

Misterios gozosos y misterios dolorosos: fluidos y supervivencia en los cuentos de María Fernanda Ampuero

JUAN SALVADOR VELECELA CHACÓN

SORBONNE UNIVERSITÉ

juan.salvador.velecela@ens.psl.eu

“Ella para él siempre estaba húmeda, una medusa de gelatina tibia, anémona contentísima en su cueva submarina, misterio gozoso.”

– M. F. Ampuero, “Edith”, Sacrificios humanos

1. Omnipresentes en los cuentos de María Fernanda Ampuero, los fluidos corporales marcan con frecuencia el ritmo de la narración, adquiriendo una importancia proporcional a su derrame en el transcurso de la trama, sean éstos vitales (sangre) o asociados con la sexualidad (saliva, esperma, flujos menstruales). Lo que se evidencia de un modo particular dentro de un universo narrativo caracterizado por una “violencia salvaje, intra y extra-muros, latinoamericana, universal, patriarcal”, tal como lo ha descrito Gabriela Wiener en una entrevista con la autora para el diario peruano *La República* (Wiener, 2018). Así, si bien en un relato como “Creyentes” (Ampuero, 2021) a presencia de los fluidos corporales coincide con el nacimiento del interés adolescente hacia el otro –perfectamente inocente en un comienzo, pero cada vez más íntimo a medida que una proximidad entre los dos personajes centrales se instala–, no puede decirse lo mismo de los demás relatos de la autora. De hecho, aunque en “Creyentes” el contexto de la narración reúna todos los rasgos del horror –uno que oscila entre *Las cruces sobre el agua* de Joaquín Gallegos Lara (1946) y “Casa tomada” (Cortázar, 1972) por la violencia con que la protesta social va apoderándose del espacio urbano–, la relación entre la narradora y Marisol no conoce ese desenlace cruel que en la cuentística de Ampuero opera como común denominador, presentándose más bien como un refugio ante la crueldad ambiente, imprimiendo así la fluidez del líquido hasta en lo inmaterial del aliento:

Corrimos y corrimos y, al final, agotadas, decidimos ser mejores amigas. Ella se escupió la mano y me la tendió. Entendí que tenía que hacer lo mismo. Lo hicimos y la baba selló nuestra amistad (37-38).

Yo ponía mis labios sobre sus labios y respirábamos. El humito salado de su aliento me gustaba más que los caramelos y sentía que podía quedarme ahí, una boca contra la otra, para toda la vida. [...] Era hermosísimo contarle cuentos a Marisol hasta que se quedaba dormida con los labios entreabiertos por donde se escapaba ese airecito de salitre que olía a ría, a manglar, a mío (43).

2. Todo apunta, en efecto, a que el compartir placentero de fluidos no puede ser sino un espejismo dentro de un universo narrativo caracterizado por esa violencia patriarcal a la que hacía referencia Gabriela Wiener en su entrevista con la autora y de la cual, añadía, “nadie se salva, pero la brutalidad golpea especialmente a las mujeres y a las niñas” (Wiener, 2018). El personaje epónimo de “Edith” en *Sacrificios humanos* es un claro testimonio de ello. Luego de experimentar con un amante una sexualidad placentera –verdadero “misterio gozoso” en que los fluidos son también comunión–, el término del relato muestra ya no el compartir placentero de fluidos, sino su doloroso derramamiento por parte de un personaje masculino del entorno familiar más cercano:

A su marido lo encontró levantando la sábana bajo la que dormía la pequeña y se abalanzó sobre él con la idea de cortarlo en trozos, de cortarle la cabeza, los brazos, las piernas y también la verga asquerosa. Él la vio por el rabillo del ojo y la lanzó al suelo con todas sus fuerzas. La mancha de sangre fue creciendo en el suelo de tierra pisada y ella perdió el sentido justo cuando las niñas se echaban contra él (Ampuero, 2021; 127-128).

3. Esta relación –presente también en un cuento de *Sacrificios humanos* como “Lorena”– ilustra bien el lugar que ocupan los fluidos corporales dentro de las dinámicas de género entre los personajes. Ante esta situación, cabe preguntarse: ¿qué queda después de los “misterios gozosos” de la sexualidad, si es que los hay? O, más bien: ¿cuál es el intervalo que separa los “misterios gozosos” del sacrificio de la *pasión* (retomando en otros términos un imaginario cristiano muy presente en la narrativa de Ampuero)? Poco después de la publicación, en 2018, de *Pelea de gallos* (Ampuero, 2018), Mónica Ojeda presentó esta primera compilación de relatos de Ampuero como un “libro donde se muestran los abusos que se ejercen sobre los cuerpos de los más débiles, pero también de qué forma esos ‘débiles’ encuentran otras maneras de fortalecerse y sobrevivir” (Ojeda, 2018). Lo mismo puede decirse de *Sacrificios humanos*, cuyos relatos –portadores de estrechos vínculos entre los planos de la realidad y de la ficción– pueden ser

considerados también como parte de un “libro sobre la supervivencia” (Ojeda, 2018). Analizar la manera en que estos dos libros –que conforman la cuentística actual de la escritora guayaquileña– colocan los fluidos en el centro de estrategias de este tipo será el fin de este artículo.

