

Espacios monstruosos: reconfiguraciones del terror en dos cuentos de María Fernanda Ampuero

Monstrous spaces: refigurations of horror in two short stories by María Fernanda Ampuero

Cristina Sánchez Mejía

Universidad Nacional Autónoma de México, México

cristinasanchezmejia@gmail.com

Resumen: En este artículo se analizan los cuentos “Monstruos” y “Su-
basta” de María Fernanda Ampuero como exponentes del género del
terror. Para ello se hace énfasis en el uso de tópicos góticos literarios,
así como en las referencias intertextuales que apuntan al cine de horror
contemporáneo. Por otro lado, se explica el proceso de adaptación al
contexto latinoamericano a partir de la perspectiva de personajes feme-
ninos determinados por motivos de género, clase y edad. Se concluye
que la narrativa de Ampuero elabora un cruce entre el gótico literario
y el cine de horror contemporáneo para presentar una ficción terrorí-
fica familiar al lector hispanoamericano, tanto por el uso de estrategias
textuales que caracterizan a las tradiciones mencionadas como por la
representación hiperbolizada de problemáticas sociales de la actualidad
latinoamericana.

Palabras clave: terror, miedo, espacio, monstruo, violencia.

Abstract: This article analyzes the short stories “Monstruos” and “Subasta” by María Fernanda Ampuero as exponents of the Terror genre. On the one hand, emphasis is placed on the use of literary Gothic topics, as well as on the intertextual references that point to contemporary Horror Cinema. On the other hand, the process of adaptation to the Latin American context is explained from the perspective of female characters determined by gender, class and age. The conclusion is that the narrative of Ampuero elaborates a cross between Literary Gothic and contemporary Horror Cinema to present a terrifying fiction familiar to the Hispanic-American reader, both for the use of textual strategies that characterize the aforementioned traditions and for the hyperbolized representation of current social problems in Latin America.

Keywords: Terror, Fear, Space, Monster, Violence.

Recibido: 17 de febrero del 2021

Aprobado: 7 de marzo del 2022

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v15i31.612>

Introducción

En “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, Julio Cortázar señalaba que era posible encontrar muestras claras del gótico literario entre diversos escritores rioplatenses, influencia que se daban en términos de asimilación y no de imitación ingenua (151). En dicho artículo, Cortázar mencionaba a Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo como exponentes del género, mientras estos autores en su *Antología de la literatura fantástica* no referían a dicha corriente, aunque compilaran historias que compartían rasgos con la ficción gótica. La revisión de producciones literarias no realistas que ha ocurrido en los últimos años ha reavivado la discusión sobre la distinción entre géneros como el fantás-

tico (asociado a la ficción latinoamericana), el gótico (relacionado con la tradición inglesa), el horror y el terror, mostrando el traslape entre ellos:

Pero, incluso en este momento de creciente interés y redefinición de las literaturas locales, aún es común el uso de términos como terror y horror para describir el tipo de imaginaciones literarias que la crítica anglosajona llamaría gótica. No es nuestra intención hacer un juicio de valor sobre el uso de un término o el otro. Sin embargo, creemos que el entendimiento del gótico como un modo que es posible (y definitivamente está presente) en ficciones latinoamericanas no pretende rechazar u oscurecer otras lecturas de ficción regional, sino que aspira a fomentar y enriquecer la crítica al considerar nuevas herramientas para examinar productos culturales existentes (Casanova y Ordiz 32).¹

Como muestra la discusión referida, el gótico es un género que a fechas recientes ha cobrado mayor relevancia para los estudios literarios latinoamericanos. Probablemente uno de los motivos por los cuales anteriormente este género fue poco estudiado se deba a que durante mucho tiempo fue considerado una corriente extrajera ajena al contexto hispanoamericano. Este género también pudo haber sido desfavorecido debido al dominio de estudios que privilegiaban narrativas de corte realista, situación que ha cambiado en los últimos años, como señala Alejandra Amatto: “géneros tan arraigados en nuestra tradición como el fantástico, la ciencia ficción o el terror –antaño menospreciados por una antigua y rancia visión de la crítica más costumbrista de mediados del siglo pasado– renuevan su protagonismo en la narrativa latinoamericana de finales del siglo xx e inicio del xxi” (214). De manera que el auge

¹ Original en inglés. Todas las traducciones al español son mías.

de narrativas latinoamericanas contemporáneas clasificadas dentro del género del terror ha obligado a la crítica especializada a examinar dichas escrituras, así como los procesos de comunicación entre tradiciones de diversas procedencias.

