

Visceral: cómo irse para no volver o las estrategias de fuga de María Fernanda Ampuero¹

Visceral: How to leave never to return or Maria Fernanda Ampuero's escape strategies

María Paulina Briones Layana

Universidad de las Artes / paulina.briones@uartes.edu.ec

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-7360-9211>

RESUMEN: Elegí este título para una aproximación hacia *Visceral*, el último trabajo de María Fernanda Ampuero (1976), a propósito de una investigación más amplia sobre lo que he llamado “cartografías del extravío” en donde observo los desplazamientos poéticos narrativos que ocurren en varios textos de ficción escritos por autoras latinoamericanas como Lina Meruane y Valeria Luiselli, y ecuatorianas como Andrea Crespo, Karina Sánchez o Daniela Alcívar. Esta aproximación empezó con la delimitación de lo que pensé como las escritoras que se quedan, desde una perspectiva de observación de fenómeno migratorio ficcional puesto que los desplazamientos que ocurren en la producción de ficción de Crespo, Sánchez o Alcívar se materializan dentro del territorio ecuatoriano mientras ellas escriben su literatura también desde Ecuador, en contraposición a las escritoras que se han ido como Ampuero, Ojeda, Sonia Guiñansaca o Carla Badillo, y cuya proyección se ha potenciado desde el punto de vista editorial, con todo lo que esto implica. La visión sobre *Las que se van* es el título que reunió un panel² presentado por cuatro investigadoras de esta Universidad que trabajan diversos aspectos relacionados con la migración, la fuga, y la creación en la Literatura Ecuatoriana.

PALABRAS CLAVE: escrituras, migración, cartografía, edición, género, fuga

¹ Versión de la ponencia presentada en el XI Congreso Internacional de Investigación REDU. Universidad de Las Artes, Guayaquil, 19 al 22 de noviembre de 2024.

² El panel referido se presentó en el Encuentro de Ecuatorianistas en el mes de Julio de 2024 en la ciudad de Loja, Ecuador. Las colegas son: Cecilia Velasco Andrade, Solange Rodríguez, y Siomara España.

ABSTRACT: I chose this title for an approach to *Visceral*, the last work by María Fernanda Ampuero (1976), regarding a broader investigation on what I have called "cartographies of loss" where I observe the narrative poetic displacements that occur in several fictional text written by Latin American authors such as Lina Meruane and Valeria Luiselli, and Ecuadorian authors such as Andrea Crespo, Karina Sánchez or Daniela Alcívar. This approach began with the delimitation of what I thought of as the writers who stay, from a perspective of observation of the fictional migratory phenomenon since the displacements that occur in the fictional production of Crespo, Sánchez or Alcívar materialize within the Ecuadorian territory while they also write their literature from Ecuador, as opposed to the writers who have left like Ampuero, Ojeda, Sonia Guiñansaca and Carla Badillo, and whose projection has been enhanced from the editorial point of view, with all that this implies. The vision of *Las que se van* is the title of a panel presented by four researchers from this University who work on various aspects related to migration, flight, and creation in Ecuadorian Literature.

KEYWORDS: writings, migration, cartography, editing, gender, fugue

RECIBIDO: 12 de febrero de 2025 / **APROBADO:** 25 de marzo de 2025

1. INTRODUCCIÓN

En el caso de *Visceral*, haber escogido el título de *Cómo irse para no volver* o las estrategias de fuga de Ampuero, sugiere una fusión entre la autora y su narradora; y aunque la teoría tradicional de la literatura observa no confundir autor y narrador, porque no son lo mismo, la propia escritura pide al ejercicio crítico de quien lee, identificar el discurso del narrador, y si en este caso la narradora dice que es quien escribe, no se puede pasar por alto su demarcación implícita, como postura poética y estética en la creación, lo que ya es una postura política. *Visceral* de María Fernanda Ampuero borra fronteras en la forma, en los géneros y, por lo tanto, podemos afirmar que estamos frente a un texto híbrido.

Las estrategias de la ficción y los puntos de vista del o la narradora son presencias ineludibles en la escritura ¿Qué ocurre cuando nos aproximamos a un trabajo híbrido, que comparte las características de la ficción y también de la no ficción como es el caso de este libro? ¿Podríamos hacer uso de las mismas herramientas de análisis y simplemente repetir fórmulas o tendríamos que repensar la metodología de indagación y diseccionar de forma distinta?

