

Monstruos y mutación en *Pelea de gallos* (2018) y *Sacrificios humanos* (2021) de María Fernanda Ampuero

JULIA DE ÍPOLA

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE – CRIIA

julia.deipola@parisnanterre.fr

1. María Fernanda Ampuero es considerada una de las mayores representantes del subgénero denominado “gótico andino”, sintagma acuñado por Mónica Ojeda¹ que, por la referencia a la tradición surgida en el siglo XVIII inglés, remite a una literatura poblada de monstruos y criaturas mutantes. El gótico andino contemporáneo, el de María Fernanda Ampuero, es entonces una literatura de lo mutante que en sí misma es producto de una mutación.
2. En sus dos conjuntos de cuentos, *Pelea de gallos* (2018) y *Sacrificios humanos* (2021), destaca en efecto la proliferación de figuras monstruosas (mutantes, vampíricas, antropozoomórficas, etc.). En ambos, la galería de violencias que atraviesa la obra tiene como eje la cuestión de la violencia de género. La identidad genérica de estas figuras monstruosas es, sin embargo, oscilante. Así, si el conjunto de la crítica coincide en presentar a María Fernanda Ampuero como una escritora atenta a las problemáticas del feminismo contemporáneo, una parte del corpus crítico se ha concentrado sobre la presencia de hombres monstruosos en esta narrativa² –que vendría a mostrar cómo estos pueblan las vidas de las mujeres–; mientras que otra parte ha destacado la presencia de mujeres monstruosas³ –que revierten los

1 Mónica Ojeda retoma esta expresión de una ponencia de 2017 del crítico ecuatoriano Álvaro Alemán sobre una novela de Laura Pérez de Oleas Zambrano que gira en torno a la historia de un aborto, y la utiliza para hablar de su propia obra *Las voladoras*. La crítica tanto universitaria como periodística la populariza luego para catalogar una literatura, especialmente escrita por mujeres, que linda con el horror con una mirada atenta a las relaciones de género en el espacio andino. Si la dimensión mediática y mercantil de esta expresión ha sido severamente criticada (cf. Rodrigo Mendizábal, 2022), creemos que su interés radica en el haber sido esbozada inductivamente a partir de la particularidad de ciertos textos contemporáneos y que asume, en la definición de quien la acuñara, la atención puesta en las problemáticas de género.

2 Véanse en particular los trabajos de Gabriela Falchi (2021) y de Pilar I. Aparicio (2021).

3 Véanse en particular los estudios de Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya (2018) y de

estereotipos de género. Algunos estudios han prestado atención simultáneamente a los monstruos y las monstruas⁴, sin interrogar necesariamente lo que, creemos, a simple vista, aparece sino como una contradicción, al menos como una tensión manifiesta: ¿quiénes son, finalmente, los monstruos –¿los hombres? ¿las mujeres?–, dónde radica la monstruosidad, y qué tipo de carga valorativa acarrea?

3. Nos proponemos atender a estas dos líneas de análisis avanzadas por la crítica y preguntarnos finalmente *quién* muta, o *qué* es lo que muta, en esta literatura, y cómo puede entenderse, discursivamente, la inestabilidad o el desplazamiento de la localización de dicha mutación. La pregunta de fondo que buscamos plantear es: ¿puede percibirse, en este despliegue de monstruos, una verdadera mutación feminista de la literatura? ¿cómo opera ésta en los mecanismos textuales y narrativos?
4. La hipótesis que buscaremos desarrollar es que lo monstruoso radica en los cuentos de Ampuero no tanto en una puesta en escena de la mutación como lo propio de ciertos personajes, sino más bien en una puesta en acto de la mutación como lo propio del lenguaje, del mismo texto, de la literatura. La desesencialización de la monstruosidad en sí misma permite a las relaciones de género volverse el parámetro que le da sentido a estas figuras en los cuentos, y que rige su connotación. Al mismo tiempo, en esa capacidad del texto de mutar –de volverse monstruoso–, aparece la posibilidad para éste de proponer una nueva visión horrorizada -y feminista- del mundo.
5. Nos concentraremos entonces, sucesivamente, en los que han sido los dos principales focos de la crítica a la hora de estudiar los monstruos en la obra de Ampuero: la presentación de hombres como monstruos, en un primer tiempo y, en un segundo tiempo, la de las mujeres monstruosas, buscando en ambos casos dar cuenta del discurso que se desprende del texto tanto sobre estas figuras particulares como sobre las relaciones de género. En un tercer momento, plantearemos la posibilidad de entender el texto de Ampuero como espacio en el que pasa a localizarse la mutación, y que deviene texto mutante o, incluso, texto monstruoso.