María Fernanda Ampuero es una autora ecuatoriana que se sirve de múltiples recursos de la ficción terrorífica. La narrativa de Ampuero suele hacer uso de un estilo descarnado para dar cuenta de una cotidianidad latinoamericana atravesada por la violencia, particularmente contra los sujetos femeninos. En este artículo se analizará “Monstruos” y “Subasta”, dos cuentos publicados en el libro *Pelea de gallos*, para explicar cómo esta autora adapta elementos de la estética gótica y de diversos subgéneros del horror cinematográfico contemporáneo a partir de la perspectiva de personajes femeninos latinoamericanos. En los cuentos referidos se señalará cómo la fuente del horror femenino se relaciona fundamentalmente con la amenaza omnipresente del abuso sexual, así como con otros tipos de violencias psicológicas, económicas y sociales por motivos de clase y edad.

El miedo como marca de género

El gótico guarda una relación esencial con la producción del efecto del miedo, particularmente a partir del encuentro con la otredad radical encarnada por seres inhumanos como demonios, esqueletos o vampiros, así como el temor asociado con lugares lúgubres como castillos, cementerios y monasterios. En el encuentro con estos personajes y sitios el sujeto ve amenazados los límites de sí y la concepción de su mundo, por lo cual dichos elementos tienen una función transgresora.

Desde sus inicios, en la Inglaterra del siglo XVIII, al gótico literario se le atribuyó un carácter transgresor en tanto movimiento caracterizado por su contraposición al pensamiento ilustrado y a la

razón como principio explicativo. Dicha época, a su vez, fue atravesada por una profunda inestabilidad política y social en la que hubo fuertes cambios en la organización de la estructura familiar, la cual codificó los roles de género de manera tajante, confinando a las mujeres en el hogar mientras los hombres ocupaban los espacios de trabajo (Heiland, 2004: 3). De manera que el gótico recupera ansiedades de la época derivadas de un contexto cambiante, inquietudes que a nivel estético se transfiguran en el uso de seres aterradores, escenificaciones sombrías y de acontecimientos paranormales que en suma desafían los principios del entendimiento humano.

El carácter contestatario del gótico también se dio a partir de un cuestionamiento de género en la pluma de sus autoras. La narrativa de escritoras como Ann Radcliffe, Jane Austen y Mary Shelley representó un contrapeso a los valores victorianos que asociaban la feminidad con la pureza, la amabilidad y el refinamiento, pues en sus historias frecuentemente se representan personajes femeninos que toman un papel activo como heroínas dentro de sitios ominosos, a la vez que se incluyen temas provocadores como las venganzas sangrientas o la corrupción familiar, elecciones que pueden interpretarse como parte de una resistencia ideológica ante las estructuras autoritarias que regían la vida pública y privada femenina, como explican Brabon y Genz: “El gótico femenino es el modo que las escritoras han empleado por excelencia para dar voz a los miedos profundos en torno a su impotencia y su encarcelamiento dentro del patriarcado” (5). Así, la ficción gótica femenina hizo uso de diversos sitios de cautiverio para escenificar la situación de la mujer hasta la primera mitad del siglo XIX.

Los espacios laberínticos dentro del gótico pueden ser tanto exteriores como interiores. Durante su desarrollo en el periodo romántico ocurre un desplazamiento en el que “ya no son necesarias las oscuras galerías arquitectónicas, pues estas se encuentran en los

recovecos de la mente” (López, 2014: 180), dado que los estados psicológicos alterados detonan el mismo tipo de miedo que otrora los sitios siniestros. Fred Botting explica que en este cambio se juega la diferencia entre el terror y el horror, dos polos del miedo que se distinguen al tener como fuente de ansiedad un objeto exterior o interior, respectivamente. Botting explica que este giro fue fundamental para la evolución del gótico, dado que sus primeros motivos, al asimilarse y volverse formulaicos, ahora aparecían como signo de conflictos internos más que como amenazas externas, en consonancia con los ideales románticos asociados a la individualidad y la consciencia creativa (7). Así, es posible señalar que la utilización de diversos objetos para suscitar miedo en los personajes y en el lector es una de las constantes en el gótico literario, característica que también distingue al horror y al terror contemporáneos.

