa y la familia para la crianza adoctrinante femenina. Con este fin, parto de la propuesta de Judith Butler (2002) sobre la feminidad, la propuesta de Silvia Federici (2010) sobre el disciplinamiento femenino de la Iglesia, y la propuesta de Ana González-Ramos, Begonya Enguix y Beatriz Revelles-Benavente (2018) sobre la figura de la mujer poseída, retomando la propuesta de De Nooy y Jęftanovic. Finalmente, el sexto apartado se centra en el desenlace del relato, la violencia sexual del padre sobre Narcisa que las niñas descubren y la desaparición de la empleada. Para ello, retomo los planteamientos de Lagos, Gill y Kristeva, y utilizo las propuestas de Rita Segato (2016) y Susan Brownmiller (1975) sobre la violencia sexual en la estructura patriarcal, y la propuesta de Sonia Roncador (2014) sobre la figura amenazante que representa el servicio doméstico para la continuidad de la jerarquía de clase.

En el segundo capítulo, analizo la perspectiva de la narradora protagonista en búsqueda de un sujeto que la complemente y le permita formar una dualidad para enfrentar la violencia abandonada. Así, el objetivo de este capítulo es identificar la manera en que esta violencia genera una falta en el sujeto que se encuentra en soledad, que es imposible de superar en la adultez y genera a sujetos disfuncionales. En esta línea, divido mi análisis en tres apartados. El primero de ellos aborda el recuerdo de la narradora sobre su infancia como una estrategia discursiva para establecerse identitariamente en comparación con sus amigas de la infancia, Violeta y Vanesa. Para ello, ahondo en el planteamiento de Aleida Assmann (2006; 2011) sobre el recordar, Stuart Hall (2003) sobre la construcción discursiva de la identidad, Mary Russo (1994) sobre el concepto *freak*, Elizabeth Howell (1996) sobre el sadismo, Emmanuel Ghent (1990) y Anita Weinreb (1990) sobre el masoquismo, articuladas con las ya mencionadas teorías de De Nooy y Freud sobre el gemelismo y lo ominoso respectivamente. En el segundo apartado, analizo las estructuras de ambas familias, centrándome en las figuras maternas pasivas y las figuras paternas autoritarias y alienantes, así como el abandono paterno dentro de la sociedad latinoamericana. Para este propósito, utilizo la figura del *madhouse* desde la propuesta de Benjamin Noad (2018), la propuesta de Norma Fuller (2000) sobre la familia latinoamericana tradicional, la de Debbie Marman y Peter Mwkisa (2021) sobre la figura contradictoria del padre, la de Lori Saint-Martin (2013) sobre el conflicto de la paternidad en la literatura, y la de Sigmund Freud (1912) sobre el padre tiránico. Finalmente, el tercer apartado se focaliza en las consecuencias de la crianza de estas familias tradicionales a partir del vínculo disfuncional que establece la narradora con el hermano de sus antiguas amigas. En esta línea, tomo los postulados de Carole Pateman (1995) sobre la estructura patriarcal de la sociedad moderna, Constance Classen (1992) sobre el vínculo entre el olor y la subalternidad, Rocío Silva Santisteban (2008), Mary Douglas (2001), Roger Giner-Sorolla y John Sabo (2016), Eveline Dürr y Gordon Winder (2016) sobre la basurización y los estudios del disgusto.

En el tercer capítulo, analizo el relato mítico centrado en Marta y María estableciendo una relación intertextual con los personajes bíblicos del mismo nombre y su hermano Lázaro, figura cercana a Jesús. Mi objetivo es estudiar la manera en que la violencia transgeneracional y social funciona como un obstáculo para la formación de una dualidad sorora que resista a las estructuras de opresión femenina. Para ello, divido el capítulo en

seis apartados. En el primero de ellos, establezco las características del relato mítico y su importancia social desde la propuesta de Shimon Bar-Efrat (2003) sobre el narrador bíblico, Rita Segato (2016) sobre el rol de la Iglesia en la sociedad latinoamericana y Mircea Eliade (1981) sobre el tiempo mítico. Además, enmarco estas características en los postulados de Verónica Schanoes (2014) y Adri Goosen (2010) sobre el *retelling* y el revisionismo feminista de relatos míticos. En el segundo, abordo la figura del padre y el hermano para analizar la violencia transgeneracional. Con este objetivo, primero retomo la teoría del recuerdo de Assmann y la simbología mítica de Eliade, vinculando ambos con la propuesta de Meera Atkinson (2017) sobre la violencia doméstica, Miri Rubin (2009) sobre la sagrada familia y Alexandra Walsham (2014) sobre la familia como un microcosmos representante del Estado y la Iglesia. En el tercer apartado expando el análisis al resto de figuras masculinas del relato, el santo, como reescritura de Cristo, y los hombres del pueblo, en tanto la violencia conquista el espacio social y el discurso oficial sobre la fe y la mujer se presenta funcional para esta violencia. Para asociar al santo con Cristo, parto primero de la propuesta de Giles Constable (1998) sobre la figura bíblica de Marta y María, que luego vinculo con los postulados de Segato sobre las relaciones masculinas, los de Mircea Eliade (1951) sobre la fe cristiana, los de Sandra Gilbert y Susan Gubar (1998) sobre la figura de la mujer monstruo, y los de Michel Foucault (2002) sobre el disciplinamiento social. El cuarto apartado aborda las estrategias que María y Marta utilizan para resistir a esta violencia, a partir del descrédito del discurso masculino y las prácticas de ajusticiamiento del hermano enfermo. Con esto en mente, utilizo la teoría de Eliade sobre la peregrinación en la religión judeocristiana y de Josefina Ludmer (1985) sobre las estrategias de resistencia del subalterno, articuladas con las ideas de Giles Constables y Segato ya mencionadas. El quinto apartado se centra en el reencuentro de María y Marta a partir de la muerte del hermano. Para ello, me baso en las imágenes del renacimiento, la resurrección y el tiempo sagrado de Eliade, la lectura de Rodrigo Karmy (2020) sobre el sacrificio y el martirio, y el concepto de lo numinoso propuesto por Rudolf Otto (1980), articulados con las teorías de Freud y Federici. Finalmente, el sexto apartado estudia las señales del retorno del hermano muerto a partir de la teoría del *haunting* de Atkinson y Avery Gordon (2008) y lo que esto representa para las hermanas. De esta manera, mi lectura de los cuentos de Ampuero evidencia que la violencia inmersa en la crianza latinoamericana exige de la conformación de vínculos de resistencia y escape.

## Capítulo I

### “Monstruos”: El ingreso a la violencia

El cuento “Monstruos” se centra en la historia de un par gemelas fanáticas de las películas de terror en el contexto de su paso de la niñez a la adolescencia en el seno de una familia de clase media alta latinoamericana. En ese sentido, el cuento revela que el horror de la vida real supera a cualquier película de terror, pues la maduración femenina que alcanzan está signada por la obtención del conocimiento de una sexualidad violenta. En este contexto, propongo que la dualidad, constituida por las dos hermanas, se presenta como un espacio de protección, seguridad e inocencia ante los ritos de pasaje a la adultez. Esta dualidad, además, se representa espacialmente en el dormitorio de las gemelas como un reemplazo del vientre materno y un símbolo de su privilegio de clase. Por esta razón, inicio el análisis con un estudio sobre el discurso infantil de la narradora, una de las gemelas, y su vínculo con el terror, tanto en las películas que ven como en su vida cotidiana. Continúo planteando los conflictos y contradicciones en la relación de la narradora y su hermana Mercedes con el resto de su familia. Luego, analizo el personaje de Narcisa, la empleada doméstica, como un sujeto esencial en la maduración de las gemelas. A continuación, me centro en los espacios de la casa, la habitación de las hermanas y el cuarto de servicio, como determinantes para el desarrollo de estas dinámicas. Más adelante, examino lo que considero constituye las verdaderas amenazas del cuento, la religión y la familia, y en qué sentido estas instituciones suponen un peligro para las gemelas y Narcisa. Por último, interpreto el final del cuento como la ruptura de un espacio seguro, idealizado e inocente a partir del conocimiento innegable de la violencia sexual.

#### 1.1. El discurso infantil y las películas de horror

La narradora del relato es una de las gemelas, una niña de doce años. Debido a ello, uno de los elementos principales para entrar en el análisis del cuento es comprender cómo se establece la dinámica entre el discurso infantil y el horror, pues ambos elementos median la narración del relato permanentemente, tanto en la temática de las películas de terror como el efecto de horror en el lector. Por esta razón, me centro en explorar esta dinámica desde la manera en que la literatura ha construido los discursos femeninos e

infantiles, por un lado; y desde la construcción del horror, las herramientas de las que se sirve y su efecto en el espectador, por otro lado.

En principio, Spivak (1998) plantea el problema de la subalternidad desde los grupos socialmente silenciados. El sujeto subalterno pertenece a estos grupos silenciados sobre los cuales se imponen representaciones, discursos e identidades. Este, sin embargo, produce un discurso en su propio código y lenguaje. En este contexto, el sujeto femenino se considera silenciado, pues las divisiones sexuales son históricamente invisibilizadas. De esta manera, Spivak señala la indeterminación y el silencio como dos características impuestas a la figura tradicional femenina para servir al sistema dominante masculino. Con ello, una primera característica del discurso que se nos presenta en el relato “Monstruos” se configura en la feminidad de las gemelas del cuento, que lleva a la narradora a expresar una crianza adoctrinadora, enraizada en la construcción de una feminidad subalterna, que se explicará a lo largo de los siguientes apartados.

Asimismo, Andrea Jeftanovic (2010) explora el discurso infantil, como una herramienta utilizada en la literatura, desde lo que la figura infantil representa en el mundo adulto. Por un lado, Jeftanovic presenta la niñez como una etapa en la que los niños son, mayoritariamente, testigos de los acontecimientos que viven. Resalta que estos no cuentan con el poder para cambiar situaciones, detener o dar rumbo a eventos en los que se encuentran inevitablemente involucrados (s/p). Con esto, se establece la vulnerabilidad del sujeto infantil frente al mundo adulto. Esta característica es primordial para leer “Monstruos”, pues la narradora da cuenta de relaciones y dinámicas que se encuentran completamente fuera de su control debido a su edad, sumadas al lugar que debe ocupar desde su feminidad.

Sin embargo, por otro lado, se evidencia su capacidad para resistir, en la medida de lo posible, a las imposiciones con las que se enfrenta. En ese sentido, Jeftanovic explora, en la figura infantil, su relación con experiencias que trascienden las normas y que en la adultez serán reprimidas: “Los niños son extrañas máquinas de percepción y criaturas que suscitan la mirada entre sorprendida y escandalizada de los adultos, porque pese a todo el esfuerzo de control y formación [los niños] consiguen inaugurar un territorio impenetrable e imposible de reproducir” (s/p). Así, la figura infantil es una figura desafiante e incomprensible en el esquema social del mundo adulto. En el relato,

esto se evidencia cuando el reto de una compañera impulsa a la narradora a la afición por las películas de terror: “yo me emperreé porque una del colegio dijo que yo no era capaz de ver todas las películas que ella había visto con su hermano grande porque yo no tenía hermano grande, sino a Mercedes, famosa por gallina, y no lo soporté y esa tarde arrastré a Mercedes al videoclub y alquilamos todas las de Pesadilla en la calle Elm” (21). La comparación entre el hermano “grande” de su compañera y Mercedes, supone una diferenciación basada en la edad que limita los contenidos a los que se puede acceder. Frente a esto, la narradora demuestra un comportamiento que cuestiona los límites impuestos por el mundo adulto al decidir alquilar las películas de terror. En ese sentido, parece asumir un rol adulto cuando obliga a su hermana a ver las películas juntas: “Claro que nos fijábamos que en la caja decía para mayores de dieciséis o dieciocho, pero el chico no nos decía nada” (20). Este reconocimiento explícito de la ruptura de las normas que supone el alquilar películas que no corresponden a su edad es un acto de resistencia de las hermanas que implica desafiar el lugar del sujeto infantil dentro del mundo adulto.

Asimismo, es sobre la base de esta resistencia que el discurso infantil se ha utilizado como herramienta literaria para evidenciar las estructuras de poder como la familia, la Iglesia, el mercado, entre otros. Así, su aparición implica siempre un cuestionamiento desde un saber alternativo y una subjetividad particular. En esta línea, Jęftanovic cita a Josefina Ludmer (1984) y señala que una herramienta esencial del discurso infantil como discurso de denuncia es el “hablar desde el no saber”. Esto quiere decir que, en el desconocimiento, la ingenuidad y la inocencia del sujeto infantil, se expondrá el autoritarismo del mundo oficial, el mundo adulto. En el relato, las estructuras de dominación del mundo adulto no se evidencian al inicio del cuento, pues estas son presentadas de forma simbólica a través del gusto de las gemelas por las películas de terror. Estas estructuras de dominación luego se extenderán a instituciones como la familia y la escuela. Por esta razón, es esencial abordar cómo las películas de terror y el género del terror plantean claves de lectura en el relato. A partir de ese momento, la idea de los monstruos típicos del género de terror como vampiros, momias, demonios y similares atraen tanto a las niñas que dominan sus conversaciones: “A Mercedes la aterrorizaban los demonios y a mí los vampiros. Hablábamos de eso todo el tiempo” (19). La experimentación de este contenido causa, al mismo tiempo, fascinación y terror, lo que supone cuestionar qué produce estos sentimientos contradictorios.

Estas figuras monstruosas se enmarcan en el terror a desde la propuesta de Julia Kristeva (citada en Creed 2000) en torno a lo abyecto, aquello que no respeta los límites o las reglas, que perturba el sistema y el orden (66). En el género del terror, las imágenes como el cadáver, el cuerpo mutilado y los fluidos corporales provocan un placer perverso en el público, pues luego pueden ser expulsadas o desechadas desde la comodidad y la distancia del espectador. Este placer se establece a partir del límite que lo monstruoso, como las de las imágenes antes referidas, amenaza con cruzar. Este es el límite del orden simbólico<sup>1</sup> que sostiene la estabilidad de lo social, y se establece bajo distintos términos: lo humano y lo inhumano, lo bueno y lo malo, quienes cumplen con sus roles sociales y quienes no, donde el cuerpo femenino suele ser situado por su función maternal. A partir de estas ideas, planteo que el cuento juega con la definición de lo monstruoso a lo largo de la narración, como señalo en mi análisis, cuestionándolo desde la perspectiva de la narradora. En primera instancia, lo monstruoso se establece en el límite de lo humano y lo inhumano, en los villanos de las películas de terror hacia las que las hermanas tienen afición. En ese sentido, las gemelas recogen una identificación de lo monstruoso que el mundo adulto define, en la que este elemento se asocia a una amenaza externa, exagerada y evidente de peligro. Sin embargo, esto no genera que abandonen este peligro, sino que se acercan a él de manera más insistente.

Asimismo, el terror se asocia al sentimiento de lo ominoso. Sigmund Freud (1919) explora lo ominoso como un sentimiento angustiante, tanto en la vida real como en la ficción, asociado a los miedos reprimidos que surgen en elementos que antes podían considerarse familiares<sup>2</sup>. Freud señala que, en la literatura, este sentimiento se construye sobre la base del mundo que el autor presente al lector, de modo que mientras más realista sea el mundo que presente, más evidente será la relación entre lo ominoso y los miedos reprimidos que los protagonistas y, por tanto, los lectores, puedan sentir. En el caso de “Monstruos”, el discurso infantil se presenta como un vehículo ideal para evidenciar los miedos reprimidos de las hermanas que salen a la luz en el transcurso del relato mientras se aproximan a su entrada a la adultez. Así el horror en el cuento se construye a partir del placer perverso y la angustia, y, en el caso de la narradora, ambos sentimientos entrarán en conflicto y, progresivamente el segundo será el dominante.

---

<sup>1</sup> Este orden se refiere a la cultura y el lenguaje.

<sup>2</sup> El término original alemán *unheimlich* puede traducirse como lo ominoso o lo siniestro. Se utilizarán estos términos indistintamente.

Un ejemplo claro de ambos sentimientos en el cuento será la comparación que el encargado del alquiler de películas establece entre las hermanas del cuento y las gemelas Grady de *El resplandor* dentro de la narración. Como señala la narradora: “La única vez que nos habló fue cuando alquilamos *El resplandor*. Miró la caja, nos miró a nosotras y dijo: –Aquí salen unas igualitas a ustedes. Las dos están muertas, las mató el papá. Mercedes me agarró la mano. Y así nos quedamos, de la mano, con el uniforme idéntico, mirándolo, hasta que nos dio la película.” (20). Por un lado, se sitúa la imagen de las hermanas Grady dentro de las imágenes abyectas de lo sobrenatural que, como plantea Kristeva, causan el placer perverso en las películas de terror. Por otro lado, como lo plantea Freud, la comparación genera un terror angustiante por su cercanía con las protagonistas del cuento<sup>3</sup>. En esta línea, la comparación que se establece supone que las hermanas del relato correrán el mismo destino que las hermanas Grady, asesinadas por su padre. En ese sentido, el límite de lo abyecto cobra otro significado, pues se establece sobre el límite de lo normado y la violencia que ha traspasado esa norma. Así, el terror angustiante de la muerte transforma esta comparación en una experiencia ominosa. Con ello, el momento sirve para evidenciar cómo el terror amenaza por trascender las películas de terror para invadir el mundo real.

Al mismo tiempo, las hermanas del cuento y las de *El resplandor* nos introducen a la imagen del gemelismo como un motivo que genera terror y podemos vincular a la figura del doble. De Nooy (2005) establece que la imagen del gemelismo concentra la paradoja de la similitud y la diferencia. Esto quiere decir que, sin ser el mismo, nos enfrentamos a la existencia de dos individuos aparentemente iguales. Su existencia resulta angustiante por su relación con la figura ominosa del doble. Según Freud (1919), el doble es un otro que comparte características físicas idénticas a uno y, como parte de esto, comparte también procesos anímicos del mismo, lo que ocasiona el desdoblamiento del yo o su reemplazo. Con esto, Freud hace referencia a narraciones en las que un protagonista se encuentra sorpresivamente con un otro idéntico a sí. Esta angustia se

---

<sup>3</sup> Sirin Erensoy (2020) señala que Danny, el protagonista de *El resplandor*, se vincula a las hermanas Grady desde su miedo a la violencia paterna y que la aparición de estas le sirve de advertencia sobre la misma (40). Además, resalta que estas son utilizadas en el film para representar lo ominoso, a través de lo sobrenatural, la violencia, la muerte, la sangre, así como su aparición repentina e inesperada para generar el terror (41). Estas son imágenes que, desde la lectura de Kristeva, se presentan como abyectas y, por tanto, producen un placer perverso en el espectador en tanto se mantienen en el ámbito de la ficción.

rastrea a un proceso interno de la persona, una instancia del yo que se separa del mismo para asegurar su supervivencia, concentrando el temor por la muerte. Esto inaugura un proceso en el que “de un asegurador de la supervivencia se convierte en un siniestro mensajero de la muerte” (8). De esta manera, la figura del doble se transforma en una figura amenazante. El gemelismo recuerda constantemente esta amenaza a partir de su existencia paradójica. La imagen de las hermanas Grady, entonces, no solo recuerda a la muerte por su exhibición de la manera en que fallecieron, sino por su relación con la amenaza del doble y la imposibilidad de su existencia, en tanto representan simbólicamente a un sujeto desdoblado. En ese sentido, su asociación con las gemelas del cuento simboliza un conflicto en su existencia y una violencia latente de la que podrían ser víctimas, del mismo modo que las hermanas Grady.

Sin embargo, la utilización del gemelismo, así como del sujeto infantil femenino violentado, dentro del terror da cuenta de un proceso de fetichización. Masakazu Tanaka (2011) señala que la fetichización corresponde al despojo de un valor intrínseco que es reemplazado por otro<sup>4</sup>. Esto puede asociarse al gemelismo y a ciertas representaciones de sujetos infantiles o femeninos en los relatos de horror, pues suele alejarse de las representaciones complejas y humanas de estos para centrarse en su similitud terrorífica o en su representación como víctimas perfectas e inocentes, en contraposición con su experiencia como sujetos.<sup>5</sup> En este caso, las gemelas Grady dejan de ser sujetos autónomos constituidos, se elimina su perspectiva y la posibilidad de un discurso infantil como sujeto vulnerable. De esta manera, la imagen de las gemelas (en particular, sujetos infantiles femeninos) en relatos de horror como *El resplandor* se presenta de manera utilitaria, en servicio del efecto de horror, para exponer la figura de la niñez corrompida por la muerte y para recordar la amenaza del doble. Así, se deshecha su valor como niñas,

---

<sup>4</sup> El concepto de fetichismo ha sido utilizado principalmente en el ámbito religioso (de donde proviene originalmente), económico y sexual. En todos estos ámbitos, el fetichismo hace referencia al desplazamiento de valores fundamentales que son rechazados o disfrazados para atribuirse a un origen completamente distinto. Originalmente, servía para hacer referencia a cómo en ciertos grupos podía rechazar la idea de Dios para rendir culto a objetos sin valor, como, por ejemplo, un pedazo de madera. De la misma forma, en el ámbito económico, puede describir el valor que se otorga a la mercancía en detrimento de la labor humana; y, en el ámbito sexual, la configuración de deseo sexual hacia determinados objetos no sexuales.

<sup>5</sup> Spivak señala que el discurso dominante sobre la figura femenina establece la autoinmolación, esto es, el sacrificio físico, como una forma única de liberación de su subalternidad y su cuerpo femenino. Con ello, señala la ironía de proponer, desde los discursos deconstructivistas y feministas, que la liberación y agencia femenina ocurre en el sacrificio de su cuerpo, imagen que recoge de los discursos de dominación masculina a partir de la configuración de la mujer como la víctima perfecta (35)

seres humanos que han sufrido violencia y se expone su muerte explícitamente para el impacto del público. En cambio, el relato ahondará en la experiencia de las gemelas, especialmente de la narradora, y su subjetividad a partir de la voz infantil, abandonando la fetichización y contextualizando la experiencia de violencia.

En ese sentido, este momento es central para establecer cómo el terror y el discurso infantil femenino se encuentran en una tensión constante entre el placer y la angustia una vez abandonada la ficción, pues el gemelismo amenaza con despojar a las gemelas de su subjetividad. Con esto, el relato juega con los límites de abyecto, pues puede establecerse desde la presentación de lo sobrenatural (lo fantasmal), así como desde la trasgresión de las normas sociales (la violencia). Asimismo, juega con la posibilidad de un elemento monstruoso en las hermanas del cuento por su parecido con las hermanas Grady y, al mismo tiempo, resalta la imposición de imágenes que buscan determinar a la narradora y su hermana Mercedes. Con ello, la narradora y su hermana poseen características que marcan su vulnerabilidad y, al mismo tiempo, presentan formas de resistencia ante la imposición de normas adultocéntricas.

## **1.2. El toro y la gusanita: la dualidad irrompible**

El gemelismo también permite explorar, desde la perspectiva de la narradora, los conflictos de la relación entre ella y su hermana, Mercedes. A continuación, identifico, en primer lugar, qué identidades antagonizan a las hermanas en su condición de gemelas. En segundo lugar, detallo qué comportamientos y roles se les exige como mujeres. Finalmente, preciso cómo se enfrentan ambas a estas imposiciones y qué efectos tiene en su relación. Todos estos puntos serán estudiados a través del motivo del toro y la gusanita, identidades que se colocan sobre la narradora y su hermana respectivamente.

El punto de partida del análisis es el establecimiento de los conflictos de las hermanas a partir de la amenaza del doble. Sobre la base de lo planteado en el apartado anterior, Freud (1919) señala que la instancia del yo de la cual proviene la idea del doble puede convertirse en la instancia que juzga al yo y cumple el rol de censura, y, al mismo tiempo, concentra todas las posibilidades de lo que el yo pudo ser. Además, supone “todas las posibilidades de nuestra existencia que no han hallado realización y que la imaginación no se resigna a abandonar” (8). El doble, entonces, puede entenderse también

como una versión del yo que es inalcanzable. En el relato, las hermanas experimentan una frustración constante ante la confrontación de personalidades completamente opuestas que perciben inalcanzables: Mercedes es descrita como miedosa y tímida, mientras que la narradora es castigada por ser rebelde y audaz.

En esta línea, De Nooy (2005), señala que la paradoja del gemelismo conduce a que la representación de parejas de gemelos termine, en la mayoría de los casos, en la desaparición o muerte de uno de ellos, entendiendo esta como la unificación de dos sujetos incompletos en uno solo, sobre todo, en narraciones donde dos hermanos se enfrentan por tomar liderazgo:

Stories about twins appear short on survivors. From Romulus and Remus to popular film today, a high proportion of twin tales conclude with the death of one or both twins... these stories relate attempts to re-establish a social order that is threatened by the conflicting claims to power represented by twin leaders. Death thus serves to restore equilibrium (22-23).

Así, la condición de gemelismo no solo haría referencia a una frustración ante la imposibilidad de ser un sujeto completo y una amenaza implícita a la desaparición, sino también a una rivalidad filial explícita. Con esto, las representaciones en torno a la rivalidad filial se presentan como una característica fundamental para entender el conflicto presentado en “Monstruos”, pues el gemelismo, vincula, compara y antagoniza implícitamente a las hermanas. A partir de este, las hermanas se enfrentan a caracterizaciones que han sido impuestas y que definen desde el exterior las identidades con las que estas se desarrollan. La narradora hace explícito este conflicto a partir de la descripción de su hermana: “Mercedes era miedosísima. Blanquita, debilucha. Mamá decía que yo me le comí todo lo que venía en el cordón umbilical porque nació mínima” (20). Con esto, la narradora evidencia en el discurso materno una voluntad por atribuir un comportamiento predatorio de la narradora hacia Mercedes desde su concepción en el útero materno. Esta idea termina convirtiéndose un pensamiento que define su crecimiento y sus vivencias, limitando sus identidades ante la autoridad adulta y en ellas mismas. Su gemelismo supone, entonces, una similitud innata, pero el relato da cuenta de dos caracteres opuestos que veremos a partir de las identidades de “el toro” y “la gusanita”, así como de la hermana “buena” y la hermana “mala”.

Las identidades de “el toro” y “la gusanita” son identificaciones que se imponen a la narradora y su hermana respectivamente para describir su comportamiento tanto para con los otros como entre ellas: “[Su madre decía que Mercedes nació como] una gusanita y que yo, en cambio, nací como un toro” (20). Los términos utilizados por la madre se basan en imágenes de animales para construir las identidades de las hermanas. Laurie y Stark (2021) señalan que la utilización de metáforas animales para caracterizar el comportamiento humano han representado históricamente tanto deseos sexuales instintivos, como caos y barbarie, y, normalmente, se utilizan en contextos donde la conducta del humano es cuestionada moralmente (2). Asimismo, Eslava-Bejarano (2021), señala que la animalización es un proceso discursivo que supone la negación de la humanidad de un sujeto, y, específicamente, niega que tal sujeto corresponda a una forma determinada de ser “humano”. Así, la aparición de estas asociaciones caracteriza el comportamiento de cada hermana de manera diferenciada y, al mismo tiempo, otorga un valor a cada una. Por un lado, el uso del masculino “toro” asocia a la narradora con la violencia, la brutalidad, lo salvaje, la fuerza y lo grotesco. En contraste, el femenino en diminutivo “gusanita”, asociado a Mercedes, parece utilizarse con condescendencia y lástima, caracterizándola como frágil, inocente y, además, víctima de su hermana que consume los alimentos que debe recibir.

A través de la metáfora de la animalización, se presenta a la narradora como depredadora de su hermana en el útero, una idea con implicancias amenazantes para Mercedes. En la línea del doble y la rivalidad filial, esto supone una confrontación explícita que se fuerza sobre las hermanas, en la que la existencia misma de la narradora implica la eventual desaparición de Mercedes o, por el contrario, el sentimiento en la narradora de que la existencia pacífica de su hermana solo llegaría con su desaparición. Sin embargo, al igual que las identidades animalizadas, esta idea proviene del discurso materno y, por extensión, del mundo adulto.

Asimismo, frente a este discurso, la narradora expresa frustración por la limitación que estas identidades suponen y reconoce en su hermana los mismos sentimientos: “A veces me apetecía ser la gusana, pero eso era imposible. Fui el toro y Mercedes la gusana. Seguro que a Mercedes le hubiera gustado ser el toro alguna vez y no ir siempre detrás de mí, a mi sombra, esperar que yo hable y simplemente asentir” (20). Esta declaración

evidencia un resentimiento a partir de las identidades asignadas que simplifican sus personalidades atribuyéndolas a una esencia definitiva en ambas. En el marco de las complejidades del discurso y las representaciones infantiles, esto supone una eliminación de la subjetividad infantil en el mundo adulto y un encasillamiento de ambas subjetividades de las que la narradora reniega a lo largo de la narración.

En esta línea, no solo se diferencia a las hermanas entre sí, sino que se las ubica en un lugar de confrontación que busca presentar a la narradora como la hermana “mala”, en su violencia y dominación, y a Mercedes como la hermana “buena”, en su pasividad y sumisión. Las imágenes “toro” y “gusanita” no solo hacen referencia al aspecto físico de las hermanas, sino que son símbolo de un comportamiento juzgado como “correcto” o “incorrecto” a partir de expectativas asignadas a su género. En ese sentido, la conducta de la narradora trasgrede las normas establecidas socialmente. Así, los conflictos de las hermanas se relacionan a los roles que se imponen desde el mundo adulto, pues implican un control del comportamiento femenino hacia un modelo tradicional.

La construcción de las identidades del sujeto femenino en torno a su cuerpo y su lugar social dialogan, nuevamente, con el concepto de lo abyecto propuesto por Kristeva. A partir de esta propuesta, define lo monstruoso-femenino, la imagen de una feminidad que no corresponde con un lugar social determinado y; por lo tanto, es considerada abyecta y desplazada. De manera similar, podemos asociar las dos identidades en “Monstruos”, el toro y la gusanita, a un intento por establecer un comportamiento femenino que se encuentre alineado con las expectativas externas. Este es presentado a partir de los miedos que expresa la narradora respecto a ser castigada: “Me castigarían: las películas de terror, todo es culpa del toro. Pobre gusanita, pobre Merceditas, qué cruz ser hermana de semejante bestia, de una chica tan poco chica, tan indomable. ¿Por qué no eres más como Merceditas, tan dulce, tan calladita, tan dócil?” (21). Como evidencia el monólogo interior, la identificación de la narradora como “toro” la convierte inmediatamente en la culpable de cualquier impertinencia y la salvajiza. Su caracterización como “bestia” es una forma de asociarse con lo abyecto, la transforma en monstruosa, una amenaza para Mercedes y para la sociedad que debe ser eliminada. Lo monstruoso, en los términos que ya he planteado de Kristeva, se estaría situando aquí en el límite del papel social que corresponde a lo femenino en el discurso adulto, que la narradora trasgrede.

De esta forma, la narradora expone los comentarios adultos que la asocian con una feminidad incómoda y silenciada, idea que poco a poco parece internalizar. Asimismo, sus miedos se basan, sobre todo, en una recriminación de su comportamiento en contraste con su hermana y, sobre la base de esta conducta, ella reconoce sus propias faltas. Estas preocupaciones por el castigo y por los efectos que sus decisiones puedan generar sobre su hermana son constantes en la narración, y demuestran la persistencia de este discurso en su entorno, así como el efecto que ha causado en ella, sobre todo, la frustración de la narradora por no sentirse aceptada como su hermana.

Sin embargo, la narradora no desprecia a su hermana y viceversa. El reconocimiento de su deseo por ser, alguna vez, la “gusanita” o el de Mercedes por ser el “toro”, no impide que la narradora resalte el cariño por su hermana frente al resto del mundo y que Mercedes también demuestre cariño por ella a través del rezo cuando su hermana reta a las monjas del colegio: “Mientras ella rezaba el Ave María a mí me daban ganas de hacer que todo se parara por completo porque me parecía que el rezo de mi hermana era el único que valía la pena de todo el hijueputa mundo” (22–23). El monólogo interior evidencia el cariño y la ternura que siente por Mercedes, así como un ansia por protegerla. La narradora no solo ha internalizado el discurso de la gusanita y el toro que se le ha impuesto por años, sino que encuentra un valor intrínseco en su hermana que parece residir en una vinculación entre la vulnerabilidad y la pureza. Estos son valores que el mundo adulto asocia a una feminidad sumisa ideal, sin embargo, lo que la narradora resalta de ellos es que provienen de la sincera preocupación de su hermana por ella, lo que se contrapone con la actitud de las monjas. Se establece entonces que, dentro –y a pesar– de las identidades impuestas, ambas hermanas encuentran una seguridad en la relación protectora-protegida que han sido obligadas a asumir. Incluso cuando desearían no cargar con estas identidades y lo que arrastran, estas son una herramienta para afianzar el vínculo entre ambas.