1. De «Cabeza de gallo» a *Pelea de gallos*: la supresión del accidente

4. “Subasta” –el primer cuento de *Pelea de Gallos*– pone en juego una forma de circularidad relativa a los métodos de supervivencia en una sociedad furiosamente patriarcal: sólo llevada a su extremo, la violencia promovida por esta misma sociedad es capaz de romper los engranajes del morbo aplicado al cuerpo femenino. Es decir, desde adentro. Adentro del *statu quo*, mostrando los límites de lo que éste es capaz de tolerar en materia de representación. Pero también adentro de sí, haciendo propia la suciedad ambiente, aceptando la mancilla que ésta conlleva. Es lo que veremos en “Subasta” donde, por medio de una comparación con “Cabeza de gallo” – título epónimo del libro de cuentos del escritor ecuatoriano César Dávila Andrade (Dávila Andrade, 1966)–, nos detendremos en la manera en que los fluidos se incorporan en las estrategias de supervivencia de los personajes de María Fernanda Ampuero. Lo que, más adelante, nos permitirá determinar la función que cumple este primer relato dentro de la cuentística de la escritora guayaquileña.

5. La trama de “Subasta”, que puede resumirse en unas cuantas líneas, contiene en sí algunos elementos de introducción sobre la presencia de los fluidos corporales en Ampuero. Secuestrada por un taxista para ser vendida en una subasta junto con otras víctimas de la misma suerte, la narradora homodiegética espera su turno en un espacio clandestino asociado con una gallera desde las primeras líneas. Allí, con los ojos vendados, sufre las vejaciones de sus captores antes de ejecutar un conocido gesto, que terminará por salvarla al final de la historia:

Cuando me toca a mí, pienso en los gallos. Cierro los ojos y abro mis esfínteres. Es lo más importante que haré en mi vida, así que lo haré bien. Me baño las piernas, los pies, el suelo. Estoy en el centro de una sala, rodeada por delincuentes, exhibidos ante ellos como una res y como una res vacío mi vientre. Como puedo, froto una pierna contra la otra, adopto la posición de una muñeca destripada. Grito como una loca. Agito la cabeza, mascullo obscenidades, palabras

inventadas, las cosas que les decía a los gallos del cielo con maíz y gusanos infinitos (Ampuero, 2018; 17).

6. La insistencia con que la narradora describe el voluntario esparcimiento de sus fluidos corporales tiene que ver con una experiencia que se remonta a sus primeros años de adolescencia, cuando su padre le llevaba a observar peleas de gallos. En efecto, tras experimentar una mezcla inicial de repulsión y terror por la crueldad a la que eran sometidos los animales –cuyos cadáveres debía recoger–, la narradora descubrió que podía encontrar en esa combinación de sentimientos una estrategia para defenderse de quienes intentaban abusar de ella. En ese entonces, los amigos de su padre, quienes se le acercaban malintencionadamente, ofreciéndole “un caramelo o una moneda por tocarme o besarme o tocarlo y besarlo” (11). Y a los que aprendió a ahuyentar con los despojos de los mismos animales que, horas antes, ellos disfrutaban de ver morir:

Una noche, a un gallo le explotó la barriga mientras lo llevaba en mis brazos como a una muñeca y descubrí que a esos señores tan machos que gritaban y azuzaban para que un gallo abriera en canal al otro, les daba asco la caca y la sangre y las vísceras del gallo muerto. Así que me llenaba las manos, las rodillas y la cara con esa mezcla y ya no me jodían con besos ni pendejadas.

Le decían a mi papá:

–Tu hija es una monstrea.

Y él respondía que más monstruos eran ellos y después les chocaba los vasis de licor.

–Más monstruo vos. Salud (12).

7. Así pues, el final de la historia repite lo ya acontecido –pero esta vez ante una situación más grave, en lo que aparece como una gradación de la violencia a la que puede estar expuesto el cuerpo femenino–, mostrando a la manera de un apólogo que la salvación sólo puede venir, en este caso, de una exacerbación de la violencia interiorizada; es decir, aplicada a sí, a costa de sí, pero dirigida hacia los demás. La exhibición de sus fluidos aleja, efectivamente, la posibilidad de que la narradora se convierta en víctima de trata sexual, terminando por reducirla a un cuerpo, pero a un cuerpo no-de-seable, invirtiendo así la situación desde adentro:

Sé que el gordo está a punto de dispararme.

En cambio, me revienta la boca de un manazo, me parto la lengua de un mordisco. La sangre empieza a caer por mi pecho, a bajar por mi estómago, a mezclarse con la mierda y la orina. Empiezo a reír, enajenada, a reír, a reír, a reír.

El gordo no sabe qué hacer.

¿Cuánto dan por este monstruo?

Nadie quiere dar nada. [...] Me tiran a un patio. Me bañan con una manguera de lavar carros y me suben a un carro que me deja mojada, descalza, aturdida, en la Vía Perimetral (18).

8. Convertirse en un monstruo. Tal parece ser el precio por pagar por una paz que no es sino apariencia, que no es otra cosa en realidad que una momentánea postergación de la lucha, de la *pelea de gallos*. De hecho, si consideramos lo monstruoso al igual que Anna Caiozzo y Anne-Emmanuelle Demartini, es decir como “una noción dóxica [...] que no se aplica únicamente a los casos teratológicos sino a cualquier desviación capaz de suscitar un juicio de valor: ‘es monstruoso’” (Caiozzo & Demartini, 2008; 14¹), puede decirse que la historia de “Subasta” coloca de entrada al lector en un universo narrativo donde la violencia ha llegado a su paroxismo, al punto de nublar la frontera entre *monstruo* y *monstruoso*. El hecho de que la narradora sea tratada como tal por sus captores (el término “monstruo” es utilizado en dos ocasiones) muestra, en efecto, una vertiginosa inversión de roles elevada al rango de material textual por parte de la autora.