El horror y el terror son términos, utilizados muchas veces de manera intercambiable, para identificar a los géneros artísticos asociados a dichos estados emocionales. Es posible debatir si estas palabras refieren al mismo género y tipo de productos artísticos: José Antonio Pulido señala que usualmente una película de terror para los hispanos es el equivalente al *Horror Film* anglosajón y que probablemente no se encuentren grandes diferencias entre dichas designaciones (231). Para Miguel Carrera las nomenclaturas “terror” y “horror” son muestra de un afán clasificador que ha sacado poco provecho de dicha separación porque suelen utilizarse para referirse indistintamente a textos que involucran fenómenos sobrenaturales (6). En Latinoamérica prevalece el uso de la palabra “terror” para referir a obras clasificadas dentro del *horror genre*, por lo cual de momento se puede admitir que la diferencia entre estas no es sustancial,² aunque a lo largo de este trabajo se mantendrá la

² Aunque en términos prácticos ambos términos son equivalentes y suelen referir a los mismos productos, su asociación con géneros literarios considerados

distinción entre horror y terror para identificar la procedencia de recursos textuales específicos a fin de comprender la imbricación de tradiciones dentro de la narrativa de Ampuero.

Un elemento común entre el gótico, el horror y el terror como géneros es una intencionada producción de miedo. Es posible hallar una conexión directa entre el gótico y el horror a partir de la transgresión, rasgo señalado anteriormente dentro del primero, y que en el segundo suele darse como una disrupción introducida por un monstruo. Para Andrew Tudor, la amenaza monstruosa es el elemento fundamental dentro de las películas de horror porque quebranta una situación estable, la cual habrá restaurarse una vez que el monstruo sea aniquilado (19 y 82). El personaje monstruoso es fundamental dentro de los dos relatos que se revisarán a continuación, análisis en el que dicha encarnación permitirá discutir el cruce entre géneros asociados al miedo, así como la manera en que la narrativa de María Fernanda Ampuero elabora dicho entrelazamiento.

El padre vampírico

Las primeras páginas del cuento “Monstruos” abordan los temores de dos niñas hacia los personajes de las películas de terror, entre los que destacan los vampiros, “hombres con colmillos que se alimentan de la sangre de las niñas” (para. 1). Este tema permea sus conversaciones y juegos, pues, aunque reciben cuentos de hadas y muñecas, ellas los usan como una extensión de sus fantasías para imaginar al príncipe azul como un vampiro que convierte a

contiguos puede ser una diferencia teórica significativa: en los estudios hispano-americanos comúnmente se considera la cercanía entre el terror y lo fantástico como géneros no realistas, mientras la tradición anglosajona suele enfocarse en los traslapes del horror con la ciencia ficción, debates que podrían señalar un carácter distinto dependiendo de la historia literaria en la que se inscriben.

Blancanieves en no-muerta. La referencia a la figura del vampiro y al “beso” del príncipe insinúan tanto las connotaciones eróticas del primero como la alusión al abuso sexual en cuentos folclóricos como “Sol, Luna y Talía”, matizado en versiones posteriores. Estos temores se contraponen a los de Narcisa, una trabajadora doméstica de aproximadamente catorce años, quien afirma que “hay que tenerle más miedo a los vivos que a los muertos” (párr. 1). Narcisa, quien vive en la parte inferior de la casa, utiliza esta frase cada vez que las niñas advierten que bajarán a dormir a su cuarto si ella no sube a acompañarlas durante las noches, el momento en el que ellas se sienten más atemorizadas. Los miedos de los personajes trazan una cartografía del hogar y de sus habitantes desde la verticalidad: la violencia sexual, que apenas se insinúa cuando las niñas juegan en la parte superior de la casa, es una realidad para Narcisa, quien sufre abuso sexual por parte del padre en la parte baja del hogar.

La ubicación del cuarto de servicio en la parte baja de la casa remite también a la contaminación y la suciedad, asociación presente en la mentalidad del siglo XVIII, por la cual se creía que el personal de servicio era especialmente vulnerable a la posesión de espíritus al habitar en una región liminar del espacio residencial (Curtis, 2008: 42). Al habitar en una parte oculta de la casa, Narcisa no es presa de la posesión demoniaca, sino del abuso sexual de un hombre del que depende económicamente al ser su empleada y que la ha despojado del mínimo espacio de seguridad al vivir en el mismo inmueble que él. En este relato el padre adquiere una personalidad vampírica al explotar económica y laboralmente a Narcisa, ventaja que él utiliza para violarla. La empleada, apenas un par de años mayor que las niñas, es deshumanizada al punto de ser referida por el padre como “el servicio”, reduciéndola por completo a un objeto servil. Esta degradación refuerza el carácter vampírico del padre, pues como explica Katie Garner, el falso poder de estos personajes

reside en hacer sentir débiles a sus víctimas aun cuando el vampiro subsiste gracias a la fuerza de vital de ellas (Garner, 2021: 322). En este caso el padre tiene una personificación siniestra que es ignorada por las niñas y sin embargo es sugerida a través de referencias intertextuales.

