



“Lo oculto: elemento caracterizador de la propuesta de terror y horror para la construcción de *Pelea de gallos* (2018), de María Fernanda Ampuero”

T E S I S

Que para obtener el grado de
Maestra en Literatura Hispanoamericana

Presenta
Sofía Espino Mandujano



“Lo oculto: elemento caracterizador de la propuesta de terror y horror para la construcción de *Pelea de gallos* (2018), de María Fernanda Ampuero”

T E S I S

Que para obtener el grado de
Maestra en Literatura Hispanoamericana

Presenta

Sofía Espino Mandujano

Directora de tesis

Nora Danira López Torres

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
I. VOCES DE LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEA: MARÍA FERNANDA AMPUERO.....	5
EL LIBRO QUE ALUMBRA A SU LECTOR	6
DE ASUSTARSE A ASUSTAR: LA ESCRITURA DE AMPUERO.....	7
“NO ME INTERESA LA LITERATURA”	12
OTRA ACTITUD ANTE LA ESCRITURA: MERCADO Y LITERATURA.....	15
II. PRIMERA ENTRADA A LA ARENA: <i>PELEA DE GALLOS</i>	21
SOBRE EL RASTREO ECDÓTICO.....	21
COMIENZA EL ESPECTÁCULO: APRECIACIONES INICIALES	38
RECEPCIÓN DE LA CRÍTICA LITERARIA	43
III. DE LO TERRORÍFICO EN LA LITERATURA	50
<i>UNHEIMLICH</i> O LO OMINOSO	55
LO GROTESCO.....	57
LO MONSTRUOSO.....	60
DE LA ANORMALIDAD A LO MONSTRUOSO: MICHEL FOUCAULT.....	60
¿CÓMO EL MONSTRUO INCOMODA?: NOËL CARROLL.....	61
ANATOMÍA DEL MONSTRUO: JEFFREY JEROME COHEN.....	62
EL MONSTRUO COMO METÁFORA: MABEL MORAÑA	64
EL TERROR Y HORROR LITERARIOS	65
LO OCULTO.....	70
IV. EL ARTE DE OCULTAR Y MOSTRAR	76
“SUBASTA”. DEL ENSAYO AL ESPECTÁCULO	81
QUIEN NO CONOCE SU PASADO ESTÁ CONDENADO A REPETIRLO.....	85
“MONSTRUOS”: EL MIEDO QUE TRASPASA LA PANTALLA.....	90
LA REALIDAD SUPERA LA FICCIÓN	91
“GRISELDA”: ENTRE RUMORES Y CHISMES	96
EL PRECIO DEL CHISME.....	101
“NAM”: HERIDAS DE LOS VETERANOS	104
SUPONER Y SABER NO ES IGUAL	106

“CRÍAS”: DEL ASCO A LA SEDUCCIÓN	114
“TODO LO QUE SE PUDRE FORMA UNA FAMILIA”	115
EL INSTINTO: UN CALOR BESTIAL EN LA BARRIGA	120
“PERSIANAS”: LA VERSIÓN DE LOS ABANDONADOS	125
EL PEOR VERDUGO: LA CULPA	128
“CRISTO”: FE Y DESENCANTO	134
ANAGNÓRISIS: DEL MILAGRO AL CONSUELO.....	134
LA ENFERMEDAD Y EL RELATO: LECTURA DE SÍNTOMAS E <i>INDICIOS</i>	138
“PASIÓN”: REESCRITURA DE LOS EVANGELIOS	141
APÓCRIFO EVANGELIO SEGÚN AMPUERO.....	146
“LUTO”: DESTRUCCIÓN DE LOS ÍDOLOS	150
FE: EL MÁS ENCLENQUE DE LOS SENTIMIENTOS	152
“ALI”: LA PERFECCIÓN SOCIAL	162
SINTOMATOLOGÍA DE LA PODREDUMBRE	163
“CORO”: LA JUNGLA DE LAS PALABRAS.....	171
MONSTRUOS: RECORDATORIO DE LA PODREDUMBRE	175
“CLORO”: TODO LO QUE SE MARCHITA	178
DE VUELTA AL RELATO AMBIGUO	181
“OTRA”: UNA METAMORFOSIS	185
DE PUPA A MARIPOSA	186
CONSIDERACIONES FINALES.....	189
ANEXO 1. VERSIONES PREVIAS (Y UNA POSTERIOR) A <i>PELEA DE GALLOS</i>	209
BIBLIOGRAFÍA.....	278

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación —“Lo oculto: elemento caracterizador de la literatura de terror en la construcción de *Pelea de gallos* (2018), de María Fernanda Ampuero”— se desarrolló durante poco más de dos años. El presente trabajo, sin embargo, es el resultado de una escritura que no hubiera sido posible sólo con mis dos manos.