9. Se podría decir, en efecto, sin llevar demasiado lejos el paralelo, que Ampuero ha cumplido a cabalidad el gesto que esbozara simplemente César Dávila Andrade en “Cabeza de gallo”. A saber, el de un horror en la salvajería ya no solamente imaginado, sino retornado y devuelto al remitente. En el cuento del escritor cuencano, la historia gira en torno a la gallopitina, una antigua tradición popular –ya en desuso– que consistía en enterrar un gallo hasta el cuello para que un hombre vendado y provisto de un palo “sensible como un dedo” (Dávila Andrade, 1966; 11) lo masacrara frente a los espectadores del macabro juego. Lo que sitúa de por sí la historia dentro de un contexto similar al de “Subasta” en materia de representación de la violencia y con un trasfondo en que la presencia animal aparece como reflejo de la monstruosidad de la condición humana. Existen, a decir verdad, varios puntos en común entre “Cabeza de gallo” y “Subasta” que señalan la posibilidad de una relación hipertextual entre estos dos cuentos de escritores ecuatorianos. Entre ellos, un *incipit* que se apoya en el olor como una primera indicación de orden sensorial y un presagio siniestro de lo que vendrá:

Sobre la colina cerníase una diabólica tormenta de vitalidad. Entre las parvas de bagazo rojizo y los galpones embanderados, entre el olor de la tierra calentada y las emanaciones de los toneles, la plaza ardía como un horno encendido la víspera (10).

1 La traducción del francés es nuestra.

En algún lado hay gallos [...]. Sé que aquí, en algún lado, hay gallos porque reconocería ese olor a miles de kilómetros (Ampuero, 2018; 11-12).

10. Pero también cierto desconocimiento de los protagonistas –narradores homodiegéticos en los dos casos– con respecto al transcurrir de los hechos. “Ignoraba a dónde iba y con quién estaba” (Dávila Andrade, 1966; 10), dice el narrador de “Cabeza de gallo” al comienzo del relato. Algo que en “Subasta” se convertirá en una confirmación siniestra preparada por las primeras palabras de la narradora tras descubrir el olor de la gallera: “No hay que ser muy inteligente para saber que éste es un sitio clandestino, un lugar refundido quién sabe dónde, y que estoy muy pero muy jodida” (Ampuero, 2018; 12-13). Por lo demás, el estado de angustia que suscita el relato de César Dávila Andrade –debido en gran parte a la identificación del lector con la mirada azorada del narrador homodiegético– es muy parecido al efecto que pueden provocar los cuentos de María Fernanda Ampuero, los cuales explotan a menudo este mismo recurso: “Subasta” es un ejemplo representativo de ello. De modo que la proximidad entre los dos autores es estrecha. Y aún más si se tiene en cuenta que el horror y el suspense se encuentran en ambos casos en dosis cuidadosamente estudiadas.
11. Se puede observar, sin embargo, una diferencia considerable entre los dos cuentos con respecto al trato que recibe el horror a medida que el relato progresa. En “Cabeza de gallo”, el espanto reside más en la imaginación de la violencia que en el acto mismo que la haría existir dentro de la diégesis. En efecto, ante los gritos que alertan de un repentino incendio en la iglesia del pueblo, los espectadores de la gallopitina se retiran para sofocarlo y el narrador puede poner el animal a buen recaudo, dejando la ejecución de la violencia en la imaginación del lector. No así en el universo narrativo de Ampuero, donde el horror afirma sus derechos por medio de acciones repetidas que obligan a los personajes a desarrollar respuestas adaptativas. Si volvemos a “Subasta”, por ejemplo, la estrategia de supervivencia de la narradora se presenta como una reacción frente a estereotipos de género vehiculados a modo de *leitmotiv* en el transcurso de la historia. En este caso, un nada inocente “*mujercita*” que, lejos de limitarse a censurar lo afectivo –el terror inicial de la narradora por los gallos destripados (primer fragmento)–, se convierte en un factor de silencio frente a los abusos sexuales sufridos durante la adolescencia (segundo fragmento):

Las primeras veces lloraba al ver al gallito desbaratado sobre la arena y él se reía y me decía *mujercita*.

Por la noche gallos, gigantes, vampiros, devoraban mis tripas, gritaba y él venía a mi cama y me volvía a decir *mujercita*.

–Ya, no seas tan mujercita. Son gallos, carajo. (11)

Después, ya no lloraba al ver las tripas calientes del gallo perdedor mezclándose con el polvo. Yo era quien recogía esa bola de plumas y vísceras y la llevaba al contenedor de la basura. [...] De camino, siempre algún señor gallero me daba un caramelo o una moneda por tocarme o besarme o tocarlo y besarlo. Tenía miedo de que, si se lo decía a papá, volviera a llamarme *mujercita*.

–Ya, no seas tan mujercita. Son galleros, carajo (11-12).

12. Puede decirse, en efecto, que en el universo narrativo de María Fernanda Ampuero no hay espacio para el accidente salvador. La antigua paradoja que hacía del “monstruo” un espejo de la condición humana, ése que los hombres *muestran* –a menudo con desprecio– y ante el cual, también, *se muestran*, sobre todo moralmente (Caiozzo & Demartini, 2008; 14), ya no tiene lugar. Dentro del antiguo *topos*, el monstruo, a la manera de John Merrick en *Elephant Man* (Lynch, 1980), llegaba a invertir la relación entre los personajes mediante un sentimiento de compasión que lo sustraía, al menos temporalmente, de la situación de violencia en que se encontraba. Es lo que sucede, por ejemplo, en “Cabeza de gallo”, donde la presencia del animal ocupa la función de señalar la monstruosidad de los hombres, reflejada en los ojos del gallo, antes de su salvación por el narrador:

Las risas y exclamaciones ahogaban los cloqueos del gallo, pero sus ojos, como dos gotas de cristal, miraban enloquecidos a todas partes. El campesino limpió el cascajo sobrante de los lados y contempló satisfecho su obra. A ras de tierra brotaba una matita extrañamente insólita: un tallo erizado de plumas, una flor viva que se desesperaba por arrancarse del suelo (Dávila Andrade, 1966, 10).