Es así como el vínculo entre Mercedes y la narradora se desarrolla en constante lucha. Sin embargo, esta lucha proviene de las identidades que las han definido externamente, pero que, a la vez, constituyen un vínculo sororo irrompible. La narradora resalta este vínculo y actúa enfrentando los miedos que le provocan las figuras de autoridad a su alrededor. A partir del retrato de la relación entre las hermanas, la narración

rompe con la representación tradicional de rivalidad y la dicotomía entre la supuesta personalidad antagónica de las gemelas, ideas esencialistas que son producto de un discurso de disciplinamiento que las animaliza y las confronta con las identidades de “el toro” y “la gusanita”.

### **1.3. Narcisa: dinámicas familiares y de clase**

Con lo mencionado hasta el momento, nos encontramos ante un vínculo irrompible basado en el cariño, la confianza y la vivencia de experiencias compartidas. Sin embargo, es necesario que este vínculo se contextualice en las relaciones familiares con las que coexiste. Para esto, cabe analizar la figura de Narcisa, pues es esencial para la creación de un espacio de protección y seguridad que leo como una metáfora del útero materno. En ese sentido, abordo su rol como protectora, que vinculo con el rol de hermana y el materno, y las características que hacen de ella víctima de una violencia real desde su condición de clase a pesar de ocupar dichos roles.

El profundo miedo generado por las películas de terror permite la aparición de la figura de protección de Narcisa:

Y entonces Narcisa, que tendría unos catorce años, fingiendo que protestaba, que no quería dormir con nosotras, decía eso de que hay que tenerle más miedo a los vivos que a los muertos. (19–20)

Narcisa, la empleada doméstica, se configura como una protectora frente a estas amenazas ficticias. Así, cabe explorar el rol del servicio doméstico desde su historia en el mundo y, específicamente, en Latinoamérica. Elizabeth Kuznesof (1989) señala que, desde la Conquista de América, la familia patriarcal se volvió el centro de la sociedad, en la que el dueño del hogar aristocrático (representado por el conquistador español) tenía autoridad y responsabilidad sobre los miembros de este, estén vinculados a él por sangre o no. Esto incluía a los y las sirvientes del hogar conformados, sobre todo, por mujeres indígenas o personas de las clases sociales más empobrecidas. La misma dinámica se impuso en hogares de menor posición social a partir de la creencia de que las mujeres debían ser tuteladas. Esto generó un distanciamiento entre sirvientes domésticos y dueños del hogar (17–19). De esta manera, el servicio doméstico se configuró como la forma de

empleo fundamental para las mujeres de clases empobrecidas y continúa siéndolo hasta la actualidad. Asimismo, el servicio doméstico supone, debido a su origen, una carga de subordinación de clase y raza. Este contexto funciona para establecer las jerarquías que se visualizan en las dinámicas de una familia acomodada.

En el cuento, la narradora desconoce estas relaciones de poder, pero expone la violencia inherente: “A papá no le gustaba que Narcisa –la llamaba *el servicio*– durmiera en nuestro cuarto, pero era inevitable” (19). De esta forma, uno de los elementos que evidencia esta violencia, es la manera en que el padre de las niñas evita llamar a Narcisa por su nombre y la denomina como “el servicio”. De acuerdo con Lesley Gill (1990: 129), esta es una manera de crear un distanciamiento lingüístico entre los empleadores y las trabajadoras domésticas y puede tener distintas variantes. Gill utiliza los ejemplos “chica”, “hija”, “muchacha” para señalar cómo estos funcionan para infantilizar a las trabajadoras domésticas. En este caso, la denominación que utiliza el padre establece claramente la distancia entre la familia y Narcisa, y también parece despojarla de su feminidad, la presenta como un sujeto abstracto, como una fuerza de trabajo que podría referirse tanto a una persona como a un grupo de personas. Así logra invisibilizar también la subjetividad de Narcisa, evitando la exposición de las dinámicas de explotación en las que se encuentra.

En este contexto, según Gill (1990: 2–18), el servicio doméstico ha servido históricamente para establecer relaciones contradictorias pues, por un lado, se presenta como un símbolo de prestigio y, por otro lado, configura a las trabajadoras domésticas como sujetos amenazantes para la estructura familiar. Esto incluye el aspecto racial, pero también los estándares morales y de comportamiento que eran entendidos como contaminantes. En ese sentido, el disgusto del padre por la cercanía de sus hijas con Narcisa expone esta lógica jerárquica, según la cual las hermanas deben mantener el distanciamiento que corresponde con su realidad de clase. Ellas, en cambio, descartan este discurso, pues su relación con Narcisa se basa en una dinámica esencialmente contradictoria, en tanto se construye sobre la base de la diferencia de clase, pero se sostiene también en una necesidad de protección y afecto que las hermanas buscan en Narcisa.

En esta línea, Chaney y García Castro (1989) señalan que, en la actualidad, el servicio doméstico es una actividad depreciada y relegada a las mujeres a partir de un discurso esencialista que asocia la labor de limpieza con el género femenino. Estas suelen ser mujeres indígenas pobres, con educación escolar mínima que migran hacia las urbes y son consideradas de raza, lenguaje y cultura inferior. Asimismo, el servicio doméstico es una labor que aísla a las mujeres y esto tiene un impacto en la lucha por sus derechos. En el caso de Narcisa, la narradora establece su edad, catorce años, como un aspecto sin importancia, pues el centro de su relato está en el terror que las películas causan, pero atenúa la situación de explotación infantil que esto supone. De esta manera, el discurso infantil, en su inocencia, da cuenta de la violencia y el terror que existe en el núcleo familiar.

De manera similar, el discurso de la narradora sobre Narcisa expone que la inocencia y la ignorancia son privilegios asociados a un lugar de clase. Como señala la narradora: “Narcisa era pequeña de tamaño y de edad, apenas dos años mayor a nosotras, pero parecía haber vivido unas cuatrocientas vidas más” (23). En este punto, se contrastan dos características aparentemente antagónicas: la edad y la sabiduría de Narcisa. Narcisa es apenas dos años mayor que las hermanas, lo que supone que, si las condiciones de clase fuesen distintas, ella podría ser considerada una tercera hermana, una trilliza que goza de los privilegios de la crianza acomodada. Sin embargo, la narradora referencia su fortaleza y sabiduría, acumulada en esas supuestas vidas anteriores, como producto de su condición de clase. Así, la dureza que concentra el trabajo doméstico la ha hecho fuerte y sabia, cualidades que las niñas no han logrado por su condición socio económica. Estas características marcan narrativamente su subalternidad, tal como la describe Spivak, en tanto sujeto femenino invisibilizado por relaciones coloniales. Entonces, se establece un contraste directo entre las niñas y Narcisa, lo que puede asociarse con las posibilidades que permite la pertenencia a la clase dominante: en términos económicos, educativos, sociales, recreativos, etc., que pasan también por la configuración de su psiquis, en tanto la experiencia de violencia que descansa en su empleo le otorga un conocimiento que las niñas no han alcanzado. Así, la ignorancia es una posibilidad paradójica para las hermanas, en tanto supone el privilegio de no haber sido enfrentadas a la violencia del mundo, pero genera una dependencia hacia otros sujetos que sí la han experimentado.

De manera similar, la relación entre las gemelas y Narcisa puede abordarse desde la descripción física que la narradora realiza de ella: “Las manos de Narcisa eran muy fuertes, grandes, masculinas. Las uñas, largas y en punta, eran capaces de abrir botellas de refresco sin necesidad de destapador” (23). En esta descripción, la narradora resalta una parte del cuerpo asociada al trabajo que Narcisa realiza en el hogar, las manos y su asociación con el trabajo doméstico. Su énfasis se centra en cómo este trabajo la asocia con lo masculino y lo monstruoso. En ese sentido, la caracterización que la narradora construye de Narcisa implícitamente evidencia las dinámicas de servidumbre que despojan a Narcisa de la feminidad tradicional y, en su inocencia, sirve como una herramienta del relato para exponer la violencia. Con respecto a esto, Gill (1990: 129) señala que una característica de las dinámicas entre trabajadoras domésticas y empleadores es la expresión de racismo a partir de la negación de la sexualidad de las trabajadoras, así como su desconocimiento de estas como mujeres. Esto incluye su asociación con cuerpos sucios, extraños y deformes, la antítesis de lo considerado femenino en la sociedad dominante. De esta manera, el discurso infantil de la narradora exhibe cómo los sujetos infantiles de clases dominantes inconscientemente reproducen las relaciones de dominación a partir de imágenes racistas en torno a las trabajadoras domésticas. Esta relación, además, funciona para establecer una asociación entre Narcisa y lo monstruoso basada en un aprendizaje social de la narradora que, sobre la base de la propuesta de Kristeva, se establecería entre lo humano y lo inhumano, definido, en este caso, por su pertenencia a una clase social y una etnia determinada.

Asimismo, el vínculo entre Narcisa y las gemelas se reafirma en la ausencia de ambos padres. Como menciona la narradora: “Papá y mamá nunca estaban en casa, papá trabajaba y mamá jugaba naipes, por eso era posible que Mercedes y yo fuéramos todas las tardes, después del colegio, a alquilar las películas de terror del videoclub” (20). Así, nos encontramos ante dos hermanas que buscan protección ante unos padres ausentes. La figura materna, especialmente, se configura como una necesidad irresuelta que se relaciona directamente con la explotación de Narcisa. En esta línea, Isis Duarte (1989) señala que el trabajo doméstico en las familias pequeñoburguesas se configura como la base para las libertades de las mujeres burguesas. De esta manera, las dinámicas familiares de estas clases se sirven de la explotación de las mujeres de clases empobrecidas que asumen los quehaceres que las madres de esta posición social no desean asumir. Con ello, la mujer conquista derechos a costa de otras mujeres y el hombre

mantiene su lugar fuera del espacio doméstico. En ese sentido, en el relato se evidencia una madre ausente y distante de las experiencias por las que sus hijas están pasando.

Ante la ausencia de la figura materna, Narcisa se configura no solo como una posible hermana, sino como un reemplazo de la madre, lo que supone, una trasgresión de los límites que, según Kristeva, constituyen lo abyecto. Ella no solo se presenta como una protectora, sino como poseedora de conocimiento a quien pueden recurrir sin temor, características que se pueden asociar a la figura materna. Esto se resalta una vez más cuando la narradora relata su primera menstruación: “Esas vacaciones nos vino la regla. Primero a Mercedes, luego a mí. Narcisa fue quien nos explicó lo que había que hacer con la compresa porque mamá no estaba y se rio cuando empezamos a caminar como patos” (23). Una vez más se señala la ausencia materna que Narcisa llena y se asocia su conocimiento sobre el cuerpo femenino. Esta vinculación demuestra, por lo tanto, la ausencia materna en un momento que define la experiencia de las hermanas como mujeres. Al respecto, Jackson y Joffe (2013: 381) señalan que la menstruación se asocia a la sexualidad emergente de la mujer y su entrada a la vida sexual como parte del mantenimiento de la sociedad, lo que denotaría un rito de pasaje a la adultez para las hermanas. Por esta razón, la ausencia de la madre, así como la presencia de Narcisa para otorgar conocimiento, es esencial para establecer el papel de esta última en las dinámicas familiares. De hecho, Narcisa advierte a las hermanas la importancia de este momento: “esa sangre significaba, ni más ni menos, que, con la ayuda de un hombre, ya podíamos hacer bebés” (23). Las implicancias de esta advertencia se encuentran asociadas a los peligros del ingreso a la adultez, pero remarcan el lugar de figura materna que Narcisa ocupa en la vida de las niñas. Asimismo, remarca el carácter terrorífico del proceso de maduración de las hermanas, de modo que el terror ya no está limitado a las películas de terror, sino que forma parte de la realidad, donde, como hemos señalado, el cuerpo femenino asociado a la función materna toma el lugar de lo abyecto y lo monstruoso.

El ingreso a la adultez en la literatura puede estudiarse a partir de lo que Inés Lagos (1996) caracteriza como ‘relatos de formación de protagonista femenina’. Estos están marcados por la tensión entre las expectativas sociales y los deseos femeninos, que inevitablemente las enfrentan a un sometimiento. Así, señala que los relatos de formación de protagonista femenina han sido históricamente considerados como Bildungsroman

fracasados<sup>6</sup>. Sin embargo, sostiene que estas historias no corresponden a un fracaso y señala la necesidad de atender a las circunstancias particulares de las protagonistas femeninas para el análisis de estas historias. En otras palabras, no puede definirse a la protagonista femenina solo por ser mujer, sino por las condiciones que rodean esta característica. En este caso, las protagonistas del relato, además de su género, están marcadas por sus condiciones de clase.

De esta manera, las dinámicas familiares en el cuento se sostienen sobre la explotación de Narcisa. Esto implica reconocer las características que hacen de Narcisa una mujer vulnerable para la explotación, establecer los recursos que se utilizan para marcar la jerarquía de clase y evidenciar que las relaciones entre Narcisa y las niñas tienen características contradictorias, en tanto se basan en la explotación, pero dan lugar a un vínculo de cariño.<sup>7</sup> Asimismo, la presencia de Narcisa como un sujeto ambivalente, que puede ocupar el rol sororo y materno al mismo tiempo, permite establecer el peligro que supone la entrada a la adultez femenina y la protección con la que cuentan las gemelas debido a su lugar de clase.

#### **1.4. Espacios de horror: la dualidad del útero y el sótano**

Las dinámicas familiares se reflejan en la contraposición de dos espacios: el cuarto de las niñas y el cuarto de servicio, en tanto se configuran como lugares donde se expresa y afirma el lugar social de los miembros del hogar. Esto se establece desde el inicio de la narración: [Ante la negación del padre de que Narcisa durmiera en el cuarto de las gemelas] le decíamos que si no venía bajaríamos nosotras a dormir a la habitación de *el servicio*. (19)

En este momento, es evidente el rechazo del padre hacia el ingreso de Narcisa al cuarto de las niñas, así como la prohibición paterna del ingreso al cuarto de servicio para las niñas. Esta división de los espacios corresponde a una dinámica de clase establecida. Gill (1990: 128–129) menciona que la existencia de un cuarto de servicio se asocia a otro

---

<sup>6</sup> El Bildungsroman es entendido como un relato de maduración del protagonista esencialmente masculino que culmina en la integración de los protagonistas a la sociedad. En ese sentido, no puede aplicarse a las protagonistas femeninas.

<sup>7</sup> Si bien los otros cuentos seleccionados para este estudio no presentan esta dinámica de clase dentro de los núcleos familiares, esta puede encontrarse en otros cuentos de Ampuero como “Ali” y “Coro”.

de los mecanismos utilizados para establecer una distancia entre la familia y los trabajadores domésticos. Estos normalmente se encuentran alejados de las habitaciones familiares, lo que supone un miedo a la contaminación que estos trabajadores pueden llevar a los miembros de la familia, y suelen diferenciarse radicalmente con los cuartos familiares no solo por el lugar en el que se encuentran –normalmente, cerca de la cocina– sino también en tamaño, lujo y amueblado. De esta manera, la existencia de dos espacios diferenciados en el relato remite a esta contraposición que remarca una vez más la jerarquía entre la familia y Narcisa. Si bien no se encuentra una descripción más detallada de ambos espacios, la denominación que utiliza el padre como “habitación de *el servicio*” supone la dinámica a la que Gill hace referencia. En estos términos, la presencia de Narcisa en el cuarto de las gemelas se configura como una trasgresión de su lugar de clase. Así lo considera el padre, quien identifica a Narcisa como un sujeto de menor categoría y valor. De la misma forma, las visitas de las gemelas al cuarto de Narcisa es una trasgresión a la posición de clase de ellas, una especie de descenso en la pirámide social que evidencia cómo las hermanas desafían la estructura social establecida en casa. Esto permite resaltar, una vez más, la manera en que los sujetos infantiles se configuran como sujetos trasgresores desde su propia vulnerabilidad. La trasgresión no implica una comprensión de las normas quebrantadas ni una denuncia de la situación de explotación de Narcisa, sino que se origina por un miedo infantil y una búsqueda de protección. Asimismo, se plantea dentro de la dinámica del juego, pues las niñas amenazan con ingresar al cuarto de servicio sin saber las implicancias de esta acción. Así, el juego y la broma son otras formas en las que los sujetos infantiles enfrentan el mundo adulto.

Por otro lado, es posible leer cada habitación desde lo que estos representan metafóricamente. De Nooy (2005) menciona la metáfora del útero en su estudio del relato de “La caída de la casa Usher”, proponiendo que la casa sirve para los hermanos como un Edén perdido al que se quiere retornar constantemente, un espacio narcisista que los aísla del mundo exterior (24). Más adelante, De Nooy retoma esta figura, en su análisis de los gemelos siameses de la película *Dead Ringers*, añadiendo algunas características que lo configuran como un espacio propio del gemelismo. La autora señala que el útero es un espacio que se caracteriza por una figura materna ausente y, por tanto, es un lugar propio de la relación entre hermanos. Asimismo, el útero contiene siempre la amenaza de la ruptura inminente, la expulsión de este que constituye el nacimiento. En la misma línea, Rosita Scerbo (2019: 39) retoma esta metáfora a partir de los postulados de distintas

autoras para explorar la dinámica de los hermanos mellizos en la novela de Diamela Eltit *El cuarto mundo*. Citando a Butler y a Kristeva, Scerbo asocia el útero con el concepto platónico *chora*, como un espacio que antecede el lenguaje y lo simbólico, un espacio que, por esta razón, puede desafiar las normas sociales. Así, el nacimiento es el momento de constitución del sujeto donde debe enfrentarse a estas normas<sup>8</sup>. A partir de estas ideas, el relato presenta que tanto la narradora como Mercedes recurren a su propio cuarto como un reemplazo del útero materno en búsqueda de protección frente al terror que ocasionan las películas. Estas últimas representarán una amenaza desde las figuras siniestras y monstruosas que pueden aparecer en sueños. La noche, espacio de la supuesta aparición de los monstruos, es el momento de mayor vulnerabilidad y, por lo tanto, su cuarto representa la recreación del útero. Asimismo, esto puede relacionarse a la ya mencionada ausencia materna en el relato, que obliga a las hermanas a buscar protección en otros espacios y sujetos, es decir, Narcisa y su cuarto.

En contraste, el miedo que Narcisa manifiesta por el ingreso de las niñas al cuarto de servicio caracteriza este espacio como un lugar siniestro, pues incluso siendo parte de la misma casa, parece poseer un elemento escondido que no se revela al lector: “[Que las gemelas durmieran en el cuarto de *el servicio*] Eso, por ejemplo, le daba miedo a [Narcisa]. Más que el demonio y los vampiros” (20). Podemos asociar este elemento a la violencia propia de las dinámicas de clase antes descritas. Asimismo, metafóricamente, el cuarto de servicio funciona de la misma manera que el sótano de una casa en los relatos de horror. Lucy Huskinson (2021: 40) señala que tanto Freud como Josef Breuer asocian la imagen de casa a la psiquis humana y sitúan el inconsciente en el lugar del sótano oscuro, ese lugar dentro de la casa donde aparecen los fantasmas o los intrusos. En esta línea, cuando la narradora señala que el ingreso de las hermanas a la habitación de servicio “le daba miedo” a Narcisa, adelanta que en su interior existe algo tenebroso que descubriremos más adelante. Es a partir de la posibilidad de la trasgresión de este espacio que se mantiene la tensión del cuento, a pesar de que esto no sea evidente para la narradora.

La contraposición de los espacios y su simbología dentro de las dinámicas familiares es esencial para comprender el relato, pues el cuarto de las niñas, espacio que

---

<sup>8</sup> Esta metáfora será retomada en capítulos posteriores para el análisis de otras dualidades.

concentra sus privilegios de clase, es un espacio al que Narcisa entra solo para suplir el papel materno. Ella no goza de los privilegios con los que cuentan las niñas y se dedica, en cambio, a las labores domésticas a pesar de ser también una niña. En cambio, su espacio será el cuarto de servicio, situado en el garaje de la casa, lugar aislado del centro familiar que parece concentrar un elemento amenazante. Así, nos encontramos con que la dualidad conformada por Mercedes y la narradora, frente al horror que generan las películas, se servirá del cuarto como un espacio que reemplaza al útero ante la ausencia materna y de Narcisa como reemplazo de esta ausencia. Además, esta dinámica se sostendrá en las dinámicas de clase que se establecen en el hogar de las niñas y en la figura del servicio doméstico como una realidad de explotación femenina en Latinoamérica. La comprensión de esta dinámica espacial, además, es necesaria para discernir las implicancias del ingreso a la adultez, pues es la contraposición de estos espacios, la trasgresión de sus límites por parte de las gemelas, lo que expone la violencia de la adultez de la que han sido protegidas durante su infancia.

### **1.5. Iglesia y familia: la verdadera amenaza**

A partir de las dinámicas relacionales y espaciales desarrolladas, podemos abordar las instituciones que el cuento nos presenta: la familia desde la figura distante del padre y la madre, y la Iglesia, representada por las monjas a cargo del colegio. En este punto, se analizan ambos elementos sobre la base de una violencia histórica que se vincula directamente con la violencia que el cuento revela.

En “Monstruos” los personajes adultos colocan un especial interés en que las gemelas se alineen con los comportamientos tradicionales femeninos. En esta línea, Butler (2002) señala que “la femineidad no es producto de una decisión, sino de la cita obligada de una norma, una cita cuya compleja historicidad no puede dissociarse de las relaciones de disciplina, regulación y castigo” (326). Con esto, la filósofa hace referencia a discursos de disciplinamiento impuestos a la mujer para cumplir con un lugar social. En “Monstruos”, este lugar se establece a partir de las características que se resaltan en Mercedes, como la docilidad, la dulzura, el silencio, el rezo, así como aquello que se rechaza de la narradora, la desobediencia y el cuestionamiento. La narradora exhibe una constante lucha contra las normas e ideales que sus padres y el colegio le imponen, así como de la forma en que Mercedes es elogiada por responder a estos.

Así, la escuela católica a la que las niñas asisten se configura como un elemento de vital importancia para analizar los mandatos de la Iglesia en torno a la feminidad de ambas. Kristeva (como se cita en Creed, 2000) señala que esta relación entre el sujeto femenino y el discurso hegemónico se vincula históricamente a discursos religiosos para el control de la sexualidad femenina. En esta línea, Federici (2010) rastreó el disciplinamiento femenino al siglo IV cuando la Iglesia Católica se convierte en religión estatal en Europa y reconoce el poder que confería el deseo sexual a las mujeres. Por esta razón, se empieza a controlar la sexualidad femenina a partir de la idea de la moral religiosa y el castigo divino.

Federici (2010) resalta la importancia de distanciar a las mujeres de los lugares de poder y establecer un orden patriarcal en el discurso hegemónico. El lugar que estas ocupan a partir de la Conquista es relegado a uno de servidumbre y apoyo al hombre. En la escena religiosa, concretamente, su papel es secundario. Bajo esta línea, la narradora señala: “Yo nunca le tuve demasiado cariño a las Hermanas del colegio ni ellas a mí. Quiero decir, nos detestábamos. Ellas tenían un radar para las almas díscolas, esa frase utilizaban, y yo era de eso, pero no me importaba, díscola sonaba a disco y a cola, las dos cosas me encantaban. Yo odiaba su hipocresía. Eran malas e iban de buenas” (22). Con esto, la narradora se establece en una posición crítica de las contradicciones del discurso de caridad y evidencia la manipulación detrás la retórica religiosa. Así se configura como un sujeto femenino ajeno al discurso hegemónico que representan las monjas.

En respuesta, las monjas del colegio actúan bajo la dinámica del castigo. Como señala la narradora: “Lo mío era castigo tras castigo porque yo preguntaba que por qué a los pobres les daban arroz mientras ellas comían corvina y decía que eso a nuestro señor no le hubiera gustado porque él hizo los peces para todos” (22). Su cuestionamiento trae consigo una respuesta represora que evidencia el autoritarismo del discurso al que se enfrenta. Así, la narradora evidencia la hipocresía del discurso católico y el cuestionamiento de los valores que fundamentan la institución. Como sujeto infantil, la narradora se enfrenta a este discurso desde su vulnerabilidad y, en respuesta, el discurso institucional la silencia. En contraste con el comportamiento rebelde de la narradora, se resalta el papel sumiso de Mercedes como modelo del comportamiento femenino por excelencia: “Las monjas decían a mis padres que mi hermana era perfecta para formar

parte de la congregación” (23). Una vez más se oponen las personalidades de las gemelas como un mecanismo para el control del comportamiento femenino y, específicamente, para controlar la amenaza que la feminidad rebelde supone para la continuidad de esta dominación.

En esta línea, De Nooy (2005) señala que la representación de gemelas en el cine y la literatura está marcada por el conflicto de la gemela virginal y la gemela prostituta: “the representation of twin sisters as one virginal and one voracious is found most consistently in films directed and produced from within the predominantly masculine structures of the studio system” (7). En este caso, la existencia de dos hermanas opuestas evidencia una necesidad de reducir las posibilidades del sujeto femenino a la expresión de su carácter sexual, proveniente, en su mayoría, de discursos masculinos basados en lo que Simone De Beauvoir denominó el “eterno femenino” y en el disciplinamiento sociosexual de las mujeres para cumplir con las expectativas masculinas<sup>9</sup>. Este conflicto implica una constante lucha que suele concluir en la muerte de la última (gemela prostituta) y la aceptación de la primera (gemela virginal) de un comportamiento sexual antes reprimido. Así, esta representación da cuenta de una escisión del sujeto femenino que será resuelta con la desaparición de una de las gemelas. Una vez más, la rivalidad filial se presenta como un elemento constitutivo del gemelismo en estos discursos y, en el caso particular de las gemelas mujeres, se asocia a la constitución de una forma de feminidad que la sociedad exige. Así, una gemela debe morir para que la otra logre finalmente su identidad y su ingreso a la sociedad. En el caso del relato, esta dicotomía se corresponde con las identidades impuestas a las hermanas durante su infancia que han sido detalladas líneas arriba. Asociado al discurso religioso y al discurso familiar, estas identidades son utilizadas para establecer un comportamiento femenino que responda al discurso disciplinante. Si bien el componente sexual no estará presente, sí se utilizará la idea de la hermana “mala” y la hermana “buena” para controlar a las hermanas y se castigará a la narradora por su papel cuestionador de la institución señalándola como la primera. De esta manera, la libertad femenina es castigada sobre la base de un discurso masculino hegemónico que forma parte de la crianza.

---

<sup>9</sup> Si bien el eterno femenino ha sido estudiado por distintos autores, Simone de Beauvoir aborda este término en su obra *El segundo sexo* (1949) para referirse a las ideas en torno a una esencia femenina indiscutible en el discurso hegemónico, que consta de características útiles para este y es utilizada para controlar y oprimir a las mujeres. Beauvoir compara esta imagen con otras similares que han sido utilizadas para el control de otras poblaciones vulnerables, como la población negra y la judía.

Sobre la base del análisis de las dinámicas que el discurso religioso establece, cabe analizar una vez más el núcleo familiar de las hermanas a partir de la figura de la familia tradicional que concentra roles de género tradicionales y se sustenta en un orden históricamente patriarcal en el que el padre, como jefe, ley y amo del hogar es una figura intrínsecamente dominante y violenta. La configuración de la familia patriarcal nuclear se rastrea, según Federici (2010) a la Europa precapitalista con el establecimiento del hombre como representante del Estado y la Iglesia en la familia. Así, se configura una dinámica de micro-Estado y micro-Iglesia, en la que el hombre concentra la autoridad moral, social, espiritual y educacional bajo los mismos valores que provienen de estas instituciones. De esta manera, el núcleo familiar se transforma en una réplica de las dinámicas de disciplinamiento.

En el relato, las relaciones familiares no siguen necesariamente este esquema de manera rígida, sino que tienen características propias de la sociedad moderna. Por un lado, se presenta un interés de ambos padres por moldear la feminidad a partir de una dinámica de consumo: “Papá y mamá nos compraban muñecas y cuentos de hadas y nosotras recreábamos *El exorcista* con las muñecas e imaginábamos que el príncipe azul era en realidad un vampiro que despertaba a Blancanieves para convertirla en no-muerta” (19). La narradora evidencia la asociación que sus padres fuerzan hacia productos considerados femeninos que, además, están asociados a la maternidad, representada en la muñeca, y el matrimonio como meta última, representado por el cuento de hadas. A partir de estos, insisten en una feminidad inocente. Sin embargo, las hermanas rechazan y confrontan estos discursos a partir de las películas de terror. Con ello, ridiculizan los imaginarios asociados a la feminidad y ponen en evidencia su artificialidad. Este es un ejercicio de resistencia que el sujeto infantil utiliza para enfrentarse al mundo adulto (Jeftanovic 2010). Así, el discurso infantil sirve para resistir a los mandatos de lo tradicional femenino. En adición a estos intentos por forzar la feminidad de las hermanas, el discurso que sostiene el padre y, sobre todo, la madre replica el uso de las identidades dicotómicas y el castigo como mecanismo de control hacia la narradora, generando culpa por cómo las películas de terror afectan a su hermana: “Me castigarían: las películas de terror, todo es culpa del toro” (21). El comentario de la narradora revela la ansiedad y la

angustia que la dinámica punitiva genera en ella como la hermana “mala” que contamina a Mercedes.<sup>10</sup>

En ese sentido, si bien estas instituciones y sus representantes toman el papel de autoridades, estos no se configuran como protectoras de las niñas, sino que se centran en moldear la feminidad sobre la base de normas de comportamiento sociosexual y la violencia disciplinaria. En ese contexto, la relación de las hermanas se fortalece y las figuras de autoridad aparecen en las pesadillas de Mercedes: “Las pesadillas de Mercedes eran peores que cualquiera de las películas que veíamos. Tenían que ver con el colegio, con las monjas, las monjas poseídas por el diablo, bailando desnudas, tocándose ahí abajo, apareciéndose en el espejo mientras te estabas lavando los dientes o cuando te duchabas” (21). Así, la violencia institucional empieza a invadir el espacio de protección de las hermanas incluso cuando ellas no la reconocen como violenta o no la comprenden del todo. El terror se desplaza, nuevamente, desde las figuras monstruosas de las películas a sujetos que las amenazan en la vida diaria, transformándolas en siniestras:

Los gritos de Mercedes perforaban la piel. Parecían aullidos, rasguños, mordiscos, cosas animales. Cuando abría los ojos todavía seguía allí, donde sea que fuera allí y Narcisa y yo la abrazábamos para que volviera, pero a veces tardaba muchísimo en volver y yo pensaba en que, otra vez, como cuando estábamos en el vientre de mamá, le estaba robando algo. Mercedes empezó a ponerse flaquita. Éramos iguales, pero cada vez menos, porque yo cada vez era más toro y ella cada vez más gusanita: ojerosa, jorobada, huesuda. (22)

Así, se presenta una vez más una reconfiguración de lo monstruoso. La descripción de Mercedes podría asociarse con la figura de una mujer enferma o poseída, imágenes que comúnmente son presentadas en las películas de terror. Esta figura es un ejemplo de la forma en que los discursos patriarcales asocian lo femenino a lo maligno,

---

<sup>10</sup> El disciplinamiento de las gemelas es posible por la existencia de sujetos como Narcisa. Gill (1990: 131) resalta que, con la presencia de trabajadoras domésticas, las y los niños de clases dominantes gozan de menos responsabilidades domésticas y están, en cambio, destinados a cumplir con los roles correspondientes a su condición de clase. En ese sentido, la existencia de trabajadoras domésticas como Narcisa en la familia posibilita el adoctrinamiento de las niñas en sujetos femeninos propios de las expectativas de la escuela y la familia. Así, estas dinámicas de opresión de clase hacia mujeres empobrecidas racializadas que trabajan como empleadas domésticas se convierten también en la base para una opresión distinta hacia los sujetos infantiles que finalmente ocuparán el lugar de las mujeres de clase acomodada.

la contaminación espiritual o lo sexual (González-Ramos, Enguix y Revelles-Benavente 2018: 86)<sup>11</sup>. Este discurso supondría establecer los límites de lo monstruoso y lo abyecto en lo impuro sobre la base de las normas del mundo adulto. Sin embargo, en el código de las dinámicas autoritarias que el discurso de la narradora revela, lo monstruoso se establecería en el límite de la violencia institucional de la que las hermanas son víctimas, en la trasgresión del papel protector que deberían tener estas instituciones. El ingreso de esta violencia, entonces, tiene también un efecto desde el discurso de las identidades antagónicas con las que han sido socializadas. Asimismo, este episodio adelanta otros similares que las ingresan progresivamente a la adultez a partir de la menarquia. La narradora lucha, ahora más que nunca, con la creencia de que es ella la culpable de las pesadillas, incluso cuando estas han dejado de vincularse con las películas de terror. Con esto, se evidencian los efectos de la violencia que, sin embargo, siguen sin romper el vínculo entre ambas y, en cambio, reafirman el sentimiento de protección sobre su hermana.