Miguel Ángel Galindo Núñez (2021).

- 4 Es el caso, por ejemplo, del interesante trabajo sobre los espacios monstruosos de Cristina Sánchez Mejía (2023).

1. Los hombres como monstruos

1.1. LA PROLIFERACIÓN DE VIOLENCIAS MASCULINAS

6. El estudio de los hombres monstruosos se ha hecho particularmente presente en los trabajos que ponen de relieve la representación de la proliferación de violencias masculinas en los cuentos de Ampuero. Así, Pilar I. Aparicio (2021) le ha dedicado un análisis a la misoginia y la violencia en los cuentos “Luto” y “Pasión” de *Pelea de gallos*, donde destaca cómo el hermano, en el primero de los dos cuentos, se transforma repentinamente en verdugo, y Gabriela Falchi ha estudiado los cuentos de *Sacrificios humanos* atravesados por la violencia de género recalcando la presencia en ellos de “monstruos en todos los rincones” (Falchi, 2021; 314).
7. Esta violencia se encuentra enfocada, en *Pelea de gallos*, en el espacio de la casa, de la familia. El corral de los “gallos” al que alude el título, y que aparece de hecho en el primer cuento, es el que delimita ese espacio de encierro en el que se ejercen las violencias y en que los hombres mutan en animales, en depredadores. Entrar en el libro es entrar en ese corral signado, desde el título, por una dimensión agonística. Y la lucha concierne específicamente a quienes habitan el hogar, a quienes están unidos por lazos familiares y conyugales: la yuxtaposición de los epígrafes de Fabián Casas (“todo lo que se pudre forma una familia”) y de Clarice Lispector (“¿Soy un monstruo o esto es ser una persona?”) instalan una relación directa y ominosa entre familia y monstruosidad, postulando lo siniestro (que es, precisamente, lo familiar vuelto monstruoso) como pauta de lectura del conjunto de cuentos.
8. Tenemos, así, un desfile de personajes masculinos que ejercen su violencia en el marco del hogar: el padre que abusa de la empleada doméstica en el subsuelo en “Monstruos” (cuyo título habla por sí solo), el padre excombatiente vuelto criatura monstruosa en “Nam”, el incesto del hermano en “Luto”, distintas variaciones de violencia intrafamiliar en “Ali”, y al esposo abusivo en “Otra”. En algunos casos, las descripciones de estas violencias son extremadamente crudas, como lo muestra el párrafo sobre las violaciones infligidas por el hermano a la hermana en “Luto”:

Alguien había escrito con un objeto punzante la palabra zorra, 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, alguien, seguramente su hermano, le dejó la espalda como el mimbres de tantos latigazos (*Pelea de gallos*, p. 73).

9. Muchas de estas formas de violencia son retomadas en el segundo libro, *Sacrificios humanos*, pero el eje parece residir esta vez en la exposición de la violencia contra las mujeres que cunde a lo largo y ancho la sociedad. El espacio ya no es la casa, sino la comunidad toda, aquella que lleva a cabo esos “sacrificios” que aparecen, en el texto, despojados de cualquier dimensión ritual, dejando ver, al contrario, su banalidad radical. Así, aunque una vez más se hace presente la cuestión de la violencia en la pareja en “Pietà” o en “Lorena”, o reaparece la figura del padre abusador en “Edith”, encontramos también un asesino serial de inmigrantes en el primer relato, “Biografía”, o una secta religiosa de pedófilos en el cuento “Creyentes”.
10. Del primer conjunto de cuentos al segundo, entonces, el horizonte se amplía, siguiendo una lógica que acarrea un trasfondo discursivo: si la familia aparece sin duda como el núcleo de la dominación, lo monstruoso no se encuentra solo en los padres o los hermanos vueltos violentos, sino que la realidad a la que se enfrentan cotidianamente las mujeres en la sociedad es en sí misma horrorosa, porque está habitada por criaturas que aparecen, aleatoriamente, como monstruos.

1.2. ¿MONSTRUOS O HIJOS SANOS?