Las películas de horror nombradas en el cuento alimentan los temores infantiles. Por un lado, se menciona *The Shining*, en la que un hotel embrujado provoca que Jack quiera asesinar a su hijo y a su esposa, y que Delbert Grady mate a sus hijas gemelas; también, se hace mención de *A Nightmare on Elm Street*, una obra en la que Freddy Krueger provoca la muerte a sus víctimas durante el sueño, sin que nadie pueda intervenir ni conozca la causa real de la muerte. La pesadilla es un recurso importante dentro de dicha película y del cuento, pues permite mantener la ambigüedad sobre el carácter de la amenaza al hacer uso del sueño como un estado psicológico intenso para representar “acontecimientos numinosos y sobrenaturales” (Carroll, 2005: 321-322) y sembrar la duda tanto en el personaje que experimenta dichos estados como en el propio lector. Mercedes, caracterizada como la hermana más miedosa y débil, es presa de constantes pesadillas que involucran a las monjas de su colegio, quienes comienzan a aterrorizarla en sueños como brujas poseídas por el diablo. Esta introducción de figuras de la vida cotidiana en los terrores oníricos a la vez señala dos puntos de encuentro con el gótico literario: la personificación perversa de las autoridades religiosas, así como el uso del sueño como un recurso del horror interiorizado.

El punto más álgido de las pesadillas se da a la par de la regla de las niñas. Con la llegada de la menstruación, Narcisa les advierte que a partir de ese momento ahora sí deben tenerle más miedo a los vivos que a los muertos porque ya son mujeres y la vida ya no es un juego. Esta afirmación es más seria que nunca porque sobre ellas se cierne la sombra del abuso sexual y del incesto: al igual que

el vampiro que se alimenta de la sangre, el padre como depredador sexual podría encontrar en sus hijas, a punto de dejar la niñez, una nueva fuente de consumo sexual. A su vez, las pesadillas de Mercedes tienen como nuevo objeto de terror hombres lascivos y bebés caníbales, momento en que el miedo supera a las niñas y las lleva a trasgredir la prohibición implícita de bajar al cuarto de Narcisa. Las niñas no logran reunirse con Narcisa porque la puerta que da al cuarto de servicio está cerrada con llave, de manera que los límites de la casa fungen como espacio que separa el carácter dual del progenitor, es decir, las delimitaciones físicas del hogar también contienen la revelación del abuso sexual contra Narcisa.

Al desacatar la prohibición de bajar al cuarto de servicio el mundo de las niñas es quebrantado: el padre, la familia y la casa no podrán ser nunca más sinónimo de protección pues ellas comprenden que su progenitor violenta a Narcisa. El espacio doméstico como “espacio seguro” o “refugio de seguridad y felicidad” (Franco Rubio, 2018: 14) se contrapone al hogar patriarcal como una vivienda marcada por la violencia perpetrada por parte de sujetos masculinos. Caracterizada de esta manera, la casa se vuelve un sitio claustrofóbico que confronta la subjetividad femenina en términos de cautiverio, categoría que utiliza Marcela Lagarde para describir la situación de las mujeres en el mundo patriarcal porque “define políticamente a las mujeres, se concreta en las relaciones específicas de las mujeres con el poder, y se caracteriza por la privación de la libertad, por la opresión” (36-37); privación que puede experimentarse en el espacio doméstico, el público y el cuerpo mismo en diferentes grados de intensidad dependiendo de condiciones sociales, políticas y económicas. En este caso quien sufre las peores consecuencias es Narcisa, quien desaparece junto con sus cosas al día siguiente, por lo cual ella, en tanto cuerpo de “basurización”, es desterrada del hogar, concepto que refiere a la expulsión social y humana de la mujer violada, eliminación por la cual “la estructura

patriarcal se refuerza y purifica” (Franco, 2008: 24), demostrando el carácter desechable de las mujeres en posiciones particularmente vulnerables por motivos de género, clase y edad.

La heroína como monstrea

El cuento “Subasta” se relaciona directamente con *Pelea de gallos*, el título del libro en el que es incluido este relato, y utiliza la figura del ave para describir el comportamiento de la protagonista en momentos críticos de su vida. La narración comienza con la protagonista de rodillas, con los ojos vendados y la cabeza baja, afirmando que en algún lado hay gallos. El hecho de que esté privada de la vista es muy significativo porque la historia se desarrollará en gran medida por la percepción de sus otros sentidos, particularmente el oído y el olfato. Gracias a este último ella concluye que hay gallos en el espacio de reclusión donde se encuentra:

Sé que aquí, en algún lado, hay gallos, porque reconocería ese olor a miles de kilómetros. El olor de mi vida, el olor de mi padre. Huele a sangre, a hombre, a caca, a licor barato, a sudor agrio y a grasa industrial. 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 (párr. 14).