De esta manera, la familia y la Iglesia se presentan en el relato como instituciones que reproducen la violencia de la crianza femenina a partir de la imposición de identidades antagónicas en las gemelas. En respuesta, las protagonistas demuestran que su vínculo se configura como un lugar seguro para resistir a esta violencia.

## **1.6. El conocimiento y la violencia**

Al final del relato, el cuento nos enfrenta al momento cumbre de maduración de las hermanas, momento en que descubren, finalmente, que su padre abusa sexualmente de Narcisa. El análisis de este momento nos proporciona una lectura sobre las dinámicas antes descritas: la narradora y Mercedes, las hermanas y Narcisa, las hermanas y la Iglesia, la dinámica familiar; y cómo se transforman con el paso a la madurez.

Hasta el momento, he establecido la relación entre el disciplinamiento femenino y el peligro de la libertad femenina que históricamente se asocia al control de la sexualidad femenina. Sin embargo, lo que Narcisa revela progresivamente es el peligro

---

<sup>11</sup> De acuerdo con las autoras, la mujer poseída es una forma de caracterizarla como el Otro bajo la mirada androcéntrica masculina que implica entender el cuerpo femenino como un campo de batalla entre el bien y el mal, el orden y el caos (87).

que supone lo masculino. Este aspecto es abordado en el cuento a partir de la primera menstruación, cuando Narcisa advierte que: “[...] ahora sí que teníamos que tenerles más miedo a los vivos que a los muertos” (23). Una vez más Narcisa evidencia un conocimiento que las gemelas no poseen y vincula el aspecto sexual de lo femenino como la vulnerabilidad y lo masculino como una amenaza. Esto supone que su condición de empleada doméstica y, por ende, sujeto socialmente marginado, la ha llevado a conocer cómo la experiencia sexual, en el caso de las mujeres, y la maternidad está signada por el miedo.

En esta línea, las marcas de esa violencia aún desconocida de primera mano se reflejan en los sueños de Mercedes: “hombres sin cara que jugaban con su sangre menstrual y se la frotaban por el cuerpo y entonces aparecían por todos lados bebés monstruosos, pequeñitos como ratas, a comérsela a bocaditos” (23). Estas imágenes terroríficas pueden contrastarse con las imágenes de feminidad idílica que provienen de los regalos de los padres (muñecas, cuentos de hadas, príncipes azules): los hombres monstruosos que aparecen en las pesadillas de Mercedes pueden asociarse con el príncipe azul que forma parte de los cuentos de hadas y que las niñas transformaban en vampiro para alimentar sus fantasías. De la misma manera, los bebés monstruosos con los que Mercedes sueña son comparables a las muñecas que las protagonistas utilizaban para recrear *El exorcista*. Así, el discurso lúdico da paso al horror y el espacio idílico de protección frente a las amenazas ficcionales se rompe progresivamente con la madurez de las niñas. La feminidad, asimismo, se revela como una ficción igualmente frágil. En contraste, las hermanas empiezan a intuir la violencia de lo masculino. En el lenguaje del terror, lo abyecto abandona el límite sobrenatural y se establece en la violencia de los roles femeninos, la sexualidad y la maternidad, se transforma en angustiante a medida que revela la violencia.

Es con esta última pesadilla que las hermanas recurren a la protección de Narcisa tratando de ingresar al cuarto de servicio y, por lo tanto, trasgrediendo el límite de espacios que su padre impone: “Fuimos a buscar a Narcisa, pero la puerta del garaje estaba cerrada por dentro. Escuchamos ruidos. Luego silencio. Luego otra vez ruidos. Nos quedamos sentadas en la cocina, a oscuras, esperándola” (23). En este momento, se adelantan señales de un peligro que las niñas no son capaces de reconocer: la puerta cerrada por dentro y los ruidos marcan la violencia que tiene lugar en la habitación de

Narcisa. Asimismo, la oscuridad es un símbolo de la ignorancia de las niñas respecto a lo que sucede en su propia casa entre su padre y Narcisa, en la que permanecen hasta que su padre ingresa.

De esta manera, se da paso al final del relato, cuando se evidencia finalmente la violencia paterna:

A unos centímetros de su cuerpo [el de Narcisa] nos dimos cuenta de que no era ella. Paramos aterrorizadas, mudas, inmóviles. Lo que había entrado por la puerta de nuestro garaje no era Narcisa. El corazón nos saltaba como una bomba. Había algo ajeno y propio en esa silueta que hizo que nos invadiera una sensación física de asco y horror. Tardé en reaccionar, no pude taparle la boca a Mercedes. Gritó. Papá nos dio una bofetada a cada una y subió las escaleras con calma.

Ni Narcisa ni sus cosas amanecieron en casa. (24)

Este descubrimiento provoca un cambio a las relaciones que mantienen las hermanas entre sí y con Narcisa a partir de lo que Lagos (1996) establece como un sometimiento de las protagonistas femeninas ante las expectativas sociales que corresponden a su clase social. En primer lugar, en el caso de la narradora y su hermana, su maduración se encuentra marcada, por un lado, por su feminidad, en tanto su educación escolar y crianza se determina por el disciplinamiento de su comportamiento como mujeres de clase acomodada. Esta feminidad está vinculada a una violencia de la que tienen indicios y que perciben inconscientemente, pero que no conocen realmente sino hasta el final del relato. Asimismo, su maduración se relaciona con su condición de sujetos pertenecientes a la clase media alta. Esto les permite posponer, sin saberlo, el enfrentamiento del conocimiento adulto que implica la violencia sexual masculina y la violencia vinculada a la posición de la mujer en el sistema patriarcal. En otras palabras, su condición de clase demora su conocimiento de la violencia, las protege momentáneamente, pero el conocimiento de esta es inevitable.

Por otro lado, en términos del vínculo entre las hermanas, se rompe con la imagen antagónica de la gemela buena y la gemela mala que intenta imponerse externamente, pues ambas son reprimidas por su padre. Esto parece indicar que el descubrimiento de la violencia hacia Narcisa las expone, inevitablemente, a más violencia. En este momento,

el ser la gemela buena, pasiva, angelical, en contraste con la gemela mala, rebelde, no sirve de ninguna protección para Mercedes. La obediencia se expone como una forma de mantener a la mujer en el lugar más cómodo para su opresión y de silenciar su experiencia como testigos de la hipocresía de las instituciones. Además, se evidencia que es este vínculo entre las hermanas el que se mantiene en la experiencia conjunta de la feminidad violenta, pues el instinto de la narradora, aún frente al descubrimiento, es la protección de su hermana, al tratar de evitar su grito.

En segundo lugar, el conocimiento de la violencia del padre tendrá consecuencias en la relación de las gemelas con Narcisa y el lugar de esta en la dinámica familiar. Al final del cuento, se señala que Narcisa desaparece sin dejar rastro. Históricamente, el acoso y la violación sexual hacia trabajadoras domésticas era una conducta recurrente que estaba asociada al cuidado de la moral de las mujeres de clases dominantes, una protección de la que no gozaban las trabajadoras domésticas (Gill 1990: 123). Esto evidencia la vulnerabilidad de la posición de Narcisa desde el servicio doméstico como una labor de explotación de la mujer de clase baja que no se limita únicamente al trabajo, sino que esconde la amenaza y la realidad de la violación. Asimismo, Rita Segato (2016:18) explica que la violencia sexual no responde al simple impulso por satisfacer la pulsión sexual, sino que es, ante todo, una agresión por medios sexuales que está orientada al establecimiento del poder masculino. En este contexto, de acuerdo con Susan Brownmiller (1975: 18), la violación sexual como crimen se estableció originalmente como un crimen entre hombres. Es decir, suponía la trasgresión de un hombre hacia la propiedad de otro hombre, en tanto las mujeres constituían una propiedad más de sus esposos o padres. Esta noción parece trasladarse a las trabajadoras domésticas en el marco de la estructura patriarcal, asumiendo que estas son también propiedad del hombre del hogar. Esta dinámica implica, entonces, un poder del hombre sobre las mujeres a su tutela y, además, supone que no hay crimen si no hay otro hombre que lo configure como tal. En el caso de Narcisa, su lugar dentro de la estructura familiar asume una pertenencia implícita al padre de las gemelas, lo que un poder sobre ella que se reafirma en la violencia sexual. Asimismo, Roncador (2014) señala, en su estudio del servicio doméstico situado en Brasil de finales del siglo XIX, que la sirvienta es constantemente entendida como una mujer de fácil acceso para el amo. Incluso, esta era vista como una amenaza para la esposa y la unidad familiar (36–38). Esta dinámica se expone en el relato, sobre todo, a partir del papel materno que Narcisa cumple con las niñas a pesar de su edad. En ese sentido, la

violación de Narcisa da cuenta de un escenario en el que las dinámicas familiares están arraigadas en estructuras arcaicas de dominación y violencia contra la mujer, y, específicamente, contra las trabajadoras domésticas, basadas en jerarquías de clase y raza.

En esta línea, además, cobra sentido también la respuesta violenta del padre ante el descubrimiento de las niñas, pues se puede establecer que la violencia sexual hacia Narcisa resulta una amenaza para la unidad familiar no solo por la violencia en sí misma, realidad que ella parece haber interiorizado y de la cual no tiene escapatoria, sino porque este conocimiento ha alcanzado a las gemelas. Su condición de clase supone una exposición a la violencia sexual que las niñas desconocen y de la que están totalmente a salvo en su cuarto hasta el momento. Estas son expuestas a la violencia de la violación solo cuando trasgreden los límites de su posición social. Así, la feminidad implica el ejercicio de la violencia en manos de lo masculino, particularmente, para las mujeres en posiciones vulnerables como Narcisa. La distribución espacial de la casa, además, es funcional para la violencia, pues, mientras que el cuarto de las niñas está configurado para mantener la ficción de la feminidad idílica, el cuarto de Narcisa está aislado y permite ejercer la violencia. Narcisa es una figura que no puede ingresar a la protección del cuarto infantil, entendido como un reemplazo del útero materno donde las niñas gozan de protección, pues ella se encuentra completamente desamparada. En contraposición, el cuarto de servicio, de manera similar a la figura del sótano, es un espacio siniestro que, ahora sabemos, ha servido para esconder lo reprimido, es decir, la violencia del padre que ahora ha sido expuesta.

Asimismo, se reconfigura la imagen paterna, inicialmente caracterizada como inofensiva por la narradora: “cómo le puedes tener más miedo, por ejemplo, a Narcisa que a Reagan, la niña de El exorcista o a Don Pepe, el jardinero, que al vampiro de Salem o a Demian, el hijo del diablo, o a mi papá que al Hombre Lobo” (20). A la autoridad patriarcal, se suma la explotación y la violación, y esto la configura como un elemento siniestro que se refleja en la manera en que la narradora describe al padre que ve salir del cuarto de Narcisa: “lo que había entrado por la puerta de nuestro garaje no era Narcisa” (24). Esta construcción implícitamente hace de la figura del padre una figura no humana, monstruosa. En palabras de Kristeva, en este momento se sitúa lo monstruoso en esa violencia trasgresora, opresiva, solapada que ya se ha evidenciado en las monjas diabólicas y los hombres de las pesadillas de Mercedes.

## 1.7. Conclusiones

A partir de lo anteriormente mencionado, el cuento presenta el paso a la adultez por el que las hermanas transitan. Este proceso está marcado por un discurso infantil que se sirve de herramientas para enfrentar el mundo adulto dentro de su propia condición de vulnerabilidad. Como parte de este enfrentamiento, la inocencia, el juego, el desconocimiento y el uso del terror exponen verdades de este mundo. Este paso implica una lucha contra las identidades que se les impone como gemelas y como mujeres, así como la manera en que el vínculo entre ellas se mantiene y se fortalece a pesar del antagonismo que se impone exteriormente. La relación de las gemelas sobrevive los intentos por eliminar el discurso de la narradora y esta se convierte en protectora de su hermana a toda costa.

Además, el relato retrata las dinámicas familiares fundamentadas en jerarquías raciales y de clase que datan de estructuras coloniales, en las que Narcisa se configurará como un sujeto oprimido que es, al mismo tiempo, necesario e indeseable. Las niñas se relacionan de forma ambivalente con estas estructuras, pues, por un lado, permiten su crecimiento privilegiado y demoran el enfrentamiento a la violencia. Por otro lado, estas estructuras las enfrentan con padres distantes y, en el desamparo, las obligan a buscar la protección de Narcisa. Así, ella cumple el rol de madre sin contar con los privilegios de esta.

En esta línea, los padres de las niñas y las monjas del colegio evidencian el rol de la religión y la familia en el disciplinamiento de la mujer que silencia el discurso infantil y, específicamente, antagoniza a la narradora por cuestionar explícitamente los fundamentos de estas instituciones. Así, se presenta una estructura en la que las instituciones están destinadas a moldear una feminidad pasiva y no confrontan su propia violencia. El colegio y el hogar, entonces, son espacios funcionales a este disciplinamiento en nombre de la religión y la moral cristiana.

En consecuencia, la violencia estructural revelará la violación sexual como punto culminante de un rito de pasaje para el ingreso a la adultez femenina. La violencia masculina se presenta como un secreto reprimido que sostiene la unidad familiar y como

una amenaza latente de la que no se puede escapar. Con esto, la ruptura de la inocencia de las hermanas es la que genera el verdadero horror en el cuento.

Finalmente, propongo que el título del cuento “Monstruos” reconfigura la percepción del lector sobre lo que se puede entender como una amenaza para la inocencia y la protección de los sujetos infantiles femeninos. Así, busca jugar con las construcciones sociales en torno a las películas de terror para revelar una violencia cercana que escapa a la ficción y está enraizada en las estructuras sociales más profundas de la sociedad.



## Capítulo II

### “Crías”: Las marcas de la violencia

El cuento “Crías” retrata la historia de una protagonista marcada por la falta paterna. La narradora protagonista anónima regresa del extranjero y recuerda a Violeta y Vanesa, dos gemelas que fueron sus amigas en la infancia, y a la familia de ellas. En particular, recuerda al hermano de las gemelas que ella caracteriza como “raro”, el último miembro de la familia que permanece en el lugar de origen y a quien la protagonista busca inmediatamente ya asentada en el país. En el caso de este relato, propongo que la dualidad conformada por Violeta y Vanesa se presentan como símbolo de una falta en la protagonista que se remite a la ausencia violenta del padre, personaje que configura las relaciones de la narradora a partir de una distorsión de los vínculos afectivos. Así, la búsqueda de un otro que le permita completarse será el foco principal de la narración y, de esta manera, la dualidad será la meta última para enfrentar el sinsentido de la vida, establecido por la falta paterna.

#### 2.1. Violeta y Vanessa: las gemelas siniestras

El relato de “Crías” inicia con el regreso de la narradora del extranjero a su hogar sin explicar el porqué<sup>12</sup>. En su retorno, visita la casa de sus antiguas vecinas, las gemelas Violeta y Vanesa, quienes fueron sus amigas en la infancia. Inicialmente, esta amistad se presenta como una introducción a la figura de verdadera importancia para el relato, el hermano “raro” que aún vive ahí. Sin embargo, propongo que la amistad entre las gemelas y la narradora juega un rol esencial para introducir el conflicto central del cuento, una disputa identitaria marcada por el abandono y la búsqueda del otro, pues esta relación la confronta con tres aspectos: su soledad, el criterio de normalidad y su feminidad. En ese sentido, los recuerdos asociados a su amistad iluminan la entrada a la adultez de la protagonista a través de un proceso complejo dividido en tres etapas: la identificación con las gemelas, el reconocimiento de ellas como amenaza y el surgimiento de la violencia como método de rechazo de esta amenaza. Por esta razón, analizo el vínculo que se crea entre las niñas a partir de la construcción de la figura de las gemelas, su contraste con la

---

<sup>12</sup> El lugar del que regresa y al que regresa no es especificado en el cuento, pero leo esto como un retorno al espacio latinoamericano desde el primer mundo; es decir, Europa o Estados Unidos. Ahondaré en este aspecto al final de este apartado.

protagonista y el concepto de amor o cariño que se construye en su amistad. Lo que exploro en este capítulo se relaciona directamente con aquello que la narradora evoca activamente en su recuerdo y, en parte, lo que desea afirmar discursivamente sobre sí misma.

Para entender este vínculo, parto de la perspectiva infantil que moldea los recuerdos de la protagonista, tomando de base la propuesta de Jeftanovic (2010) explicada en el capítulo anterior, y cómo estos se transforman a lo largo de la narración y exponen sus conflictos. Es posible afirmar que esta perspectiva se enmarca en lo que Aleida Assmann (2011: 9) considera una de las funciones de la memoria, el recordar. Assmann diferencia el recordar y el almacenar como dos funciones distintas de la memoria asociadas a dos formas de concebirla (como arte y como poder, respectivamente) y, consecuentemente, a dos procesos distintos: el adquirir conocimiento y la construcción de identidad. Sobre el recordar, Assmann (2011: 21) señala que es un proceso de reconstrucción que empieza siempre en el presente, lo que implica cambio, distorsión, reevaluación y reorganización de aquello que se recuerda. En ese sentido, el recuerdo posee un poder inminente, pues está expuesto a la transformación y sigue sus propias reglas<sup>13</sup>. Así, el recordar puede influenciarse por un deseo o una nueva perspectiva, lo que da lugar a que el recuerdo tome una nueva forma. Asimismo, Assmann (2006: 212) señala que la mayor parte de nuestros recuerdos se encuentran dormidos hasta ser despertados por un estímulo externo. En el cuento, se expone que los recuerdos de la protagonista aparecen, inicialmente, como evocaciones de la infancia despertados por su regreso al hogar donde creció, pero, más adelante, es evidente que se conducen inconscientemente por el trauma del abandono y el deseo por el hermano “raro”, dos aspectos relacionados entre sí y explicados a través de estos recuerdos. La memoria, de esta manera, permite explorar el proceso de formación de la identidad de la narradora en el transcurso de su amistad con las gemelas.

La centralidad de las gemelas Violeta y Vanesa en los recuerdos permite replantear la forma en que el gemelismo se ha representado culturalmente como un fenómeno

---

<sup>13</sup> Assmann (2006: 212–213) señala también cuatro características de los recuerdos episódicos, aquellos que se ocupan de las experiencias autobiográficas: tienen una perspectiva única, son fragmentados hasta que se ordenan en una narrativa, están conectados a otros recuerdos no autobiográficos o de otros individuos, y son cambiantes.

sobrenatural y siniestro. Como señala De Nooy (2005: 2), desde el psicoanálisis, se representa el gemelismo en relatos de horror en relación con el doble. Este vínculo, de acuerdo con Freud (1919: 8–9), genera el sentimiento de lo siniestro o lo ominoso en el lector por remitirse a un conflicto identitario del sujeto. En el caso de “Crías”, se presenta este fenómeno a partir del punto de vista de la narradora como un sujeto externo que explicita cómo esta concepción del doble se refleja en su interés por Vanesa y Violeta, en la que resalta la similitud de ambas: “Me fascinaba lo del gemelismo, les preguntaba cosas sin parar y ellas, con sus caras igualitas, **como una niña que habla con su espejo**, respondían” (43). La imagen del espejo, en este caso, supone que una de las niñas es reflejo de la otra, es decir, una de ellas es real y la otra no, o que ambas son una sola. Así, expone su incapacidad de abordar a las gemelas como dos sujetos constituidos y, en cambio, las acoge en conjunto, cayendo en la fetichización del gemelismo. Esto, como ya he resaltado en el Capítulo I, implica su objetivación, la negación de su subjetividad individual para presentarse como dos partes de un todo.

Así, su amistad inicia con una identificación de la narradora con sus amigas. La protagonista señala “Cuando me dijeron que tenían mi edad, dos hermanos, y que vivían en la casa roja de al lado de la mía me pareció extraordinario. **Su familia era como mi familia**, todo igual, pero ellas eran dos y no una. **Yo nada más era yo y me aburría.**” (43). Con ello, establece un paralelo en el que la narradora identifica varias similitudes entre ella y sus amigas, así como sus respectivas familias, tal como en la imagen del espejo. Además, este reconocimiento tiene consecuencias en cómo la narradora se identifica a sí misma cuando denota que ellas son dos y ella, en cambio, está sola. Para explorar esta dinámica, es necesario abordar la propuesta de Stuart Hall (2003: 15-19) respecto a la construcción discursiva de la identidad. Esta implica siempre una distinción entre uno mismo y el otro a través de límites simbólicos, es decir, límites discursivos<sup>14</sup>. Así, la manera en que la narradora interactúa o se refiere a las gemelas es clave para su propio proceso identitario. En este caso, la narradora identifica su soledad como una diferencia, pues reconoce su aburrimiento como una consecuencia de la falta de un otro con el que sus amigas sí cuentan, en tanto funcionan como una dualidad. La identificación de esta falta, en conjunto con la manera en que aborda a las gemelas como dos partes de

---

<sup>14</sup> Hall también señala que esto se debe a que la homogeneidad interna del sujeto es construida y que el proceso de identificación nunca termina, está siempre en proceso. Esto supone una necesidad de construir un discurso que delimite la identidad del sujeto.

un todo, es una marca temprana, desde el discurso infantil, de un reconocimiento de sí misma como un sujeto escindido. Esta situación tendrá consecuencias en su desarrollo identitario en su adultez.

Esta falta del otro, que entiendo como una noción de sí misma como incompleta o escindida, se configura implícitamente como una primera confrontación hacia la identidad de la narradora, que necesita del establecimiento de una diferencia jerárquica respecto a las gemelas para afirmarse. Esto ocurre cuando la narradora se entera de que las gemelas sienten el dolor de la otra: “Un día me dijeron que si la una sentía dolor, la otra también, así que pellizqué a Vanesa y Violeta dio un grito. Aplaudí como si hubiera presenciado la magia verdadera y decidí que las amaba: mis amigas prodigiosas, querer a un **espectáculo**” (43). Su descubrimiento refuerza la fetichización a partir de la magia que las gemelas proclaman, pues es una característica sobrenatural históricamente vinculada al gemelismo siniestro en relatos de horror. Sin embargo, también señala su cariño por ellas. Tanaka (2011: 138) establece que, de acuerdo con lo propuesto por Freud, el fetichismo puede formar parte de un “amor normal”, siempre que no se rompa el vínculo entre el objeto fetichizado y aquello a lo que refiere. Esta ruptura sucede en el caso de “Crias”, pues la distorsión del vínculo exhibe una forma particular de entender el amor que se basa en el entretenimiento que las gemelas pueden ofrecer a la narradora al plantearlas como un tipo de espectáculo y establece un límite en su relación, en el que su amor subsistirá en tanto ese entretenimiento se mantenga. Es decir, el espectáculo al que refiere no es *un* elemento de su amor por las gemelas, es *el* elemento que sostiene su amor por ellas. Asimismo, esto se presenta de forma inocente, inofensiva y superficial, como parte del deslumbramiento de la infancia que supone una amistad a esta edad.

En esta línea, sirve el concepto de *freak*<sup>15</sup>, un concepto que Mary Russo (1994: 78–80), citando a Susan Stewart (1993), presenta como una relación de poder basada en la domesticación, dominación y explotación de sujetos calificados como grotescos para el entretenimiento del público. Esta relación se remonta a las dinámicas propias del espectáculo del circo y el uso de personas con características físicas anómalas como atracciones (“la mujer barbuda” o “las hermanas siamesas”, por ejemplo)<sup>16</sup>. Esto implica

---

<sup>15</sup> Puede traducirse a español como “fenómeno” o “raro”.

<sup>16</sup> El concepto de *freak*, de acuerdo con Russo, se relaciona históricamente con el concepto de carnaval propuesto por Bajtin, pues ambos proponen una lectura de la dinámica audiencia-espectáculo propio del

una separación entre lo “grotesco” y lo “normal” para distinguir al espectáculo del público, a partir de la cual lo primero es deshumanizado, domesticado y colonizado. Asimismo, lo *freak* está vinculado a la figura del Otro y su presencia demanda una diferenciación entre la bestia y el humano, la imposición de límites de identidad a través de métodos bestiales (violentos, inhumanos) (1994: 80). Es decir, la presencia de lo *freak* confronta al sujeto con su propia identidad y la amenaza.

En el caso de “Crías”, el concepto de *freak* permite profundizar en la relación de las niñas, pues la narradora replica esta dinámica al referirse a ellas como “prodigiosas” y en conjunto como “espectáculo”, situándose a sí misma en el rol del espectador, implícitamente creando una distinción donde ellas constituyen lo *freak* y ella, lo normal. En ese sentido, propongo que la existencia de las gemelas confronta a la narradora con su falta de un otro y con la posibilidad de que ella también sea una niña *freak*, lo que se configura como una amenaza para ella y, por lo tanto, genera su rechazo implícito (a esto lo llamo “amenaza de lo *freak*”). Con ello, se establece una necesidad, hasta el momento inofensiva, de parte de la protagonista por diferenciarse de sus amigas y así también reafirmar una identidad “normal”. De esta forma, hasta el momento, identifico dos confrontaciones a la identidad de la narradora: su soledad y su identidad como *freak*.

Sin embargo, pronto es evidente que el amor que la narradora profesa hacia las gemelas se sirve de la violencia continua con el fin de sostener esa necesidad de entretenimiento y como respuesta a las amenazas señaladas (la soledad y lo *freak*). Ella relata que “les daba golpes en el estómago, les tiraba del pelo, les pisaba la mano, les echaba cera caliente en las piernas, les metía una tachuela en la uña. Siempre lo sentían a la vez, hasta lloraban, pero se dejaban: eran las niñas más inocentes del mundo” (43–44). La narradora enfatiza la violencia ejercida contra las niñas resaltando la pasividad de las víctimas ante sus golpes. Sin embargo, no hace referencia a sentimientos de culpa de parte de ella o intenciones de detener los ataques, porque busca mantener la dinámica de poder basada en la diferenciación de lo *freak*. Al respecto, se puede abordar la asociación entre el entretenimiento, entendido como placer, y la violencia desde la figura del sadismo. Howell (1996: 439–441) propone que el sadismo psicopático es una respuesta postraumática al abuso. Este es un sadismo compulsivo, una característica de las víctimas

---

circo. Sin embargo, Bajtin identifica el espectáculo carnavalesco como un espacio sin distinción entre lo grotesco y su audiencia, un espacio democratizado e idealizado.

de abuso que buscan escapar de este rol y asumir el rol del victimario. En ese sentido, también puede entenderse el sadismo de la narradora como una forma de recuperar el control de una situación de abuso de la que todavía no es totalmente consciente. Con ello, las dinámicas infantiles descubren una relación de dominación y abuso hacia las gemelas que constituye un entretenimiento para la narradora. Esto, vinculado a la propuesta de Jeftanovic (2010) sobre la perspectiva del sujeto infantil, supone que el relato revela, a partir de los recuerdos, a una narradora inconsciente de las marcas de dinámicas violentas que determinan este vínculo y que se entenderán conforme avanza la narración.

Asimismo, las gemelas aceptan la violencia sin queja, lo que evidencia una normalización de la dinámica. Sobre esto, sirve analizar la figura del masoquismo y cómo ayuda a explicar la pasividad de las gemelas. Ghent (1990: 116) señala que el masoquismo puede rastrearse a la privación, el trauma y las interferencias de desarrollo en los años tempranos. En respuesta, se construye un *falso self* basado en la sumisión<sup>17</sup>. Esto supondría que la pasividad de las gemelas es producto de un patrón de relaciones en el que son victimizadas directa o indirectamente. Al mismo tiempo, su pasividad parece implicar otra forma de entender el cariño que se basa en la pasividad y la aceptación del abuso. Al respecto, Weinreb (1990: 229) propone que una de las formas del masoquismo se construye en respuesta al conflicto entre la autonomía y la gratificación de depender de otros<sup>18</sup>. En este esquema, las personas masoquistas conciben las relaciones como situaciones en las que no pueden ganar frente al objeto de amor idealizado con el que se relacionan, atrapadas entre la dependencia humillante y la destrucción de este. El objeto de amor es visto como sádico y es querido, odiado y temido al mismo tiempo, pues otorga un sentimiento de protección, pero no alegría. En estas relaciones, se identifica un anhelo de ser querido y aceptado por el objeto, incluso cuando son víctimas de abuso. En ese sentido, propongo que la relación entre la narradora y las gemelas se configura desde un anhelo masoquista por el cariño de la protagonista. Asimismo, Howell (1996: 439–441) agrega que el masoquismo disociativo es una respuesta al abuso que se relaciona mayoritariamente con las mujeres, debido a que se les cría para la pasividad. En esta relación, se establece el dolor y el maltrato como una característica del cariño y una

---

<sup>17</sup> En términos sencillos, el *falso self* refiere a una respuesta adaptativa que constituye una personalidad falsa para responder a las demandas del entorno.

<sup>18</sup> Esta propuesta es una de cinco que Weinreb llama “paradojas del masoquismo” para explicar la naturaleza contradictoria de este.

respuesta femenina a través de una dinámica lúdica, tal como sucede con las gemelas y la protagonista.

En adición a esto, conforme avanza su amistad, la aparición de muñecas también está vinculada a las confrontaciones implícitas que las gemelas exponen con su presencia a la protagonista. Esto remite, nuevamente, a la propuesta de Freud sobre el doble, y la figura de los muñecos como una confrontación del sujeto con un posible reemplazo de este. En este sentido, la presencia de los muñecos es, en sí misma, amenazante y ominosa. En el caso de “Crías”, las muñecas se vinculan con el desarrollo de la feminidad. La narradora menciona que, por su cumpleaños, Vanesa y Violeta le regalan una muñeca y que ellas mismas tienen una apariencia similar a la de las muñecas: “Vinieron con vestidos idénticos, de cuadros escoceses y pechera con encaje (...) Mi mamá las adoró por elegantes, por **todavía tan niñas**, por **bien educadas** y por **regalarme una muñeca** que abría y cerraba sus ojos azules de pestañas enormes” (44). La apariencia hiperfemenina de las gemelas, representada por el uso de encaje y la falda, así como el regalo que le otorgan, llama la atención de la narradora, pues describe su ropa como un elemento ajeno a ella. El énfasis en estos aspectos supone un distanciamiento de sus amigas, pero despierta simpatía en su madre. Con esto, se introduce un modelo de comportamiento ajeno a la protagonista: educación, inocencia, maternidad. La imagen de las muñecas, tanto en su semejanza con las gemelas como en la presencia de estos objetos, remite a una feminidad idealizada que ellas personifican para el mundo adulto. Como señala Butler (2002: 326), la feminidad se establece como una norma que el sujeto debe seguir y reproducir para identificarse como en ella. En ese sentido, a partir del comentario de la madre, ella diferencia a las gemelas de la protagonista y, todo lo que se resalta en las primeras, se configura implícitamente como una falta en la última.

Así, se introduce una tercera confrontación para la protagonista que leo como una confrontación de su feminidad. Mientras esta feminidad se presenta como deseable para la madre de la narradora, para la protagonista, causa terror: “en mis pesadillas Dina, que así se llamaba la muñeca según la caja, me estrangulaba con sus manitas a las que, de pronto, le habían crecido unas garras rojas” (44). La descripción de la narradora sobre Dina transforma al juguete en un ser monstruoso que la asesina. Con esto, se presenta en el relato, de la misma manera que en “Monstruos”, el espacio del sueño infantil como un lugar para la exposición de mandatos propios del mundo adulto de los que las

protagonistas femeninas intentan escapar, así como la ansiedad del sujeto infantil al no poder huir de estos<sup>19</sup>. En ese sentido, Dina se configura también como un doble de la narradora misma, una versión de ella que se alinea con los mandatos de la feminidad, y se establece, según la propuesta de Freud, como una amenaza de reemplazo del sujeto. Bajo esta lectura, Dina representaría la posibilidad de que la protagonista sea reemplazada por una versión de sí misma que sí responda a las expectativas de la feminidad para el mundo de los adultos. Esto genera que la protagonista se piense como un sujeto problemático en tanto no responde a estas expectativas que la muñeca, así como las gemelas, representan. Más adelante, la narradora expresa un sentimiento similar de terror por las muñecas que las gemelas tienen en su cuarto: “Vanesa y Violeta tenían de esas muñecas por todo su cuarto, era una cosa horrorosa: jamás pude quedarme sola allí” (44). Este rechazo a las muñecas puede leerse, entonces, como una reacción a las tres confrontaciones que surgen con la presencia de las gemelas: su soledad; la posibilidad de ser como Violeta y Vanessa, es decir, la amenaza de identificarse, también, como *freak*; y los mandatos de la feminidad ideal a los que ella no puede responder.