11. Si los hombres son los monstruos, ¿es necesariamente a ellos a quienes concierne la mutación en la literatura de Ampuero? ¿La violencia contra las mujeres que ejercen aquellos que aparecen como monstruos sería el resultado de la transformación repentina, fatídica, involuntaria, de hombres por lo demás perfectamente normales? ¿Acaso esto no desresponsabilizaría a estas criaturas del horror al que dan origen? Estas preguntas merecen un análisis atento del modo en que se presenta la violencia y de los casos en los que se habla de “monstruosidad” en el texto.
12. Hay, por un lado, ciertos cuentos en los que notamos una verdadera evolución, una mutación, a lo largo de la diégesis en el personaje masculino, que se torna progresivamente más y más violento. Es el caso de “Lorena”, en *Sacrificios humanos*, que narra la historia de una inmigrante latinoame-

ricana en Estados Unidos en pareja con un norteamericano que se vuelve extremadamente abusivo. Hay, en este cuento, una autopsia de la manera en que se va gestando la violencia. Tenemos, al comienzo, la felicidad ingenua de un casamiento precipitado, como de cuento de hadas (“lo quiero tanto cuando lo veo ahí en el altar, esperándome, tan gringo, tan alto, tan hermoso”, [Ampuero, 2021; 130]), luego la simbiosis entre marido y mujer, cuya contracara va siendo el aislamiento progresivo de ella (“Nosotros, Lorena y John, John y Lorena, una sola cosa”, [Ampuero, 2021; 131], con una estructura en quiasmo, que dice el entrelazamiento, pero que también anuncia el giro que da a partir de aquí la narración, la situación que se revierte), más adelante la escalada de violencia (“La Budweiser no puede faltar en casa [...]. Si falta un día por cualquier motivo, a John le da la locura. Se pone rojo y me echa la culpa”; “Se levanta del sofá, me estrella contra la pared y me escupe” [Ampuero, 2021; 132]), y por último golpizas en público y violaciones conyugales. En cuentos como este, sin embargo, el grado de referencialidad es alto -el cuento está basado en hechos reales y la dedicatoria, “A Lorena Gallo”, apunta precisamente a esa referencialidad-, y no aparecen elementos sobrenaturales, indicios fantásticos, figuras de monstruos literarios propiamente dichas. Vemos al hombre mutar, ciertamente, pero no devenir en monstruo en el sentido de la tradición gótica. El texto parece resistirse a calificarlo así: John, en este cuento, es tan solo un marido más. La historia de “Lorena”, si no fuera por la originalidad de la reacción femenina sugerida al final –defenderse, castrar violentamente al marido–, es una historia de una gran banalidad.

13. Del mismo modo, en “Pietà”, tenemos la voz de una empleada doméstica que cuenta alucinada cómo el niño de la familia para la que trabaja, al que ella adora, le pide ayuda para sacar a su novia muerta del auto, a la que, se entiende progresivamente, él mismo acaba de matar. La mirada amorosa y negadora de la narradora, que utiliza diminutivos, expresiones cariñosas y comparaciones infantilizantes, marca el tono del relato:

Cuando la toco la siento helada a esa chica, pero mi niño siempre anda con el aire acondicionado del carro a full (Ampuero, 2021; 106).

Él se mira las manos, llenitas de sangre, y ahí es que le hablo como cuando era chico: venga mijo lindo, venga que yo lo curo (Ampuero, 2021; 107).

14. El femicida aquí no tiene nada de monstruoso: es tan solo el “niño”, criado por un padre alcohólico y una madre entre sumisa y ausente. Lo que

asusta, lo que produce horror, es justamente que no se trata aquí de un “monstruo”, sino de un chico bien cualquiera –un hijo sano del patriarcado.

1.3. LA CARA DE LOS MONSTRUOS

15. Hay, por otra parte, cuentos en los que sí aparecen figuras masculinas monstruosas que parecen inscribirse en una tradición gótica. Es el caso, por ejemplo, de los cuentos “Monstruos” y “Nam” de *Pelea de gallos*. “Monstruos” es un cuento que narra la relación muy estrecha de dos niñas con Narcisa, la empleada doméstica que trabaja en su casa, y en el que se revela al final que el padre de las niñas abusa de esta empleada. Cristina Sánchez Mejía ha analizado la figura de este padre, poniendo de relieve que este adquiere una “personalidad vampírica al explotar económica y sexualmente a Narcisa” (Sánchez Mejía, 2023; 112), inscribible en una tradición tanto literaria como cinematográfica del horror. El propio cuento menciona, de hecho, *The Shining* y *A nightmare on Elm Street*.
16. La construcción narrativa del momento en que se descubre el abuso es aquí particularmente significativa. Una noche, una de las niñas tiene pesadillas y junto con su hermana van a buscar a Narcisa. Se narra que ven una escena espeluznante y se quedan “aterrorizadas, mudas, inmóviles” (Ampuero, 2018; 24). Como lectores, no sabemos qué pasa; el relato es elíptico. Pero la escena concluye rápidamente así: “Papá nos dio una bofetada a cada una y subió las escaleras con calma”. Entendemos, en ese momento, que el que aparece como monstruo es el padre.
17. Algo similar sucede en el cuento “Nam”. La narradora, que ha entablado una amistad con una niña gringa de su curso, se mete al final del cuento en los meandros de la casa de su madre buscando un baño, y al llegar a la que resulta ser la habitación matrimonial se encuentra con una criatura espeluznante. Dice la narración, que adopta el punto de vista de la protagonista: “tiene cabeza, es un monstruo” (Ampuero, 2018; 39). Cuando éste está por atacar a la narradora, la amiga entra al cuarto, y, a través del vocativo “Daddy?” (Ampuero, 2018; 39), revela que se trata en realidad, una vez más, del padre.
18. Así, en ambos casos, se da una suerte de procedimiento de anagnórisis horrorosa que revela la identificación del padre con el monstruo. No es que el padre mute, se convierta en monstruo, en vampiro; el monstruo está ahí desde el comienzo, pero no muestra, hasta el clímax narrativo, que tiene la