El olor nauseabundo que la protagonista identifica con las galleras despierta su memoria olfativa, que la transporta a la infancia. Ella recuerda el asco y el miedo que le provocaba limpiar los gallos despanzurrados después de las peleas, sensaciones que ocultaba para evitar que su padre la insultara diciéndole “mujercita” –palabra que tan solo en los primeros cuatro párrafos aparece tres veces– y, por esta misma razón, calla cuando comienza a sufrir acoso sexual por parte de los galleros.

La niña comienza a desarrollar una relación cercana con los gallos, animales que usualmente son asociados con la virilidad masculina, pero en los que reconoce su vulnerabilidad al quedar hechos trizas en el ruedo. Ella los llama “gallitos” y les habla cariñosamente antes de tirarlos a la basura. En esta identificación ella comprende que su familia es perniciosa para los gallos, a la vez que su padre no es una figura de amparo frente a la violencia sexual que está sufriendo. Gracias a ellos encuentra una manera de defenderse:

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 a 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 (párr. 7).

En un primer momento parece haber una simetría entre los gallos vencedores con los adultos agresores y los gallitos muertos con la niña víctima, pero ella utiliza la revelación de que estos hombres envalentonados también sienten asco por los residuos corporales del animal y se cubre con estos para causarles repulsión. Sin embargo, eso tampoco es suficiente para detener las agresiones. Cuando ella se quedaba dormida dentro de las galleras, un lugar pestilente que suple la seguridad del espacio doméstico, los hombres solían mirar por debajo su falda escolar, por lo que ella coloca sobre su ropa interior cabezas de gallo arrancadas. En esta ocasión ella utiliza las palabras “gallitos” y “cabecitas” para resaltar la inocuidad de los escudos que repelen a los agresores. A partir de estos hechos los amigos del padre se quejan diciendo “Tu hija es una monstrea” (párr. 9), a lo que él responde “Más monstruo vos”

(párr. 11) mientras brinda con ellos, indiferente ante la razón de este señalamiento.

En este cuento se enfatizan los miedos de la protagonista, como niña y como adulta, y sin embargo ella se apropia el carácter monstruoso que señalan los galleros porque esto significa que finalmente ella es descartada como objeto de deseo al cubrirse con restos animales. La significación de lo monstruoso femenino dentro de este relato alinea la escritura de Ampuero con una notoria tendencia del horror artístico actual, pues, como señala Andrew Ng, en las narrativas contemporáneas sobre monstruos el horror comúnmente se asocia con lo femenino (9). En este caso, Ampuero construye el carácter monstruoso de la protagonista a través de la repulsión profunda de lo abyecto como aquel sentimiento que separa al sujeto de la muerte: “tanto el desecho como el cadáver, me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente” (Kristeva, 1998: 10). Ante la violencia sexual la protagonista adopta la inmundicia, de manera que lo abyecto funciona aquí como una herramienta de protección porque de manera instintiva repele a sus agresores.

Si el olfato llevó a la protagonista al pasado, el oído la trae de vuelta al presente. La voz del hombre a cargo, cuya apariencia se adivina repulsiva, evidencia que está en peligro y acompañada de más personas en la misma situación. Los secuestrados están a ciegas y aterrorizados, adivinando dónde y con quiénes se encuentran, pues comprenden que ellos son los bienes que están a punto de subastarse. No sabemos cuál es el aspecto de la protagonista, solo que si está allí es porque aparenta algún interés para la subasta, pero ella revela que siempre finge, que es buena fingiendo (párr. 25), con lo cual se insinúa el carácter engañoso de su valor para la venta.

La puja comienza cuando el hombre repulsivo comienza a presentarlos como si fuera el conductor de un programa de televisión y los secuestrados, actores en una puesta en escena. En la subasta hay hombres con poder adquisitivo y al menos una mujer joven. El más adinerado de ellos está a punto de vivir el terror del *home invasion*, subgénero del cine de horror en el cual se explota el miedo a perder la seguridad del espacio doméstico, concebido como un sitio que asegura “el orden y la estabilidad internas, siendo percibido por sus residentes como radicalmente distinto al espacio exterior, en tanto que desordenado e inestable” (Franco Rubio, 2018: 21). El hombre en peligro será el vehículo para transgredir la seguridad de su hogar y de su familia porque: “Él los va a meter en su casa donde está su hermosa mujer, su bebé de ocho meses y su niño de tres años. Él los va a meter a su casa” (párr. 30), quebrantamiento que se enfatiza al resaltar la apariencia de la mujer y las edades de los niños, características que los vuelven más vulnerables frente a la amenaza externa.