13. En “Subasta”, al contrario, la redención sólo puede provenir de sí mismo, por medio de un gesto capaz de asumir y exagerar a la vez los rasgos del horror. De otro modo, como se dice en “Luto” –otro de los cuentos de *Pelea de gallos*–, “ante la indefensión triunfa siempre la crueldad” (Ampuero 2018, 73).
14. Así, con “Subasta”, María Fernanda Ampuero parece insistir no solamente en la representación de la violencia –observable de por sí dentro del espacio referencial–, sino también en la violencia que vehiculan ciertas representaciones. En este caso, de género, las cuales conducen tanto a la censura –presentada más bien en “Crías” o “Alí”, dos cuentos de *Pelea de gallos* de los que trataremos más adelante– o a la exacerbación de la violencia recibida. Así, en “Subasta”, es el temor de ser llamada *mujercita* lo que

termina por hacer de la narradora un personaje monstruoso para quienes intentan dañarla. Su triunfo consiste en haber llevado la representación de la violencia y la violencia de la representación al límite, a un punto que no es soportable dentro del mismo sistema patriarcal. Pero, en un caso u otro, se trata de una reacción surgida a modo de estrategia de supervivencia, de una manera que ubica los fluidos en el centro del tablero.

2. Espacio ficcional y espacio referencial en la cuentística de María Fernanda Ampuero: el caso de “Edith”

15. Si la estrategia de la narradora de “Subasta” termina por salvarla, es una situación que no se reproducirá en el resto de la cuentística de Ampuero, la cual da paso así a la representación de un sistema triturador de cuerpos y de consciencias. Es lo que nos lleva a afirmar que este primer relato de *Pelea de gallos* cumple una función propiamente liminar dentro de la obra de la escritora guayaquileña: señalar la necesidad de estrategias dentro de un universo narrativo que no da cabida al accidente salvador. Y lo hace de un modo que parece insistir en los poderes de la ficción en el espacio referencial mediante un dispositivo en el que uno y otro se alimentan mutuamente: la ficción se nutre de los horrores del espacio referencial para ejercer a su vez una acción sobre la realidad. La estrategia de “Subasta” puede ser vista bajo este prisma en un segundo nivel de lectura: la violencia que la narradora acepta cometer contra sí adquiere una justificación proporcional al efecto que puede suscitar en los otros personajes, del mismo modo que la escritura de Ampuero parece dar cabida a la violencia de género para provocar una reacción dentro del espacio referencial. El dispositivo que acabamos de señalar adquiere un interés particular no solamente en un relato como “Edith” –que nos permitirá observar la relación que mantiene la ficción de Ampuero con la realidad–, sino también en la composición de *Pelea de gallos*. Es significativo, en efecto, que luego de un cuento como “Subasta”, las palabras que incitan a la precaución (“Hay que tenerles más miedo a los vivos que a los muertos”) intervengan muy pronto en el primer libro de Ampuero. En “Monstruos”, el segundo cuento de *Pelea de gallos*, la narración establece así una jerarquía entre los horrores de la ficción y los horrores de la realidad en boca de Narcisa, la empleada doméstica:

Narcisa siempre decía que hay que tenerles más miedo a los vivos que a los muertos, pero nosotras no le creíamos porque en todas las películas de terror los que daban miedo eran los muertos, los regresados, los poseídos (19).

16. Y aún más si se tiene en cuenta que es el anuncio de la fertilidad –la aparición de los menstruales²– lo que confiere a las palabras de Narcisa una confirmación todavía pendiente tanto en el transcurso de “Monstruos” como en el resto de los cuentos de Ampuero (indicando, a su vez, el origen del terror dentro de este universo narrativo):

En 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 [...]. También nos dijo que esa sangre significaba, ni más ni menos, que, con la ayuda de un hombre, ya podíamos hacer bebés. Eso era absurdo. Ayer no podíamos hacer una cosa tan demencial como crear a un niño y hoy sí. Es mentira, le dijimos. Y nos agarró a las dos del brazo. [...] Nos estaba haciendo daño cuando dijo que ahora sí que teníamos que cuidarnos más de los vivos que de los muertos, que ahora sí que teníamos que tenerles más miedo a los vivos que a los muertos (23).

17. Articular la necesidad de estrategias de supervivencia con un anclaje profundo de los horrores de la ficción dentro del espacio referencial aparece, así, como una preocupación mayor para María Fernanda Ampuero. Dos puntos en los que los fluidos ocupan un papel central, mostrando a menudo el paso de los *misterios gozosos* de la sexualidad a la *pasión* en tanto sacrificio. Es lo que veremos a partir de “Edith”, un cuento de *Sacrificios humanos* que ilustra esta relación por medio de una reescritura compleja del Génesis que busca reconfigurar la relación entre los planos de la realidad y de la ficción valiéndose, principalmente, de la representación de los fluidos corporales.

18. En “Edith”, la historia gira en torno a un personaje que encuentra en el compartir placentero de fluidos de una relación adúltera una escapatoria momentánea a los horrores de su entorno familiar, acechado por el espectro del incesto:

Él primero le daba unos lametazos largos, del perineo al clítoris, una lengua de mercurio o de caramelo de eucalipto, maternal y salvaje, quitándole con el placer todos los miedos. Lengüetazos contra el desasosiego (Ampuero, 2021; 124).

2 En “Persianas”, los fluidos menstruales aparecen también como motivo de aflicción: “Aquí a María Teresa le vino la regla y mi tío lloró y mi tía le dijo maricón” (Ampuero, 2018; 53).