La materialidad de *Visceral* supone problemas de aproximación que van más allá del texto, de su temática, y de la teoría de la literatura. Como parte de un corpus de escritura contemporáneo necesita de un contexto de producción editorial en el que se ha implantado, puesto que las condiciones de su presencia son parte de lo que es el propio libro. En ese sentido acudimos también a postulados del campo editorial y pensamos en la producción, circulación y consumo de la literatura, o si queremos colocarlo en otros términos, de las ideas. No perdamos de vista que se trata de un libro, como los dos anteriores de la autora (*Pelea de gallos* y *Sacrificios humanos*) publicado por una editorial independiente española.

María Fernanda Ampuero vuelve a su matriz narrativa con *Visceral*, que tiene 21 textos compuestos por crónicas, testimonios, columnas de periódico, relatos, reescrituras. Ninguno de ellos puede identificarse con uno solo de estos géneros. Son textos híbridos con un gran apego al trabajo periodístico, a la necesidad de presentar datos que rompen muchas veces con la línea ficcional de la narrativa y que tienen una clara intención: hacernos ver, sentir, palpar eso que la narradora se empeña en ponernos por delante, el horror, la ira, la furia.

Volver a la matriz se podría entender como regresar a la casa, y la casa, lo sabemos, puede ser muchas cosas; una de ellas, la escritura y sus formas. La cara pública de la escritura de Ampuero fue el periodismo, para muestra sus notas de diario *El Universo*, *Etiqueta negra*, *Diners*, *Fucsia*, y su primer libro de 2011, *Lo que aprendí en la peluquería*, seguido por *Permiso de residencia* de 2013, en donde recopila experiencias migrantes en España. Más adelante llega la ficción: *Pelea de gallos* en 2018, *Sacrificios humanos* en 2021, y ahora *Visceral*.

Visceral es una muestra de cómo irse para no volver, de las estrategias de fuga de un territorio, de un espacio geográfico, de una ciudad, de una casa. De cómo irse hacia lo imaginado. En este libro la autora va mostrándonos sus técnicas de escape, se explica su condición y necesidad de migrante. A medida que avanza en sus intentos de fuga va construyendo su topofilia, es decir, su personal y subjetiva manera de habitar en el mundo de acuerdo con la afectividad y la pertenencia. Y esto para la autora es la literatura, no necesariamente el espacio físico geográfico de su residencia actual puesto que habitar implica una apropiación y esto conlleva una imposibilidad para quien ha migrado. En “Asfixia”, Ampuero dice: “Recurro a la literatura. Como siempre que no puedo entender algo, que la injusticia me retuerce las vísceras, que siento que podría desmayarme de ira, recurro a la literatura”. (p. 13)

En “Escapar”, coloca un epígrafe de Adolfo Bioy Casares que dice: “Yo tengo la obsesión del viaje. Siempre pienso que voy a solucionarlo todo yéndome”³. El arranque plantea el origen: “Nací en Guayaquil, Ecuador, una ciudad sin sueños. Una ciudad, digo, donde se castiga a los soñadores con la domesticidad forzada”⁴.

Aparece la fuerza de la ciudad que como la narradora dice no es ninguna perla, en donde los grillos, los murciélagos, las iguanas pueblan el paisaje y su arquitectura. Esta ciudad, llena de trampas, como dice Ampuero, se describe desde la distancia y desde ese nuevo territorio que habita la narradora que es Madrid. La restauración de la memoria se hace con el contraste entre los recuerdos de la niña que mira su ciudad y que repara en que lo que ve no era nada parecido a lo que encontraba en el cine y en los libros, en donde se mostraban “ciudades llenas de historias

³Ampuero, *Visceral* 45.

⁴ Ampuero, *Visceral* 45.

que ocurrían en otras calles, en otros parques, en otras casas” (p. 45). Por eso decide irse antes que morir porque allí “una muere y sigue viva”. La trampa, entonces, es irse quedando.

2. DESARROLLO

2.1 ¿Y después de la fuga qué?

Lo que vino después de la salida es tan inmenso e inabarcable, el Atlántico entero, ancho y profundo, un dolor tan submarino, abisal, donde hay seres ciegos llenos de dientes vampiros; te presienten, te muerden, te asfixian...tú crees que has dejado la ciudad, que al poner entre ella y tú más de diez mil kilómetros te va a perder la pista, pero no, la ciudad no te deja escapar, no te va a dejar escapar nunca. Eres lo que eres y lo que una es casi siempre es siniestro... La ciudad, mierda, eres tú misma. (Ampuero, 2023, p. 46).