Todos los secuestrados se encuentran en peligro, pero su género representa un grado más de exposición: ofrecen una gran cantidad de dinero por los hombres mientras pagan menos por la mujer joven y la violan ante la vista de todos antes de ser vendida, mostrando un ensañamiento por razones de género. Incluso el hecho de que los varones se encuentren en esta posición puede interpretarse como una condición femenina de los personajes, pues el carácter de víctima “es percibido como femenino e incluso como una experiencia feminizante” (Allen y Howard, 1990: 559). La dinámica de la subasta permite enlazar la narrativa de Ampuero con el gótico literario posterior: en este caso prevalece una condición de encierro que sin embargo no se da en el ámbito doméstico sino en el entorno urbano. Este nuevo escenario conlleva también un cambio en la personificación del villano, pues así como en el gótico del XIX los excesos aristocráticos prevalecen y dan forma a nuevas formas de amenaza (Botting, 1996: 4) en “Subasta” se adivina la posesión

de fortuna como la condición que posibilita la deshumanizante división entre víctimas y compradores.

En esta subasta, al igual que en las peleas de gallos, lo que para los espectadores es un juego para los participantes es una lucha por la supervivencia. Durante todo el cuento la protagonista ha mostrado miedo y aflicción, mientras los cacareos de los gallos y la voz del padre resuenan dentro de ella. Cuando llega su turno sabe que ni las súplicas ni las lágrimas podrán salvarla, y se concentra en el recuerdo del animal que la salvó de las agresiones sexuales:

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, exhibida 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 (párr. 49).

A lo largo del cuento los gallos fungen como objeto de miedo, compasión y asco. En el punto más álgido del peligro la protagonista reencarna su condición monstruosa al orinar y defecar sobre sí, partirse la lengua y reír como loca. Ella probablemente se encuentra en peligro de muerte y, como los gallos, tendría dos opciones: pelear o huir. Sin embargo, se encuentra privada de la libertad, por lo que debe encontrar otra manera de sobrevivir: la única manera de defenderse es utilizando la abyección de su cuerpo, caer fuera de cualquier categoría de deseo.

Como estrategia textual, la representación de lo abyecto se relaciona con el *body horror*, subgénero del horror en el cual se busca generar repugnancia en los lectores/espectadores al involucrar

presentaciones repulsivas del cuerpo (Aldana, 2020: 393). La representación de lo abyecto en este cuento es predominantemente gráfica, lo cual tiene que ver con la escenificación del cuerpo de las víctimas frente a los compradores. Aquí se ponen en juego varios de los sentidos a los que Kristeva busca referir cuando usa la palabra “*impropre*” cuya ambigüedad se pierde al traducirla al español como “suciedad”, pues refiere a lo que no es propio, es decir, en primer lugar a la suciedad, pero también a los niños o animales domésticos que no controlan los esfínteres, así como al comportamiento moralmente reprochable, con lo que la protagonista se desvía de la norma en por lo menos tres niveles.

La actitud inexplicable de la mujer descoloca al presentador, quien solo atina a preguntar “¿Cuánto dan por este monstruo?” (párr. 50), refiriéndose a ella en masculino, como si la protagonista al fin hubiera aniquilado cualquier rastro de feminidad como condición de peligro. Nadie ofrece nada, pues sus posesiones son baratijas y su cuerpo está cubierto de fluidos residuales, lo cual refleja su carácter inservible: ella no vale para fines de explotación económica ni sexual. Al final logra conservar la vida y es arrojada a la Vía Perimetral, un famoso sitio de abandono de cadáveres en Guayaquil. Ella sobrevive porque tras la demostración de su abyección ni siquiera es necesario asesinarla: ella misma se apartó del límite de lo vivo al encarnar su carácter residual.