De esta manera, las confrontaciones coexistirán con la narradora enmarcadas en la amistad con las gemelas, a quienes sigue sometiendo a maltratos incluso luego de desencantarse del gemelismo. Ella señala “Como al año empecé a aburrirme de Vanesa y Violeta [...] Ya no me hacía gracia el prodigio de que si golpeaba a una le dolía a la otra, pero lo seguía haciendo” (47–48). En este punto, la dinámica violenta se mantiene con el único propósito de perpetuar la distinción entre espectáculo y público, grotesco y normal, que la narradora necesita para reforzar su propia identidad. Asimismo, remarca el carácter utilitario de la amistad a través del ejercicio de violencia normalizada por ambas partes. Como señala la narradora, ya no se presenta como entretenimiento, por lo tanto, se aleja de la fachada de la amistad y el cariño que inicialmente la justificaba. La protagonista se expone eminentemente violenta y cruel como una marca de su conflicto identitario que, además, como analizo en el próximo subcapítulo, es reflejo de la violencia del contexto en el que viven las niñas, remitida al ausentismo paterno.

---

<sup>19</sup> La exposición de este conflicto remarca, una vez más, la vulnerabilidad del sujeto infantil y su rol en la denuncia de estructuras opresivas, en concordancia con la propuesta de Jęftanovic (2010).

Más adelante, el fin de la amistad entre la narradora y las gemelas también expone el conflicto identitario en la protagonista, marcado por las tres confrontaciones (soledad, normalidad, feminidad) que he explorado hasta el momento:

[Dejar de ser amiga de las gemelas] No fue traumático para mí porque a las gemelas yo ya no las quería en mi vida, había descubierto los libros y con ellos la deliciosa sensación de no necesitar nada ni a nadie en el mundo. Ya no era una niña rara, sino una niña lectora. A veces las imaginaba del otro lado de mi pared, de mi espejo, rodeadas de sus aterradoras muñecas de porcelana, jugando a manitas calientes como unas retardaditas. La naturaleza había duplicado el error. No me daban pena ni nada. (48–49)

Este momento es de suma importancia para la narración, en tanto expone, siguiendo la propuesta de Hall (2003), una intención de la protagonista por construirse discursivamente a través de la diferencia entre ella y sus amigas. Con esta reflexión, enmarcada en el discurso infantil, la narradora muestra una necesidad por rechazar de manera definitiva lo *freak* y encuentra su reafirmación identitaria como “normal” a través de la lectura. La lectura, en este contexto, se entiende como una actividad socialmente aceptada, intelectual, adulta e históricamente masculina, lo que interpreto como una forma de insertarse discursivamente en la sociedad, y se contraponen con las actividades infantiles y femeninas como el juego con muñecas. En ese sentido, desde el discurso de la narradora, se entiende el crecimiento como un proceso en el que supera los conflictos identitarios a través del rechazo, el abandono, e incluso el desprecio de aspectos propios del mundo infantil, que incluyen actividades, comportamientos y relaciones. Además, rechaza discursivamente la feminidad hegemónica y la posibilidad de buscar a otro para completarse, intentando afirmarse como un sujeto completo y autónomo. Al mismo tiempo, se refiere a las hermanas de manera despectiva y al gemelismo, que antes le había atraído, como un error. Esto último supone, sin embargo, que persiste una búsqueda por reafirmarse constantemente a sí misma a partir de la imposición de la identidad *freak* que colocó en las gemelas. Es decir, la amenaza de esta identidad alternativa persiste en la narradora y evidencia inseguridad en su propia identidad. Los conflictos con los que lucha se vuelven, finalmente, inseguridades en la protagonista que, como veremos en el siguiente subcapítulo, funcionan como una justificación del ausentismo paterno: su

imposibilidad de responder a la feminidad hegemónica y a la normalidad que tanto busca son razones que ella identifica para que el padre la rechace.

En esta línea, más adelante en las vidas de las niñas, se mantiene el paralelismo inicialmente trazado entre la narradora y las gemelas, pues la narradora señala que tanto ella como Vanesa y Violeta emigraron fuera del país. Este paralelismo permite seguir explorando las diferencias y similitudes entre ellas. La protagonista relata que: “Vanesa y Violeta, las gemelas, mis vecinas de toda la vida, ahora viven fuera. Emigraron hace unos quince años, como yo, y no han pisado el país desde entonces” (44). La migración definitiva de las gemelas, a comparación del retorno de la protagonista, también simboliza su tránsito por los conflictos de la infancia. De esta manera, el que las hermanas hayan partido de su hogar, supone una superación del trauma infantil y del espacio conflictivo de la infancia que dificultó su desarrollo identitario. En el caso de la protagonista, ella no ha logrado dicho desarrollo y esta situación explica su retorno, a pesar de que ella no lo reconoce. En ese sentido, este retorno implica su inserción inconsciente, pero voluntaria en el tipo de relaciones que formó en la infancia.

De esta forma, el recuerdo de esta amistad parece permear las experiencias de la narradora sin que esto implique una reflexión sobre su naturaleza violenta o conflictiva de su parte. Interpreto esta incapacidad de reconocer su violencia como una falta de maduración en ella. En ese sentido, la narradora parece detenida en el tiempo en lo que respecta a la construcción de relaciones afectivas sobre la base de la violencia. Por esta razón, este vínculo con las gemelas es, ante todo, la manera más temprana de exponer, a través del recordar, conflictos identitarios irresueltos en su adultez y formas anómalas de establecer vínculos afectivos. Asimismo, su relación con las gemelas y, posteriormente, con el hermano de ellas reafirma su necesidad de otro que le permita establecerse como un sujeto, un otro que reafirme su identidad a través del cariño y la validación paterna.

## **2.2. El padre ausente: violencia abandonica y el amor violento**

El vínculo de la narradora con Violeta y Vanesa sirve para explorar paralelismos entre ambas familias que funcionan, además, como un espejo entre sí, un doble que confronta las identidades. Esta antesala es necesaria para abordar el que propongo es el conflicto central del cuento: el ausentismo paterno, en distinta medida, en ambas familias.

Para ahondar en este fenómeno, es necesario aclarar cómo se presentan las dinámicas familiares, qué características tienen las figuras paternas y maternas, y qué consecuencias tiene el abandono en ambos casos en términos individuales y sociales. De esta manera, mientras que en el apartado anterior me centré, en su mayoría, en cómo la narradora se construye discursivamente, en este subcapítulo, analizo un conflicto inconsciente para ella, que se muestra indirectamente, pero es, por esta misma razón, el más importante.

Entre uno de los primeros indicios sobre las dinámicas disfuncionales en la familia de la protagonista se encuentra en el comentario que ella realiza sobre la presencia de su padre a la hora de comer:

Mi papá, como siempre, hizo que mi mamá le subiera la comida a su cuarto. Algunas veces intentaba cenar con nosotros, pero el comedor se convertía en la dimensión desconocida: nosotros engullíamos como enajenados, en silencio, sin levantar la cabeza, y a mamá se le quemaba el arroz, se le derramaba la sopa, reía, también, de la nada, como si **en vez de nuestra casa fuera el manicomio** (46).

Según el recuerdo de la narradora, la presencia del padre a la hora de comer convierte la casa en un manicomio, donde la madre es incapaz de cumplir con las labores del hogar que normalmente están a su cargo, y los hijos son silenciados. Su libertad es eliminada. La figura del manicomio puede vincularse a la imagen gótica del *madhouse*<sup>20</sup>. Según Benjamin Noad (2018: 8–16), en la ficción gótica, el *madhouse* cumple todas las funciones de la cárcel sin nombrarse como tal, es decir, es un espacio disciplinario inescapable que genera terror y miedo. Esta asociación de la casa de la narradora con el manicomio o *madhouse* supone el establecimiento de una estructura rígida encabezada por el padre, una estructura de control y regulación de los hijos y la madre como sujetos enfermos. En este contexto, la locura no aparece como una característica constitutiva de ellos, pues la narradora no señala que esta exista en otros momentos, sino que se presenta como producto de la presencia paterna. Con ello, se expone al padre como un elemento intrusivo y dominante en el espacio cotidiano doméstico, lo que resulta en el

---

<sup>20</sup> Me centraré en la figura del manicomio para el análisis, pero la imagen de la dimensión desconocida también es utilizada en relatos psicológicos de horror para identificar un espacio inexplorado donde las reglas de la normalidad son subvertidas y todo puede suceder. Esta incertidumbre, así como los sucesos que toman lugar en el espacio, configuran el horror y mantienen la tensión de la historia.

comportamiento anómalo tanto de los hijos como de la madre que raya en la excentricidad. Esto supone que, en el recuerdo infantil de la narradora, se reconoce una dinámica en la que la figura paterna toma un rol distante, incómodo y alienante en la crianza de los hijos.

Para abordar este fenómeno, cabe preguntarse por la naturaleza de la figura paterna dentro de las familias históricamente tradicionales. Norma Fuller (2000: 12-15) señala, en su síntesis sobre el estudio de la familia tradicional, que en el estudio del psicoanálisis el padre constituye el símbolo del orden falocéntrico que se asocia al saber, la política y la historia <sup>21</sup>. En el contexto latinoamericano, este fenómeno se vincula al carácter machista de la sociedad, en la que convive una contradicción alrededor de la figura paterna: por un lado, existe una falta de interés en la crianza; por otro, una necesidad de probar la virilidad a través de la numerosa descendencia. Fuller (2000: 15-16) señala que la falta de participación masculina que se encuentra en las familias tradicionales en Latinoamérica se asocia a la mínima valoración de la mujer y las tareas domésticas que aleja al padre del hogar y reproduce la distancia en los hijos varones. En el caso de “Crías”, nos encontramos con una familia en la que el padre parece imponer su autoridad con su sola presencia, controlando el humor de la mesa a través del silencio, pero esto contradictoriamente implica que no mantiene una relación cercana con ninguno de sus tres hijos ni con su esposa. Su silencio, entonces, se configura como una forma de violencia al ignorar activamente al resto de la familia. Con esto, el relato de la narradora presenta un contexto particularmente presente en Latinoamérica, en el que las dinámicas familiares tradicionales sustentan el lugar alienado del padre dentro del espacio doméstico a través de la hipérbole propia del recuerdo infantil.

Como parte de este esquema tradicional, se menciona a la madre de la protagonista en un rol servicial, relacionado al espacio doméstico, el cuidado de los hijos y la pasividad. Además, se señala su falta de agencia para imponer normas o comportamientos a sus hijos, pues la narradora reflexiona que su madre no la protegería de los golpes que recibía de sus hermanos: “Mamá de todos modos no iba a hacer nada” (46). Así, se presenta un entorno donde la figura materna es una presente, pero mayoritariamente invisibilizada y de poca autoridad en el recuerdo de la narradora, debido a su silencio y

---

<sup>21</sup> Este orden se refiere a un sistema que gira en torno al poder masculino simbolizado en el miembro sexual masculino.

su rol doméstico servicial. Su agencia se encuentra en reafirmar los roles femeninos en su hija, como sucede con el elogio de las gemelas y la muñeca que le regalan. De esta manera, la presencia de la madre es mínima, pero permanente, de modo que la narradora no cuestiona a su progenitora ni su relación con ella, a pesar de que sus comentarios se configuran como una crítica a su carácter. Con ello, se establece un rol femenino basado en la pasividad que la narradora identifica con resignación, pero que más adelante parece interiorizar a su pesar.

En esta línea, la madre de las gemelas cumple un rol similar al de la madre de la protagonista. A ella se le retrata como una figura invisibilizada en el recuerdo de la narradora. Ella señala que: “La mamá de mis amigas, en cambio, era bajita y ya está. Por más que lo pienso no recuerdo ningún otro rasgo distintivo. **Era como una mancha** caminando en vestido. Tal vez se llamaba Margarita, tal vez Rosa, **algo cursi, floral.**”<sup>22</sup> Así, se replica la estructura tradicional de la familia de la protagonista, pues la figura pasiva de la madre de las gemelas casi no forma parte del recuerdo. Se relaciona a su personaje con una “mancha”, es decir, se plantea una eliminación simbólica a través de la difuminación de los límites de su cuerpo. Esto se refuerza con el olvido del nombre que, además, se asocia a una imagen tradicionalmente femenina, la flor. Con ello, reafirma la presencia de figuras maternas pasivas en ambas familias. La feminidad tradicional, entonces, de acuerdo con lo aprendido por la protagonista en la infancia, implica relaciones de poder establecidas tanto en las dinámicas familiares como en vínculos como la amistad, en la que se establece la pasividad ante la violencia y la sumisión ante las figuras masculinas.

En contraposición, se presenta el rol disciplinario del padre a través de la violencia. La narradora recuerda la manera en que su padre golpea a sus hermanos cuando ellos la molestan con la muñeca Dina: “mi papá les dio puñetes en la espalda y, si no se hubieran tapado con los brazos, les hubiera dado en la cabeza” (44). El recuerdo resalta cómo la violencia normalizada se configura como parte de la dinámica familiar que se rastrea a prácticas disciplinarias del padre que los hijos replican para con su hermana. Al

---

<sup>22</sup> La duda respecto al nombre de la mujer contrasta con la elección de la protagonista de no utilizar los nombres de varios de los personajes en la narración (el de ella misma, su padre, su madre, el hermano “raro”), en tanto evidencia un desconocimiento o desinterés genuino por ella y, con ello, supone su eliminación implícita como sujeto o agente.

respecto, Marman y Mwkisa (2021: 84) parten del concepto de “significante flotante” propuesto por Stuart Hall, para señalar que el significante “padre” concentra distintos significados que se superponen y contradicen. Es, en ese sentido, que el rol paterno supone, al mismo tiempo, la figura autoritaria distante que la sociedad espera y una fuente de amor que el infante necesita. En esta contradicción, prevalece el mandato social y esto supone que el infante se perciba contantemente despojado del cariño paterno. Con este concepto, se proporciona sentido al relato infantil de la narradora y la forma en que se presenta a la figura del padre, pues esta parece centrarse en el cumplimiento del rol social disciplinario sin dar espacio a las muestras de afecto. De esta manera, se presenta la violencia como una única forma de establecer los vínculos paternofiliales. Además, si bien la protagonista no sufre de violencia física, luego de reprender violentamente a sus hijos, el padre añade: “Dejen de joder a su hermana que la van a hacer **más loca**” (44). Esta parte del recuerdo articula la manera violenta y distante en que se desarrolla la relación de la protagonista con su padre, en tanto supone una falta total de empatía hacia ella y su cuidado es una acción motivada por la necesidad de reafirmar su rol autoritario.

Al mismo tiempo, el comentario sobre su hija afirma la identidad de la narradora como *freak*, un aspecto que, como ya se mencionó, constituye un conflicto irresuelto y se configura como violencia psicológica hacia ella. Esto puede vincularse nuevamente con la propuesta de Noad sobre el *madhouse*. Noad (2018: 8–16) plantea que la ficción gótica utiliza la locura como una etiqueta que marca tanto la enfermedad psicológica real como una atribución falsa de la misma desde la sociedad, así se refiere no solo a una posible locura de los sujetos, sino de la institución o de la sociedad misma que categoriza a estos sujetos como enfermos. En ese sentido, no solo podría decirse que la presencia paterna genera locura en la casa de la narradora, sino que es el padre quien tendrá el poder de categorizar a su familia como enferma. Así, la presentación de este momento es importante para el proceso identitario inconsciente de la protagonista, porque, siguiendo la lectura de Assmann (2011) sobre el recordar, es un momento de formación identitaria que cataloga a la protagonista con la etiqueta de la que tanto ha huido.

Asimismo, el impacto de la crianza violenta y la falta paterna se establece explícitamente más adelante en el relato: “Después me largué del país, mi padre se murió sin que yo supiera quién era ese hombre que tanto quise que me quisiera –la peor forma del amor” (49). La protagonista reconoce un desconocimiento de su padre y un amor

tortuoso unilateral que anhela años más tarde. Esta referencia a su amor se vincula con lo señalado por Marman y Mwkisa (2021:84) sobre cómo las contradicciones respecto al padre dejan al infante con una falta permanente de cariño. De la misma manera, se asocia con lo propuesto por Saint-Martin (2013), en tanto los sujetos infantiles en la literatura contemporánea anhelan el reconocimiento y compromiso de los padres como parte de la reafirmación de su identidad, por lo que su falta constituye un conflicto insuperable para estos por no poder situarse en el mundo (90). En adición a esto, puede explicarse a través del concepto de masoquismo señalado en el subcapítulo anterior por Weinreb (1990) y Ghent (1990), pues muestra un anhelo por cariño y aceptación a través de una sumisión al maltrato ejercido por el padre. Esto la lleva a una constante inseguridad en un vínculo que, como se ha demostrado, estuvo marcado por la distancia y la violencia, a diferencia del vínculo materno, marcado por la pasividad y la permanencia. Con esto, confirma su mayor falta y la característica que parece definirla, su constante búsqueda por llenar el vacío.

Por otro lado, la forma de convivir con la presencia paterna se replica en la descripción de la narradora sobre el padre de las gemelas:

El papá de Vanesa y Violeta se llamaba Tomás, don Tomás, y daba miedo. Era un señor muy alto y muy rosado que llevaba unos lentes de marco negro grueso, vestía trajes claros y casi nunca estaba. Cuando sí estaba había que bajar la voz hasta el mutismo, el aire se llenaba de un jugo eléctrico, lacrimógeno, como cuando se viene una lluvia torrencial, y la diversión se volvía enfermiza. Matábamos a las muñecas de formas horribles, nos hacíamos las muertas nosotras mismas, o tirábamos los juguetes a la caja de cualquier manera, con fiereza. (46–47)

La narradora describe al padre de sus amigas detalladamente, en contraposición con su descripción de la madre de las gemelas expuesta anteriormente. Esto permite resaltar la pasividad de esta en contraste con don Tomás, a quien se refiere inequívocamente por su nombre y agrega la señal de respeto que, se infiere, utilizaba de niña para referirse a este. Don Tomás es una figura ausente y aterradora, lo que evidencia cómo el carácter irruptor y alienante de la figura paterna genera un comportamiento violento y extraño en las niñas, así como también infunde miedo. Esto reafirma la

asociación del padre tradicional con el orden patriarcal autoritario. Asimismo, permite explorar la forma en que los sujetos infantiles deben convivir con la contradicción que supone la figura paterna en el relato, en tanto forma parte de la configuración familiar pero no parece pertenecer al espacio doméstico, es una autoridad, pero no ofrece cariño. Así, se puede leer la reacción violenta de las niñas hacia las muñecas como una imposibilidad de superar el conflicto de una figura paterna disruptiva a través del juego violento. Esto ocasiona un distanciamiento de la feminidad ideal representada por las gemelas; es decir, la presencia paterna es alienante hasta el punto de alejarlas del rol social que se les ha impuesto. Con ello, una vez más se puede identificar la locura que la presencia paterna genera.

Asimismo, el temor que genera en las niñas configura al padre como una imagen siniestra. Como se ha explicado anteriormente, un elemento siniestro genera angustia y transforma lo familiar en desconocido a partir de la exposición de lo reprimido. Esto supone leer la violencia que genera en las niñas como una violencia que no es propia de ellas, sino que proviene del padre en sí mismo. En ese sentido, leo estos indicios como marcas de una violencia mayor latente que, en ese punto de la narración, no ha sido expuesta todavía, la violencia del abandono. Con lo expuesto hasta el momento, la protagonista aprende las nociones violentas de los vínculos heteronormados a partir de la sumisión de las figuras maternas y la aceptación de la violencia que ejercen la figura paterna, nociones que han sido establecidas en su infancia, que perduran en su maduración y que remiten a los otros conflictos analizados en el subcapítulo anterior: su soledad y su feminidad.

De esta manera, la figura de ambos padres es tan similar que parece unificarse de forma que parece el mismo padre para todos los vástagos. Para la narradora, esto se refleja en un ambiente insoportable en el que evoca a su padre a través de la presencia del progenitor de las gemelas: “Respiras, aunque sea espantoso, lo propio, lo que tus pulmones anhelan sin saber por qué. La pobrecita inteligencia del pulmón. **Carne de mi carne. Aire de mi aire. Hija de mis padres**” (47). En esta reflexión de la narradora adulta al recordar su infancia, reconoce la disfuncionalidad de su propia familia a partir de la identificación de algo “espantoso” en el aire. Este elemento que no logra nombrar del todo termina por caracterizar ambos ambientes de manera inescapable y mortal, los convierte en espacios ominosos unificados. Con ello, sostengo que este elemento es una

marca simbólica de la violencia que antes se ha demostrado como parte de la dinámica familiar tradicional, específicamente, de la figura paterna. Esto supone que la narradora identifica inconscientemente la violencia en ambas familias, pero decide escapar de la casa vecina para volver a la dinámica violenta de su propia familia. De esta manera, la narradora expone una imposibilidad de escapar de la violencia. Para explicar esta decisión, resalta el vínculo entre este aire, su carne y sus padres, estableciendo el vínculo familiar con renuncia y lástima. Esto implica el reconocimiento de ella como un sujeto que es producto de su familia y de ese aire; es decir, de la violencia. Sin embargo, a pesar de reconocer su carácter disfuncional y problemático, lo asume como parte de su identidad sin señalar directa y explícitamente por qué, lo que leo como un entendimiento inconsciente de la violencia de sus vínculos, pero una incapacidad de racionalizarlos o enfrentarlos, incluso en la adultez. En cambio, con esta asociación, los justifica y naturaliza, como una característica esencial en ella.

Asimismo, para comprender las implicancias de la necesidad de escape de la casa vecina, es necesario rescatar la teoría sobre el recuerdo de Aleida Assmann (2011: 21), en el que el recuerdo puede transformarse a partir del presente en el que se evoca. En este caso, el rechazo que la protagonista sentía por la presencia del padre de sus amigas se presenta como un rechazo instintivo en la niñez y cobra sentido en un presente en el que la protagonista adulta reconoce la violencia abandonica.

Bajo esta perspectiva, los hámsteres, las mascotas de la familia vecina, que se presentan a lo largo del cuento son una metáfora para las relaciones de ambas familias, pues la crianza está marcada por la violencia que los mismos padres de las gemelas reconocen cuando explican a sus hijas la razón por la cual estos animales suelen devorar a sus crías: “les habían explicado que estaba bien que así fuera porque los recién nacidos eran débiles y no iban a sobrevivir, que los roedores se comen a sus crías cuando sienten que el mundo se los va a comer de todos modos.” (46) Esta noción, que la protagonista recoge de su niñez, naturaliza el conflicto de la crianza violenta, la asemeja a comportamientos salvajes e instintivos propios del mundo animal y la despoja de todo juicio racional, al mismo tiempo que victimiza a los hijos que son producto de esta crianza y reafirma una forma de entender el amor que se sostiene en esa misma violencia. Esta dinámica puede explicarse a partir del análisis que realiza Freud (1912: s/p) sobre las

relaciones paternofiliales en las sociedades totémicas<sup>23</sup>. De acuerdo con Freud, el padre violento expulsa a los hijos conforme crecen para evitar ser eliminado, pues la eliminación del padre otorga parte de su fuerza a los hijos. Simbólicamente, esto implica que la existencia del padre elimina la identidad de los hijos, porque los limita para retener el control en la familia. En ese sentido, el devorar las crías de hámster supone un mecanismo de sobrevivencia de sí mismo y expone la noción egocéntrica de las figuras parentales. La explicación que los padres ofrecen al comportamiento de los hámsteres racionaliza este comportamiento como una forma de protección. Así, la crianza autoritaria se establece como nociones de cariño que parecen destinadas a justificar las falencias de los padres. El cariño, entonces, se presenta como justificación de la violencia, una idea que Vanesa y Violeta han demostrado con anterioridad a través de su pasividad frente a la violencia de la narradora.

La metáfora de los hámsteres, además, dialoga con un comentario de la protagonista sobre su dinámica familiar: “en mi casa cuando te estás ahogando comes y cuando nadie te rescata comes y cuando estás morada, hinchada, muerta, comes” (48). La acción de comer se enmarca en una práctica cotidiana, pero, también, de supervivencia. Es, al mismo tiempo, propia del espacio doméstico y, supuestamente, civilizada, pero también pertenece al mundo animal. Sobre esto, se puede profundizar la práctica de comer a partir de la noción de Freud (1912: s/p) respecto al canibalismo del padre como una forma de transferir su poder a los hijos que intentó eliminar. De acuerdo con Freud, esta práctica se transforma luego en una comida sagrada que simboliza la continuidad de la sociedad bajo el dominio de los hijos. Esto es imposible en el caso de “Crías”, pues el padre es una presencia invencible que mantiene el control de la casa, por lo que lo que podría ser una comida sagrada de celebración, se convierte en una comida instintiva y desesperada de sobrevivencia. En ese sentido, comer sería una forma simbólica de los miembros de la familia de suplir la matanza del padre y la autoridad tiránica que representa, intentar deshacerse de él sin poder conseguirlo. El comer, de la misma forma que el devorar de los hámsteres, parece ser una respuesta instintiva y salvaje a los

---

<sup>23</sup> Freud explica la configuración de las sociedades patriarcales a partir de una analogía con las sociedades totémicas primitivas. En estas, señala que la veneración de un tótem (un animal sagrado asignado a cada clan o tribu) permite configurar las prohibiciones sociales, la moral y la religión. Con esto, Freud señala una relación directa entre el tótem y el padre, como una figura autoritaria temida y adorada, cuyo asesinato es castigado.

conflictos que no implica la resolución de estos, sino su normalización invisibilizándolos e integrándolos a su identidad.

Más adelante, ante el abandono de hogar del padre de las gemelas, el progenitor de la protagonista reflexiona acerca de la estructura familiar. La protagonista señala que “Cuando el papá los abandonó, al mío le pareció mal que siguiera frecuentando esa casa porque era una casa sin cabeza. Así lo dijo, tal vez diría sin cabeza de familia, pero yo nada más recuerdo lo de casa sin cabeza, como pollo sin cabeza, o sea, locos” (48). La explicación del padre de la narradora asume el discurso infantil para iluminar la dinámica tradicional de ambas familias, en la que no solo se reconoce la necesidad de la autoridad paterna dentro del espacio doméstico, sino que su ausencia tiene consecuencias en el espacio social. El padre de la narradora, representante de los mandatos sociales tradicionales, rechaza una configuración familiar que no responda a estos mandatos. La presencia del padre, en ese sentido, se lee como necesaria para la existencia del núcleo familiar, de la misma manera que sería necesaria la cabeza para la sobrevivencia de un cuerpo humano.

Al mismo tiempo, reafirma que esta presencia paterna se asocia, en el imaginario del padre, con la autoridad y la razón. En esta línea, el juicio paterno supone que la locura se presenta como una forma de caracterizar los núcleos familiares que no responden al orden patriarcal. Esto, siguiendo la metáfora del *madhouse* de Noad, supondría la pérdida de la autoridad que regula a los sujetos enfermos. Sin embargo, este discurso es paradójico porque la narradora ha expuesto hasta el momento exactamente lo opuesto: la locura es una consecuencia de este orden patriarcal, de la presencia paterna alienante y la falta de cariño de este. Asimismo, el comentario del padre no supone un reconocimiento de lo problemático de las acciones paternas. El padre de la narradora impone un juicio hacia la familia abandonada sin que esto incluya una condena de quien ejerce el abandono.

La temática del abandono paterno se aborda desde diversas perspectivas. Saint-Martin (2013: 90) plantea que el no reconocimiento de los hijos, que podemos asociar en este caso al abandono, es el peor crimen que pueden cometer los padres en la literatura contemporánea, pues supone la ilegitimidad de estos. Esto, de acuerdo con Fuller (2000), en su análisis sobre la figura paterna en Latinoamérica, está asociado a la naturaleza social del vínculo paternofilial, que, a diferencia del vínculo maternofilial tradicional,

establecido física y socialmente en el embarazo, no se establece hasta que no se hace público discursivamente. Esto genera una relación de poder a partir de la libertad que posee el padre, en contraste con la madre, para rechazarlo, negarlo o simplemente no reconocerlo. El rol materno, a diferencia del paterno, es innegable debido a su marca física, y esto conduce a la idea de que el padre no tiene necesariamente una responsabilidad y, al no asumirla, genera un estigma social para la familia no reconocida. Si bien el abandono de Don Tomás ocurre luego de la formación oficial de la familia tradicional, lo señalado por Saint-Martin permite establecer la posibilidad y amenaza de un vínculo que, al ser socialmente construido, podría ser descartado o reemplazado en cualquier punto en el tiempo, como es el caso de esta familia.

Asimismo, puede leerse este estigma a partir de la propuesta de Freud (1912) sobre la manera en que el asesinato del padre representa un tabú, es decir, una prohibición social que debe ser castigada con la muerte. En este contexto, la ausencia del padre de las gemelas puede leerse socialmente como un asesinato simbólico de este, a pesar de que es él mismo el que ha abandonado a su familia. Frente a este asesinato simbólico, la culpa cae sobre la familia y es castigada, a pesar de ser víctima, con la muerte social por trasgredir el tabú. Con ello, la ausencia del padre de las gemelas conlleva un estigma social que genera el rechazo de la familia de la protagonista como representante de la sociedad.

Este estigma se presenta también en una conversación entre la madre de la protagonista y la madre de las gemelas: “[...] mi mamá, un poco apurada, como nerviosa, saludaba a Margarita o Rosa, a la madre, y le decía cualquier día de estos me paso y nos tomamos un cafecito. Nunca, por supuesto” (48). Con esto, la narradora retrata un momento en el que la condena social hacia la familia abandonada no está contenida solo en la crítica dentro del hogar, sino que se expresa en el nerviosismo de la madre de la protagonista por aparentar una amistad y prometer un encuentro que no tiene intenciones de cumplir. De esta manera, puede leerse el intercambio como una necesidad de mantener la cordialidad de los vínculos que la exime de mostrar una solidaridad real con la otra mujer y su familia o, en todo caso, una expresión sincera de enemistad o crítica. La madre de la narradora decide adherirse al mandato social a través de esta práctica y replica implícitamente el juicio que el padre ha realizado anteriormente.

### 2.3. La dualidad abandonada

En el caso de la protagonista, las dinámicas familiares disfuncionales que descansan en el ausentismo del padre plantean el tipo de relaciones que establece con otros hombres y, particularmente, con el hermano “raro” de sus antiguas amigas, sujeto que contacta posterior a su regreso al país. Este es evidencia de la imposibilidad de superar la falta en la adultez y esa constante búsqueda de un otro en los hombres con los que establece vínculos heterosexuales que reemplacen la relación con el padre. Asimismo, el encuentro entre estos personajes exhibe la violencia que supone el ausentismo paterno. Por esta razón, se abordan los encuentros de la narradora con el hermano “raro” tanto en su infancia como en el presente, así como la basurización de este último y la casa vecina. Lo desarrollado en este apartado corresponde a las consecuencias de los procesos conscientes e inconscientes que se exploraron en los apartados anteriores.

El primer encuentro que tiene la protagonista con el hermano “raro” ocurre a sus doce años y cuando la protagonista no soporta la soledad en el cuarto de las gemelas con las muñecas: “una de esas tardes se abrió una de las puertas y conocí al hermano segundo, el raro. Me preguntó si quería ver una cosa y yo le dije que sí porque **toda mi vida he querido ver cosas y porque digo que sí a los hombres**” (44–45). La narradora se refiere a la rareza de este sin proporcionar explicación alguna de ello, pero el uso de este término permite asociar la identidad del hermano con la identidad *freak* que antes se ha desarrollado en relación con las gemelas. Esto supone implícitamente que el hermano era conocido por su rareza en otros espacios, lo que permite que la narradora se reafirme en su normalidad por contraste. Asimismo, la situación reafirma de manera simbólica cómo la relación de ambos personajes se presenta como una huida de los mandatos femeninos tradicionales representados por las muñecas que la narradora aborrece y teme. Esto expone la contradicción de la protagonista, que discursivamente se ha distanciado de la feminidad heteronormada construida desde la pasividad frente a lo masculino. Así, evidencia una necesidad de aceptación y validación por parte de las figuras masculinas a través de la repetición de roles tradicionales de género aprendidos en su contexto familiar. En ese sentido, la relación con el hermano “raro” se configura como la muestra más temprana de una construcción discursiva en la que “decir que sí” es una característica inamovible de su identidad, una verdad indiscutible que señala con resignación y utiliza para justificar su pasividad. En este primer momento, se asocia a una expresión inocente

de curiosidad, pero se presenta como un comentario en retrospectiva de una mujer adulta que adelanta una práctica normalizada en otros vínculos heterosexuales.