El otro territorio que es el puerto de llegada aparece también en *Visceral*. Es Madrid y desde ahí, la migrante narradora escribe “Bárbaros”, que es una larga y emotiva carta al padre en donde ese nuevo espacio es nombrado como: el imperio. “¿Qué te puedo contar, padre, del Imperio?” En Madrid, Ampuero, conoce el silencio de los otros: “Entiendo la lengua del Imperio, la hablo, la escribo, pero callo. Callo para que no me descubran...Allá y entonces era la ciudadana. Aquí y ahora soy la bárbara” (p. 39).

Estas impresiones de este nuevo entorno agudizan la mirada sobre los otros. La cronista no solo deja ver su subjetividad, sino que se aproxima a esos que el agua se ha tragado y que ha escupido como dice ella “en las costas que los repudian” (p. 40).

Imagina la migrante la desesperación del pasajero sin pasaje, de viajero sin viaje, los identifica como sus hermanos y hermanas. En estos juegos de ficción sobre los otros se extiende la melancolía y como dice la narradora: “La niña soñó sobre el mapamundi y la mujer se despertó en la otra orilla”. En esta suerte de ajuste de cuentas con el padre la inmigrante justifica su carta diciendo que espera que comprenda lo importante que es ayudar a cruzar las fronteras. Las motivaciones de la narradora no han sido irse por la violencia. “No me perseguían las bombas o el hambre o las mafias”, dice. Sin embargo, no le son ajenas estas motivaciones porque ha podido aguzar la mirada sobre los y las otras. “Tuve toda la suerte del mundo, padre, de vivir bajo el techo que construiste y comer la comida que nos trajiste y leer los libros que nos compraste. Y soñar, padre. Tuve la suerte de soñar. Sin embargo, esto aprendí: todos los bárbaros compartimos carencias” (p. 43).

En esos momentos de intensa tristeza la reflexión de la narradora nos muestra que han pasado 20 años desde que salió de Guayaquil, y que puede que no vuelva a casa, porque puede ser que ya esté en ella.

Roger Bartra, en *Territorios del terror y la otredad*⁵ nos habla de la ecología y sostiene que desde esta perspectiva un territorio es

...un área defendida por un organismo o grupo de organismos similares con el propósito de aparearse, anidar, descansar, y alimentarse. La defensa de ese espacio conlleva con frecuencia un comportamiento agresivo hacia los intrusos y un señalamiento de los límites mediante olores químicos repulsivos. Los humanos, aunque carecen de un nicho ecológico preciso y son capaces de adaptarse a muy diversos espacios, también definen linderos territoriales de los cuales emanan aromas peculiares que identifican a los grupos sociales. ...se trata de efluvios culturales codificados... (Bartra, 2013, p. 29).

Siguiendo sus ideas, este antropólogo advierte que los vínculos territoriales pueden llevar a los creadores a una condición de “rentistas encerrados en la vitrina de su individualidad” o a convertirse en ejemplares exhibidos como casos típicos de su especie cultural. Por todo esto, la producción o la creación literaria tendría que aspirar a una desterritorialización a través de la dislocación que podría hacer que los lectores del contexto no comprendan. Desde su perspectiva:

Hay que advertir que el tránsito por esta poderosa vía es un hecho obligado, ineludible, para un número creciente de escritores y artistas que surgen de esa gran masa de emigrantes, exiliados, desterrados, desplazados, híbridos, perseguidos y desubicados que permea muchas sociedades actuales. Para ellos la desterritorialización y el debilitamiento de los significados no es una alternativa que escoger, sino el inevitable punto de partida. (p. 35)

Esta visión de Bartra, precisamente, distancia la observación de la literatura como pura estética, y la traslada a otro campo para validar el trabajo de los creadores híbridos, migrantes que están construyendo nuevos territorios, como en el caso de Ampuero que trabaja desde Guayaquil en la ficción y no ficción, también sobre Madrid, pero que a través de la escritura ha creado un espacio imaginario o imaginado, una casa heterodoxa que le permite exorcizar el trauma colectivo e individual y en sus términos “*poner en palabras la herida*”.

Si la escritura y la literatura son para esta narradora topofilias, la ciudad de la que salió y en algunos momentos en la que reside constituyen topofobias, es decir, sitios en donde los miedos aparecieron y reaparecieron provocando esa desestabilización que implica ser una extranjera, indocumentada, y mujer.

⁵ Bartra, Roger. *Territorios del terror y la otredad*. Fondo de Cultura Económica, 2013. En el capítulo sobre “Alegorías de la creatividad y del territorio”.