cara del padre. Lo que muestra el texto es finalmente no tanto que cualquier hombre pueda mutar, a pesar suyo, en monstruo, sino que el mal absoluto, los vampiros, las criaturas terroríficas, no se encuentran necesariamente siempre en un más allá, en un espacio otro al que se busca expulsarlas, sino muchas veces mucho más cerca de lo que se puede aceptar. De allí que la propia Narcisa instara a las niñas a tenerle “más miedo a los vivos que a los muertos” (Ampuero, 2018; p. 23), es decir, a los seres de la cotidianeidad más que a cualquier posible zombi.

19. Entonces, si la literatura de Ampuero está poblada de hombres violentos, no todos ellos son presentados como monstruos. Pretender lo contrario parece más bien el resultado de un efecto del contagio que unos cuentos operan sobre otros y de una cierta desatención a los mecanismos textuales y las estrategias discursivas de los textos particulares. Por momentos, la autora retoma efectivamente la figura del monstruo para hablar de estos hombres; solo que la tuerce, la estira, la multiplica, la banaliza, y, sobre todo, la humaniza. No erradica de una vez por todas el calificativo de “monstruo”, contra el que más de una vez ha alertado el discurso feminista⁵, sino que lo gasta, lo vacía de su connotación de excepcionalidad y de alteridad radical. Instauro así, entonces, una mutación en el lenguaje que permite ver, ante todo, el carácter siniestro de la realidad.

2. Las mujeres monstruosas

20. Los estudios de la narrativa de Ampuero también han puesto de relieve, como hemos dicho, la presencia de mujeres monstruosas en la narrativa de Ampuero, un tipo de figura que, por otra parte, ha suscitado históricamente el interés de la crítica literaria feminista. Así, Susan Gubar y Sandra Gilbert han contrapuesto “la imagen tradicional de la mujer angelical” (Gilbert y Gubar, 2000) a la imagen de la mujer monstruosa en literatura, o más exactamente el monstruo al que la mujer es asociada en cuanto no se la puede identificar con la figura angelical. Y si la mujer angelical es un constructo esencialmente machista, esa figura del monstruo, arguyen Gilbert y Gubar, es también el resultado de una herencia patriarcal que

5 El riesgo estaría en patologizar la criminalidad de, en particular, violadores o feminicidas, en vez de comprender la manera. La expresión es recurrente en el discurso feminista y ha sido retomada por autoras que denuncian la violencia de género como Cristina Rivera Garza (véase: <https://tinyurl.com/4pvh2yru>)

condena a la monstruosidad a toda mujer que no se ajuste a los cánones femeninos. Vale preguntarse, entonces, cómo juega Ampuero con estos dos polos, y cómo, alejándose de la figura patriarcal de la mujer angelical, puede recuperar la de la mujer monstruosa sin caer, no obstante, en el otro extremo del estereotipo patriarcal.

2.1. ¿Monstruas?