Agradezco enormemente el amor y apoyo incondicional de mi familia para emprender esta nueva aventura que llega a su fin con la presentación de esta tesis. A mis padres, Manuel y Yolanda por alentarme cada día a alcanzar mis sueños. A mis hermanos, José Manuel y Luis Daniel, por ser mis cómplices desde siempre.

A El Colegio de San Luis y todo su personal que hizo posible mi paso por la maestría, en especial a Viridiana Ortega, de la División de Estudios Superiores, a Araceli Carrillo, de la Biblioteca “Rafael Montejano y Aguiñaga”, a Isabel Alvarado, asistente de Programa de Estudios Literarios, a becarias y becarios. A los coordinadores del PELI en su respectivo turno —Dr. Juan Berdeja Acevedo y Dr. Fernando Morales Orozco— y a mis profesoras y profesores, por compartir su conocimiento y la pasión por las Letras en innumerables horas en clases, congresos y asesorías; por hacer de mí la investigadora que soy y seré.

A las amistades encontré en San Luis Potosí: Josefina Galindo, Emma Aguado, Verónica Ojeda, Adriana Pozos, Yurleny Torres, Karla Carreón, Mayra Castañón, Citlali Ramírez, Dagoberto Castro y Claudia Colosio. Gracias por el privilegio de su compañía y abrirme la puerta de sus vidas.

A Karla Ramírez, Adriana Gasca, Brenda Gómez y Pedro Ernesto, por no soltarme a pesar de la distancia y compromisos académicos, por escuchar mis ocurrencias literarias, por sus palabras de aliento que apaciguan a la impostora que vive en mí, por demostrarme su amor cada

día, por inspirar mi espíritu y acompañarme a vivir un día a la vez, por recorrer la vida a mi lado desde que les conozco.

A Benito Martínez, Lin-Manuel Miranda y Jorge Rivera-Herrans por crear la música que me acompañaría durante arduas noches de trabajo, maratones de final de semestre en la biblioteca, eternas tardes en el escritorio de mi casa, incluso durante cada viaje en cielo y tierra.

A las creadoras del círculo de lectura “Tablero de Damas”: Gabriela Pérez, Diana Alvarado y, en especial, a Michel Ornelas, por invitarme a participar en la sesión destinada a conversar sobre *Sacrificios humanos*. Ese día conocí, gracias a nadie más que ustedes, la escritura de Ampuero, objeto de mi obsesión literaria por los últimos años.

A Diego Esparza, por, además de convertirte en un amigo sumamente especial, regalarme siempre unos minutos de tu día para conversar y por hacer espacio en tus vacaciones para atender mis llamados de auxilio: a ti, y a Gabriela Toro, por cruzar mar y tierra para conseguir algunos de los materiales que forman parte de esta investigación. Estas páginas serían completamente distintas —otras ni siquiera existirían— sin su invaluable apoyo.

A mis lectores Dr. Marco Polo Taboada y Dra. Elsa López: su atenta lectura, opiniones y sugerencias fueron decisivas para darle forma final a todo lo que he querido expresar en estas páginas. A la Dra. Danira López Torres, directora de esta tesis, cuyos conocimientos, amplia trayectoria y lectura tenaz permitieron culminar esta investigación. Gracias por guiar y apoyar cada paso durante mis andanzas en la academia; por confiar en este proyecto desde el primer día.

A la Secretaría de Ciencias, Humanidades, Tecnología e Innovación (antes Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología) por el apoyo económico otorgado para realizar este posgrado entre octubre de 2022 y julio de 2024.

A mí, por llegar hasta aquí.

INTRODUCCIÓN

Esta investigación es producto de una curiosidad secreta que hasta 2022 me había resistido a explorar: la literatura de terror y horror. Dentro de los retos iniciales para este trabajo se encuentra la amplia tradición literaria universal en relación con este género literario al igual que las reflexiones teóricas al respecto de la cual se nutre el desarrollo de estas páginas.

Después de leer —y releer— *Pelea de gallos*, surgieron varias preguntas: ¿de dónde viene la obsesión por los monstruos en este libro? ¿Qué significa “monstruo” para Ampuero: natural o sobrenatural? ¿Por qué hay tantas criaturas salvajes-animalescas en el volumen? ¿Por qué parece que algo siempre se esconde? Estas interrogantes, en un primer momento inocentes, se volverían la guía a la que siempre volvería en los momentos de frustración, naturales de este oficio.