En ese encuentro, el hermano “raro” le muestra las crías medio devoradas de los hámsteres y tienen el primer contacto sexual: “[...] se abrió el cierre, me empujó la cabeza, dijo que me arrodillara, que abriera la boca y que me metiera en la boca ese otro trozo de carne rosada que él tenía entre las piernas. Ordenó que no usara los dientes y así lo hice [...] Eso era el amor, me explicó, y **yo dije que sí porque digo que sí a los hombres**” (45). Así, este primer encuentro sienta las bases para una relación en que el hermano introduce a la protagonista a la sexualidad de manera repentina, autoritaria y violenta, construyendo, al mismo tiempo, una noción del amor. Se reafirma esta concepción violenta del amor que ambos parecen experimentar, en la que la mujer cumple un rol pasivo y sexualizado.

Conforme el interés de la protagonista por las hermanas se disipa, el interés por el hermano aumenta y este último es lo único que la mantiene en contacto con ellas. Esta situación permite su segundo encuentro que también surge de improviso. Cuando el hermano “raro” la lleva rápidamente a su cuarto, ella señala que: “Allí, en esa **penumbra apestosa a medias usadas y a axilas sin lavar**, me miró, se acomodó los lentes en el puente de la nariz, y me besó, me besó mucho, me besó de pie y acostados, y me dejó besar así de tanto, de pie y acostados. Ya no tuvo que decir que eso era el amor porque yo ya lo sabía” (48). Este momento ocurre en secreto, pues ninguno de los otros miembros de las familias se entera de él. Esto supone que, en el marco las expectativas adultas para con la narradora, ella identifica su relación con el hermano como un refugio secreto lejos de estas. Sin embargo, contradictoriamente, la narradora plantea su vínculo a partir de lo que el hermano estableció la primera vez como amor, presentándolo como una verdad incuestionable y reforzando su lugar pasivo frente a él. De la misma manera que sucedió con sus vínculos familiares, internaliza y naturaliza su entendimiento de los vínculos románticos. Esto supone el aprendizaje de una primacía masculina sobre la pasividad femenina que Carole Pateman (1995: 15) identifica como el establecimiento histórico de un contrato sexual. Este contrato supone que, con la constitución de la idea del Estado y el derecho, se institucionalizó el derecho de posesión de los hombres sobre las mujeres. En ese sentido, el establecimiento de la sociedad moderna se rige por un contrato sexual

que reproduce estas dinámicas en todas sus esferas. De esto se explica la reproducción de los vínculos sexo-afectivos tradicionales que la narradora replica.

Sobre el establecimiento de estos vínculos, además, Marman y Mwkisa (2021: 81), en el análisis de las obras de Bessie Head, identifican en las protagonistas huérfanas heteronormadas un deseo por el padre fallecido que las lleva a buscar figuras paternas que cumplan la función de amante y padre al mismo tiempo. A pesar de que la narradora no sufre un abandono físico del padre, la idea de orfandad se vincula con el ausentismo paterno y la falta que esto supone para ella en cuanto a un otro que proporcione amor, autoridad y validación masculina. En ese sentido, la narradora reconoce que nunca se sintió amada por este y, a pesar de intentar construir su identidad fuera de la feminidad tradicional ideal, este vacío la ha llevado a reproducir la feminidad que ella misma rechaza en búsqueda de aceptación. Esto se confirma cuando señala “**seguí diciendo que sí a los hombres**, rompiéndome como un vaso barato contra las paredes de diferentes casas. O sea, **creciendo**” (49). La pasividad, entonces, se configura discursivamente como un aspecto de la adultez, un rito de pasaje que se inaugura con su ingreso a las relaciones sexo-afectivas. Sin embargo, el relato revela una conducta aprendida en su infancia que tiene como marca más evidente el vacío producido por la falta de amor paterno.

Por otro lado, en este encuentro en su infancia, la narradora se relaciona con la suciedad explícita del hermano “raro” al ingresar a su cuarto. Esta referencia a una “penumbra apestosa” puede vincularse con un comportamiento de rebeldía adolescente de parte de él. Sin embargo, más adelante, en su encuentro en el presente, la narradora describe el “mal olor” como un aspecto característico del hermano en su adultez: “Ha perdido todo el pelo, ha engordado unos veinte kilos, tiene el mal olor de los ancianos abandonados” (42). A pesar de que han transcurrido años desde su último encuentro, se presenta al hermano, una vez más, como un personaje asociado a la suciedad a través de los olores que emana. Esto supone un proceso de degradación progresiva desde estos primeros encuentros hasta el presente. En ese sentido, la descripción que la narradora presenta del hermano en el presente permite abordar el olor como una marca constante del personaje y su simbolismo. Constance Classen (1992: 134) señala que el olor es utilizado para subalternizar la otredad. Esto quiere decir, identificar a aquel que no forma parte de la norma social. En ese sentido, el olor define implícitamente al hermano como un sujeto disfuncional y se configura como una marca del abandono que puede rastrearse

al elemento “espantoso” que la narradora identifica en el aire respecto al padre de las gemelas, por lo que es una forma simbólica de expresar la marca de la crianza violenta de la que formó parte.

Conforme avanza este encuentro, la descripción deja de centrarse solo en el olor para pasar a otros sentidos, mientras que, paralelamente, se establece la forma en que se configura su relación:

me arrodillo en la alfombra roja, falsa persa, mugrosa, le abro la bata, bajo la que no hay nada, y se la chupo. **No se sorprende. Yo sí**, porque el olor es repugnante y tiene el vello púbico rasurado y la verga muerta, pero sigo y sigo y sigo hasta que se le endurece y sigo aún más hasta que se corre en mi boca y me trago eso que sabe a mostaza de Dijon y a cloro. (42)

En este momento, el acto sexual ocurre posteriormente de haberse reencontrado y es iniciado por la narradora. Ella describe a detalle, a través del olor y el sabor, el estado de degradación en el que se encuentra el hombre, lo que tiene la intención de producir asco en el lector. Con ello, se puede profundizar en los estudios del disgusto en torno al asco como un sentimiento asociado a la impureza y a lo inmoral. De acuerdo con esta propuesta, el asco es un concepto construido culturalmente para supeditar al otro y establecer un “nosotros” superior a esos “otros” que se establece a partir de la mirada de quienes organizan el espacio y buscan eliminar la suciedad (Silva Santisteban 2008: 57; Douglas 1984: 2). Así, el asco funciona como una marca para establecer de manera más explícita en la narración al hermano como un sujeto otro. En este punto, este asco sigue funcionando como un elemento diferenciador entre el hermano y la narradora, que todavía forma parte de la “normalidad”, asociada también al lector del relato.

Por otro lado, el vínculo entre ambos personajes se construye sobre la base de un acto sexual que replica la pasividad femenina aprendida en la infancia y desarrollada al inicio de este apartado. Se entiende, de esta manera, que en este momento él es consciente del aprendizaje de los roles que el estableció en su primer encuentro, pues la narradora comenta que él no se sorprende ante su iniciativa. Sin embargo, señala que ella sí se sorprende. Esta sorpresa puede leerse como una incapacidad de entender conscientemente la reproducción de los roles tradicionales de género o una forma de intentar mantener la

diferenciación discursiva entre ambos, que, contradictoriamente, se elimina con su sumisión hacia él. Es decir, señalar esta sorpresa es un recurso discursivo para mantener hasta el último momento posible una distancia entre ella misma y la otredad. Esta diferenciación es esencial en los estudios del disgusto, pues cumple la función social de señalar a quien no cumple con las normas sociales de grupo, aquel que se presenta como un otro no deseado (Giner-Sorolla y Sabo 2016: 98; Dürr y Winder, 2016: 53). Es decir, implica una búsqueda de control de los sujetos a partir de aquello que se considera correcto o moral sobre la base de la idea de la pureza, en contraposición con lo incorrecto y lo inmoral asociado a la suciedad. De esta manera, la otredad del hermano se basa en el incumplimiento de un rol social que lo categoriza como inmoral y explica su exclusión, del que la narradora no quiere formar parte. Esto se explica con la imposición del estigma social en su familia a partir del abandono paterno que supone la muerte social de los miembros de esta. En ese sentido, entiendo la suciedad como representante no solo de la violencia de la crianza y el abandono, sino del estigma social.

En esta línea, la suciedad, representante de este estigma, se ha extendido no solo al hermano, sino al espacio de la casa que ahora él habita en soledad. Este aspecto se resalta en distintos momentos de la narración: “Entonces me doy cuenta de que sobre la alfombra hay un montón de cucarachas muertas” (42–43). Así, el lugar, de la misma manera que el personaje, se encuentran en un estado de degradación extrema. El hermano no solo convive con la suciedad, sino con cuerpos de animales muertos que se han ido acumulando en el tiempo. En este punto, la suciedad escala no solo a un aspecto olfativo corporal, sino a la presencia de basura que, dentro de los estudios del disgusto de Rocío Silva Santisteban, se configura como una herramienta para jerarquizar los espacios y los sujetos dentro de ellos. De esta manera, los espacios donde se encuentra la basura se vinculan a la degradación, la contaminación y el caos, mientras que los sujetos que habitan en estos espacios se consideran sucios, enfermos o desechables. Con ello, propone el término “basurización simbólica” para nombrar una forma de marginación que convierte simbólicamente a un sujeto en desecho y que implica una pasividad de dicho sujeto basurizado (2008: 61). Leo esto como una forma de marcar las consecuencias sociales e identitarias de la violencia abandonica que coloca al hermano en este estado de marginación expresado a través de su suciedad que no parece disgustarlo. En ese sentido, encuentro que el hermano se establece dentro de la basura a partir de una identificación con esta. Él reconoce su disfuncionalidad y no la discute o enfrenta, se acomoda en ella.

El estado de la casa ha llegado a tal extremo que la narradora cuestiona su definición como una casa: “La sala y el comedor están tan llenos de cosas, de fundas negras de basura, botellas vacías, cajas de cartón, peluches, que esto ya no se puede llamar casa.” (43). Así, se establece simbólicamente que la casa, representante de la institución familiar, ha perdido toda estructura, pues también ha perdido a todos sus miembros. La casa ya no puede considerarse como tal, pues se entiende una ‘casa’ como una representación física de las estructuras familiares que son completamente inexistentes ahora. Para entender este aspecto, hay que abordar la presencia de la basura como una expresión del trauma de la violencia vivida en la crianza. Esto implica entender la violencia como una práctica con consecuencias generacionales que marca psicológicamente a los sujetos que la viven y los espacios en los que se ejerce. Asimismo, entender la violencia del abandono del padre como un trauma explica la necesidad de escape no solo para huir del juicio social, sino como una forma de superar este trauma. Esto quiere decir que, si bien el padre y la familia han dejado atrás la casa, las razones son opuestas en cada caso. El abandono del padre es una forma de ejercer violencia, mientras que la huida de la familia es una forma de intentar superar esta violencia. Como señalé anteriormente, leo la migración de la familia vecina como una migración fuera de Latinoamérica hacia el primer mundo. Por ello, entiendo la migración como un intento de acceder a nuevas oportunidades, nuevas identidades sociales fuera del estigma que impone la sociedad tradicional latinoamericana<sup>24</sup>. Con ello, se remarca la forma en la que el juicio social excluye a sujetos que no son funcionales al discurso idealizado de la familia tradicional como institución primaria de la sociedad.

En ese sentido, la basura marca esta imposibilidad por adherirse a los mandatos de la familia tradicional que finalmente lleva a las gemelas y al resto de la familia a abandonar el espacio para escapar de la marginación. En este contexto, el hermano “raro” se configura como un sujeto que ha sido incapaz de superar el abandono, incapaz de progresar, y que, al mismo tiempo, replica la violencia masculina en su relación con la protagonista.

---

<sup>24</sup> Esta lógica de la migración como una posibilidad de nuevas oportunidades es común en el esquema latinoamericano. Mi lectura no asume que esta sea la respuesta ideal necesariamente, me limito a proponer que se presenta como una salida para el estigma y el trauma.

Sin embargo, más adelante los elementos de degradación que pueden causar asco al lector y exponer una marca social y psicológica de esta violencia, ya no causan el mismo efecto en la protagonista:

No sé qué es toda esta mierda, pero sé que si me caigo no me podré volver a levantar, que me hundiré en la blanda acumulación de basura y que ahí me quedaré para siempre, como un insecto en ámbar, como Alicia cayendo y cayendo por el hueco del árbol. El país de las maravillas: una casa del sur atestada de desechos. El conejo blanco: el hermano raro al que han abandonado todos. (49–50)

A pesar de ser consciente de la suciedad en el que se encuentra la casa cuando el hermano “raro” la lleva a su cuarto, la narradora reconoce que no se puede negar a él. Al respecto, sigo la propuesta de Silva Santisteban sobre la contradicción que genera la basura al ser tenebrosa y, al mismo tiempo, producir un goce adictivo que impide su eliminación. Esto se debe a que su existencia (así como el asco que produce) permite un sentimiento de superioridad de parte de quien la observa (2008: 64). En este caso, la narradora utiliza dos metáforas —el insecto en ámbar y la de Alicia en el país de las maravillas— que permiten entender su disposición hacia el hermano y hacer referencia a este goce de manera implícita, dejándose llevar por él. Por un lado, se presenta como un insecto atrapado en ámbar. El ámbar es una resina que desprenden los árboles para atrapar a los insectos y protegerse de estos. Esta imagen hace referencia a un detener del tiempo, un tiempo congelado para el animal que, al mismo tiempo, lo cubre de una protección y lo embellece. En este caso, interpreto que el tiempo detenido sería la infancia de ambos, antes del abandono paterno y el espacio de protección sería la casa vecina. Más específicamente, el cuarto del hermano. Es decir, identifica que su aceptación la atrapa para siempre y decide ingresar a este espacio como una promesa de protección y de regresión a su infancia. Al respecto de este momento, cabe plantear la teoría de Emmanuel Ghent (1990: 111) sobre el vínculo que tiene el masoquismo con la sumisión y la entrega. Ghent propone que la entrega es una actividad de liberación involuntaria en el que el sujeto conoce su identidad y llega a la unidad de sí mismo, que trae consigo un sentimiento de éxtasis, aceptación y júbilo<sup>25</sup>. Sin embargo, el anhelo por este sentimiento

---

<sup>25</sup> El término original es “surrender” que también puede ser traducido como “rendirse”. Ghent señala que esta forma de entender el término, relacionada al “darse por vencido” está más asociada con una

puede llevar a confundir la entrega con la sumisión y generar como resultado el masoquismo<sup>26</sup>. Esto supone la pérdida de uno mismo y su esclavización a la dominación y el control de un otro con resignación (115). El masoquismo, además, como se señaló respecto a las gemelas, es una actitud mayoritariamente femenina. Esto se puede leer como un indicio de su entrada definitiva a la feminidad tradicional sumisa. Con esto en mente, se puede explicar la escena mencionada como un momento de sumisión de la narradora que proviene de una búsqueda de liberación del trauma de su infancia.

Por otro lado, la imagen de *Alicia en el país de las maravillas* hace referencia a su curiosidad y a un mundo desconocido que le permite escapar de la realidad. La alusión a este relato resalta la importancia de la figura del viaje para entender la sumisión de la narradora ante el hermano. Este ha sido mencionado desde el inicio del cuento a partir del conflicto que le genera volver a su hogar: “Nos buscan donde ya no estamos, los buscamos donde ya no están y ahí empieza la tragedia [...] llega un día en el que no se puede más: pretender que has vuelto requiere un esfuerzo agotador. Casi mata” (41). Con ello, la narradora establece un desarraigo y una necesidad de distanciarse de aquello que su hogar representa: los lazos familiares y la violencia en los que no se reconoce, la imagen idealizada con la que siempre ha luchado y que nunca alcanzó, la cual comprende la feminidad ideal, la normalidad, la completitud.

En contraposición, el reencuentro con el hermano es, al mismo tiempo, una resignación a reconocerse a sí misma y al hermano como sujetos disfuncionales, escindidos, *freaks*: “Él sabe quién soy. Pero más importante: yo sé quién es él. Frente a frente no hay despiste. **Nunca me fui, nunca se quedó**” (42). Con esta referencia a irse o quedarse, la narradora trata de negar que el tiempo haya transcurrido. De la misma forma que en *Alicia*, el tiempo pierde sentido con el reencuentro de ambos personajes basado en un vínculo en el que la disfuncionalidad de cada uno, así como la violencia, es reproducida. La necesidad de permanencia supera la posibilidad de enfrentarse a la realidad disfuncional del espacio en el que se sumergen y lo transforma en un mundo de maravillas ficcional que se encuentra fuera del espacio social normado.

---

connotación negativa occidental en el contexto del combate y su propuesta, en cambio, lo aborda desde una perspectiva positiva. Es por esta razón que he decidido traducirlo como “entrega”.

<sup>26</sup> Ghent plantea que su definición del masoquismo como resultado de una búsqueda de entrega no tiene la intención de invalidar otras propuestas teóricas sobre el masoquismo. Su intención es, principalmente, profundizar en estas u ofrecer teorías alternativas.

En ese sentido, leo este vínculo como una necesidad de escape de la violencia vivida en la infancia que le permite ficcionalizar la violencia –que ahora encuentra en su relación con el hermano y el espacio de la casa vecina, espacio en el que se desarrolló el vínculo– en una fantasía de amor que repite los patrones de las relaciones heteronormadas<sup>27</sup>. Así, toda demostración de violencia es atractiva en el retorno a un lugar en el que finalmente se concibe aceptada: “Las fotos [de los hámsteres devorados] que siempre quise ver están ante mis ojos y son más hermosas de lo que jamás imaginé” (50). Con esto, finalmente se cierra el relato, otorgando sentido al título del cuento. El hermano “raro” y la narradora se configuran como las crías disfuncionales, violentadas, que forman un vínculo en el que la dualidad es un escape para la violencia en la misma violencia<sup>28</sup>. En ese sentido, la violencia crea sujetos llenos de contradicciones, incapaces de integrarse a la sociedad por completo. Esta sociedad es, asimismo, violenta también, lo que implica que la única forma de existir funcionalmente en ella será hacerse cargo de la violencia de la infancia, situación que la protagonista es incapaz de lograr.

De esta manera, este vínculo evidencia la búsqueda de una dualidad que permita enfrentar el sinsentido. Esta dualidad se encuentra a partir de una identificación de un otro que permita reflejar y aceptar la disfuncionalidad y el trauma originados por el ausentismo del padre en el marco de la sociedad tradicional que establece la presencia de este como necesaria. En ese sentido, el vínculo de esta dualidad es igualmente conflictivo y contradictorio, pero se presenta como una posibilidad de refugio en la complicidad entre ambos y de expresión de la identidad disfuncional que he categorizado como *freak* y que la narradora ha intentado esconder del mundo.

## 2.4. Conclusiones

---

<sup>27</sup> El espacio de la casa se presenta como un nido para esta fantasía de amor. Sin embargo, también puede leerse a partir de una imagen recogida en el capítulo anterior, el útero. Esto supondría entender tanto a la protagonista como el hermano “raro” como hijos simbólicos de la violencia. Es a esta a la que la protagonista retorna luego de su largo viaje.

<sup>28</sup> La formación de dualidades disfuncionales como respuesta a la violencia abandonica puede verse también en el relato “Persianas” cuando Felipe, el protagonista, establece una relación incestuosa con su madre que puede rastrearse a la incapacidad de superar el abandono paterno. Asimismo, en el relato “Nam”, Ampuero muestra el incesto como una respuesta a la soledad en los hermanos Diana y Mitch, quienes parecen formar un espacio similar al útero en el momento central del cuento, junto con una narradora que luego es expulsada de este. En este caso, el origen se rastrea a una violencia sociopolítica relacionada a la experiencia del padre de los hermanos en Vietnam y la imposibilidad de la madre de estar presente para sus hijos debido a la necesidad de tener que asumir la carga económica de la familia.

Con todo lo analizado, el relato expone una infancia violenta que marca el ingreso a la adultez de la protagonista, de la cual no puede escaparse. Esta infancia se encuentra marcada por un conflicto identitario que se desarrolla sobre la base de la amistad que establece la narradora con las gemelas, desde la cual la dualidad de Violeta y Vanesa le exige cuestionar su soledad, feminidad y normalidad. La imposibilidad de resolver estos cuestionamientos se explica a través de la narración en un contexto familiar latinoamericano caracterizado, sobre todo, por un padre distante y autoritario, así como por una madre presente, pero invisibilizada por su pasividad. Esto tiene consecuencias nocivas para los hijos, simbolizadas a través de la figura del *madhouse* y lleva a que la protagonista establezca relaciones heteronormadas en las que repite el rol de la feminidad tradicional que recoge de la madre, en un intento por lograr la validación masculina de sus parejas, a pesar de intentar distanciarse de este.

Este esquema se repite en la familia de Vanesa y Violeta, con la característica adicional del abandono paterno. Esto permite crear un paralelo entre ambas familias y evidenciar la manera en que la violencia se esconde en el núcleo familiar a través de la normalización de estructuras rígidas de crianza, simbolizadas en las crías de hámsteres devoradas. Asimismo, permite establecer la presencia de un estigma social propio de la sociedad latinoamericana hacia la familia abandonada por no responder a las expectativas basadas en la necesidad de la autoridad masculina, marginando a sus integrantes. Con ello, también demuestra cómo los integrantes de la familia responden a la marginación, en tanto la mayor parte de la familia recurre a la migración en búsqueda de un futuro distinto y para escapar del estigma. En cambio, el hermano “raro” es incapaz de superar el abandono y se sume en esta marginación, presentada en el cuento a través de la basura y el asco.

Finalmente, el cuento presenta el reencuentro de la protagonista con el hermano “raro” en la casa vecina. Este expone dos sujetos disfuncionales, marcados por la violencia de la paternidad ausente desde la cual se configuran como dobles del otro, espejos de una violencia compartida. Sin embargo, en el reencuentro, se expone la repetición violenta de patrones heteronormados de relaciones en la búsqueda por un otro con quien constituir una dualidad que los complete. En ese sentido, el relato muestra un vínculo que es producto de la crianza violenta y encuentra en su disfuncionalidad la

manera de sobrevivir y existir en la subalternidad, pues son incapaces de procesar esta crianza.

Así, el título del cuento “Crías” refiere a estos sujetos como crías devoradas de hámsteres, en tanto se utiliza esta figura para exponer un discurso adulto que justifica la violencia de la crianza a través de nociones nocivas de cariño y afecto. Ser devorados por sus padres, en el discurso adulto, implica una voluntad de protección. Sin embargo, el relato demuestra que la devoración de los hijos responde a una preocupación individual del padre por existir a través de la eliminación de estos, que termina por producir sujetos marginales. Con ello, Ampuero denuncia las estructuras patriarcales sobre las cuales se forma la institución familiar y sus consecuencias.



## Capítulo III

### “Luto”: La violencia inescapable

El cuento “Luto” se presenta, a partir del lenguaje mítico, como una reescritura del relato bíblico centrado en las hermanas Marta, María y su hermano, hijos de un padre alcohólico y abusivo que, al fallecer, deja al hermano el lugar de cabeza de familia. El cuento explora la separación de las hermanas cuando María, la hermana menor, es marginada por su hermano, y, consecuentemente, abandonada en un establo para ser torturada y abusada por él y todos los hombres del pueblo, mientras Marta permanece en la casa familiar. En el caso de este relato, propongo que la violencia del padre, que victimiza a los tres hermanos, se transforma en una violencia generacional heredada y reproducida por el hermano. Esta situación supone la aparición de una dualidad entre las hermanas, un vínculo basado en la sororidad, para enfrentar la violencia del hermano. Esta violencia generacional se basa en diferencias de género que impone la autoridad masculina a través de códigos religiosos de comportamiento que se exigen a las mujeres, mientras los hombres ocupan el rol de juez y jurado para declararlas culpables de inmoralidad. Detrás de esta violencia se esconde, en realidad, la explotación de las mujeres para el servicio y el deseo masculino que, con la condena moral, se expone sin reparos en abusos sin límites.

#### 3.1. Relato bíblico, lenguaje religioso y narrador

En “Luto”, Ampuero utiliza una narradora omnisciente que se focaliza, sobre todo, en las hermanas Marta y María. El relato de la autora es una reescritura del bíblico en el que se añade una perspectiva femenina que desarticula el discurso religioso<sup>29</sup>. De acuerdo con Bar-Efrat, el narrador del relato bíblico suele ceñirse a los hechos objetivos, desde una perspectiva distante de los personajes, pero es capaz de conocer sus pensamientos, lo que requiere de un lector activo en la reflexión (2003: 56–57). En ese sentido, la narradora de “Luto” aporta una perspectiva presentada como neutral ante los acontecimientos, pero reconoce la perspectiva femenina como parte de estos, que suponemos ha sido invisibilizada en el relato original. Por esta razón, la narradora presenta un código

---

<sup>29</sup> Las hermanas María y Marta, así como su hermano Lázaro, a los que me referiré en este capítulo, son mencionados brevemente en los evangelios de Lucas y Juan. Estos momentos serán mencionados a lo largo del análisis del relato de Ampuero.

religioso a partir de metáforas y referencias bíblicas. En este sentido, el relato se distancia de los analizados en los anteriores capítulos, en los que podía al menos inferirse un contexto latinoamericano contemporáneo. Sin embargo, cobra sentido en un contexto latinoamericano en el que el discurso religioso conforma gran parte de la mentalidad de grupos conservadores resurgentes de los últimos años. Al respecto, Rita Segato subraya el retorno conservador al discurso moral como un fenómeno de la sociedad contemporánea que en América Latina se expresa en una oposición a la llamada “ideología de género”, vinculada a una necesidad de prohibir una educación no alineada con una identidad biológica naturalizada (2016: 16). En ese sentido, el relato de Ampuero supone una crítica institucional basada en la importancia del discurso religioso en la fundación de la cultura, derivada de sus características míticas. Estas se derivan, de acuerdo con Mircea Eliade (1981: 55 – 58), del carácter fundacional que la religión adquiere al construir un relato que se remite al origen del mundo. Es por esta razón que la propuesta de Ampuero reconoce este carácter fundacional del relato bíblico en la realidad latinoamericana y, al mismo tiempo, busca exponer sus estructuras. En esta línea, además, se centra en el rol femenino invisibilizado y explotado para los intereses de este discurso eminentemente masculino adoctrinante, que en el relato se presenta como hipócrita y contradictorio.

En relación con esto, de acuerdo con Schanoes<sup>30</sup> (2014: 5–61) el revisionismo permite irrumpir en las bases históricas y culturales del mito. Asimismo, el retelling revisionista no solo reconsidera un relato, sino que permite reflexionar sobre la naturaleza del proyecto revisionista. Específicamente, el retelling feminista permite exponer la misoginia subyacente para reconfigurar sus estructuras. En esta línea, la apropiación del relato bíblico religioso judeocristiano en “Luto” permite exponer las bases del discurso religioso institucionalizado en las sociedades latinoamericanas. Además, Goosen (2010: 36–64) agrega sobre el retelling de personajes femeninos bíblicos que estas narraciones se caracterizan por tomar personajes mencionados brevemente y profundizar en su perspectiva individual a través de protagonistas que no se acomodan al estándar femenino

---

<sup>30</sup> Schanoes concentra su análisis en el retelling de los cuentos de hadas y mitos, sobre todo vinculados a protagonistas femeninas y relaciones entre mujeres. Sin embargo, su propuesta es aplicable también al relato bíblico, en tanto mi lectura se basa en la exposición de estructuras subyacentes, de la misma manera que Schanoes lo establece en las narraciones que explora.

encontrado en el relato bíblico. Así, construyen utopías femeninas que permiten la deconstrucción de las ideologías que confrontan.

### **3.2. El padre, el hermano y la violencia generacional**

Si bien el relato se desarrolla, en su mayoría, durante la adultez de los tres hermanos, las relaciones asentadas en su infancia permiten establecer dinámicas familiares que son esenciales para explorar los sucesos centrales de la historia. En estas, la figura del padre se presenta como determinante por su violencia y las secuelas que dejará en sus hijos.

El recuerdo de Marta sobre su infancia permite explorar las relaciones familiares como la base de la relación entre hermanos en su adultez: “Marta casi pudo olfatear en el aire el mar de las vacaciones, cuando los padres vivían, cuando él no era él, sino uno más: tres niños corriendo por la playa y regresando a cada rato, mira mamá una concha, mira papá un cangrejo” (72). Marta se refiere a un espacio cerca al mar donde los tres hijos del matrimonio disfrutaban de las vacaciones familiares. En este, no hay una distinción entre ninguno de los hermanos, parecen mantener un vínculo horizontal y, en conjunto, constituyen la imagen de una familia tradicional idílica. La referencia de Marta sobre el olor del mar puede entenderse como una forma de añoranza hacia ese momento de inocencia y felicidad, mientras que la imagen de los niños corriendo supone un sentimiento de libertad que contrasta con sus futuras vivencias. De esta manera, puede articularse la presentación del recuerdo con la teoría de Assmann (2011: 9) presentada en el capítulo anterior. La autora plantea que el recordar siempre está influenciado por el presente desde el que se recuerda y, en ese sentido, este recuerdo se configura como un momento ideal a partir del cual Marta reflexiona su situación actual.

Asimismo, el recuerdo puede vincularse a un relato fundacional religioso y la figura del Paraíso en la religión judeocristiana. En este caso, esto supondría situar a la familia del relato en un tiempo mítico. De acuerdo con Mircea Eliade (1981: 55 – 58), en el caso de la religión judeocristiana, el tiempo mítico refiere al relato del Génesis, la creación de Adán y Eva, y el Paraíso. Esta asociación transforma a la familia en un modelo de familia originaria y aspiracional. Sin embargo, el espacio idílico de los recuerdos pronto se transforma a partir de la introducción de violencia por parte del padre:

el aire olía a días buenos cuando papá no volvía agrio y azotaba a todo el que se ponía por su camino con una vara de cuero delgadita que abría la piel en silencio, como si nada, hasta que salía la sangre como una sorpresa roja y el dolor agujijoneaba. Empezaba por mamá, seguía por el hermano y por Marta que se las arreglaba por esconder a María de la varilla. (72)

Por un lado, la introducción de la violencia permite establecer un paralelo que se presenta como una expulsión del Paraíso, donde el padre ocupa el lugar del Dios castigador. Sin embargo, a diferencia del relato bíblico, la expulsión del paraíso familiar no se vincula a ningún pecado cometido por la madre y los hijos, sino que es consecuencia del alcoholismo del padre, que expone su violencia y su tiranía. Con ello, la culpa de la expulsión, tradicionalmente vinculada a Eva, la figura femenina, se traslada a una figura masculina que toma el lugar divino. En ese sentido, la narradora parece cuestionar la autoridad de este dentro del hogar al reconocer su carácter violento. Por otro lado, se describe la violencia paterna de forma explícita a partir de un lenguaje directo que resalta la crudeza de esta. La manera en que la violencia sufrida opera en los recuerdos de Marta, que remite al discurso infantil, permite también establecer una dinámica familiar con una estructura en la que la madre se encuentra más expuesta a los ataques, seguido del hermano, Marta y, finalmente, María, la menor. Ello referencia la manera en la violencia opera en el espacio doméstico, donde las esposas se encuentran en la primera posición de vulnerabilidad, seguidas de los hijos. De acuerdo con Meera Atkinson (2017: 152), la violencia doméstica era antes vista como una problemática privada, y en la actualidad se identifica como una manifestación de un sistema de dominación que afecta a las mujeres como grupo. De esta manera, el recuerdo infantil vincula el fenómeno de la violencia doméstica con el carácter de género principalmente<sup>31</sup>. Con esto, además, se afirma el papel protector que tenía Marta sobre su hermana menor desde su infancia. Si bien esto no constituye la formación de una dualidad de ambas hermanas, sí refiere a un vínculo sororo que sienta las bases para los acontecimientos posteriores.

---

<sup>31</sup> En ese sentido, se pueden establecer paralelos con la sociedad latinoamericana, donde la violencia de género y los feminicidios constituyen una situación cada vez más alarmante vinculada a las nociones patriarcales sobre las cuales se articula.

En esta línea, la violencia tiene consecuencias devastadoras más allá del aspecto físico, pues se articula con un cuestionamiento semántico de la palabra ‘familia’ de parte de Marta: “Ese papá los convertía en otras personas, en otra familia. Tal vez ni siquiera habría que usar esa palabra sagrada: familia” (72). Así, la narración focalizada en sus recuerdos resalta la existencia de una violencia transformadora: Marta no puede reconciliar la noción de ‘familia’ con la violencia que esconde el seno del hogar para sus víctimas. Con ello, cuestiona el mismo concepto de familia tradicional sobre la base del vínculo sanguíneo y se presenta un significado alterno con códigos religiosos al señalarla como una “palabra sagrada”. La sacralidad de la palabra implicaría que ser una familia requiere del cumplimiento de características que la violencia elimina, características dictadas por la religión y los valores religiosos. De acuerdo con Miri Rubin (2009: 323–327), la sagrada familia es históricamente utilizada por la Iglesia como símbolo y ejemplo de una buena vida cristiana. Así, por ejemplo, José como cabeza de familia se ha representado como un hombre de fe, un esposo y padre cariñoso y trabajador en contraste con María como una esposa obediente y resiliente.<sup>32</sup> Este parece ser el ideal con el que Marta contrapone su experiencia, en el que su padre se muestra radicalmente opuesto a la figura de José: alcohólico y violento contra quienes debería proteger y amar. De esta manera, el cuestionamiento de Marta supone reconocer que la violencia y la crueldad de su padre como una práctica humana que es capaz de desacralizar los vínculos primarios<sup>33</sup>.