19. Sin embargo, cuando la protagonista intenta confiarle sus tormentos a su amante, éste se marcha, dejando en ella un vacío que la obliga a mirar constantemente atrás, hacia ese pasado gozoso que significó su relación con aquel hombre. La historia concluye cuando, tras un intento fallido de Edith por poner fin al incesto al que eran sometidas sus hijas por parte de su marido, éste decide alejarla de la ciudad. Con la advertencia de que la mataría, si ella regresaba a ver lo que dejaba detrás de sí:

–Si miras atrás, te va a pasar algo muy malo.

Sabía que allá se estaba quedando todo lo que le pertenecía, sus recuerdos, sus hijas, el tazón en el que tomaba el té y él, lo único vivo entre tanta muerte.

[...] ¿Cómo no vas a mirar cuando se te aparece dios?

Dio la vuelta a la cabeza y ahí estaba él, su hombre, sonriendo y estirando la mano para que ella se la tomara.

–Te advertí que no miraras atrás.

Después de un gran calor en el corazón, sintió que su cuerpo se le helaba desde dentro. El dolor era como un susto, se quedó inmóvil mientras la sangre de todo su cuerpo se iba cerro abajo, regresando, regresando (128).

20. Cumplida, la amenaza del marido de Edith trastoca el compartir placer de fluidos por los misterios dolorosos de la pasión, como se puede ver en este final del relato, marcado por un claro paralelismo entre las dos situaciones vividas por la protagonista.

21. La trama que acabamos de sintetizar opera, como hemos dicho, una curiosa reconfiguración con respecto a la historia de Lot en el capítulo 19 del Génesis (lo que, dicho sea de paso, señala la importancia de la hipertextualidad como factor de creación en la obra de Ampuero). En la Biblia, en efecto, es Lot quien ofrece sus hijas a los pobladores de Sodoma a cambio de que éstos no violenten a los ángeles enviados por Dios que él había alojado en su hogar. En “Edith”, en cambio, el tema del sacrificio se encuentra más bien en el pensamiento dolorido de la madre ante las atrocidades de su marido:

Ella sabía que mientras estaba boca arriba con el coño titilante, corriéndose a gritos, con los ojos en blanco y las piernas como pariendo, su marido estaba mostrando su verga a sus pequeñas. ¿Habría cambiado algo que estuviera ahí? ¿Hubiera podido ofrecerse, como un sacrificio a cambio de sus niñas? Probablemente no (126).

22. Las reconfiguraciones más interesantes tienen que ver, efectivamente, con la sexualidad de los personajes. Si en el Génesis son las hijas de Lot quienes incitan a su padre a acostarse con ellas después de haberlo embriagado, es él quien las violenta en el relato de una escritora preocupada por

hacer de la ficción un reflejo de lo que sucede dentro del espacio referencial, a la manera de lo dicho en “Monstruos” sobre el origen del terror dentro del universo narrativo de Ampuero. Lo propio sucede con la mujer de Lot. Convertida en estatua de sal por haber vuelto la vista atrás durante su huida de Sodoma momentos antes de su destrucción, su metamorfosis sería un castigo por su inclinación natural hacia el pecado. Es así, en todo caso, como la tradición exegética ha interpretado su gesto de retornarse (Lucas, 17: 28-32³). En el relato de María Fernanda Ampuero, en cambio, es ella quien sufre –como se ha visto– la depravación de su marido hacia sus hijas. Ampuero parece, efectivamente, haber reconfigurado el relato del Génesis para hacer de ella un personaje en fuga, en busca de un goce ya no reprehensible sino pacificador, alejado de los horrores domésticos. Uno que se presenta como una reparación, incluso en materia de identidad. Sobre todo, si se tiene en cuenta que la mujer de Lot carece de nombre en el relato bíblico, siendo definida exclusivamente por su condición de esposa. Mientras que, en el relato de Ampuero, el nombre de Edith existe plenamente en la boca de su amante que, más allá del goce, la hace existir en el compartir placentero de fluidos:

En el orgasmo él decía su nombre: Edith. Era el único que la nombraba y renombraba con la lengua, con el sexo, con el gemido. Edith, Edith, Edith. Ya no era la mujer de ni la madre de ni la hija de. Era ese nombre que su amante decía durante el éxtasis y que la penetraba por todos lados. Esa mujer que se llamaba Edith y por lo tanto existía (125).

23. Pero es precisamente en este punto en que los *misterios gozosos* de la sexualidad se tornan en *pasión*, en derramamiento final de fluidos vitales. A decir verdad, los fluidos de la sexualidad muestran rara vez en Ampuero de los signos de un deseo plenamente satisfecho, aun cuando éste es consentido por las partes, dejando únicamente, como en “Creyentes”, la alternativa jamás completamente explorada del deseo lésbico. Algo que en “Elegidas” se muestra plenamente como una utopía, señalada como tal por el uso del irreal:

Qué bueno hubiera sido desearnos entre nosotras: desear nuestras lengüitas amigas, alcanzar el éxtasis con los dedos de unas y otras dentro de unas y otras, buscar el jugoso amor de carne y flor entre nuestras piernas. Qué diferente ser amante de ser perdedora, pensar en las puertas de las fiestas privadas nada más para agradecer no tener que estar ahí dentro, aburridas, con la lengua erecta de algún imbécil empapándonos el oído o dejándonos marcas horribles en el cuello.

3 Ver también Thomas Hale, *Commentaire sur le Nouveau Testament* (Hale, 1999; 321).

Había que haberse amado entre chicas, pero somos lo que somos y lo que somos es casi siempre brutal (40).