Conclusiones

En este artículo se analizaron los cuentos “Monstruos” y “Subasta” de María Fernanda Ampuero como relatos enmarcados dentro del género del terror, cuya construcción retoma motivos clásicos del gótico literario, así como múltiples estrategias textuales procedentes del cine de horror. La clasificación dentro de este género se da gracias a la presencia del miedo como un efecto que permea el tono

de ambos cuentos. En ambos casos, la fuente del temor reside en la amenaza de violencia sexual contra diversos personajes femeninos. En la narrativa de Ampuero hay una crítica abierta a la institución familiar, por lo que usualmente recurre al espacio doméstico como un lugar claustrofóbico (fuerte motivo del gótico) en el que suceden todo tipo de vejaciones. La tematización del hogar patriarcal como un sitio en el que irónicamente las mujeres están menos a salvo de la violencia sexual (Russel y Radford, 1992: 77) localiza el miedo al interior de la vivienda pero ya no a partir de entes sobrenaturales, sino de la amenaza del abuso sexual, como muestra el cuento “Monstruos”. Este peligro también aparece en otros sitios de enclaustramiento, como sucede en “Subasta”, donde la protagonista es retenida contra su voluntad y elude la violación gracias a estrategias de supervivencia que aprendió a tras sufrir agresiones sexuales durante la infancia. De manera que el abuso sexual permea los espacios físicos en los que se desenvuelven las protagonistas, pero también deja una huella indeleble en sus mentes, es decir, el terror se interioriza y se manifiesta a través de estados alterados como la pesadilla, en el primer cuento, y el trauma, en el segundo.

Otra actualización del gótico presente en “Monstruos” es la figura del vampiro. En este cuento se caracteriza al padre como un depredador sexual que, al igual que el vampiro, utiliza la noche como el tiempo en el que sale en busca de presas. Esta caracterización además amplía los alcances de la violencia machista, pues muestra que el patriarcado familiar como estructura se replica en todo lugar donde existan relaciones jerárquicas y desiguales (Segato, 2016: 616), como enfatiza “Monstruos” al personificar a Narcisa como una menor de edad explotada laboral, económica y sexualmente. De manera que, en este cuento cuyo título refiere a las variadas personificaciones que aterrorizan a las niñas, se reelabora la figura del vampiro como un padre monstruoso que ejerce distintos tipos de violencias sobre su víctima.

El monstruo, como un elemento sustancial de las ficciones de horror, es utilizado por Ampuero para presentar múltiples visiones desde la perspectiva femenina. En el cuento “Subasta” la protagonista se sobrepone a la posición de víctima al adoptar una condición abyecta, por lo cual es caracterizada como heroína y monstrea a la vez. En tanto monstrea no suscita miedo entre el resto de los personajes sino asco, lo cual la pone a salvo del abuso sexual, por lo cual en la narrativa de Ampuero el monstruo puede ser “tanto una amenaza como una promesa” (Shildrick, 2002: 5), es decir, un objeto de terror, pero también la posibilidad de superar los límites que subyagan al sujeto femenino. Los *freaks*, como los monstruos, muestran resiliencia y capacidad para metamorfosearse, sobrevivir y enfrentar la adversidad (Braidotti, 2002: 201), por ello la monstruosidad ante la violencia es uno de los grandes temas de la narrativa de Ampuero, como ella misma ha señalado al hablar de su literatura: “como monstrea voy a sobrevivirte. Voy a sobrevivir a tu daño, voy a sobrevivir a tus palabras, voy a sobrevivir a tus prejuicios, a tu violencia, a tu *bullying*, a tus ganas de destruirme” (Cavallín, 2019). En este sentido, la apropiación de lo monstruoso en el segundo cuento muestra que en un contexto en el que el sujeto femenino es atravesado por múltiples violencias, el cuerpo abyecto representa un último espacio de resistencia.

De manera que Ampuero recurre a personificaciones monstruosas y espacios tenebrosos para problematizar la corrupción familiar y social particularmente a través de la óptica femenina. En el contexto latinoamericano esto se traduce en una fuerte denuncia contra la violencia de género, pero también contra otros tipos de violencias estructurales. La utilización de tópicos del gótico literario, la referencia intertextual a películas de horror, así como la resonancia de subgéneros pertenecientes a este cine sirven para amplificar el efecto perturbador sobre el lector al representar violencias patriarcales a través de un código compartido, el lenguaje

de la ficción terrorífica. Así, la escritura de Ampuero reelabora tópicos del gótico literario y del horror cinematográfico en términos de reinención al adaptar dichas estrategias al contexto latinoamericano, lo cual permite conectar tradiciones de diversa índole, así como dar nueva vida al género del terror hispanoamericano.