21. Miguel Ángel Galindo Núñez, en su estudio sobre lo grotesco en *Pelea de gallos*, presta atención a la *dispositio* de los cuentos en el libro, dando cuenta de los distintos tipos de relaciones sintagmáticas que se establece entre las unidades. Para el crítico, *Pelea de gallos* narra un paso de la infancia a la adultez marcado por el horror y la violencia, al punto que las mujeres “se ven forzadas a convertirse en una versión monstruosa de lo que fueron cuando niñas” (Galindo Núñez, 2021; 335). Un vistazo al índice muestra que, efectivamente, los primeros cuentos tienen como figura central a niñas o niños (“Subasta”, “Monstruos”, “Nam”) y los últimos (“Coro”, “Cloro”, “Otra”) a mujeres adultas. Sin embargo, vale recalcar que no todas las mujeres adultas son monstruosas –la protagonista de “Otra”, por ejemplo, no lo es–, y algunas niñas en cambio sí lo son –el ejemplo de “Gallos”, sobre el que volveremos, es el más claro. Pero la atención prestada a la contrastación entre unos cuentos y otros a escala de la obra de Galindo Núñez es una pista interesante para pensar cómo se delinea, en la narrativa de Ampuero, la definición de una *monstrua*.
22. Encontramos, por una parte, en ambos conjuntos, figuras femeninas imperfectas, egoístas, incluso crueles o desconsideradas, con las que el texto no se solidariza y respecto de las cuales es difícil, para los lectores, empatizar. Algunos ejemplos son el de la madre abusiva en “Persianas”, la madre abandonica en “Edith”, la niña cruel que deja morir a su hermano bebé en “Cristo”, o la perturbada niña “Ali” en el cuento que lleva su nombre. La crítica las ha estudiado muy poco, y ha tendido más bien a concentrarse en las mujeres que poseen atributos del monstruo declarados.
23. En “Edith”, por ejemplo, aparece una protagonista que deja a su familia para ir a encontrarse con su amante, y cuyo marido, se nos revela, abusa mientras tanto de las niñas. La madre abandona a las hijas a su suerte en vistas de su propio placer. Llena de culpa, ella misma confiesa que su

marido “hace cosas monstruosas con [sus] hijas” (Ampuero, 2021; 127) cuando ella no está. El texto se ocupa de marcar que el monstruo, aquí, sigue siendo el hombre. La madre puede ser condenada, el cuento no impone ni una empatía ni un rechazo visceral de esta figura a la vez violentada y moralmente reprehensible, pero no es monstruosa: la narración resiste a esa extrapolación patriarcal que lleva a la monstruificación de la mala madre. No cae en la facilidad de esa inversión.

2.2. Monstruosidad asumida

24. Hay, al mismo tiempo, una monstruosidad femenina asumida en algunos relatos de Ampuero. Los análisis se han concentrado particularmente en un cuento como “Subasta”, que abre *Pelea de gallos* y que tiene en el centro de la acción a una mujer eminentemente monstruosa. Se trata de la historia de una joven, hija de un gallero, que es secuestrada por un taxista y llevada a un galpón donde se la subasta a ella junto con otros rehenes. Cuando llega su turno, la narradora-protagonista pone en escena un espectáculo abyecto, vaciando su estómago, mordiéndose la lengua y sangrando, gritando, liberando sus fluidos. Nadie pone plata por ella y logra salvarse, pues los secuestradores la desechan. Sara Bolognesi y Alina Bukhalovskaya han estudiado con detalle, recurriendo a las teorías de G. Spivak y J. Kristeva, cómo ese gesto de resistencia desde la subalternidad salva a la protagonista al provocar, precisamente, su expulsión de la comunidad (Bolognesi y Bukhalovskaya, 2021). Si al comienzo del relato los amigos del padre de la niña comentaban, lascivos, “tu hija es una monstua” (Ampuero, 2018; 12), al final el captor pregunta a quienes asisten a la subasta: “¿Cuánto dan por este monstruo?” (Ampuero, 2018; 18). Entre el principio y el final, como muestra el cambio de género del sustantivo, la protagonista se ha vaciado de cualquier resto de feminidad. A través de esta reapropiación de la abyección en el marco de la comunidad patriarcal, la joven logra hacer de la mismísima condena que pesa sobre ella el motivo de su salvación.
25. La reapropiación de la monstruosidad aparece también en *Sacrificios humanos*, en un cuento como “Elegidas”, en el que un grupo de chicas marginales danzan sobre las tumbas de chicos populares que siempre las han rechazado. Dice el texto: “Las chicas como nosotras cuando estamos juntas

nos transformamos en un espectáculo casi obsceno, exacerbados los defectos como en un freak show: somos más monstruos” (Ampuero, 2021; 61). El comparativo de superioridad es significativo, en la medida en que dice una voluntad expresa de exacerbación de la monstruosidad, de lo grotesco, y supone así una recuperación y una inversión del valor de la condición que le es adjudicada a este grupo de muchachas.

26. Así, la narración de Ampuero no reivindica a las villanas femeninas - en algunos casos, incluso, parece condenarlas-, pero salva a las monstruos. En ese sentido, el valor que tienen los monstruos, por un lado, y las monstruosas, por el otro, es, desde una lectura feminista, opuesto. ¿Cómo entender esto? Tal vez ese sea, precisamente, el *parti-pris*: la monstruosidad no es en Ampuero una esencia, no tiene un valor absoluto, y su sentido está supeditado a la configuración de las relaciones de género en los cuentos. El texto deviene así el espacio en el que el significado y las connotaciones de un mismo significante *mutan* en función de la marca del género. En otras palabras, el texto se vuelve un espacio de mutación. Y esa localización de lo mutante en la escritura misma puede, veremos, transformar al texto ya no en lugar sino en portador de la mutación; es decir, en texto monstruoso.