24. Teniendo en consideración lo que acabamos de exponer, “Edith” no hace sino restablecer una realidad más conforme con lo que sucede fuera de la ficción, dentro el espacio referencial al que nos remite constantemente María Fernanda Ampuero en su obra⁴, la cual sigue en este punto la línea de conducta definida en “Monstruos”. No es un azar que su último libro, *Visceral*, reivindique tal proximidad, presentándose como “un libro entre la autobiografía, la memoria y la autoficción, una suerte de manifiesto atravesado por la actualidad que viaja a través de los miedos y las obsesiones, de las experiencias y los recuerdos, de los hallazgos y las búsquedas” (Ampuero, 2024b). Tampoco lo es que, en la ya mencionada entrevista de Gabriela Wiener para el diario peruano *La República*, la autora de *Sacrificios humanos* se refiriera a Guayaquil como “la Sodoma y Gomorra clandestina de las ciudades donde la religión y el poder supervisan lo que es apropiado” (Wiener, 2018).

3. Escapar hacia la giratoria nada: *leitmotiv* y silencio

25. Si, por un lado, la estrategia de “Subasta” se muestra como una opción radical, “Crías” y “Ali” presentan estrategias distintas, en las que los fluidos reflejan también los horrores de un universo narrativo estrechamente ligado al espacio referencial. En estos cuentos de *Pelea de gallos*, Ampuero retoma las temáticas del incesto y del abuso sexual de un modo similar a lo que ocurre en “Subasta” y “Edith”, es decir, por medio de personajes femeninos que experimentan en carne propia la violencia de un sistema patriarcal. Detenernos en ellos nos parece interesante, no solamente porque son representativos de la voluntad de la autora de poner fin al silencio que pesa a menudo sobre la violencia sexual, sirviéndose para ello de los poderes de la ficción, sino también porque se puede ver en estos cuentos la incidencia de ciertos recursos narrativos que acompañan regularmente la denuncia de los horrores de la realidad, poniendo de relieve las estrategias de supervivencia los personajes. Estos son, por un lado, la articulación de varios puntos de la *historia* en el transcurso del *relato* –retomando la tipología establecida por Gérard Genette en *Figures III* (Genette, 1989; 235)–. Algo que

4 Otro ejemplo de ello en *Sacrificio humanos* es “Lorena”, cuya trama retoma explícitamente la historia de Lorena Gallo y John Bobbit.

en “Crías” alcanza un desarrollo similar a lo que ocurre en “Subasta”, donde la presencia de los gallos revela poco a poco su importancia a varios niveles a lo largo de la historia. Y, por otro lado, el empleo recurrente de un *leitmotiv*, visible tanto en los dos cuentos que acabamos de evocar como en “Ali”, donde este recurso adquiere una importancia particular en la denuncia de los horrores de la realidad. En cada uno de estos cuentos, la presencia de los fluidos corporales adquiere, como lo veremos, una importancia proporcional a su derrame en el transcurso de la trama.

26. Parecida en varios aspectos a “Subasta”, la construcción de “Crías” se compone de lo que podríamos llamar una *exposición narrativa a retardo*. Es decir, una presentación mediatamente comprensible de los elementos de la narración con respecto a su importancia retrospectiva en el desarrollo de la historia. En “Crías”, esta situación se materializa en torno a una pregunta: “¿Quieres verlas?” (43). Formulada a intervalos distintos, la interrogación articula dos momentos de la historia en el plano del relato para mostrar su implicación ulterior en la trama:

(I) Trae una Coca-Cola sin gas en un vaso lleno de huellas grasientas que huele a huevo. Espera que me la tome toda y me da la mano para levantarme.

(I) (II) –¿Quieres verlas?

(I) Conocí a Vanesa y a Violeta, que eran idénticas, en el parque de la esquina. Cuando me dijeron que tenían mi edad, dos hermanas, y que vivían en la casa roja de al lado de la mía me pareció extraordinario (43).

27. Por un lado, el momento en que la narradora regresa a la casa de sus vecinas tras varios años de vivir en el extranjero y se encuentra con su único habitante, el hermano de éstas (I). Y, por otro lado, cuando los hermanos de la narradora le proponen conocer a las gemelas que acaban de mudarse al vecindario (II); es decir, varios años antes del punto en el que se desarrolla la acción, como lo indica el uso de los tiempos del pretérito que contrasta aquí con el presente narrativo de (I). Cabe aclarar en este punto que, aunque se trata de la misma historia –separados por el tiempo, los lugares y los personajes son los mismos–, cada uno de estos dos momentos conserva cierta independencia hasta el final del relato, cuando la narración los hará reunirse para resolver la tensión narrativa aquí anudada. La formulación voluntariamente ambigua de la pregunta (“¿Quieres verlas?”) anuncia, efectivamente, esa posibilidad, ya que la ausencia de un referente gramatical explícito hace que pueda aplicarse tanto a (I) como a (II).

28. Si aislamos este fragmento del resto, la interrogación tiende a cobrar sentido en **(II)** –el pronombre personal de objeto directo “*las*” remite así a Vanesa y Violeta–, dejando la historia principal en espera de una resolución ulterior. De hecho, el referente gramatical de **(I)** se precisa a medida que el relato se introduce en el tiempo de la historia, retomando un punto del pasado que había quedado en suspenso. Es decir, la fascinación de la narradora por las mascotas de sus vecinos, una pareja de hámsteres cuya hembra había adquirido la costumbre de devorar a sus crías (el referente oculto de la interrogación principal y título del cuento). Algo ampliamente documentado por el hermano de las gemelas, como se revela en los últimos párrafos del cuento, cuando la interrogación vuelve a surgir en la boca de éste:

–¿Quieres verlas?