Bibliografía

- Aldana, Xavier, 2020, “Abjection and Body Horror”, Bloom, Clive. “Introduction to the Gothic Handbook Series: Welcome to Hell”, en Clive Bloom (ed.), *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic*, Palgrave Macmillan, Londres.
- Allen, Carolyn y Judith Howard, 1990, “The Gendered Context of Reading”, *Gender and Society*, vol. 4., núm. 4, pp. 534-552.
- Amatto, Alejandra, 2020, “Transculturación del debate. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras: Mariana Enriquez y Liliana Colanzi”, *Valenciana*, vol. 13, núm. 26, pp. 207-230.
- Ampuero, María Fernanda, 2018, *Pelea de gallos*, Páginas de espuma, Madrid. Bookmate. Disponible en: <https://es.bookmate.com/reader/f3Tgwhgq?resource=book>
- Bioy Casares, Adolfo, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo Silvina (eds.), 1977, *Antología de la literatura fantástica*, EDHASA, Barcelona.
- Botting, Fred, 1996, *Gothic*, Routledge, Londres.
- Brabon, Benjamin, y Stephanie Genz, 2009, *Postfeminist Gothic: Critical Interventions in Contemporary Culture*, Edinburgh University Press, Edimburgo.
- Braidotti, Rosi, 2002, *Metamorphoses. Towards a materialist theory of becoming*, Polity Books, Gran Bretaña.

- Canguilhem, Georges, 1962, “Monstrosity and the Monstrous”, *Diogenes*, núm. 40, pp. 27-42.
- Carrera, Manuel, 2018, “Fantástico y terror: teoría y práctica de dos categorías ficcionales en el ámbito hispánico”, *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. 2, núm. 45, núm. 5-20.
- Carroll, Noël, 2005, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, A. Machado Libros, Madrid.
- Casanova-Vizcaíno, 2020, Sandra e Inés Ordiz, “Latin American Horror”, en Clive Bloom, Clive (ed.), *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic*, Palgrave Macmillan, Londres.
- Cavallín, Claudia, 2019, “La existencia de la alegría más extraña: Entrevista con María Fernanda Ampuero”. Disponible en: www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2019/noviembre/la-existencia-de-la-alegria-más-extraña-entrevista-con-maría-fernanda-ampuero (Consultado 05/II/2021).
- Cortázar, Julio, 1975, “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, núm. 25, pp. 145-151.
- Curtis, Barry, 2008, *Dark places. The haunted house in film*, Reaktion Books LTD, Gran Bretaña.
- Franco Rubio, Gloria, 2018, *El ámbito doméstico en el Antiguo Régimen*, Editorial Síntesis, Madrid.
- Franco, Jean, 2008, “La violación: un arma de guerra”, *Debate feminista*, núm. 37, pp. 16-33. Disponible en: http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/037_02.pdf
- Garner, Katie, 2021, “Mirroring a Mother’s Love: A Chodorowian Analysis of the Complicated Relationship Between Mothers and Nannies”, en Petra Bueskens (ed.), *Nancy Chodorow and The Reproduction of Mothering Forty Years*, Palgrave Macmillan, Londres, pp. 301-328.

- Heiland, Donna, 2004, *Gothic and Gender. An Introduction*, Blackwell Publishing, Oxford.
- Kristeva, Julia, 1988, *Poderes de la perversión*, Siglo XXI Editores, México.
- Lagarde, Marcela, 2005, *Los cautiverios de las mujeres*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Llarena, María Jesús, 2020, “Bodies becoming pain: unusual strategies of dissent in some transnational latin-american women writers”, *BRUMAL. Revista de Investigación sobre lo Fantástico. Research Journal on the Fantastic*, vol. 1, núm. 8, pp. 113-134.
- López, Encarnación, 2014, “De la tradición gótica en la literatura hispanoamericana: ‘La Granja Blanca’, de Clemente Palma” *Brumal*, vol. 2, núm. 2, pp. 177-186.
- Moers, Ellen, 1976, *Literary Women*, Doubleday & Company, Nueva York.
- Ng, Andrew Hock-soon, 2004, *Dimensions of monstrosity in contemporary narratives: theory, psychoanalysis, postmodernism*, Palgrave Macmillan, Hampshire.
- Pulido, José Antonio, 2004, “El horror: un motivo literario en el cuento latinoamericano y del Caribe”, *Contexto*, vol. 8, núm. 10, pp. 229-249.
- Radford, Jill y Diana Russell (eds.), 1992, *Femicide: The Politics of Woman Killing*, Twayne Publishers, Nueva York.
- Segato, Rita, 2016, “Patriarchy from Margin to Center: Discipline, Territoriality, and Cruelty in the Apocalyptic Phase of Capital”, *The South Atlantic Quarterly*, pp. 615-624.
- Shildrick, Margrit, 2002, *Embodying the Monster Encounters with the Vulnerable Self*, SAGE Publications Ltd, Gran Bretaña.
- Tudor, Andrew, 1991, *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, Basil Blackwell, Oxford.