3. Del texto como lugar de mutación al texto mutante

3.1. SITUACIONES QUE MUTAN: ENTRAR EN *PELEA DE GALLOS* Y EN *SACRIFICIOS HUMANOS*

27. *Pelea de gallos* y *Sacrificios humanos* se abren, ambos, con un cuento en el que una protagonista-narradora se encuentra en una situación límite, de violencia, de vida o muerte. En “Subasta”, como ya hemos referido, la hija del gallero es secuestrada por un taxista y llevada a ser subastada en las afueras de su ciudad. En “Biografía”, que abre el segundo libro, una escritora inmigrante (el cuento tiene, de hecho, un componente autobiográfico) acude a casa de un hombre para escribir, por encargo, la biografía de éste - quien resulta ser, finalmente, un feticida serial. Si en primera instancia podríamos decir que en “Subasta” teníamos a una mujer que mutaba para salvarse y en “Biografía” a un hombre que muta en asesino; pero nos interesa analizar la presencia, en ambos textos, de una mutación común, que no concierne a los personajes, y de la que el texto da cuenta con particular suti-

leza. Se trata del momento en que la protagonista comprende que no hay vuelta atrás, que la situación ha dado un vuelque –que ha mutado.

28. En “Subasta”, el relato comienza *in medias res*. La narradora-protagonista aparece desde el comienzo secuestrada. Así, comenta, con un dejo de sarcasmo: “no hay que ser muy inteligente para saber que este es un sitio clandestino, un lugar refundido quién sabe dónde, y que estoy muy pero que muy jodida” (Ampuero, 2018; 12-13). El momento de quiebre en el taxi, que ya ha tenido lugar, se presenta por medio de una analepsis:

Lo primero que pensé cuando me subí al taxi esa noche fue *por fin*. Apoyé mi cabeza en el asiento y cerré los ojos. Había bebido unas cuantas copas y estaba tristísima. En el bar estaba el hombre por el que tenía que fingir amistad. A él y a su mujer [...]. Creo que me quedé dormida un momento y, de repente, al abrir los ojos, estaba en una ciudad desconocida. Un polígono. Vacío. Oscuridad. La alerta que hace hervir el cerebro: se te acaba de joder la vida” (Ampuero, 2018; 14).

29. Pasamos de una situación banal de despecho, de salida con amigos, narrada con frases bimembres y de estructura tradicional, a un despertar alarmado, que se traduce en frases nominales, brevísimas, una segunda persona del singular impersonal que dice a la vez la universalidad de la vivencia y la disociación de la narradora. Lo cotidiano, de repente, muta en horror.
30. En “Biografía”, al comienzo de *Sacrificios humanos*, el quiebre se da cuando la protagonista entra a la casa y Alberto, el hombre cuya historia va a escribir, le dice que no hay teléfono ni electricidad. Así lo expresa la narradora:

Sentí como si hubiera pisado una mina terrestre, escuché en mi cabeza el ruido del percutor, click. Me paré sobre la trampa, esa que hace que los animales del bosque se mastiquen la propia pata para huir y se desangren en el camino (Ampuero, 2021; 21).

31. La onomatopeya, ese *click*, que suplanta además de alguna manera el *click* imposible del interruptor que prendería la luz, traduce ese instante de toma de consciencia del peligro. La analogía con el animal apresado por la trampa confirma la mutación: de la situación, de la protagonista en presa, del hombre en depredador. La pregunta que sigue, “¿Cuánto tiempo hay que fingir que todo está bien hasta reconocer que estás infinitamente jodida y que lo sabes?” (Ampuero, 2021; 21), hace eco a la expresión que encontramos al comienzo de “Subasta”.

32. A través de este paralelismo, se instaura una continuidad de sentido entre las dos obras, a las que entramos de un modo netamente similar. El énfasis en lo que para las narradoras constituye el punto de quiebre, en uno y otro cuento. Permite poner de relieve una dimensión discursiva particularmente relevante. Las protagonistas de estos cuentos no se meten en situaciones peligrosas: son las situaciones las que se vuelven peligrosas o, mejor dicho, las que *ya se han vuelto* peligrosas, las que se han tornado horribles, antes de que la protagonista pudiera tomar conciencia de ello. La responsabilidad no está del lado de las narradoras: el peligro es presentado como inherente a la realidad, aleatorio e inidentificable *a priori*, en un mundo donde ningún indicio ominoso, ningún castillo lúgubre ni ningún *dies irae* anuncian el advenimiento del terror, en un mundo donde estas mujeres siempre están, de hecho, *in medias res*.
33. Así, los textos que abren las dos obras modifican la mirada sobre la manera en que se gesta una situación de peligro, la manera en que las mujeres terminan encontrándose en esa situación. Como la protagonista que entra a una situación que muta, los lectores entramos al libro como a algo que, al dar cuenta de una mutación, provoca, también, un cambio -una mutación- de perspectiva.