Dentro de las indagaciones iniciales, el estado de la cuestión fue pequeño (aunque esa situación ha cambiado con el paso de los últimos dos años). La crítica literaria hasta ese entonces mostraba mayor interés por, en el marco de la literatura hispanoamericana contemporánea, autoras como Mariana Enríquez, Mónica Ojeda, Solange Rodríguez Pappe, entre otras. En ese sentido, crecía cada vez más el interés por hacer un análisis de *Pelea de gallos* en aras de indagar las formas en que se incorporaría su propuesta estética a la situación contemporánea junto a la oleada de narrativa de terror y horror. Asimismo, despertaba curiosidad el por qué Ampuero no figuraba con el mismo alcance que las escritoras mencionadas, a pesar de que su primer libro de cuentos tenía ya algunos años en circulación.

A partir de las cuestiones anteriores, en el primer capítulo se registran algunos datos biográficos de María Fernanda Ampuero, de su trayectoria académica y profesional. Consideramos importante exponer esta información ya que es una figura emergente en el campo literario

contemporáneo. Con este recorrido se muestra, además, su producción literaria, con la intención de trazar una línea de los preámbulos y antecedentes a la publicación de *Pelea de gallos*, en la cual se incorporaron declaraciones sobre sus influencias literarias, de su paso de lectora a escritora. Finalmente, éstos y otros elementos fueron de utilidad para comprender los modos en los que Ampuero se presenta hacia el público, así como éste recibe su obra e imagen: aunque esa información no se asume como objetiva o verdadera en su totalidad, es cierto que ayudan a entender cómo se posiciona (intencionalmente o no) la escritora —y su obra— en el campo cultural y literario.

En el segundo capítulo, se presentan algunos rasgos importantes del *corpus* de estudio, tal como los datos de publicación y otros elementos de su composición, como los epígrafes, temas y estrategias discursivas esenciales a considerar en el propio análisis de cada cuento. En este capítulo, añadimos un subapartado donde exponemos información adicional sobre la historia de la composición del libro: algunos de sus cuentos tienen versiones previas, mismas que fueron recolectadas para incorporarse a la investigación. Los archivos fueron digitalizados y se encuentran en el Anexo 1 para su consulta, ya que serán referenciados en sus respectivos análisis. En la parte final de este capítulo, se mencionan algunas rutas de lectura propuestas por la crítica literaria afines a las que se optaron para esta tesis: monstruosidad, asco, miedo y violencia son algunos de los elementos clave entre tales investigaciones y esta. En este apartado, se excluyen análisis sobre las crónicas y obra periodística de la escritora ecuatoriana, así como de los libros posteriores a *Pelea de gallos*.

Para el siguiente capítulo, el tercero, se elabora una revisión profunda de los conceptos y nociones teóricas relativas al género del terror y horror que resultan apropiadas para entender la estructura y funcionamiento de los cuentos de Ampuero. En otras palabras, este capítulo

corresponde al aparato teórico-metodológico que sirve de apoyo en la presente investigación. Si bien, la tradición teórica alrededor del terror (y otras formas narrativas del miedo) es sumamente extensa, se optó por recurrir a textos clásicos (y otros no tanto) para establecer la mirada con la que hemos de contemplar cada cuento. Nociones como el terror y horror, el efecto del miedo, lo ominoso, lo grotesco y lo monstruoso, entre otros, forman parte de este aparato, de la mano de autores como Sigmund Freud, Stephen King, Jeffrey Jerome Cohen y Mabel Moraña. En el mismo capítulo a partir de las nociones “secreto”, “enigma”, “misterio” y las tesis del cuento, de Ricardo Piglia, el método indicial de Carlo Ginzburg y el modelo de horror puro de John Clute, se propone la categoría de “lo oculto”. Con este término, nos referimos a las omisiones deliberadas de información que contribuyen a la construcción de un misterio y la prolongación de un efecto de suspenso. Detrás del juego entre la información omitida y la explícita, se erigen las figuras monstruosas y terroríficas que habitan los cuentos de Ampuero.

Esta investigación pretende contribuir al estudio de un sector muy particular de la literatura contemporánea en boga: las narrativas del terror y horror, con las que se ha asociado la obra de Ampuero. En aras de lo anterior, la hipótesis de esta investigación consiste en que María Fernanda Ampuero recurre al carácter doble de la estructura del cuento (expuesta por Piglia en “Tesis del cuento”) para la construcción de los relatos de terror y horror pertenecientes a *Pelea de gallos* (2018). Dicho lo anterior, el objetivo principal de la investigación es, a partir del análisis del corpus mencionado, identificar los indicios propios del término “lo oculto”, las cuales revelan la segunda historia velada para el lector durante la mayor parte de los relatos.

El análisis correspondiente a los cuentos de *Pelea de gallos* está desglosado en el capítulo cuarto. En este apartado, no sólo se menciona la importancia de identificar cuáles artificios utiliza Ampuero, sino comprender cómo son tejidos unos con otros; cuáles son las estrategias constantes

o lugares comunes; si existe y cuál podría ser una de las propuestas de lectura del cuentario, entre las que destacan asuntos como la monstruosidad, formas grotescas de los personajes a través de la animalización, la violencia ejercida sobre los cuerpos en situaciones vulnerables¹, los entornos patriarcales y familiares y la construcción de relatos basada en información oculta.