2.2 El cuerpo y las estrategias de fuga/Escapar al propio cuerpo

Las estrategias de fuga de María Fernanda Ampuero en *Visceral* están presentes en el planteamiento del cuerpo como territorio. Entonces, no solo son los viajes, los traslados y desplazamientos geográficos, las migraciones ocurren en las transformaciones y mutaciones corporales. Irse del propio cuerpo. La operación poética obedece a todas las metáforas con las que se puede intentar enunciar la extranjería.

El cuerpo hermoso enunciado desde la narrativa de la madre y el contraste con el de la propia narradora en el relato “Mórbida”, busca la raíz del problema de rechazo del cuerpo gordo. El pecado original será el momento de la gestación de María Fernanda porque cambia y transforma el cuerpo de su madre. En el relato la madre no puede dejar de comer; se habla de los antojos del embarazo. Las descripciones corporales de la madre ya gorda por el embarazo se hacen de manera naturalista: “El túnel de su vagina como un palo encebado” y sobre ella misma dice: “Su cuerpo crecía y yo crecía. Era un feto budoque, un feto con sobrepeso, dentro de una madre deforme, una mujer muy distinta a la chica que paraba el tráfico” (p. 59).

En este camino de culpa en la que la hija señala a su madre, en donde el vínculo a través de la comida es el cordón umbilical como un túnel lleno de dulce, harina, grasa, que empieza antes del nacimiento de la niña/escritora, y que forma, como dice la narradora “un árbol genealógico robusto de sobrepeso”. El futuro en ese presente de la narración nos muestra a la autora narradora como un bebé que se desea comer, una bebé gordita y risueña; crecerá para ser la niña simpática con sobrepeso, la niña que otros niños acosan y a la que le hacen sonidos de cerdita cada vez que la ven pasar. Hasta llegar a la adolescencia en donde anida la idea de que dentro del agua puede habitar su cuerpo gordo, porque dentro del agua se es ligera, leve. Dentro del mar ella piensa que es una sirena. En la mitad de este relato la narradora nos deja saber sobre su problema con el alcohol, se pregunta cuándo empezaría todo porque seguramente: “cuando estás borracha eres menos gorda” (p. 68).

¿Cómo se huye del propio cuerpo? ¿Cuál será la estrategia de fuga entonces? En estas disquisiciones que podemos asumir quienes leemos *Visceral*, también asistimos a las justificaciones que la narradora va elaborando para ella. Por eso inserta la cita de Tess Hache, una *influencer* catalana que en “Cuerpos, hogares, amor gordo”, dice: “Habitar un cuerpo gordo no es fácil porque es una de las casas que han ubicado a las afueras, que han calificado en mal estado”.

La metáfora de la migración desde el cuerpo y en el propio cuerpo cobra sentido en el horror porque no se puede huir de una misma. Podemos atravesar océanos para encontrarnos y reparar en que llevamos dentro el elemento disonante, extraño, y desestabilizador. La escritura de María

Fernanda Ampuero habita un lugar intersticial, y esa escritura es posible gracias al cuerpo herido de la escritora que se ha desplazado a un nuevo espacio geográfico, a medio camino de todo. Ni allá ni acá como los miles de personas que viven entre fronteras en un no tiempo y fuera de la historia, que ya no existen como ciudadanos y que han empezado a habitar el horror de estar en un no sitio, y cuyas historias han encontrado una caja de resonancia en la literatura. Para muestra la novela *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli.

En *Visceral*, la narradora a lo largo de sus historias va reafirmando desde una escritura fúrica, asumiéndose como mujer. La mujer rota que se reinventa. La migrante que ha “triunfado”. Esta visión última ha sido potenciada por la comunicación y la prensa cada vez menos especializada.

En este rol, podríamos preguntarnos cuál es el lugar que ocupa la literatura de María Fernanda Ampuero en el mercado editorial, ¿dónde habitan sus libros? ¿quiénes son sus lectores? La aproximación a estas inquietudes nos enfrenta a lo que el escritor Edgardo Scott se encarga de plantear en su libro *Escritor profesional* (2023), donde las tensiones se muestran en las formas de mostrarse escritor o escritora.