Asimismo, el recuerdo da cuenta de una violencia que aumenta: “Los días de papá hediondo, fermentado, ellos se metían debajo de la cama y mamá gritaba y a veces él cambiaba la vara por el látigo y ese sí que avisaba que venía el dolor con un tchas, tchas, tchas en el aire” (72). La descripción permite establecer una atmósfera de caos que expone la forma en que la violencia se esconde en el seno del hogar. A través del olor, el recuerdo de Marta evoca el alcoholismo de su padre y simboliza una pestilencia moral. De acuerdo con lo propuesto por Freud (1912: s/p), esta sería la representación del patriarca tiránico que asegura su existencia a partir de la eliminación de las identidades de sus descendientes, al que estos aman y odian al mismo tiempo, y contra quien desean rebelarse. En códigos religiosos, el padre se transforma, entonces, en la personificación

---

<sup>32</sup> La representación de José, según Rubin, generó un debate debido a su vínculo con Jesús. Sin embargo, se le representa como un buen padre para este con un rol activo en su crianza.

<sup>33</sup> El cuestionamiento de este concepto ocurre de manera similar al cuestionamiento de la noción de ‘casa’ en “Crías”. Ampuero utiliza este recurso para denunciar las bases sobre las cuales se estructura la sociedad latinoamericana.

del mal, una figura diabólica e infernal, al mismo tiempo que totalitaria, que los acosa con su presencia. Además, en la escena, se resalta una consecuencia adicional en la dinámica: la anticipación de la violencia y el dolor. El ruido del látigo, en ese sentido, marca también, implícitamente, el miedo de los infantes ante la cercanía de su padre, donde los tres niños parecen unificarse en condición de víctimas de este. De esta manera, la perspectiva infantil toma, como ya se ha señalado en los capítulos anteriores desde la propuesta de Jeftanovic (2010), un rol denunciante y crítico de las estructuras patriarcales violentas.

Si bien las muertes del padre y la madre no se relatan en el cuento, se infiere, un nuevo contexto en el que el hermano ha asumido el control del hogar ante la ausencia de las figuras parentales. Esta situación podría significar la desaparición de la violencia a partir de la muerte de quien la ejercía. Sin embargo, la narración se focaliza en los recuerdos de María para revelar que se inicia otro ciclo de violencia, pues su hermano la margina al descubrirla masturbándose en su habitación: “Una vez la vio. Entró a la habitación y encontró a María con la mano entre las piernas. En esta casa no va a haber putas, dijo [...] La puta merecía dormir entre ratas y sobre jergones hediondos. La puta, aliada del maligno, se tocaba entre las piernas y gemía. En eso consistía ser puta: en gustar del gusto” (75). Así, el hermano hace uso del discurso religioso para condenar inmediatamente el comportamiento de su hermana, estableciendo la manera en que el deseo y el placer femenino es visto en el hogar: se censura y se equipara con un comportamiento social determinado, la prostitución, y con una conducta inmoral<sup>34</sup>. Su condena se relaciona con el lugar que ocupa ahora como cabeza de la familia. De acuerdo con Alexandra Walsham (2014: 122) la estructura familiar representa un microcosmos para la Iglesia y se configura como herramienta para la continuidad de la fe cristiana. Así, el papel de la cabeza de familia se vincula al cuidado de las almas de los familiares a su cargo y, en el caso del relato, supone la autoridad del hermano para denunciar y castigar a María. En ese sentido, la inmoralidad estaría en “gustar del gusto”. Esta acusación implica que la masturbación es una forma de placer hedonista, es decir, placer por el

---

<sup>34</sup> En este punto existe una diferencia con la violencia que ejerce el padre, pues esta última no estaba asociada a ningún discurso justificatorio, el poder que este tiene sobre su familia y sus hijos pequeños es total. En cambio, el hermano utiliza el discurso moral religioso para justificar su violencia contra sus hermanas adultas. Esto supone la introducción del factor social en el uso de la violencia. Se reconoce la posibilidad de una denuncia por parte de su hermana y que sus acciones sean juzgadas por otros si no cuentan con esta justificación.

placer mismo. Este se contrapone con el discurso estoico de parte del hermano, que exige la represión de los placeres de su hermana.<sup>35</sup>

En esta línea, la asociación de este “gustar del gusto” con la prostitución, revela su necesidad de controlar la sexualidad femenina. De acuerdo con su discurso, la masturbación es un acto que da cuenta del disfrute de María por ser atractiva para los hombres, entendiendo el “gusto” como “el gusto de los hombres por María”. Asimismo, la prostitución se entendería como una práctica que las mujeres realizan por el disfrute de ser atractivas y utilizar esa atracción con objetivos económicos. En este esquema, las prostitutas se aprovechan de su belleza para atraer a los hombres. Si seguimos lo propuesto por Freud (1912: s/p), esto estaría vinculado a la noción de propiedad del patriarca sobre las mujeres de su familia. Este se articula con la propuesta de Pateman (1995: 15), según la cual la sociedad se organiza y sustenta bajo el establecimiento de un contrato sexual que sustenta esta noción. El discurso del hermano, entonces, implica su recelo, como cabeza de familia que hereda el rol de padre y esposo, por la atracción que María puede despertar en otros hombres y supone que las mujeres inmorales tienen deseos sexuales o buscan despertarlos en los hombres, y estos últimos se presentan como víctimas de estos deseos.<sup>36</sup>

El juicio del hermano, además, clasifica inmediatamente a María como una mujer sin valor social, pues no merece vivir en el hogar y la asocia con la figura del diablo y el pecado. Sin embargo, estas figuras se han asociado, en cambio, con él y el padre bajo la perspectiva de Marta. Por lo tanto, siguiendo la lectura de la alegoría religiosa propia del lenguaje mítico, el mal, representado por la violencia, no es erradicado del hogar con la muerte del padre, sino que es heredado por el hermano. De esta manera, el relato expone la corrupción moral del personaje que permite que este sustituya al padre como patriarca tiránico en lugar de eliminarlo. En ese sentido, no sucumbe a la culpa y la censura que Freud (1912: s/p) señala como una consecuencia de la muerte paterna, sino que actúa con

---

<sup>35</sup> Esta lectura servirá para analizar las posteriores acciones del hermano y la manera en que este juicio se aplica en estas.

<sup>36</sup> Este momento indica, además, un deseo incestuoso por parte del hermano hacia María. Él descubre a María en la habitación de esta, un lugar que teóricamente le brinda privacidad e intimidad, pues se entiende que está completamente sola, por lo que es claro que no tiene intención de ser vista o atraer a ningún hombre. En ese sentido, el único hombre que podría gustar de María es él mismo, la cabeza del hogar que, además, se siente con el derecho de entrar a la habitación de su hermana a su antojo. Esto parece implicar que encontrar a María despertó en el hermano un deseo sexual y que culpa a María de esta sensación. Este deseo incestuoso reprimido se va a materializar en el relato más adelante.

la libertad que le otorga el poder patriarcal. Con ello, el relato contrapone el discurso religioso masculino y la experiencia femenina, y continúa en esta línea hasta el desenlace.

En ese sentido, es necesario explorar históricamente el rol amenazante de la mujer en el discurso religioso para la autoridad masculina. Federici (2010: 64–67) señala, en su estudio del vínculo entre la figura femenina y la Iglesia Católica, que la marginación de la mujer parte del temor hacia el poder que les otorgaba el deseo sexual, el erotismo y la libertad sexual. Esto supuso una necesidad de restringir la participación femenina en las posiciones de autoridad religiosa para limitar su poder, imponer un catecismo sexual punitivo como una práctica sistemática y perseguir a toda mujer que escapara de estos parámetros. Así, la sexualidad pasó a ser un tema vergonzoso y de control. En contraposición, el movimiento hereje se caracterizaba por autoridades femeninas, libertad de uniones entre hombres y mujeres o solo de mujeres. En este contexto, la caza de brujas supuso un control de la actividad sexual femenina, eliminando todas las formas no productivas y no procreativas de esta. De manera similar, en el cuento de Ampuero, el actuar del hermano toma el lugar de autoridad religiosa para responder al placer femenino con la censura moral y la hostilización de su hermana por no regirse de acuerdo con los preceptos morales.

Sin embargo, en este esquema en el que la libertad sexual de las mujeres se configura como una amenaza, la censura discursiva no es suficiente. Como señala la narradora: “Esa noche la ató a un abrevadero y **bajo las estrellas preciosas** le partió la cara a patadas” (75). El hermano aplica una violencia física desmedida contra la hermana que justifica con el discurso religioso. En ese sentido, la violencia discursiva de la religión presenta un correlato físico que se asocia con la manera en que la Iglesia persigue a las mujeres de libre sexualidad. En este momento, además, se contrasta el episodio de violencia con la descripción del cielo y las estrellas que supone una referencia al paisaje en el que otros sujetos encontrarían placer contemplativo, y que, en esta ocasión, es escenario de violencia. Debido a que no queda claro si la narración omnisciente se mantiene neutral o si está focalizada en alguna de las hermanas al describir el paisaje, se pueden presentar interpretaciones en distintos niveles. En primer lugar, leo esta referencia como una asociación a la presencia divina, a través de la naturaleza y los astros, frente a la cual se cometen estos actos de violencia. Con esto, se demuestra cómo ambas, la violencia y lo divino pueden y, de hecho, comúnmente, conviven en los mismos espacios.

Bajo el discurso religioso del hermano, la violencia física está justificada en el pecado de María, por lo cual el hermano no debería avergonzarse. Sin embargo, la descripción cruda sobre la violencia del hermano y la mención de las estrellas podría suponer que la narración busca exponer estos actos a esta misma divinidad que se asume omnipresente. En ese sentido, el relato podría plantear una presencia divina que es testigo y cómplice del abuso. En ese sentido, la presencia de la divinidad es un elemento que constantemente permanece en duda a lo largo del relato.

Asimismo, la censura del hermano sobre el comportamiento de María no es exclusiva a ella, sino que impone un antagonismo entre las dos hermanas: “Su hermana puta no merecía dormir en lino ni en seda bordada **como Marta, la hermana buena, la hermana mística.**” Con este discurso, se introducen dos modelos femeninos dicotómicos utilizados en el discurso religioso para juzgar el comportamiento de las mujeres: la “puta”, mujer dueña de su placer que es inmediatamente asociada a la inmoralidad y la “mística”, mujer asociada a la vida religiosa piadosa, que sigue los valores de la religión. Estos, de acuerdo con lo propuesto por De Nooy (2005: 49–50) sirven para controlar el comportamiento femenino presentando a la “puta” como una amenaza para la “santa”, cuyo objetivo es enfrentar a las mujeres por su sobrevivencia dentro de los límites de la sociedad. Con ello, el enfrentamiento busca la eliminación (literal o simbólica) de las mujeres “putas” que no responden a los valores sociales<sup>37</sup>. Así, uno de los elementos más resaltantes de este discurso dicotómico implica que tanto Marta como María tendrían identidades absolutas e irrevocables basadas en la obediencia a normas impuestas. Esto supone, además, que experiencias vividas antes o después de que el hermano descubriera a María masturbándose no cambiarán su juicio sobre ella, ya que su naturaleza ha sido revelada en el acto de masturbación. Su juicio es simplista y rígido<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Si bien De Nooy se refiere a la manera en que las gemelas son caracterizadas en algunos relatos de terror, la autora establece que esta caracterización proviene de estereotipos utilizados para el control del comportamiento femenino y en búsqueda de un ideal imposible. En este caso, María y Marta no son gemelas, pero funcionan como una dualidad en ese sentido, es decir, son mujeres antagonizadas para el beneficio masculino. En ese sentido, la figura del doble que he explorado en los capítulos anteriores se articula en este capítulo a través del rol rígido de la feminidad impuesto exteriormente. La posibilidad de tomarlas como dobles se afirma a través de este rol que las encasilla como mujeres e intenta invisibilizarlas como sujetos.

<sup>38</sup> Asociaré este juicio a la belleza que el resto de los hombres del pueblo resaltan en María en los siguientes subcapítulos, pero esta asociación no elimina la rigidez y simplicidad de este. No hay señal en el relato de que María haya tenido ningún comportamiento seductor con otros hombres que pudieran vincularse con las acusaciones del hermano.

En la misma línea, la estigmatización y el abuso de María se utiliza para amenazar a Marta: “[su hermano] le dijo que si daba un paso más la mataría. Te haré lo mismo, le dijo, pero además te mataré. Quien defiende a una puta es una puta, le gritó. Y entonces Marta se quedó arrodillada sobre el polvo del patio viendo a su hermano romper a su hermanita a golpes” (75). La amenaza del hermano hacia Marta cumple una doble función: es tanto un castigo para María como una advertencia a Marta sobre lo que puede sucederle si la defiende, una forma de control de su comportamiento. En ese sentido, la inmoralidad ya no abarca solamente el acto de placer, sino también la asociación con otras mujeres inmorales. Así, el discurso religioso que el hermano utiliza selecciona arbitrariamente el criterio a utilizar para juzgar el comportamiento femenino y sus relaciones sociales. De acuerdo con Foucault (2002: 55), una de las características del castigo público es el efecto de terror que genera el castigo en el espectador. A esto, Foucault le llama “ceremonias de suplicio”, que consistían en el castigo público del culpable. En el caso del relato, se pueden reconocer elementos de estas ceremonias en términos del objetivo que tienen para Marta, a pesar de que existen diferencias en cómo opera el castigo en su totalidad.<sup>39</sup> Esto supone un total aislamiento de María, la mujer que es víctima del estigma social. Además, constituye el rompimiento del rol protector que Marta cumplió con María en su niñez ante la violencia del padre, que leo como una representación de la ruptura de las relaciones entre mujeres en situaciones de violencia que son aisladas y, por lo tanto, no tienen escapatoria.

De esta manera, la violencia ejercida por el hermano contra María genera su deshumanización en tres ámbitos: nominal, a partir de la denominación como “puta”; físico, debido a los golpes de los que es víctima; y espacial, por su expulsión del hogar, espacio que la constituye como miembro de la familia y de la esfera social: “...la echó de la casa principal y la puso a dormir más allá de los esclavos y de las cuadras, en un establo oscuro, apenas cubierto” (75). Su exclusión espacial es esencial para entender la subalternización de María. La casa principal se presenta como un centro a partir del cual los sujetos pueden situarse en la pirámide social, y, en ese esquema, María es situada

---

<sup>39</sup> El relato señala que este castigo ocurre en la noche y solo se encuentran presentes Marta, María y su hermano. Esto difiere de la noción de “ceremonia de suplicio” propuesta por Foucault, pues estas constituían formas de control y, al mismo tiempo, espectáculos de morbo establecidos frente al público; por ejemplo, se puede pensar en castigos como la lapidación pública de una mujer, un castigo conocido en el relato bíblico, donde se establece el pecado y se normaliza la participación pública. Sin embargo, utilizo a Foucault para explicar cómo se está utilizando el castigo de María para controlar y aislar a Marta a través del miedo.

luego de los animales, lo que simbólicamente la despoja de cualquier derecho y la convierte en un objeto.<sup>40</sup> Así, María se convierte, bajo los términos de Silva Santisteban (2008), en un sujeto subalterno basurizado, es decir, un sujeto deshumanizado y expulsado de la esfera social. Esto abre la posibilidad de otros tipos de violencia que estudio a continuación.

La violencia del hermano no termina con la expulsión de María de la casa. El recuerdo de Marta expone que el abuso continúa con la violación sexual y el consecuente incesto de parte del hermano:

Allí la había maltratado y penetrado por el ano y la vagina y torturado él [...] Hermano sobre hermana. María como un cuerpo muerto, los ojos cerrados, moviéndose con la inercia del impulso, como un blanco cadáver –una mosca salvaje siempre recorriéndole la boca, los ojos, las fosas nasales– todavía manchado de sangre y él, él mirando para todos lados como un delincuente, caminando bajo la luna de vuelta a la casa mayor, con la verga manchada de esa misma sangre. ¿Tendría la regla María? ¿O es que estaba tan devastada por dentro que ya no había carne sino hemorragia? Ni el cielo ni la tierra volverían a ser iguales. Hermano sobre hermana, como en lo más profundo de las tinieblas. (76)

El crudo relato revela una dinámica de poder en la que la explotación del cuerpo femenino no tiene límites ni restricciones y responde a la satisfacción del deseo masculino disfrazado de discurso religioso. Esto, además, trasgrede incluso los vínculos familiares, protegidos, paradójicamente, por este mismo discurso. De acuerdo con Segato (2016:18), la violencia sexual no tiene una finalidad sexual, sino el establecimiento del poder. Así, la violencia sexual es un medio para la afirmación de este poder sobre el cuerpo femenino a través de la satisfacción sexual masculina, que la autora establece como el primer espacio colonizado en la historia y sedimenta el disciplinamiento de la mujer. Esta dinámica, señala Segato, se encuentra en el Génesis, el epitome del relato bíblico judeocristiano. La comparación de María con un cadáver exhibe su estado físico,

---

<sup>40</sup> Cabe, además, señalar que la estructura social rígida que se presenta en este relato (evidenciada en la mención de “esclavos”) no es problematizada en la narración debido al tiempo histórico en el que se sitúa, como si ocurre, por ejemplo, en “Monstruos” y otros relatos de Ampuero que tienen lugar en un contexto moderno.

emocional y espiritual en tanto la tortura de la que es víctima es inescapable. La basurización se evidencia en esta comparación, así como la presencia de moscas para enfatizar la degradación de su cuerpo y, al mismo tiempo, parece referenciar una degradación moral y humana de la que es víctima. Asimismo, el relato resalta la actitud del hermano una vez cometido el abuso al reconocer la similitud de su actuar con la de un “delincuente”. En ese sentido, parece evidenciar la crueldad de los actos cometidos desde la posición de autoridad como una actitud que reconoce la culpabilidad que le corresponde. Es decir, la noción de que el pecado de su hermana no corresponde con el castigo que se ejerce, sino con una dinámica de poder en la que el hermano se aprovecha de su posición dominante y del discurso del castigo para abusar de su hermana. En este caso, la culpa se reconoce como una expresión de su propia crueldad, expuesta bajo los astros, pero no tiene consecuencias en el comportamiento del hermano como abusador de María, pues no se detiene, sino que abusa de ella en el cobijo de la noche.

En esta línea, la sangre mencionada en este pasaje referencia, al mismo tiempo, la sangre familiar, menstrual y la que es producto de violencia. En primer lugar, se presenta el incesto como una violencia que sobrepasa todos los límites, una transgresión, pues esta cambia por completo el mundo por quebrantar los vínculos que Marta establece como sagrados al inicio del relato, los vínculos familiares. De acuerdo con Freud (1912: s/p), esto implica que el hermano, una vez muerto el padre, se permite acceder a las mujeres que antes le han sido prohibidas. En segundo lugar, la sangre se vincula con la posibilidad de que María esté en su periodo, un momento que muchas religiones marcan como sagrado y, al mismo tiempo, impuro, y ha sido utilizado para excluirlas de ingresar a espacios de culto. Esta noción se traslada a la sociedad contemporánea, donde la sangre menstrual constituye todavía un tema tabú. Por esta razón, la violación del hermano implica una doble transgresión a las ideas de pureza e impureza asociadas a la menstruación que, además, he vinculado al ingreso de una adultez violenta en el primer capítulo. En tercer lugar, la sangre se vincula a la violencia que la ha deteriorado físicamente hasta el punto de la hemorragia y, por lo tanto, reafirma la magnitud del acto de crueldad del hermano. Así, esta sangre es signo de la cercanía de María a la muerte y de la deshumanización de la que es víctima. En ese sentido, el abuso profana todo aquello que puede considerarse sagrado en María.

En adición a esto, la violencia del hermano contra María es vinculada directamente a la violencia paterna a través del uso del látigo: “alguien, seguramente su hermano, le dejó la espalda como el mimbre de tantos latigazos. Tchas, tchas, tchas.” La repetición del sonido del látigo en la narración focalizada en Marta retoma el recuerdo infantil en el que su padre lo utilizaba contra su madre y sus hermanos y, de esta manera, presenta la violencia doméstica como parte de una estructura circular de la cual las mujeres no pueden escapar. En esta línea, Atkinson (2017: 95–99) señala que el trauma transgeneracional se expresa en el *haunting*, es decir, la persecución espectral de la violencia social inescapable<sup>41</sup>. La violencia del padre, en ese contexto, convierte el látigo utilizado por el hermano en un elemento espectral que confronta indirectamente a María como víctima de este trauma. En ese sentido, el hermano se transforma en una continuación de la violencia paterna, tanto por el lugar que ocupa en el hogar como la autoridad familiar, como en su rol como victimario. De esta manera, la violencia generacional, heredada del padre, reconfigura el esquema de la familia, en la que el hermano, junto con sus dos hermanas, constituían un núcleo. En este nuevo esquema, el hermano es la figura de la cual Marta y María deben escapar. Así, la violencia que las convierte en víctimas configura una dualidad implícita entre las hermanas, que, al mismo tiempo, es enfrentada por la autoridad masculina a partir de la marginación de María y la amenaza hacia Marta. Esto supone que el potencial del vínculo sororo para enfrentar la violencia del hermano es imposible para ellas individualmente.

### **3.3. Cristo y el pueblo: violencia colectiva e institucional**

El personaje del santo es una figura religiosa que Marta señala como una amistad cercana de su hermano. Ella plantea “[...] que era querido amigo de aquel, el más santo de los santos, ese que cuando venía a casa levantaba una actividad torrencial y al que María lavaba los pies polvorientos y callosos con perfumes exóticos, divinos, suyos” (76). Si bien no se menciona quién es el amigo que aparece varias veces durante la narración,

---

<sup>41</sup> Si bien las perspectivas de los autores pueden diferir en ciertos puntos, se puede agregar la explicación de Avery Gordon (2008: 20) sobre la teoría del *hauntology*, que será retomada más adelante. *Haunting* es una modalidad que refiere a la manera en que una violencia social reprimida o irresuelta se presenta directa o indirectamente a una víctima. El *haunting* supone la aparición de espectros que alteran la manera en que el pasado, presente y futuro se diferencian entre sí una vez que el problema que representan deja de reprimirse. La diferencia entre el *haunting* y el trauma está en que el primero supone la necesidad de “algo que hacer”, es decir, la necesidad de responder al espectro. Utilizaré el término en inglés, pues la traducción en español no es exacta. El término puede vincularse a una atmósfera propia de una casa embrujada, espectral. El *haunting* se refiere al estado de una víctima perseguida por un espectro.

la mención de su santidad y su popularidad me permite identificarlo con la figura de Jesús. Por lo tanto, esto posibilita establecer una relación con el texto bíblico y las figuras de Lázaro y sus hermanas, Marta y María. De acuerdo con distintos pasajes de la Biblia, Lázaro, amigo de Jesús, lo recibió y alojó en Betania. Además, algunos pasajes bíblicos señalan que los hermanos escucharon la palabra de Jesús y siguieron sus enseñanzas, y refieren a un episodio en el cual María ungió los pies de Jesús con sus perfumes.

Asimismo, las figuras de María y Marta dentro del discurso bíblico son esenciales para comprender el lugar de la mujer en relación con las enseñanzas cristianas. De acuerdo con Giles Constable (1998), Marta y María se configuraron históricamente como figuras alegóricas que representaron, mayoritariamente, dos estilos de vida para la enseñanza cristiana.<sup>42</sup> Marta solía asociarse a la vida práctica o activa; mientras que María solía asociarse con la vida contemplativa o especulativa. Estas nociones, tanto antagonizadas como reconciliadas, se utilizaban para discutir qué actitud debía tener un creyente ideal o que aspecto debía privilegiarse en la vida, así como de ejemplos para las mujeres cristianas a partir de las virtudes de estas. Asimismo, María era constantemente confundida con María Magdalena, quien se creía era una prostituta que abandonó todo para seguir a Jesús, por lo que también se le asocia con el arrepentimiento y la reforma. En esta misma línea, la figura de Lázaro, que en el relato bíblico se presenta como un hombre de fe y lealtad hacia Jesús y sus enseñanzas, se presenta en el cuento como un farsante, revelando una faceta del personaje totalmente nueva y violenta. Este desafía la autoridad santa al no liberar a María y trasgredir el código moral que Jesús impone.

En este contexto, el santo concentra el rol de maestro y, además, evidencia un interés por María: “el amigo del hermano, el más santo de los santos, [...] preguntó por María y sus ojos de piedra rara [...] María y sus ojos de un verde de otro mundo” (77). La manera en que el santo se refiere a María demuestra una vinculación entre ambos basada en el aspecto físico de ella, concentrada en la hermosura de sus ojos. Esto indica que, a pesar de la santidad de este personaje, la mirada del santo se caracteriza por la objetivación, idealización y estereotipación de María. Con ello, el relato señala la manera

---

<sup>42</sup> Estas diferencias se basan en un pasaje bíblico en el que Lázaro recibe a Jesús en su casa y, mientras que María se queda a los pies de Jesús para escuchar sus enseñanzas, Marta atiende a los invitados. Marta reclama a Jesús el comportamiento de su hermana por no ayudarlo en el servicio, a lo que Jesús responde que la elección de María atiende a aquello que es lo más importante.

en que la santidad se inserta en las dinámicas de género de las estructuras patriarcales, que sitúan a María como un objeto de deseo para el santo. Esto solo reforzaría el temor y la necesidad de control del hermano, pues supondría la posibilidad de que su hermana pertenezca a otro. En ese sentido, el interés del santo por María es un ataque implícito al prestigio y la masculinidad del hermano.

Más adelante, el santo reacciona ante el estado en el que se encuentra María:

El hermano no pudo hacer más que llevarlo al establo inmundo donde la tenía tirada, medio desnuda y manchada de toda excreción, abierta, en una postura más infame que la de un animal destazado y aquel hombre, santísimo de toda santidad, empezó a llorar y a gritar y a preguntar y a agitar al hermano como diciendo **nadie podrá perdonarte por lo que aquí hiciste, suéltala ahora mismo, estúpido sádico maldito loco.** (77, el énfasis es mío)

Este momento parece señalar que el abuso de María se contrapone a los valores que él, como maestro, predica. Su indignación demuestra su oposición al maltrato ejercido sobre la hermana. Asimismo, la sentencia que proclama sobre la imposibilidad del perdón ante la magnitud del abuso se contrapone con la manera en que se configura históricamente el perdón en el discurso cristiano, pues es Jesús mismo quien, según el relato bíblico, reza por el perdón de sus propios asesinos. Esto supone que, incluso en el marco del perdón cristiano, Jesús reconoce la crueldad del hermano como un suceso más allá de cualquier límite. El crimen del hermano, entonces, se presenta como imperdonable.

Sin embargo, la reacción inicial del santo no impide que luego conviva con el hermano al que momentos antes ha insultado. Como Marta recuerda: “Y entonces el hombre, al que María había lavado los pies con su propio pelo, se puso de rodillas, rezó por ella un rato, unos minutos, y entró a la casa a cenar y a beber con los muchachos.” (78) En este fragmento, se menciona la actitud servicial de María hacia el santo para resaltar la pasividad de este último sobre el abuso que ella sufre en esos momentos. Asimismo, se relata que el abuso contra María no genera un cambio en la relación del santo con el hermano y, en general, con el resto de los hombres que lo acompañan. Rita Segato (2016: 18–19) señala que la estructura patriarcal de dominación masculina moldea

las relaciones masculinas a partir de las nociones de prestigio y poder desde la apropiación del cuerpo femenino colonizado y conquistado sobre la base de la ejemplaridad de la masculinidad victoriosa. Esto supone que la dominación del cuerpo femenino es un mandato masculino que otorga prestigio en las relaciones masculinas, de manera similar a como ocurre en las estructuras jerárquicas de la mafia. En ese sentido, se revela la forma en que se normaliza la violencia contra la mujer y se resalta la continuidad de las relaciones masculinas por encima de los valores que se profesan. Estos valores, entonces, son discursos y actos performáticos que sirven para esconder la estructura patriarcal de explotación. Así, ante la violencia, las relaciones masculinas toman el camino opuesto que las femeninas. Mientras que a las mujeres se les impone el aislamiento a través del miedo al estigma, los hombres pasan por alto los pecados de sus pares para la continuidad de las relaciones sociales. Es, además, significativo, que, a pesar de que el santo es testigo del estado de abuso en el que se encuentra la víctima fuera del hogar, el ambiente dentro del hogar se asemeja a un ambiente celebratorio y de júbilo por el encuentro. Con ello, puede retomarse la organización simbólica del espacio señalada en el apartado anterior, según la cual la pertenencia a la esfera social se articula en la cercanía con un centro representado, en este caso, por la casa, como símbolo del microcosmos del que el hermano es cabeza. En este caso, mientras que María es relegada a un establo, los hombres gozan de las comodidades de la casa principal como símbolo de su autoridad.

En esta línea, el santo explica su perspectiva sobre la situación de María cuando Marta le ruega que interceda por su hermana: “Es la casa de tu hermano, le contestó el santo a Marta, y no puedo imponerme a él, el respeto a un hombre se demuestra en el respeto a su casa, pero ya le he dicho que debe soltarla y rezaré porque así se haga. Debes tener fe, le dijo a Marta, fe, Marta, fe, antes de desaparecer en el desierto.” (78). Una vez más, el espacio del hogar reconoce la autoridad masculina hegemónica, un lugar que no puede ser desafiado, incluso por el santo. En estas palabras, no solo se expone el discurso religioso como perverso, sino también como funcional para las nociones patriarcales sobre las cuales se fundamenta la explotación femenina. El santo prefiere atenerse al respeto de la autoridad masculina antes que desafiarla por los valores que él mismo representa y enseña. Las alternativas que se utilizan para enfrentar la violencia, como el rezo y la fe, son actividades contemplativas, que en este caso facilitan la permanencia de la mujer en un lugar pasivo y subordinado. De acuerdo con Mircea Eliade (1951: s/p), la fe judeocristina se basa en una relación personal con la divinidad todopoderosa, mediante

la cual el ser humano se entrega a la confianza irracional que otorga la existencia de esta divinidad. Mediante esta fe se confía en que todas las tragedias tienen una significación, incluso si esta no es evidente para el ser humano. En ese sentido, la fe es una forma de evadir la responsabilidad que se reclama del santo como un maestro o una autoridad ética y se revela esta ética cristiana como una ficción.

Con esto, el relato plantea una crítica social a la religión cristiana como un discurso que sustenta relaciones de explotación femenina. A través de la figura del santo y la reconfiguración de la imagen de Jesús, históricamente presentado como revolucionario y heroico, se presenta a un líder que maneja un discurso basado en las apariencias y guiado por la permanencia de las estructuras sociales. En ese sentido, el santo del relato es una figura religiosa y, además, una representación de los hombres dentro de las estructuras de la religión, una figura hipócrita que no se advoca a la acción, sino a la contemplación de su realidad. De esta manera, el relato cuestiona a las autoridades masculinas que son fruto de adoración para la esfera social, pues estas mantienen la dominación y subordinación femenina a través de patrones de comportamiento que se revelan inútiles para intervenir en la explotación de la mujer.

Esto permite también ingresar en el análisis del resto de los hombres mencionados en el relato. El relato focalizado en Marta señala la violencia de la que es víctima su hermana por parte de estos una vez que es considerada impura: “Allá en ese establo la habían violado, a ella, que era virgen, todos los esclavos, incluso los que hasta la semana anterior le decían niña María. Por ahí desfilaban los hombres, jóvenes y ancianos. Allí, sobre ella, nacía y moría la sexualidad del pueblo” (75–76). La narración expone la manera en que los hombres ejercen el abuso y la explotación femenina cuando se les es permitido. Esto, según Segato (2016) tiene el objetivo de reforzar el prestigio masculino dentro de la esfera social de sus pares sobre la base de la explotación femenina. Esto supone una violencia latente que existe reprimida y limitada por normas sociales vigentes. En cuanto estas normas desaparecen, la potencial violencia se vuelve una realidad. La licencia para el abuso, justificada en el castigo a la inmoralidad, expone, entonces, la vulnerabilidad en la existe María, así como todas las mujeres en su contexto, y que la verdadera inmoralidad reside en aquellos hombres.