Digo que sí porque digo que sí a los hombres. Me levanto y subo con él las escaleras que no he subido en cientos de años, en mil vidas, o sea, ya nunca. Allí, como si no hubiera pasado el tiempo, un par de hámsteres dan vuelta en una rueda. Enciende la luz, una luz asquerosa, una bombilla sin lámpara y veo que en todas las paredes hay fotos, fotos ampliadas hasta la desfiguración: son hámsteres agigantados devorando paso a paso, con aplicación, a sus crías. [...] Las fotos que siempre quise ver están ante mis ojos y son más hermosas de lo que jamás imaginé. Nos miramos. Sonríe. Él Sonríe.

Comprendo por este cosquilleo que siento en el bajo vientre, por este mareo, por la mano que se desliza bajo mi falda y me electrocuta, que a veces, sólo a veces, hay una tierra a la que se puede volver (49-50).

29. La relación entre la narradora y su vecino llega aquí –en el *éxPLICIT* del cuento– a su punto álgido, puesto que el vínculo entre **(I)** y **(II)** se aclara en torno a una relación enfermiza entre los protagonistas. Para lo cual, el relato había regresado poco antes, por medio de una analepsis, a la adolescencia de ambos. Al momento exacto en que él propone mostrarle sus mascotas con una interrogante similar (formulada en este caso en estilo indirecto): “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). Ello da paso a una situación de abuso sexual, anunciada nuevamente por la ambigüedad de la pregunta, dado que “cosa” puede remitir tanto a los trocitos de carne de las crías devoradas como al sexo del hermano de las gemelas:

Me dijo que la hámster era muy viva y no quería que sus hijos crecieran en esa casa, su casa, y tiró los trocitos de carne por el balcón, se limpió la mano en un pañuelo que sacó del bolsillo, 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 pasó delante de los hámsteres y, quién sabe, delante de los vecinos.
Eso era el amor, me explicó, y yo dije que sí porque digo que sí a los hombres.
Yo tenía doce y él, trece. Qué sabía ninguno de los dos del amor (45).

30. Si, como lo acabamos de ver, la narración se construye en “Crías” jugando sucesivamente con los tiempos, aclarando las ambigüedades del relato por medio de elementos de la historia, es para introducir una circularidad que *ejemplifica* –retomando este término en la acepción de Nelson Goodman (Goodman, 1976; 120) explicitada por Gérard Genette en *Fiction et Diction* (Genette, 1991; 111-112⁵)– los engranajes de la violencia que atrapa a los personajes. El hecho de que el relato pase de un referente gramatical a otro por medio de enunciados ambiguos aprisiona a la narradora –como al lector– en una situación llamada a reproducirse incesantemente, a imagen de la “rueda moscovita mongólica donde los hámsteres intentaban desesperadamente escapar hacia la nada” (47). A imagen, también, de la frase repetida a modo de *leitmotiv* por la protagonista (“digo que sí porque digo que sí a los hombres”), que opera como un factor de censura de la voluntad de la narradora ante los demás. Algo similar sucede en el primer cuento de *Pelea de gallos*, donde la estructura narrativa permite al relato tejer vínculos entre dos momentos de la historia –parecidos en términos de violencia–, revelando al mismo tiempo las estrategias de supervivencia de los personajes. Hacer un análisis narratológico de “Subasta” excedería los límites de este artículo. Bástenos señalar que una analepsis semejante a la de “Crías” –incluso en la utilización de un *leitmotiv*– anticipa el final del relato, juntando la infancia de la narradora **(II)** con el momento en que se desarrollan los hechos **(I)** de cara al desenlace:

(I) Yo me concentro en los gallos. Tal vez no hay ninguno. Pero yo los escucho. Dentro de mí. Gallos y hombres. **(II)** Ya, no seas tan mujercita, son gallos, carajo (15-16).

31. El mensaje de “Crías”, sin embargo, difiere del inicial “Subasta”, ofreciéndose a la interpretación como la imagen especular del primer cuento de *Pelea de gallos*. Mientras que en este último el *leitmotiv* (“No seas tan mujercita”) es el detonante de un cambio de actitud que conduce a exacerbar –en tanto método adaptativo– la imagen interiorizada de una violencia recibida, en “Crías”, al contrario, es la garantía de una permanencia en la

5 « Comme son nom l’indique, l’exemplification est un mode (motivé) de symbolisation, qui consiste pour un objet (qui peut être un mot) à symboliser une classe à laquelle il appartient, et dont en retour le prédicat s’applique à lui – autrement dit, le dénote. » (Genette, 1991 ; 112).

actitud que consiste en aceptar con sumisión la voluntad de los hombres. Pero es una continuidad en la nada, tautológica en la expresión como lo es en el espacio el desplazamiento de los hámsteres. Se podría llevar el paralelo más lejos diciendo que, si la salvación consiste en los dos casos en un gesto cometido a costa de sí, ésta conlleva invariablemente un derramamiento de fluidos. En “Crías”, efectivamente, aceptar la sumisión como una tregua conduce también a un esparcimiento de fluidos, en este caso espirituales, que, lejos de manifestarse de forma ostentatoria ante los demás, huyen silenciosamente de sí: “Yo también me gradué, empecé la universidad, la terminé, seguí diciendo que sí a los hombres, rompiéndome como un vaso barato contra las paredes de diferentes casas. O sea, creciendo” (49).

32. La presencia de un *leitmotiv* indica también en “Ali” la existencia de un episodio traumático, no verbalizado por la protagonista y causa de una perturbación profunda de la consciencia, marcada como en otros relatos por el espectro del incesto: “Cierren todo, pongan seguro, que no se acerquen a las niñas, que no se acerque a Ali, que yo sí veo, yo sí veo, yo sí oigo, yo sí sé” (91).