La violencia cínica, las camaleónicas tensiones —ideológicas, económicas, tecnológicas, políticas— a las que despertamos cada día y que con la pandemia alcanzaron el punto inédito son las cuerdas tirantes de este cuadrilátero donde sucede el combate que también incluye, por suerte, a la literatura. Porque, como la película de Zeppelin, la literatura sigue siendo la misma, me digo. ¿Sí? ¿Seguirá siendo la misma? Eso quisiera. La que no es la misma es la industria. El que no es el mismo es el discurso literario. El que no es el mismo soy yo. (Scott, 2023, p. 10)

Así, este autor nos sume en la ironía cuando afirma que el EP, es decir, escritor profesional, lee poco y mal, es joven, tiene menos de 40 años (recordemos *Bogotá 39*). “No lo dudes, salvo excepciones, detrás de todo autor que suena en la radio hay un agente literario o una agencia literaria... El EP es muy celoso de su imagen, y en este mundo literal esto se traduce en que el EP es un gran productor y administrador de su efectiva imagen visual: fotografías, videos, etc.

Con esta última aproximación quiero evidenciar la potencialidad del libro. El libro, que tiene un tema, que está escrito por un autor o autora, que es un vehículo narrativo poderoso no llega a los y las lectoras de una manera natural o ingenua. El libro es puesto en escena por un aparato cultural editorial y si bien permite la visibilización, por ejemplo, de una voz que nos parece necesaria, con su publicación marca una forma de ver; coloca etiquetas que permiten vender mejor, y crea estereotipos. En algunos casos, la visión desde España, de muchas de nuestras autoras migrantes está exotizada, y también ha invisibilizado la producción escritural de las

autoras que se quedan. Con esto no quiero negar la fuerza narrativa, la valiosa experiencia de las autoras que se han ido, sino explorar la fuerza de los mercados en la construcción de la literatura, porque nada está fuera de ellos, aunque creamos en utopías y en nuevas posibilidades.

3. CONCLUSIÓN

La edición da nuevas perspectivas y herramientas de análisis a la literatura a partir de los trabajos revolucionarios de Don MacKenzie: *Editores de la mente* (1969) y de *Tipografía y sentido* (1981), en el que propone que el estudio de textos necesita de datos externos al significado textual. “El sentido no es inherente”, sostiene MacKenzie, y añade: “... está construido por sucesivos actos interpretativos a cargo de quienes escriben, diseñan e imprimen los libros, y también a cargo de quienes los leen” (MacKenzie, 2002, p. 268).

David Finkelstein y Alistair McCleery,⁶ en sus *Aproximaciones teóricas a la historia del libro* sostienen que:

La crítica literaria de los textos habitualmente ignoraba el sentido más allá de los bordes del “texto”, los bibliógrafos habitualmente ignoraban el contexto sociológico dentro del cual funcionaba la producción textual; los historiadores... el modo en que los productos editoriales entraban en el espacio público y eran recibidos y consumidos por el público lector. (Finkelstein, 2014, p. 31)

La propuesta de estos teóricos es ir más allá de la interpretación de los textos como productos de la intención de un autor o autora, más bien como productos mediados en los que se pueden encontrar trazos de un sentido económico, social, estético y literario. A esto añadido la idea de Robert Darnton, que dice que los libros no solo relatan la historia, los libros hacen historia.

Estas perspectivas de los estudios editoriales sobre la sociología del libro (en la que participan también autores como Certau y Chartier) y la estética de la lectura traen reinterpretaciones sobre viejos debates teóricos como el de Barthes en *La muerte del autor* y la respuesta de Foucault. El lector, entonces, no es tan omnipotente y autónomamente creativo como proponía Barthes. En este camino tendríamos que pensar “las condiciones de encuentro entre el mundo del texto, que es siempre el mundo de formas, soportes y objetos y el mundo del lector, que es siempre un lector definido socialmente por la competencia, las convenciones, las expectativas, y las prácticas de lectura que comparten con los otros” (Chartier, 199, p. 10).

Mientras, las y los lectores, podemos acercarnos a *Visceral* y dejarnos llevar por ese torrente que inspira la furia de una mujer que ha hecho suyo el legítimo deseo de irse y que con él nos

⁶ Finkelstein y McCleery. Una introducción a la historia del libro. Editorial Paidós...

ha entregado tal vez la más dolorosa experiencia de la escritura: la que nos enfrenta con nosotras mismas, esa irreducible revolución perpetua.

OBRAS CITADAS

Ampuero, María Fernanda (2024). *Visceral*. Madrid: Páginas de Espuma.

Bartra, Roger (2013). *Territorios del terror y la otredad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Burneo, Cristina (2024). *Otra forma de besar. Sobre poesía, lengua y fronteras como el cuerpo*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.

Chartier, Roger (1989). *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa, 1992.

Finkelstein y McCleery (2005). *Una introducción a la historia del libro*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

Scott, Edgardo (2023). *Escritor profesional*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Yory, Carlos Mario (2007). *Topofilia o la dimensión poética del habitar*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.