En ese sentido, el mismo relato demuestra también la manera en que los hombres perciben a María antes y después de su basurización: “María, la dulce y hermosísima María, la de los ojos como gemas de montañas remotas, hija del mar y del desierto, resultaba ahora asquerosa para el más mugriento de los forasteros. A veces, alguien muy urgido le tiraba un balde de agua por encima y así, mojada, se cuidaba de no tocarla demasiado mientras la penetraba rápido, con violencia, como a una cabra” (76). Se plantean dos formas de entender la figura femenina desde su cuerpo y ambas implican una deshumanización de María a partir de la mirada masculina. Gilbert y Gubar (1998: 44) exploran la representación de la mujer en la literatura del siglo XIX a partir de los arquetipos de la mujer ángel, mujer que se alinea con las expectativas dominantes masculinas, y la mujer monstruo, aquella que resulta un peligro para la dominación masculina, y por esta razón se vuelve repugnante. Sin embargo, las autoras señalan que, en realidad, el monstruo vive potencialmente dentro del ángel, lo que supone una justificación para el control sobre lo femenino. Esta dicotomía se plasma en las dos imágenes que se imponen sobre María: la primera implica una idealización de ella sobre la base de su hermosura y su relación con la naturaleza, eliminándola como sujeto, de manera similar a como se refirió a ella el “santo de todos los santos”, alineándola como objeto del deseo masculino. La segunda supone una deshumanización que la convierte en un ser que sirve exclusivamente para el desahogo sexual de los hombres, comparándola, incluso, con una cabra. Esta animalización se presenta como una consecuencia del reconocimiento de que María puede desestabilizar el orden social de dominación masculina con su hermosura, por lo que es necesaria la invisibilización de su humanidad. En este segundo momento, se resalta la repulsión que causa. A pesar de que el estado en el que se encuentra es consecuencia de este mismo abuso, se plantea que María puede contaminarlos. En ese sentido, se presenta la manera en que los hombres del pueblo rehúyen la responsabilidad de su violencia al mismo tiempo que justifican la violencia bajo el discurso deshumanizante y encuentran formas para seguir ejerciéndola.

En este contexto, Marta se encuentra aislada y sin posibilidad de ayudar a su hermana. La narración señala: “Marta no podía cuidar a su hermana. Las paredes tenían ojos y bocas y lenguas parecidas a las de las serpientes. Se lo dirían a él inmediatamente y él le haría lo mismo: pondría a las dos, una al lado de la otra, en el mismo catre, en el mismo infierno” (77). En este fragmento se resalta cómo el miedo opera en ella, ya no solo desde la amenaza del hermano, sino desde una amenaza implícita en todo el pueblo,

con lo que se presenta una estructura funcional para la violencia ejercida por la autoridad masculina. En este contexto, la figura de la serpiente parece ser una representación de maldad y la traición que está potencialmente en cualquier sujeto del pueblo. Esta estructura rígida mantiene el aislamiento femenino y la continuidad de las normas sociales de comportamiento femenino sobre la base de la amenaza latente y silenciosa. El control social se ejerce desde el silencio, e impide la formación de la dualidad de las hermanas. De acuerdo con Foucault (2002: 164), la estructura de poder se establece como maquinaria de disciplinamiento de tal manera que no es necesario el ejercicio de violencia en todos los casos, la amenaza permanente es suficiente para controlar los cuerpos. Asimismo, Marta compara la tortura de su hermana con el infierno. Esta figura supone que, para las mujeres, el esquema religioso, basado en la existencia del cielo y el infierno luego de la muerte, invisibiliza la subordinación en la que viven, en tanto la experiencia femenina bajo la explotación de los hombres es potencialmente una experiencia comparada con el infierno mismo. La figura del castigo o la recompensa luego de la muerte se presentan obsoletas cuando el castigo ya está tomando lugar en la vida misma.

#### **3.4. María y Marta: estrategias de resistencia**

De esta manera, la imposibilidad de constituir una dualidad sorora se debe la violencia del hermano, pero se refuerza con la violencia colectiva y el discurso religioso que enfrenta a las hermanas. En este contexto, la enfermedad venérea del hermano se presenta como una posibilidad de libertad para Marta y María.

La enfermedad del hermano se presenta a través de los recuerdos de María, incluso antes de ser expulsada del hogar: “Llevaba tiempo enfermo, decían que era algún mal que se había traído del desierto. Que se había traído **de alguna mujer del desierto**, pensaba María, pero jamás lo comentó con su hermana ni con nadie” (74). En su explicación, se encuentra un discurso oficial masculino enunciado por el hermano y un discurso no oficial femenino que lo cuestiona. De acuerdo con el discurso del hermano, se puede asociar el viaje al desierto como un viaje de peregrinación que constituye la vivencia estoica de la religión. Según Eliade (1951: s/p), la peregrinación se entiende como un camino que se transita de lo profano hacia lo sagrado, que tiene como resultado la consagración de la existencia de quien peregrina. En ese sentido, su enfermedad sería producto de una actividad de expiación y piedad, y este discurso se construiría sobre la base de una figura

de santidad que se personificaría en el hermano. Sin embargo, el cuestionamiento de María supone que el viaje al desierto es un viaje de placer, en el que la enfermedad es producto de la promiscuidad. En ese sentido, el hermano no sería un mártir, sino un farsante que aparenta la imagen de hombre religioso. Además, este recuerdo posiciona a María como un sujeto con un conocimiento silenciado. Este silencio puede leerse a la luz de la propuesta de Josefina Ludmer (1985: 49–51) sobre lo que denomina “tretas del débil”. Ludmer analiza la obra de Sor Juana Inés de la Cruz para identificar la manera en que esta construye un doble discurso en el que acepta su lugar subalterno como mujer y, al mismo tiempo, resiste, antagoniza y enfrenta el discurso oficial religioso a través del uso de estrategias vinculadas a lo que elige decir o callar respecto al conocimiento y el acceso a este<sup>43</sup>. Esto ocurre en un contexto donde el discurso oficial monopoliza el saber y está dotado de violencia para el subalterno, por lo que el silencio se configura como una protección. En el caso del relato, María conoce el origen de la enfermedad de su hermano que, a la par, revela la hipocresía de la institución religiosa liderada por hombres. Sin embargo, elige no exponer su conocimiento debido a la vulnerabilidad que esto supondría. De esto se infiere que María conoce el poder que tiene su hermano y que la palabra de ella no tiene el mismo valor. Cuestionar a un hombre en esas condiciones supondría cuestionar también a otros hombres de similar estatus, lo que resulta perjudicial para ella. Así, se resiste y se opone al adoctrinamiento del discurso oficial a través de su propio *retelling*. Esta resistencia es silenciosa, pero es expuesta a través de la narración que evidencia la hipocresía de las figuras religiosas de adoración.

Así, la enfermedad se expresa en una marca física de la promiscuidad del hermano. María reflexiona: “había visto cosas así: hombres sanos al pie de la tumba en cuestión de meses, con las vergüenzas negras, quemadas como la paja del arroz y delirando sobre el demonio o el sabor dulcísimo de los dátiles de alguna tierra que no existe” (74–75). Esto supone que, si bien el hermano puede reproducir un discurso oficial asociado a la religión, la marca física revela una verdad oculta que María identifica en la hipocresía del discurso religioso de los hombres. Asimismo, la marca física de la enfermedad puede interpretarse desde la simbología religiosa como una forma de evidenciar el pecado. De acuerdo con Eliade (1951: s/p), los hebreos interpretaban las

---

<sup>43</sup> Ludmer señala que, si bien en el caso estudiado se explora la marginalidad del sujeto femenino en el ámbito del conocimiento y la religión, las tretas del débil pueden aplicarse a otras relaciones de subalternidad.

catástrofes como un castigo divino necesario para que el pueblo siguiera su destino. Esto se vincula también a los castigos individuales como la lepra del hermano, que en el cuento no puede ser curado ni siquiera por Jesús. En ese sentido, se presentaría como castigo divino del cual no se tiene escapatoria y que, como señala María, está vinculado al actuar masculino. En esta lectura, la justicia divina evidenciada en la enfermedad venérea se posiciona por encima del discurso institucional religioso que el hermano profesa. No sigue sus estructuras, sino que actúa en su propio registro, castigando a aquel que ha cometido la falta, al margen de la posición que ocupa como autoridad religiosa.

En ese sentido, las mujeres como sujetos subalternos poseen el conocimiento que les permite identificar la falsedad del discurso oficial masculino. La narración plantea: “María estaba segura de que su hermano había muerto de pecado, pero ¿quién lo creería? Ella era la que arrastraba esa carga, no su hermano, sí, claro, su perfecto hermano: limpio como las aguas del cielo” (75). Ella reflexiona sobre el lugar social que ella y su hermano ocupan antes de la muerte de este y señala la imposibilidad de contar con el apoyo social, debido a la posición de poder de este y el estigma con el que ella carga. Así, el rol del hermano como autoridad masculina y hombre de fe lo posicionan como una figura incuestionable a pesar de tener marcas físicas que lo evidencian como pecador. Por el contrario, María es estigmatizada solo con la acusación del hermano hacia ella, y el testimonio de este es suficiente para que se le despoje de toda dignidad. Asimismo, esta reflexión revela una preocupación por que el estigma permanezca incluso luego de la muerte del hermano. La imagen de santidad, por su peso histórico, no se desvanecerá con el testimonio de María e, incluso, podría regresarla a una posición marginal por atreverse a cuestionar a la autoridad. Esto implica que la sociedad patriarcal y el discurso religioso sitúa y mantiene la autoridad masculina a través de un valor social incuestionable, mientras que la obediencia femenina siempre está en cuestionamiento y debe ser comprobada a través del comportamiento rígido de subordinación.

El rol de Marta en la enfermedad de su hermano es el de una hermana abnegada. El relato expresa: “Cuando el hermano enfermó, Marta, a la que todos alababan su entrega, su disponibilidad, sus habilidades, sus guisos, sus ternuras, sus infusiones, se volcó a cuidarlo. Lo alimentaba, limpiaba, medicaba e incluso aplicaba unguento blanco en sus partes privadas en carne viva” (78). De esta manera, Marta se sirve de la imagen que su hermano impuso en ella anteriormente para mantenerse a salvo de la crítica y el

estigma. De hecho, podría asociarse su comportamiento con la figura bíblica de Marta identificada por Giles Constable (1998), caracterizada por la practicidad y la servidumbre a los hombres. La abnegación se considera uno de los valores más importantes en el cristianismo, representada en la figura misma de Jesús, como una forma de negación de uno mismo en favor del otro. Esta, sin embargo, también es atribuida al comportamiento femenino en relación con la complacencia y la servidumbre femenina hacia lo masculino. En ese sentido, la apariencia de obediencia a la autoridad masculina es una base fundamental para lo que pasará a conformar una resistencia más activa.

En segundo lugar, Marta se resiste a la autoridad de su hermano de forma práctica, al maltratar su cuerpo ya enfermo:

Lo alimentaba con caldos fríos, gelatinosos, siempre con algo de estiércol fresco, arena o gusanos que recogía en los patios y que metía, cuidándose de que la vean, en una cajita [...] empezaba siendo tierna, con agua tibia, aceite de coco y esponja marina y, de pronto, sin aviso, sin cambios en la respiración, se volvía feroz. Marta cambiaba la esponja de mar por lana de acero y arrastraba los brazos arriba y abajo como se lija la madera. Finalizaba su pulimento con alcohol de quemar. Era imaginativa, tanto vertía cera caliente en las heridas como alcanfor, ortiga o limón. (78–79)

Este fragmento explicita la manera en que Marta utiliza el engaño para facilitar la degradación progresiva de la salud de su hermano a través de la tortura, mecanismo que el hermano ha utilizado con María. Sin embargo, mientras que él utiliza el discurso religioso para justificar la tortura y la explotación del cuerpo femenino al servicio de una estructura basada en el placer masculino, Marta utiliza la violencia para liberarse de la autoridad masculina opresora. Esto supone, entonces, una diferencia entre los tipos de violencia que se presentan en el relato. La violencia del hermano es estructural y opresora, mientras que la de Marta es reactiva y de resistencia. Así, el castigo que forma parte de la lógica del discurso religioso como respuesta a los pecados es reconfigurado para los intereses femeninos. Además, debido a su lugar social diferenciado, el castigo masculino toma el lugar público, mientras que el castigo femenino debe darse en la privacidad del hogar, que es el espacio tradicional de las mujeres. En ese sentido, la tortura es una forma de ajusticiamiento por su hermana desde el papel de servicio que Marta asume en su

feminidad<sup>44</sup>. El rol servicial le permite libertad de acción, en tanto es un rol socialmente dirigido a las mujeres. En esta misma línea, para eliminar a su hermano, hace uso de las herramientas que están en su control, pues se encuentran en el espacio doméstico y todas son asociadas a labores de cuidado del hogar, pero en la práctica requieren de características normalmente asociadas a lo masculino. Por ejemplo, la tierra y el estiércol son recogidos de los patios, dentro de los confines del espacio doméstico. El trabajo de las tierras está normalmente asociado a una labor masculina, por la fuerza que esto supone, pero es una mujer la que, en este caso, la realiza. De manera similar, la limpieza con lana de acero se asemeja al lijado de madera, una actividad de la carpintería, también asociada a lo masculino<sup>45</sup>. Así, la finalidad de los objetos domésticos es subvertida, porque abandonan su utilidad para el mantenimiento del hogar y se convierten en herramientas de ajusticiamiento. Finalmente, este fragmento resalta la imaginación como una característica de Marta, que implica evidenciar el intelecto femenino dentro de los espacios de subordinación. Este elemento puede asociarse a las tretas que Ludmer (1985: 49) identifica para la sobrevivencia del sujeto subalterno. Si bien su propuesta se establece sobre la base del silencio y el qué decir, estos ejemplos se articulan desde el intelecto, característica que se asocia a Marta con la imaginación y la creatividad utilizada para la tortura de su hermano.

Luego de la tortura, Marta continúa con el engaño de abnegación. Su rito continúa: “Después salía de la habitación y se quedaba sentada en una silla al pie de la puerta, con sus manos cruzadas sobre el regazo, piadosas, y los ojos muy cerrados [...]. Cualquiera que hubiera visto a Marta hubiese creído que rezaba por la mejoría de su hermano enfermo, pero estaba rezando porque muriera lento, con el mayor dolor posible” (79). En este caso, se evidencia un rezo distinto al que el santo realiza cuando se entera de la situación de María. En el primer caso, el rezo del santo evidencia la pasividad, es una herramienta para mantener la imagen de autoridad religiosa, pero lo deslinda de responsabilidad. En el segundo caso, Marta utiliza el rezo activamente como una forma de culminar su ajusticiamiento, lo acompaña de acciones concretas y planes que la

---

<sup>44</sup> El ajusticiamiento se configura como una alternativa cuando los aparatos institucionales son insuficientes para responder a las demandas sociales. En este caso, el control del discurso oficial por parte de figuras masculinas de autoridad como el hermano y el “santo de todos los santos”, el control masculino de las estructuras sociales y la amenaza latente de la violencia eliminan la posibilidad de recurrir a otro tipo de justicia para Marta y María.

<sup>45</sup> Cabe recordar, adicionalmente, que la carpintería es una actividad que José y Jesús canónicamente comparten. En el relato bíblico y en interpretaciones posteriores, se asocia al trabajo arduo y la humildad.

ayudarán a lograr sus objetivos. En ese sentido, se subvierten los roles normalmente asociados a lo masculino y lo femenino, pues el relato nos muestra el rol activo de la feminidad. Esto, además, se opone a los valores de la tradicional fe cristiana y a la noción de Dios que esta implica, en el que los creyentes rezan para el cumplimiento de milagros que la divinidad todopoderosa es capaz de realizar. El rezo de Marta busca, en cambio, el cumplimiento de una maldición. Así, también se resalta que los valores cristianos de bondad y piedad son insuficientes para responder al contexto social en el que la opresión femenina no tiene escape.

Finalmente, el ajusticiamiento de Marta tiene frutos y el hermano fallece:

Un día el hombre murió. No fue fácil ni fue rápido, los estertores horribles duraron horas. Estaba sediento y nadie le dio de beber. Marta cerró puertas y ventanas y, como si fuera un espectáculo, se sentó a verlo morir. Lo dejó agonizar en soledad, a pesar de que el hermano estiraba su mano esquelética hacia ella, tal vez pidiendo compañía, contacto. Que pusiera una mano viva, como poner un pajarito, sobre su mano casi muerta, que enjugara sus sudores y que vertiera sobre su frente al menos un par de lágrimas, dos diamantes pequeños, para dárselas a lo que sea que estuviera del otro lado de la muerte. Los agónicos gimen, se agitan, lloran: temen a que todo lo que se ha dicho sobre el cielo y el infierno sea mentira. O que sea verdad.

El momento de su muerte es de satisfacción para Marta y ella lo observa como si fuese un espectáculo. La frialdad y crueldad que demuestra frente al ruego de su hermano se vinculan al ajusticiamiento que se vive en privado para resarcir la tortura que su hermana sufre en paralelo. En ese sentido, la búsqueda de justicia institucional es totalmente descartada, pues no existe un organismo que funcione para redimir los delitos del hermano. Segato (2016: 22–23) señala que, a lo largo de la historia y aún en la actualidad, la violencia contra el sujeto femenino no alcanza a posicionarse dentro del ámbito del derecho y la justicia, lo que supone una necesidad de tomar medidas alternas a las institucionales para la liberación femenina. Asimismo, se menciona la agonía y el temor del hermano por las nociones de cielo e infierno. Esto supone una conciencia de sus pecados más allá de la apariencia de santidad. En ese sentido, se resalta la agencia y lucidez que caracteriza la opresión masculina ejercida hacia las mujeres, pues parece ser

que en este punto el hermano está representando a todos los hombres en conjunto como sujetos que abusan de su poder, son conscientes del mal que esto supone para sus víctimas, pero continúan la explotación para su propio beneficio. Así, se expone una violencia sistemática y una conciencia colectiva de la explotación femenina.

Ante la muerte del hermano, Marta interpreta todavía su papel de abnegación: “Marta se levantó muy despacio, abrió la puerta, recorrió los salones, salió al patio y con toda la teatralidad del mundo se tiró al suelo y chilló y chilló y chilló hasta que vinieron todos los vecinos. Se tapaba la cara con las manos, no había llanto. Estaba **iluminada como un astro**” (80). Marta mantiene su papel de forma exagerada y dramática, de la misma manera que se esperaría que una mujer respondiera: si bien se asocia el carácter femenino con lo emocional y lo irracional, Marta ha demostrado, más bien, capacidades calculadoras y control de sus emociones suficientes para vengarse de su hermano y mantener la actuación. Asimismo, se menciona su iluminación, lo que puede estar asociado al acto dramático y creativo de actuar, pero también simboliza su estado espiritual a partir de la muerte del hermano, en tanto la luz se vincula con la bendición o la presencia divina. En ese sentido, el rezo de Marta ha dado resultado y la intervención divina ha cumplido su deseo, de la mano con su propio actuar. Esto supone, entonces, la existencia de una divinidad que antes se había cuestionado. El relato mantiene este elemento en constante apertura, a diferencia del relato bíblico que se sostiene en la existencia de Dios como verdad fundamental.

El mantenimiento de su rol social como mujer y hermana supone que Marta reconoce la necesidad de mantener la pantomima para la continuidad de su libertad. Asimismo, si bien ningún hombre la violenta desde la muerte de su hermano, parece reconocer que la violencia no termina con este acontecimiento, y que el control sobre el comportamiento femenino es una preocupación social de la que no pueden escapar. Esto quiere decir que las normas sobre el comportamiento femenino son un mandato social que amenaza con resurgir. Si bien la muerte del hermano les permite libertad, la permanencia de las hermanas en el espacio social exige que la ficción de obediencia femenina se mantenga, pues, con el abuso colectivo de María, se ha evidenciado la amenaza latente en todos los hombres del pueblo. Ahora que el hombre a cargo de ambas ha dejado de existir, nada garantiza que la violencia no se siga ejerciendo hacia María o

se vuelque hacia Marta. Es una violencia generalizada y totalitaria que ocupa todos los estratos sociales, por lo que el bienestar de las hermanas se mantiene frágil.

### 3.5. Reencuentro y resurrección

Con el reingreso de María al hogar luego de la muerte del hermano, el reencuentro de las hermanas se resignifica desde las imágenes del renacimiento y la resurrección que normalmente están asociadas a Cristo, ahora atribuidas a María.

La muerte del hermano llega a conocimiento de María a través del grito de su hermana: “María escuchó el grito y el corazón se le paralizó. Luego cerró los ojos, infestados de lagañas, y los volvió a abrir muy despacio como un recién nacido. Y como un recién nacido empezó a berrear llamando a su hermana” (80). La imagen de este momento se vincula directamente con la figura del nacimiento, lo que supone que, a partir de la eliminación del hermano, autor principal de su marginación y abuso, María empezará una nueva vida. Esto puede leerse como posibilidades para ella como sujeto social, en tanto podría reincorporarse al espacio social, además de tener un significado religioso. De acuerdo con Mircea Eliade (1951), el cristianismo utiliza la imagen del renacimiento para ordenar el tiempo. Esto supone reconocer el tiempo cíclico, por ejemplo, en la confesión, mediante la cual uno renace simbólicamente y se renueva constantemente o en la repetición de ritos anuales a lo largo del año litúrgico. También plantea un tiempo lineal, en el establecimiento de la inminente llegada del salvador. Por último, el juicio final supone el renacimiento a una nueva vida eterna. En este caso, la imagen de María se vincula con el nacimiento de Jesús, ambos ocurridos en un establo, en la marginación y el abandono. La comparación entre María y Jesús supone el reconocimiento de un carácter divino en ella y retornar a la creencia de que el salvador divino no proviene de riqueza y comodidad, sino de aquellos que han sido rechazados por la sociedad. Asimismo, implica el cuestionamiento de la figura de Jesús que aparece en el mismo relato como el santo de todos los santos, en tanto presenta la posibilidad de una salvadora alternativa.

Inmediatamente, el reingreso de María al hogar y la eliminación de la figura masculina de autoridad reconfigura el espacio: “Ahora estaban las dos solas. Marta se había pasado a la habitación del hermano y la suya, exquisita, había quedado para María.

Ahora era tiempo de mirarla, de adorarla, de glorificarla” (75). Una vez eliminado el hermano, la autoridad pasa a Marta como hermana mayor, quien le hereda sus pertenencias a María y retorna a su papel protector anterior. De esta manera, la adoración de Marta hacia María replica la adoración que se mostró anteriormente hacia Jesús. Asimismo, se reconoce la manera en que las hermanas se salvan mutuamente, replicando también la imagen de Jesús como un salvador: Marta salva a María del establo y María se convierte en una salvadora desde su posición divina. Con ello, se desarticula incluso la idea de un único representante de Dios en la tierra, pues se presenta una dualidad salvadora que funciona en una relación simbiótica. Ambas necesitan de la otra para su sobrevivencia. Este espacio gobernado por mujeres se presenta como una alternativa de esperanza luego de su separación.

De la misma manera, la reconfiguración del espacio se observa en la cena que tienen ambas. El relato establece: “Por primera vez en su vida, Marta se sentó en la cabecera de la mesa e hizo sentar a su hermana, limpia, vestida de lino blanco y ungida con aceites perfumados, a su diestra. Trajo más vino antes de que se acabara el botijo anterior y, sin decir las oraciones, se devoró el pollo, las patas gordas del pollo con su corteza crujiente, acaramelada, sabrosa, que nunca jamás habían sido para ella” (71). En esta escena, Marta asume su rol de autoridad, pero una autoridad sin violencia ni tiranía. Con esta nueva autoridad, Marta deslinda del rezo que normalmente se realiza antes de comer como signo de su negación a seguir las tradiciones en las que han sido adoctrinadas y toma la comida que normalmente es reservada para la cabeza del hogar. Asimismo, la forma en la que presenta a María es similar a la vestimenta blanca con la que normalmente se representa a Jesús luego de su resurrección. Además, la cena se presenta como un evento sagrado que puede compararse con la última cena de Cristo y la reunión de este con sus discípulos luego de su resurrección, ambos eventos radicalmente importantes para la religión cristiana, caracterizados por remarcar la santidad de Jesús. Estos pueden utilizarse para proponer lecturas del relato y su desenlace. En el primero, Jesús anuncia la eventual traición, antecede la tragedia de su muerte y se utiliza como fundamento para el ritual eucarístico que recuerda su martirio hasta la actualidad. En el segundo, la reunión ocurre en un contexto de persecución e incredulidad, en el que Jesús aparece para reavivar la fe de los creyentes. En ese sentido, la comida de las hermanas recoge la importancia simbólica y contradictoria de estos momentos, articula la tensión entre el renacimiento de

la fe, la posibilidad de una realidad utópica femenina construida por ellas, y la posibilidad de una tragedia amenazante, presentada en el desenlace del relato con el hermano.

Por otro lado, la comida celebratoria, a pesar de no mencionarse explícitamente, también tiene una carga simbólica que leo como la representación del propio hermano devorado por sus hermanas, de manera que es eliminado por segunda vez luego de su muerte. De acuerdo con Freud, los hijos del patriarca déspota siempre buscan eliminarlo, porque su existencia los amenaza (s/p). En este caso, la muerte del padre permite que el hermano conquiste la identidad del progenitor y se convierta en la cabeza de la familia. Sin embargo, su existencia, resultado de la herencia violenta de su padre y el contexto misógino en el que se desarrolla, suponía la eliminación de las identidades de las hermanas mediante la violencia y el control. En ese sentido, esta comida es también un ritual para celebrar la eliminación del sistema que las oprimía. El comer, entonces, es un símbolo de la vida que parecen recuperar a partir de la muerte del hermano. Dentro de esta cena, se dejan de lado las tradiciones religiosas que han servido para su opresión y control, símbolo de la autoridad masculina que ha sido eliminada de sus vidas.

La escena presentada no solo supone una celebración personal, sino que evidencia una atmósfera generalizada de paz y bienestar: “La noche estaba estrellada. Las bestias dormían, también la servidumbre. Dormía el mundo entero un sueño ronco, intoxicado. Había comida, había agua, había tierra, había techo” (72). Con ello, se presenta este mundo gobernado por mujeres como una posibilidad que proporciona equilibrio al mundo, un momento sagrado que sucede en un tiempo mítico. De acuerdo con Eliade (1981: s/p) el tiempo sagrado de los rituales en la religión cristiana consiste en repetir la vida de Cristo y sus experiencias. Esto supone reconocer estas experiencias como un tiempo mítico que constantemente es recreado. En este caso, el cuento no se limita a la recreación, sino que reconfigura la historia y la religión al presentar a dos mujeres en el lugar que normalmente ocuparían Cristo y sus discípulos. De esta manera, toma el lugar de la eucaristía, el rito más importante de la religión cristiana. La reconfiguración de este espacio de armonía entre mujeres, así como la afirmación de la santidad de María y la devoción protectora de Marta terminan por reunir a la dualidad antes imposibilitada por el hermano. Esta reunión, asimismo, reconfigura el ambiente y otorga equilibrio a la realidad que las rodea.

En este contexto, Marta reflexiona sobre cómo podría juzgarse la cena celebratoria. Ella señala: “Par de libertinas [...] qué poco nosotras, tan llenas de goce, hoy que deberíamos guardar un luto tieso, hoy que la casa debería estar cubierta de liencillo negro. Nos quedamos solas, hermana mía, más que solas: sin un hombre en casa, y tendríamos que estar tiritando como cachorros de perra muerta” (71–72). A pesar de que no verbaliza estas reflexiones demuestra ser consciente de la magnitud del gesto celebratorio ante la muerte de su hermano y de cómo el discurso oficial percibe a las mujeres que no dependen de un hombre. Bajo lo propuesto por Federici (2010), este es el comportamiento perseguido por las autoridades religiosas y considerado herético, causante principal de la caza de brujas. Sin embargo, expone que la realidad de la experiencia femenina contrasta con las expectativas sociales. Mientras que se espera encontrar a dos mujeres desamparadas y asustadas, la muerte de su hermano es una alegría y una oportunidad de libertad como ninguna otra. De esta manera, con el renacimiento de María se presenta un nuevo tipo de sociedad fuera de la opresión.

Asimismo, esto se expone en comportamientos de las hermanas que desafían directamente la norma social. Al encontrar cucarachas en la casa: “[...] Marta le decía que se callara, que las iban a escuchar, pero también se reía de que una estupidez como esa las hubiera hecho gritar así y de que su hermana no llevara ropa interior en mitad del comedor y de que no necesitaban a un hombre, menos a ese hombre y, mientras tanto, no paraba de mover las piernas y de sacudirse el vestido por si a algún bicho se le ocurriera trepársele y parecía que estuviera bailando” (74). La excentricidad de esta escena rompe con el ideal de silencio y recato esperado de las mujeres, y más bien permite leer la escena desde la figura de la bruja y la conformación del aquelarre. De acuerdo con Federici (2010: 269), las reuniones potencialmente trasgresoras, normalmente caracterizadas por la danza, eran acusadas de aquelarres y denunciadas por la autoridad religiosa<sup>46</sup>. Esto

---

<sup>46</sup> Asimismo, la comparación con el baile remarca la actitud celebratoria de este momento para ambas hermanas y permite asociarlo con la figura del carnaval propuesta por Bajtin (2003: 15). El carnaval se configura como una festividad herética en la que las estructuras sociales son subvertidas y desafiadas, reemplazadas por la fiesta y el descontrol. De acuerdo con el autor, esta festividad se contrapone directamente con las fiestas consideradas oficiales, donde se destacaban las distinciones jerárquicas y utiliza de ejemplo las fiestas religiosas, caracterizadas por este aspecto. Bajtin parte de un estudio del carnaval, sobre todo, centrado en la Edad Media. El carnaval suponía una liberación de las barreras que separaban al pueblo en la vida cotidiana, una experiencia que no era esperada, sino vivida. De acuerdo con la propuesta del autor, el carnaval siempre implica un retorno eventual al orden. La posibilidad de vincular la celebración de las hermanas con esta figura permite también mantener la tensión sobre si lo que estamos presenciando es una fiesta carnavalesca, es decir, momentánea y de desfogue, o si es la inauguración de una nueva sociedad.

quiere decir que la celebración de las mujeres por su liberación se vería como un elemento disruptor y trasgresor, potencialmente peligroso ante la autoridad masculina. En ese sentido, la celebración se logra a partir de la desaparición de la figura de autoridad y permite que las mujeres gocen en este espacio que antes fue ocupado por su hermano.

Es en esta celebración que se presenta otro vínculo entre María y la resurrección: “Entonces María, llena de vino y de pollo y de noche libérrima, se quitó el vestido y cerró los ojos y se abrió de brazos para que su hermana la viera entera, desnuda, en cruz. Para que viera lo que es capaz de hacer la gente cuando nada la detiene. Para que entendiera en los tajos en la piel que ante la indefensión triunfa siempre la crueldad” (73). La exposición de las heridas que sufrió se compara con un episodio similar luego de la resurrección de Cristo, cuando el discípulo Tomás cuestiona la verdad del suceso y este le muestra las heridas producidas en su crucifixión para demostrar que realmente es él. En este caso, el relato señala explícitamente que las heridas demuestran la crueldad de la que ha sido víctima María, su calidad de mártir y su carácter divino como el de Jesucristo. En adición a esto, la comparación permite establecer que la tortura de María como chivo expiatorio de los pecados inventados por los hombres permitió la protección de su hermana y otras potenciales mujeres que podrían haber sufrido un abuso similar.<sup>47</sup> Rodrigo Karmy (2020) aborda este concepto en contraste con la figura del sacrificio sobre la base de la teoría de Giorgio Agamben, Michael Foucault y Achille Mbembe. El martirio y el mártir refieren a una forma de resistencia contra el sistema, una representación de intereses comunitarios que se expresan en un sujeto que se establece contra el poder hegemónico. El martirio genera el colapso del sistema, su renovación. El sacrificio, en cambio, es una forma de restablecer el poder, un mecanismo que parte del opresor hacia un chivo expiatorio que permite sustentar la unidad política y el devenir de este sistema opresor. En el caso de María, su tortura se configura inicialmente como un sacrificio para la continuidad del sistema patriarcal, pero su renacimiento abre las posibilidades de la figura del mártir, la posibilidad de un cambio de estructuras. Asimismo, la forma en la que se comporta María, que antes se había propuesto como un ideal de belleza femenina

---

<sup>47</sup> “Alguien había escrito con un objeto punzante la palabra zorra en su estómago, alguien había pisoteado su mano derecha hasta convertirla en un colgajo, alguien había mordido sus pezones hasta dejarlos arrancados, guindando de un trocito de piel de sus pechos redondos, alguien le introdujo aperos del campo por el ano dejándole una hemorragia perenne, alguien le produjo un aborto a patadas, alguien, nadie, hizo nada durante esos días que quedó inconsciente y las ratas, con sus dientecitos empeñosos, comenzaron a comérsela por las mejillas, por la nariz [...]infecciones, llagas, podredumbre, sangre, fracturas, anemias, males venéreos, pústulas, dolor.” (73)

para la mirada masculina, rompe con las normas de comportamiento tradicionales en un espacio en el que se encuentra libre de esta mirada.