33. Paradójicamente, la fuerza de la acusación, es decir, lo que le confiere esa dimensión universal tan característica de la narrativa de Ampuero en términos de denuncia de la realidad, reside en la ausencia de un culpable claramente identificado, a pesar de los ruegos de las empleadas domésticas: “¿Qué sabe, niña? ¿Qué ve?” (89). Parafraseando al J. L. Borges de “La esfera de Pascal” (Borges, 1952), se podría decir que el sistema patriarcal adopta en Ampuero los rasgos de una esfera totalizadora cuyo centro –la violencia y sus estragos– está en todas partes, pero la circunferencia en ninguna. Ante el silencio –propio o de los demás–, nada es capaz de detener el cumplimiento de la violencia, trastocada en locura de la protagonista, pero también en desajuste monstruoso de fluidos (saliva, lágrimas), cuyo derrame es representativo de la situación que ésta atraviesa:

Un doctor amigo de la mamá le había dado unas pastillas que la dejaban babeándose y con los ojos blancos. Nosotras creíamos que era mejor que llorara porque parecía que la niña Ali tenía muchísimo que llorar, una vida entera, pero la mamá le daba las pastillas como caramelos. A cada ratito. Nos daba pena verla así, tan hecha monstruo. (Ampuero, 2018; 92)

34. Y las dudas persisten hasta que, como ocurre con frecuencia en Ampuero, el *leitmotiv* precede el descubrimiento del horror –que es tam-

bién su confirmación–: “Otra señora dijo bajito que alguna vez escuchó que había algo raro en esa casa, que el hermano a la hermana, que el padre a la niña” (94). Convertido en un monstruo, el personaje central lo es también de un modo opuesto a “Subasta”: no uno que se ha forjado a sí mismo como producto de la necesidad, sino como resultado de insidiosas circunstancias que lo conducen fatalmente a la muerte. Así pues, la otra vía de escape es el suicidio, con su cortejo de fluidos corporales huyendo hacia la nada:

Varios gritos al mismo tiempo, el ruido de un cuerpo que se destroza, como si lanzaras un saco de vidrio, piedra y carne cruda, un lado del cráneo de la niña Ali machacado, como derretido, más gritos, un grito que sale de dentro tuyo, un grito que es como una cuchillada, el grito del corazón y de los pulmones y del estómago y la niña Ali ahí, como una muñeca grandota desvernizada, una posición inhumana, como rellena de lana en vez de huesos (93).

Conclusión

35. Atrapados en los engranajes de un sistema cruel, desprovisto de cualquier accidente redentor –pesadilla totalizadora, como en la metáfora borgeana–, los personajes femeninos de Ampuero adoptan estrategias de supervivencia en las que los fluidos ocupan un papel crucial. A menudo espectaculares, pero en ocasiones también discretos, son éstos los que hacen que los cuentos de *Pelea de gallos* y *Sacrificios humanos* tomen ese giro definitivo que, como en “Edith” o “Lorena”, va del compartir gozoso de fluidos a su doloroso derramamiento. Salvarse, por otro lado –cuando es posible–, ubica los fluidos en el centro del tablero, confirmando rasgos monstruosos a quien use de ellos a modo de estrategia.
36. La escritura de María Fernanda Ampuero, por su parte, tiende a ilustrar distintas facetas de un mismo fenómeno –la violencia que atrapa a los personajes femeninos– invirtiendo la perspectiva (como sucede en “Crías” y “Ali” con respecto a “Subasta”) o entregándose a un trabajo de reescritura para producir un acercamiento entre los planos de la realidad y de la ficción (como ocurre en “Monstruos” y “Edith”). Se trata, en cada uno de estos casos, de impedir que el lector pueda apartar la vista de los horrores del espacio referencial mediante un dispositivo literario en el que uno y otro se alimentan mutuamente: la ficción se nutre de los horrores de la realidad para ejercer a su vez un efecto en el lector. Ahí reside el compromiso literario de una autora muy cercana de otras escritoras latinoamericanas contem-

poráneas como Mónica Ojeda, Mariana Enríquez o Liliana Colanzi, a quienes ha incluido recientemente en *Dantescas: Cuentos de mujeres que descendieron a los infiernos* (Ampuero, 2024a), y con quienes comparte una visión comprometida de la literatura de terror.

Bibliografía

AMPUERO María Fernanda, *Dantescas: Cuentos de mujeres que descendieron a los infiernos*, Madrid, Fera, 2024a.

_____, *Visceral*, Madrid, Páginas de espuma, 2024b.

_____, *Sacrificios humanos*, Madrid, Páginas de espuma, 2021.

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

CAIOZZO Anna, & DEMARTINI Anne-Emmanuelle, *Monstre et imaginaire social: Approches historiques* (Université de Paris VII). París, CREAPHIS, 2008.

CORTÁZAR Julio, *Relatos: Bestiario, 1951, Las armas secretas, 1959, Final del juego, 1964, Todos los fuegos el fuego, 1966*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1972.

DÁVILA ANDRADE César, *Cabeza de gallo*, Caracas, Editorial Arte, 1966.

GALLEGOS LARA Joaquín, *Las cruces sobre el agua: novela*, Quito, Ecuador, Vera Editores, 1946.

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*. París, Éditions du Seuil, 1991.

_____, *Figures III*, 3. París, Éditions du Seuil, 1972.

GOODMAN Nelson, *Languages of art: An approach to a theory of symbols* (2nd edition), Hackett, 1976.

HALE Thomas, *Commentaire sur le Nouveau Testament*, Marne-la-Vallée, Farel, 1999.

J.S.CHACÓN, «Misterios gozosos y misterios [...] María Fernanda Ampuero»

OJEDA Mónica, «Sobre la supervivencia: Pelea de gallos o la escritura que hiere», *Cartón Piedra*, 03/08/2018.

WIENER Gabriela, «“Soy la mujer más completísima que vas a conocer, maldito idiota.” María Fernanda Ampuero, escritora y periodista ecuatoriana», *La República*, 11/03/2018.