3.2. EPISTEME FEMINISTA

34. La propuesta, al entrar en el libro, entonces, es la de una nueva forma de leer la realidad. Allí radica la renovación, en esa mirada gótico-feminista sobre la realidad. “Biografía”, en particular, está plagado de referencias a esa tradición literaria, así como al cine de terror⁶. Pero la intertextualidad fundamental del cuento tal vez sea lo que parece ser una referencia a Borges –no a un cuento gótico de Borges, si bien ya Cortázar había apuntado que se podían leer rastros góticos en la literatura borgeana–, en la que quisiéramos detenernos. Se trata del párrafo de “Biografía” dedicado a todas las mujeres violentadas:

Las que se comieron las hormigas, las que ya no parecen niñas sino garabatos, las muñecas descoyuntadas, las negras de quemaduras, los puros huesos, las agujereadas, las decapitadas, las desnudas sin vello púbico, las despellejadas, las bebés con un solo zapatito blanco, las que se infartan del terror de lo que les están haciendo, las atadas con sus propios calzones, las vaciadas, las violadas hasta la muerte, las arañadas, las que paren gusanos y larvas, las mordidas por

6 La descripción del camino a la casa del femicida es un guiño a *Drácula*, y hay un espectro de una madre entre la vida y la muerte que recuerda a *Psicosis*, por dar algunos ejemplos.

dientes humanos, las magulladas, las sin ojos, las evisceradas, las moradas, las rojas, las amarillas, las verdes, las grises, las degolladas, las ahogadas que se comieron los peces, las desangradas, las perforadas, las deshechas en ácido, las golpeadas hasta la desfiguración (Ampuero, 2021; 19).

35. Esta enumeración, que es una suerte de taxonomía del horror en la que algunas categorías parecen superponerse con otras, en la que los criterios y los grados de precisión de la clasificación parecen por momentos difusos, cuando no absurdos (y no por eso menos horribles), recuerda la taxonomía borgeana de los animales en el cuento “El idioma analítico de John Wilkins”, en donde una enciclopedia china clasifica a los animales en: “pertenecientes a) al Emperador; b) embalsamados; c) amaestrados; d) lechones; e) sirenas; f) fabulosos; g) perros sueltos”, etcétera (Borges, 1952). Esta taxonomía es particularmente famosa porque sirve de disparador en el prefacio de *Las palabras y las cosas* de Foucault (1966), permitiendo introducir el concepto de episteme como estructura del saber, de la aprehensión de la realidad.
36. Si para la episteme moderna occidental, la taxonomía de Borges es imposible de pensar, la taxonomía de Ampuero llama a / nos introduce en, una nueva forma de entender y pensar la realidad, una nueva aprehensión del mundo, horrorizada pero tal vez no “impensable” como la borgeana – una episteme gótica y feminista.

3.2. LA LITERATURA COMO VENGANZA

37. Foucault hablaba, sintomáticamente, de la “monstruosidad” (Foucault, 1966; 8) de la enumeración de Borges por este carácter impensable. La monstruosidad de la de Ampuero reside tal vez no tanto en la imposibilidad de concebirla como en su capacidad de imponer, a través de la literatura, un nuevo marco de lectura del mundo, de volver monstruoso -o monstruo- al texto literario mismo.
38. La propia autora les concede a sus textos una dimensión, si se quiere, *frankensteinesca*. En efecto, María Fernanda Ampuero define lo que es, para ella, la escritura, como una forma de venganza. “Quiero vengarme y, como no soy material para la cárcel, me vengo por medio de la herramienta con la que siempre he hecho todo, que es la palabra”, explica en una entrevista con *La Nación* (Gigena, 2023). Así, el epígrafe de *Sacrificios humanos*, también de Clarice Lispector, enuncia: “Escribir es también bendecir

una vida que no ha sido bendecida”. La autora asume abiertamente escribir desde el lado de las víctimas y para esas víctimas.