Esto permite la reconfiguración de vínculo sororo a partir de la imagen de la santidad de María:

Marta se arrodilló ante su hermana. Elevó sus brazos abiertos hacia ella y le susurró diez, treinta, cien veces, nunca más, nunca más, nunca más. Y se arrepintió de estar lozana, de estar virgen, de estar viva. Y lloró y escupió en el suelo y maldijo al hermano. [...]Y abrazada a las rodillas flacas, llenas de apostillas, de su hermana dijo:

–No tengo otro dios que tú, María. (73)

Marta se entrega a su hermana como servidora desde la culpa y la rabia por la violencia que esta sufrió, al mismo tiempo que reconoce a su hermana como divinidad. De esta manera, identifico en este momento una experiencia numinosa, término acuñado por Rudolph Otto (1980: 17–18) para referirse al sentimiento generado ante la presencia de lo divino. El sentimiento de lo numinoso se caracteriza por lo que Otto denomina “sentimiento de criatura”, es decir, el reconocimiento de una dependencia absoluta de lo humano que contempla lo divino, la nada frente al todo. Asimismo, la experiencia numinosa de Marta revela que las identidades que el hermano y el pueblo imponen sobre las hermanas, según las cuales Marta era la hermana santa y María la hermana prostituta, son ficciones que sirven para controlarlas. La realidad revelada en este momento es otra: María posee un carácter de santidad que escapa la santidad falsa del discurso religioso, una santidad reformulada y resignificada que no se sostiene en el discurso y los valores profesados por el hermano y el santo de santos, sino por la experiencia tangible de María como víctima de los hombres del pueblo. La violencia es una fuerza transformadora para los victimarios y para las víctimas, mientras que los primeros se corrompen y se transforman en figuras malignas, las últimas revelan su carácter sagrado vinculándolo con su capacidad de resistencia. En ese sentido, el rechazo de Marta hacia otro dios que no sea María es un acto de rebeldía contra la religiosidad punitiva y misógina que han experimentado, así como a la figura patriarcal que buscó enfrentarlas y aislarlas.

### **3.6. La violencia inescapable**

De esta manera, la resurrección del hermano al final del cuento funciona para romper este espacio idílico. Si bien este suceso se muestra como repentino, a lo largo del relato se presentan señales que adelantan un desenlace siniestro que resignifican nuevamente la figura de la resurrección.

Una de las primeras señales del eminente retorno del hermano está en el regreso del santo al hogar de Marta luego de la muerte de este: “A los cuatro días, cuatro, apareció por el pueblo el amigo, el santo hombre [...] Si hubieras estado aquí, le dijo [Marta] porque no se le ocurrió otra cosa. [...] Entonces el amigo, el santo hombre, pidió que lo llevaran al sepulcro y ahí lo dejaron, de rodillas, llamando al muerto como se llama a alguien desde el portal de su casa” (80). Este momento referencia el pasaje bíblico en el que Jesús resucita a Lázaro de la muerte, utilizando el mismo acontecimiento, pero agregando el contexto de la violencia doméstica y la explotación, de modo que da lugar a dos perspectivas radicalmente distintas. En el pasaje bíblico, se presenta como un acto milagroso y de bondad, en el que tanto María como Marta se encuentran devastadas por la muerte de Lázaro, mientras que en el cuento se revela esta devastación como una performance que imita el papel de la mujer desamparada. Asimismo, la resurrección de Lázaro en la Biblia se asocia al poder milagroso de Jesús, mientras que, en el relato de Ampuero, se presenta como una maldición para las hermanas. En esta línea, el acto que en el pasaje bíblico se interpreta como milagroso dentro del cuento está acompañado de una referencia a los días que transcurren entre la muerte y la resurrección, días que se pueden asociar a un tiempo de vigilia, un tiempo sagrado que anticipa el milagro si se asume el discurso religioso. Sin embargo, a partir de la narración y los recuerdos de las hermanas, se revela que la complicidad masculina personificada en el santo se presenta, desde la experiencia femenina expuesta, como una fuerza que lucha por mantener la estructura patriarcal.

Más adelante, cuando las hermanas se encuentran cenando, poco antes de la llegada del hermano resucitado, se presentan señales más directas de un suceso sobrenatural que las hermanas eligen ignorar: “Entonces la puerta trasera se cerró de un golpe y dieron un grito. Carajo, el viento. María se vistió y entraron a la casa, de repente inhóspita y helada como una cueva” (73). Este momento puede analizarse desde una lectura religiosa, pues el viento en el discurso religioso es una representación del poder

divino. En este caso, se utiliza la imagen para resaltar una realidad opuesta, pues no es una aparición divina, sino una pesadilla.<sup>48</sup> Es en ese sentido que el *haunting*, que de acuerdo con Atkinson (2017: 92) supone la intrusión de un espectro atemporal, empieza a evidenciarse en el relato como una marca de la violencia patriarcal que vuelve a acosarlas.

Asimismo, las hermanas encuentran cucarachas encima de la cena que habían disfrutado. La narración señala: “se dieron cuenta de que esa especie de corteza sobre los restos del pollo eran decenas de cucarachas grandes de color tostado que empezaron a correr por la mesa haciendo un ruido crujiente de hojas secas. Las dos gritaron como si hubieran visto un aparecido” (74). Esta imagen dialoga con la figura de las plagas en el discurso bíblico, normalmente, asociadas a desgracias provocadas por un castigo divino en el Antiguo Testamento. Esto supondría señalar que las hermanas sufrirán una maldición con la llegada de su hermano muerto. Esta maldición, sin embargo, no es un castigo por los pecados de ellas, pues el relato ha expuesto, más bien, los pecados del hermano. Por lo tanto, se podría asociar a una maldición vinculada a su feminidad, relacionada con el hecho de que las mujeres han vencido sobre una fuerza masculina. Es una manera de simbolizar que lo femenino que trasgrede su lugar social y pretende la libertad será forzado a regresar a su lugar de explotación. Por otro lado, puede leerse la aparición de las cucarachas como una anticipación directa del cuerpo putrefacto del hermano que aparecerá más adelante, así como un símbolo de la putrefacción moral del hermano por el abuso cometido hacia su hermana.

Finalmente, la anticipación precede a la aparición terrorífica del hermano:

Siguieron comiendo hasta que Marta y María al escuchar el gemido de la puerta levantaron la cabeza y vieron que cedía a la presión de una mano. Se abrió. Primero entraron las moscas y enseguida el hermano muerto, rodeado de un olor nauseabundo. Abría y cerraba la boca, como llamándolas por sus nombres, pero ningún sonido, nada más gusanos, salían de su boca desdentada. (94)

---

<sup>48</sup> En este punto, se crea un ambiente de tensión similar a un relato de horror, en el que el lector anticipa un suceso terrorífico que los protagonistas desconocen. En este caso, el golpe de la puerta constituye un recurso frecuente, sobre todo, en el cine de terror ante una protagonista femenina ingenua y el relato recoge esta imagen para representar la próxima llegada del hermano.

La progresión de esta aparición aumenta la tensión de la misma manera que ocurriría en un relato clásico de terror, en la que la mano se desvincula del cuerpo para presentar un ser escindido por su propia violencia, inhumano. De acuerdo con Gordon (2008), el espectro del *haunting* no es solo una persona, sino una figura social característica del mundo moderno poscapitalista. Su aparición en el relato situado en otro tiempo histórico supone la necesidad de marcar las raíces de la violencia patriarcal en asociación con el discurso institucional religioso. Asimismo, es la continuación de un ciclo expuesto a lo largo de la narración, en el que la autoridad masculina encargada del microcosmos del hogar establece su poder mediante la violencia: primero, el padre de los hermanos; luego, el hermano sobre sus hermanas, incluso después de la muerte. Con ello, el espectro que se presenta ante las hermanas es, prácticamente, la misma presencia paterna encarnada en el hermano, pero, si antes había sido intuido, esta vez aparece de forma directa para perseguirlas. En ese sentido, la interrupción de la fiesta celebratoria de las hermanas, al mismo tiempo sagrada, en tanto supone el posible inicio de un nuevo tiempo mítico, y profana, por desafiar las estructuras de poder religiosas basadas en la adoración masculina, determina una realidad en la que la violencia es inescapable para las mujeres. Esta se ejerce no solo desde un sujeto corrupto, sino desde todo un sistema que se sostiene por la explotación femenina y la complicidad masculina. De esta manera, el carácter inescapable de este espectro, vinculado, según Gordon, a la necesidad de respuesta de la víctima, en este caso María y Marta, permite reflexionar sobre si, ante él, se logrará la sobrevivencia de los sujetos femeninos o su fracaso frente a las estructuras patriarcales de dominación. Si bien el relato deja ambas posibilidades abiertas, la conformación de una dualidad santificada, una hermana divina y otra protectora supone que las protagonistas del relato han conformado un espacio de resistencia posible.

### **3.7. Conclusiones**

“Luto” presenta un relato en el que las hermanas Marta y María constituyen una dualidad que se retroalimenta entre sí, una salvación mutua y un espacio sin autoridad masculina que se establece como un espacio seguro, de libertad y celebración. Esta se conforma a partir de las distintas maneras en las que las hermanas resisten a la autoridad religiosa de su hermano. La resistencia de María se basa en el conocimiento de la verdad expuesta sobre la enfermedad de su hermano, el desenmascaramiento de él como figura

de santidad. La resistencia de Marta, en cambio, se articula en estrategias activas para la eliminación de su hermano enfermo, consciente de que la liberación solo es posible si este muere.

En ese sentido, el hermano de Marta y María, una reescritura de Lázaro, constituye la autoridad masculina opresora que hereda la violencia paterna y personifica la violencia social. Este se muestra hipócrita en sus creencias tanto frente a las hermanas como frente al resto del pueblo. Su violencia, discursiva, emocional, física y sexual proviene de la necesidad de ejercer poder sobre el cuerpo femenino, del que se establece como dueño a partir de las estructuras patriarcales del contexto.

En esta línea, las figuras masculinas validan, encubren y reproducen la violencia, de modo que el espacio social se vuelve hostil para la mujer estigmatizada. Asimismo, la amenaza latente de la violencia funciona para disciplinamiento femenino, con el objetivo de mantener el aislamiento e impedir la resistencia. El miedo se utiliza como herramienta de control social.

Bajo estos términos, el relato se construye como un discurso alternativo al presentado desde la autoridad religiosa. La perspectiva femenina de Marta y María permiten resignificar los acontecimientos del relato bíblico original para exponer relaciones de dominación masculina que ocurren en el espacio doméstico y el espacio social, a través de la violencia sobre el cuerpo femenino. Esta violencia evidencia el mandato de la masculinidad al exponer a los victimarios y cómplices masculinos del pueblo que forman parte del abuso y la explotación.

Así, el lenguaje bíblico se utiliza en el relato tanto para evidenciar la violencia masculina como para rescatar la divinidad femenina presente en las dos hermanas, a partir de la reescritura de la historia de Jesús. Se sirve de imágenes como la resurrección, el renacimiento, el milagro, los astros, para articular la propuesta de una sociedad fuera de la dominación, mientras que advierte la amenaza del retorno sistemático de la opresión. Sin embargo, la dualidad de las hermanas, una vez constituida, parece ser irrompible, lo que supone el potencial enfrentamiento de la violencia.

El título del relato, entonces, hace referencia a la práctica tradicional de velar a los fallecidos, que al mismo tiempo evoca el discurso religioso y los roles socioculturales vinculados a este. En este caso, Ampuero cuestiona una tradición que supone el desamparo y el dolor de las mujeres en una realidad donde los hombres son autoridades violentas, represoras e hipócritas que sostienen un falso discurso para responder a sus intereses. “Luto”, de esta manera, se utiliza para evidenciar la ironía de este ritual, presentando a dos hermanas que pasan por la experiencia contraria. No lloran la muerte de su hermano, sino que la celebran, pues es sinónimo de libertad.



## Conclusiones

Para esta investigación, me centré en el análisis de tres cuentos de María Fernanda Ampuero en los que se presentan sujetos infantiles enfrentados a una crianza violenta que da lugar al surgimiento de una dualidad conformada por las víctimas de esta. Esta dualidad se constituye como una forma de resistir, procesar o distanciar a los sujetos que han sido expuestos a la violencia desde la infancia. Así, “Monstruos”, “Crías” y “Luto” presentan tres perspectivas de sujetos infantiles victimizados por figuras parentales que, directa o indirectamente, marcan su proceso identitario. En este proceso identitario, la dualidad se presentará como una herramienta esencial para la sobrevivencia ante al mundo adulto.

En el Capítulo I, abordé la dualidad conformada por dos hermanas gemelas, Mercedes y la narradora, en la que la voz infantil constituye un elemento primordial, pues nos acerca a un relato de maduración femenina en el momento en que se enfrentan, por primera vez, a la violencia sexual. El análisis de esta dualidad supuso reconocer las dinámicas conflictivas en las que se inscribían ambas niñas debido a la imposición de identidades antagónicas provenientes del mundo adulto, asociadas implícitamente a su gemelismo y un modelo de feminidad. Asimismo, este análisis implicó el reconocimiento de su lugar de clase a través del estudio de la figura del servicio doméstico representada por Narcisa. Esto permitió establecer que esta dualidad se sostenía sobre la inocencia como una característica que define la feminidad de las niñas dentro de las familias burguesas, un elemento que es al mismo tiempo un privilegio, pues retarda su exposición a la violencia, y una forma de opresión, en tanto supone mantenerlas en un lugar funcional para las estructuras patriarcales. Con ello, los discursos institucionales, en el caso de las protagonistas, se presentan como reproductores de una crianza adoctrinante y violenta basada en la pasividad y sumisión femenina. Estos discursos se exponen a lo largo de la narración a través de la voz del sujeto infantil que opone resistencia. En esta línea, fue necesario explorar las dinámicas familiares que sostenían tanto la inocencia de las niñas como la explotación del servicio doméstico, caracterizadas por padres que imponían la feminidad tradicional en la crianza y, paralelamente, se encontraban ausentes en el acompañamiento de sus hijas para transitar hacia la adultez. En estas, la organización del espacio familiar es un elemento esencial para comprender la manera en que la inocencia infantil convivía con la violencia sexual.

A partir de esto, encontré que los sujetos infantiles en “Monstruos” logran conformar una dualidad basada en el cariño y el cuidado mutuo, estrategia de resistencia al violento mundo adulto al que pronto ingresarán. En contraste, identifiqué que el tercer sujeto infantil del relato, la empleada doméstica, se encuentra imposibilitada de acceder a herramientas de resistencia debido a su condición de clase y raza. Su soledad y aislamiento en el espacio doméstico la exponen a la violencia sexual y, más adelante, a la expulsión de la vivienda. En contraste con las hermanas, la voz de este sujeto doblemente subalterno, femenino y racializado es silenciada por las estructuras expuestas por la narradora.

En el Capítulo II, analicé la perspectiva de una narradora solitaria en busca de alguna dualidad que la complemente. Para ello, fue necesario abordar la figura del gemelismo, presentada en el cuento por Violeta y Vanesa, amigas de la infancia de la narradora. Ellas se presentan como una dualidad incomprendida que confrontará la identidad y los conflictos de la narradora, arraigados en una crianza violenta y heteronormada que resulta en la distorsión de los vínculos afectivos. Adicionalmente, esta relación implicó reconocer los roles que históricamente se establecen en la construcción del núcleo familiar y la importancia del mantenimiento de esta estructura en el espectro social para que los sujetos dentro de la familia se consideren sujetos funcionales. Paralelamente, el análisis llevó al establecimiento de los vínculos inherentemente violentos, marcados por una feminidad pasiva y una masculinidad autoritaria, que la narradora replica en sus relaciones con otros hombres y, finalmente, con el hermano de sus antiguas amigas. El reencuentro con este sujeto supone reconocer la disfuncionalidad de ambos como producto de esta crianza y la imposibilidad de superar el trauma, características que se representan en la constitución de un espacio fuera de la esfera social para vivir su vínculo.

A partir de ello, identifiqué que los sujetos infantiles en “Crías” exponen crianzas análogas que plantean distintas formas de lidiar con el trauma representado por la figura paterna. Violeta y Vanesa, al actuar como una dualidad articulada en su gemelismo, abandonan el país para escapar del juicio de la sociedad latinoamericana, mientras que la narradora y el hermano “raro”, incapaces de superar el trauma, se encuentran y conforman una dualidad subalterna y marginal. En este esquema, las estructuras patriarcales del

núcleo familiar demuestran tener consecuencias en los sujetos a largo plazo al presentarse en una sociedad que imposibilita la integración de aquellos que no respondan a estas.

En el Capítulo III, abordé la dualidad de Marta y María, conformada luego de años de sufrir violencia por parte de su padre y, más adelante, por parte de su hermano. Esto requirió del análisis de la infancia de los tres hermanos a partir de los recuerdos de Marta, que evocan el trauma infantil del abuso hacia todos los miembros de la familia. Además, supuso reconocer que la violencia masculina supera al victimario original y se hereda a la siguiente autoridad masculina para ser reproducida en servicio del control de las mujeres. Esta realidad, adicionalmente, se extiende a una violencia potencial en los hombres de todas las posiciones sociales que no dudan de abusar de María cuando el contexto lo permite. En paralelo, identifiqué la manera en que el discurso religioso se presenta como funcional para la opresión y explotación femenina a través del estudio del personaje del santo, que leí como representación de Jesús. A raíz de ello, fue necesario explorar las maneras en que las figuras femeninas del relato se enfrentan a las estructuras de poder representadas por el hermano, desacreditando su discurso y utilizando el ajusticiamiento como última medida para la liberación. En este esquema, el relato utiliza el lenguaje mítico para santificar el vínculo sororo de las hermanas, desacreditando así el discurso institucional religioso y las bases violentas sobre las cuales se construye. Al mismo tiempo, deja abierta la posibilidad de una amenaza permanente a la que las hermanas deberán enfrentarse simbolizada en el retorno del hermano muerto.

Con esto, establecí la importancia de la dualidad de las hermanas para la resistencia y la liberación. Asimismo, identifiqué la manera en que los sujetos masculinos reproducen los ciclos de violencia para evitar su continuidad como víctimas, y se presentan como cómplices de la violencia que ejercen sus pares. Además, señalé el abuso paterno como una práctica que derrumba las estructuras familiares y los vínculos dentro de estas, y se vuelve un espectro que persigue a sus víctimas hasta que estas lo enfrentan. En ese sentido, la dualidad se presenta como una posibilidad de enfrentar ese espectro.

De esta manera, los sujetos infantiles explorados en los relatos de Ampuero son víctimas de crianzas violentas que, en mayor o menor medida, han supuesto una necesidad de resistencia o escape. La violencia ejercida en el núcleo familiar, sobre todo por las figuras paternas autoritarias, se presenta como una violencia que no tiene fin y

cuyas consecuencias son devastadoras. Así, el terror en los cuentos se produce en la exposición de estas realidades que evocan la sociedad latinoamericana tradicional.

A partir de ello, cabe contextualizar este análisis en las reflexiones que la autora misma comparte. Ampuero señala (2024:18–20) que la escritura de sus cuentos se relaciona con su propio terror a la sociedad contemporánea. En esta, encuentra que la familia es el origen de muchos traumas que se transforman en relatos de terror y establece que los miedos universales de la actualidad están relacionados con lo que sucede a nuestro alrededor y nos amenaza constantemente. En este esquema, los tres relatos que analizo abordan la experiencia femenina desde el trauma de la crianza, socavando los pilares más antiguos de la sociedad y las figuras más sagradas. En la estructura de la familia, no ha habido ninguna figura más santificada que la paterna, y es justamente esta la que Ampuero reconoce como el primordial victimario para sus protagonistas. En cambio, las víctimas de sus relatos se transforman en sujetos que pueden encontrar una voz y una forma de resistir a la vida.

Mi análisis se centra en solo una de las complejas maneras en las que Ampuero ingresa al espacio doméstico para rescatar las voces silenciadas. Así, encuentro en la dualidad de los cuentos una posibilidad que se remonta a la oportunidad de establecer vínculos afectivos saludables que permitan la resistencia. El estudio presentado surge de una necesidad de entender los traumas de la adultez como una consecuencia de identidades en conflicto que se encuentran en búsqueda de un espacio para existir. Por esta razón, mi prioridad fue entender la complejidad de las subjetividades infantiles como germen para la crisis identitaria que se enfrenta a la realidad. La soledad, en este contexto, supone una posibilidad aterradora, y es, entonces, que los vínculos se presentan como una oportunidad alentadora. Asimismo, la feminidad en los relatos expone una experiencia singular e invisibilizada, que me llevó a centrar la investigación en la manera en que las protagonistas de los relatos navegan la sociedad actual.

En este marco, utilicé como base teórica la teoría feminista que me permitió articular y organizar las jerarquías de género establecidas en las estructuras sociales, desde las más sutiles hasta las más evidentemente violentas. Estas incluyen la manera en que las niñas son adoctrinadas para jugar y existir en función de la autoridad masculina, los roles que se establecen como aspiracionales para las adolescentes, y se extienden a la

manera en que las masculinidades ejercer la explotación de la mujer a través de la violencia física y sexual. Además, me serví de herramientas teóricas relacionadas a la importancia del discurso religioso en la cultura y la sociedad, y la manera en que este opera para el control de los sujetos, de modo que pude establecer su rol en la crianza. Adicionalmente, empleé teoría relacionada al psicoanálisis, el trauma, el recuerdo y la identidad, herramientas que sirvieron para profundizar en los sujetos que Ampuero presenta en sus relatos desde la sutileza de su narración. Esto me permitió analizar en diferentes niveles de profundidad la construcción de la relación entre la infancia y la adultez para dilucidar el impacto de la violencia en los sujetos explorados.

Si bien esta investigación se centró en solo tres de los relatos de María Fernanda Ampuero y exploró solo algunas de las formas en las que la autora expone las contradicciones de los vínculos, cabe proponer la necesidad de seguir estudiando su obra, así como la de autoras que recogen los miedos de la sociedad contemporánea para transformarlo en relatos de terror. Así, también, rescato la importancia del nuevo gótico latinoamericano como una corriente que responde a una necesidad actual por expresar la angustia que enfrenta el ser humano ante la realidad y ante sí mismo, como principal autor de los grandes problemas de estos tiempos.

## Bibliografía

AMPUERO, María Fernanda

2018 “Monstruos”. En *Pelea de gallos*. Madrid: Páginas de espuma.

“Crías”. En *Pelea de gallos*. Madrid: Páginas de espuma.

“Luto”. En *Pelea de gallos*. Madrid: Páginas de espuma.

ASSMANN, Aleida

2006 Memory, individual and collective. En GOODIN, Robert y Charles TILLY (editores). *The Oxford handbook of contextual political analysis*. New York: Oxford University Press.

ASSMANN, Aleida

2011 *Cultural memory and Western civilization: functions, media, archives*. New York: Cambridge University Press.

ATKINSON, Meera

2017 *The poetics of transgenerational trauma*. New York: Bloomsbury Publishing.

BAJTIN, Mijail

2003 *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.

BAR-EFRAT, Shimon

2003 *El arte de la narrativa en la Biblia*. Madrid: Ediciones Cristianidad.

BROWNMILLER, Susan

1975 *Against our will. Men, women and rape*. New York: Fawcett Columbine.

BUTLER, Judith

2002 *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.

CAMACHO, Rosa

2022 “El reflejo de lo cotidiano: lo siniestro y lo abyecto en Para comerte mejor de Giovanna Rivero. A propósito de la literatura neogótica latinoamericana.” En *Sociedades y Desigualdades*, número 14, pp. 125–144.

CHANEY, Elsa y Mary GARCÍA CASTRO

1989 “A new field for research and action”. En CHANEY, Elsa y Mary GARCÍA CASTRO (editoras). *Muchachas No More: Household Workers in Latin America and the Caribbean*. Philadelphia: Temple University Press.

CLASSEN, Constance

1992 “The Odor of the Other: Olfactory Symbolism and Cultural Categories”. *Ethos*, volumen 20, número 2, pp. 133–166.  
<https://www.jstor.org/stable/640383>

CONSTABLE, Giles

1998 *Three studies in medieval religious and social thought*. Nueva York: Cambridge University Press.

CREED, Bárbara

2000 “Kristeva, Femininity, Abjection”. En GELDER, Ken (editor). *The horror reader*. Londres: Routledge.

DE NOOY, Juliana

2005 *Twins in contemporary literature and culture: Look twice*. New York: Palgrave Macmillan.

DOUGLAS, Mary

2001 *Purity and Danger: An analysis of the concepts of pollution and taboo*. Nueva York: Routledge.

DUARTE, Isis

1989 “Household workers in the Dominican Republic: A question for the feminist movement”. En CHANEY, Elsa y Mary GARCÍA CASTRO (editoras).

*Muchachas No More: Household Workers in Latin America and the Caribbean.*  
Philadelphia: Temple University Press.

DÜRR, Eveline y Gordon WINDER

2016 “Garbage at work: ethics, subjectivation and resistance in Mexico”. En  
DUCHINSKY, Robbie, Simone SCHNALL y Daniel WEISS (editores). *Purity  
and danger now. New perspectives.* Londres y Nueva Nueva York: Routledge.

ELIADE, Mircea

1951 *El mito del eterno retorno* [versión electrónica]

1981 *Lo sagrado y lo profano* [versión electrónica]

ERENSOY, Sirin Fulya

2020 “The uncanniness of The Shining”. *Yedi: Journal of Art, Design & Science*,  
número 24, 37 – 44.

<https://doi.org/10.17484/yedi.685208>

ESLAVA-BEJARANO, Juana

2021 La mujer negra y el animal: los bozales en “Bastidores” de Rosana Paulino.  
*Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, volumen 2, pp. 21 – 33.

<http://revistaleca.org/index.php/leca/article/view/38>

FOUCAULT, Michel

2002 *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores  
Argentina.

FEDERICI, Silvia

2010 *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria.* Madrid:  
Traficantes de Sueños.

FREUD, Sigmund

1912 *Totem y tabú* [versión electrónica].

1919 “Lo siniestro”. En *Obras completas* [versión electrónica]. Librosdot

FULLER, Norma (editora)

2000 *Paternidades en América Latina*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

GHENT, Emmanuel

1990 “Masochism, Submission, Surrender”. *Contemporary Psychoanalysis*, volumen 26, número 1, pp. 108–136.

<http://dx.doi.org/10.1080/00107530.1990.10746643>

GILBERT, Sandra y Susan GUBAR

1998 *La loca del desván: La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*.

Valencia: Ediciones Cátedra.

GILL, Lesley

1990 “Painted Faces: Conflict and Ambiguity in Domestic Servant-Employer Relations in La Paz, 1930–1988”. *Latin American Research Review*, volumen 25, número 1, pp. 119 – 136.

<https://doi.org/10.1017/S0023879100023232>

GINER-SOROLLA, Roger y John SABO

2016 “Disgust in the moral real: do all roads lead to character?”. En DUCHINSKY, Robbie, Simone SCHNALL y Daniel WEISS (editores). *Purity and danger now. New perspectives*. Londres y Nueva Nueva York: Routledge.

GONZÁLEZ-RAMOS, Ana, Begonya ENGUIX y Beatriz REVELLES-BENAVENTE

2018 “Who possesses “possessed women”? Women and female bodies as territories for male interference”. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, número 27, pp. 84–94.

GOOSEN, Adri

2010 “*Stealing the story, salvaging the she*”: *Feminist revisionist fiction and the Bible*. Tesis de maestría para English Studies. Stellenbosch: Universidad de Stellenbosch, Facultad de Artes y Ciencias Sociales.

HALL, Stuart

2003 “Introducción: ¿quién necesita «identidad»?”. En HALL, Stuart y Paul DU GAY (coordinadores). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 13-39.

HOWELL, Elizabeth

1996 “Dissociation in Masochism and Psychopathic Sadism. *Contemporary Psychoanalysis*, volumen 32, número 3, pp. 427–453.

<http://dx.doi.org/10.1080/00107530.1996.10746961>

HUSKINSON, Lucy

2021 Uncanny places. *The Psychologist: The British Psychological Society*, pp. 38–42.

<https://thepsychologist.bps.org.uk/volume-34/december-2021/uncanny-places>

JACKSON, Theresa y Rachel JOFFE

2013 Women wearing white: Discourses of menstruation and the experience of menarche. *Feminism & Psychology*, volumen 23, número 3, pp. 379–398.

<https://doi.org/10.1177/0959353512473812>

JEFTANOVIC, Andrea

2010 *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Santiago: Editorial Cuarto Propio

KARMY, Rodrigo

2020 “Martirio. Apuntes para una genealogía de la resistencia”. En *Anacronismo e Irrupción*, volumen 10, número 18, pp. 63–88.

KUZNESOF, Elizabeth

1989 “A history of domestic service in Spanish America, 1492–1800”. En CHANEY, Elsa y Mary GARCÍA CASTRO (editoras). *Muchachas No More: Household Workers in Latin America and the Caribbean*. Philadelphia: Temple University Press.

LAGOS, María Inés

1996 *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

LAURIE, Timothy y Hannah STARK

2021 “The end of intimate politics in Yorgos Lanthimos’ *The Lobster*”. *New Review of Film and Television Studies*, volumen 19, número 2, pp. 1 – 17.

<https://doi.org/10.1080/17400309.2021.1881357>

LUDMER, Josefina

1985 “Tretas del débil”. En GONZALES, Patricia y Eliana ORTEGA. *La sartén por el mango*. Río de piedras: Ediciones Huracán, pp. 47–54.

MARMAN, Debbie y Peter MWIKISA

2021 “The trope of the absent father in Bessie Head’s stories *Life and The collector of treasures*”. *Journal of Language and Literature*, volumen 34, pp. 79-95.

NOAD, Benjamin

2018 *The Literature of Madness: A Critical Study of the Madhouse in Gothic Literature*. Tesis doctoral en Filosofía. Escocia: Universidad of Stirling, Escuela de Arte y Humanidades, División de Literatura y Lenguas.

OTTO, Rudolf

2005 *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza Editorial.

PATEMAN, Carole

1995 *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos

ROMANO, Berenice

2023 “Estudio introductorio. Horror y escritura en voces femeninas de Latinoamérica”. En ROMANO, Berenice. *Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres. Estudios críticos de obras representativas del siglo XXI*. México: Editora Nómada.

RONCADOR, Sonia

2014 *Domestic Servants in Literature and Testimony in Brazil, 1889–1999*. New York: Palgrave Macmillan.

RUBIN, Miri

2009 *Mother of God: A history of the Virgin Mary*. New Haven: Yale University Press

RUSSO, Mary

1994 “Chapter three: *Freaks, Freak Orlando, Orlando*”. *The female grotesque*. New York, London: Routledge.

SAINT-MARTIN, Lori

2013 “Rediscovering the Absent Father, a Question of Recognition: Desportes, Tardieu”. En DAMLÉ, Amleena y Gill RYE. *Women’s Writing in Twenty-First-Century France*. Cardiff: University of Wales Press, pp. 87-97.

SCERBO, Rosita

2019 “Recreating the womb space: The unborn narrator and the female body as a site of power struggle in *The fourth world* by Diamela Eltit”. *Hispanófila*, número 187, pp. 29–44.

<https://www.jstor.org/stable/26902608>

SCHANOES, Veronica

2014 *Fairy Tales, Myth, and Psychoanalytic Theory*. New York: Ashgate.

SEGATO, Rita

2016 *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.

SILVA SANTISTEBAN, Rocío

2008 *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

SPIVAK, Gayatri

1998 “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”. *Orbis Tertius*, número 3, pp. 175 – 235.

[https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf)

TANAKA, Masakazu

2011 “Fetishism: a double denial”. ZINBUN, número 42, pp. 131 – 146.

<https://doi.org/10.14989/139381>

WALSHAM, Alexandra

2014 “Holy Families: The Spiritualization of the Early Modern Household Revisited”.

*Studies in Church History*. New York, 50, 122–160.

<https://doi.org/10.1017/S0424208400001686>

VALENCIA, Sayak

2018 *Gore Capitalism*. Cambridge: MIT Press.

WEINREB, Anita

1990 “Paradoxes of Masochism”. *Psychoanalytic Psychology*, volumen 7, número 2, pp. 225 – 241.