39. La abundancia de nombres propios de mujeres en los títulos (Lorena, Edith, Griselda, Ali) no es, en ese sentido, anodina: la ficción es el lugar para dar entidad a esas vidas violentadas. Y darles, también, a través de la literatura, la posibilidad de imaginar una salida. En “Otra”, al final de *Pelea de gallos*, la protagonista anónima decide, en un gesto ínfimo de rebeldía, no comprar en el supermercado las cosas que quiere su marido violento, liberarse por un instante del yugo patriarcal. “Lorena”, hacia el final de *Sacrificios humanos*, se cierra con la imagen de la protagonista que, una noche, llevada al límite por la violencia de su marido, toma (lo que entendemos es) un cuchillo para ir a vengarse: “Lo veo, brillando como la estrella de Belén, enseñándome el camino. Lo agarro fuerte del mango y vuelvo a la habitación” (Ampuero, 2021; 135).
40. Son las últimas frases: el cuento finaliza con la venganza de Lorena contra su marido, que es también la venganza de Ampuero contra el mundo. En ese sentido, la elisión del sustantivo al que remite el pronombre de objeto directo “lo” borrona el referente, el texto o, por qué no, el bolígrafo se abre la posibilidad, también, de optar por una interpretación autorreferencial y solapar al cuchillo el arma de Ampuero –el texto o, por qué no, el bolígrafo.

Conclusión

41. De este modo, podemos concluir que hay en la narrativa de Ampuero un tratamiento singular de la monstruosidad, y una diferencia neta en el tratamiento de las monstruosidades masculina y femenina que aparece como una toma de posición tanto respecto del lenguaje como de las relaciones de género. La monstruosidad como característica de los personajes no lleva *a priori* una marca genérica, y permite esbozar matices tanto entre personajes masculinos como entre personajes femeninos. Pero la marca genérica le da a lo monstruoso un significado y una connotación que, efectivamente, varían –mutan.
42. Hay también, en los cuentos de Ampuero, intentamos mostrar, una dimensión discursiva feminista que difícilmente puede ser aprehendida a través del estudio de los temas y los personajes, y que tiene que ver con

aquello que sucede en el texto mismo y con el proyecto estético-político que ese texto deja traslucir. *Pelea de gallos* y *Sacrificios humanos* están poblados de monstruos y monstruas tal vez precisamente porque son textos-monstruos, que monstruifican todo lo que tocan. Textos que, además, en ciertos momentos clave, llaman la atención sobre sí mismos, sobre su propia maquinaria, sobre aquello que rige su funcionamiento. Pero lejos de ser instancias en que los cuentos caen en una reflexión metaliteraria autocomplaciente, estos momentos en que la escritura parece estar hablando de sí misma, está más que nunca hablando de la realidad y de la capacidad de la literatura de incidir en ella.

Bibliografía

AMÍCOLA José, *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.

AMPUERO María Fernanda, *Sacrificios humanos*, Madrid, Páginas de espuma, 2021.

_____, *Pelea de gallos*, Madrid, Páginas de espuma, 2018.

BOLOGNESI Sara y BUKHALOVSKAYA Alena, « Monstrua y subalterna: la resistencia en “Subasta” (2018), de María Fernanda Ampuero », *Árboles y Rizomas*, vol. 3, no 1, 2021, p. 87-100.

BORGES Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Sur, 1952.

CASANOVA-VIZCAÍNO Sandra y ORDIZ Inés, *Latin American Gothic in Literature and Culture*, New York & London, Routledge, 2018.

FALCHI Gabriela, « Leer un libro aullando de dolor: sobre *Sacrificios humanos* de María Fernanda Ampuero », *Tenso Diagonal*, no 12, 2021, p. 312-316.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

GALINDO NÚÑEZ Miguel Ángel, « Inocencia quebrantada. El uso de lo grotesco en *Pelea de Gallos* de María Fernanda Ampuero », *Sincronía*, vol. 79, 2021, p. 334-344.

GILBERT Sandra y GUBAR Susan, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Tradition*, New Haven & London, Yale University Press, 2000.

RODRIGO-MENDIZÁBAL Iván Fernando, « Gótico andino o neogótico ecuatoriano: sobre el horror metafísico », *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. 10, no 1, 2022, p. 53-75.

OJEDA Mónica, *Las voladoras*, Madrid, Páginas de espuma, 2020.

« “Que creamos que un pobre es menos que nosotros o que un inmigrante es un intruso eso es espeluznante” - LA NACION », (en línea:/ <https://www.lanacion.com.ar/cultura/maria-fernanda-ampuero-mi-pauta-para-escribir-terror-es-darle-una-exageradita-a-la-realidad-nid10032023>; consultado el 28 de septiembre de 2023).

SÁNCHEZ MEJÍA Cristina, « Espacios monstruosos: reconfiguraciones del terror en dos cuentos de María Fernanda Ampuero », *Valenciana*, no 31, 2023, p. 105-126.