Se advierte que este estudio representó un gran reto, puesto que, aunque los cuentos comparten bastantes similitudes, los detalles particulares destacan sus diferencias. Al final del cuarto capítulo restan muchas preguntas a considerar: ¿qué tipo de violencia opera en los relatos? ¿Qué papel juega la institución familiar en dicha violencia? Si no todos los cuentos fueron escritos para *Pelea de gallos ex profeso*, ¿cómo podemos entender este cúmulo de historias, personajes y técnicas como un todo? Estas, y más preguntas, pretenden ser resueltas en el último capítulo de esta tesis.

¹ Con frecuencia, los cuerpos violentados son los de personajes femeninos, pero no exclusivos.

I. VOCES DE LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEA: MARÍA FERNANDA AMPUERO

María Fernanda Ampuero es una escritora ecuatoriana nacida en 1976, en Guayaquil, Ecuador, donde vivió su infancia. Estudió Literatura en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil; posteriormente, hizo un máster en Literatura en la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Adicional a su formación literaria, se ha desempeñado como periodista,² docente³ y ha cubierto cargos públicos.⁴ Derivado de un taller de escritura de guion, algunos profesores la recomendaron para una estación de radio que estaba por abrirse, de modo que la contrataron para la redacción de la sección de Economía del diario al que pertenecía la estación radiofónica.⁵

Desde muy joven, Ampuero ha vivido en carne propia todas las implicaciones de la migración. Algunas de las ciudades incluidas en su recorrido migratorio son Argentina, donde

² En el capítulo 195 del *podcast* titulado *Hablemos, escritoras*, disponible en la plataforma de *streaming* Spotify, María Fernanda Ampuero comparte que llegó al periodismo a los 22 años debido a una serie de malentendidos y por la necesidad de trabajar sin haberlo estudiado como carrera profesional ni haberlo planeado. (Adriana Pacheco, *Hablemos, escritoras*, 20 enero 2021, <https://open.spotify.com/episode/382h2TdsbNQ5Z5ZfdUQtrw>, consultado el 13 de septiembre de 2023). Por su crónica periodística “¿Qué no ves que estamos en crisis?”, publicada originalmente en *Gatopardo* (junio de 2012) y en *Quimera. Revista de literatura* (noviembre de 2012), recibió el Premio Ciespal de Crónica (2012).

³ De acuerdo con la semblanza de la escritora en la página del Gobierno de Ecuador, ha impartido clases en el Máster de Periodismo y Comunicación Digital de la Universidad Complutense de Madrid en convenio con el diario *ABC*. (“María Fernanda Ampuero”, <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/maria-fernanda-ampuero/>, consultado el 13 de septiembre de 2023).

⁴ En julio de 2019, al recibir la invitación del gobierno ecuatoriano para dirigir el Plan Nacional del Libro y la Lectura “José de la Cuadra”, volvió a su país de origen. Dos de las tareas a realizar eran mejorar las bibliotecas públicas y organizar la XII Feria Internacional del Libro de Quito. A inicios de 2020, se retiró de dicho cargo (27 de enero de 2020, “María Fernanda Ampuero se retira de la dirección del Plan Nacional del Libro”, <https://www.eluniverso.com/entretenimiento/2020/01/27/nota/7712145/maria-fernanda-ampuero-se-retira-direccion-plan-nacional/>, consultado el 19 de septiembre de 2020), después de experiencias poco placenteras: en una entrevista, afirma que -aunque su reputación como escritora no se vio afectada- terminó “peleada” con el país, luego que, derivado de manifestaciones ciudadanas que mostraban inconformidad por el decreto presidencial que anularía los subsidios a los combustibles (Belén Izurieta, “¿Qué pasó en Ecuador en octubre de 2019?”, *El Outsider*, 2020, núm. 5, p. 100), cometió el error -quizá una mala elección de palabras- de afirmar que no se habían ordenado disparos en contra de los manifestantes. Tales declaraciones fueron interpretadas como que ella estaba en desacuerdo con las protestas de los civiles. Su relación con el país antes de ello era divertida y placentera, pues se basaba en ir de vacaciones y visitar a la familia y, después del cargo público, no volvió a ser igual (Winston Manrique Sabogal, “María Fernanda Ampuero: ‘El emigrante es el héroe moderno, el sacrificio moderno’”, entrevista con María Fernanda Ampuero, *WMagazín*, 28 de agosto de 2021, <https://wmagazin.com/maria-fernanda-ampuero-el-emigrante-es-el-heroe-moderno-el-sacrificio-moderno/>, consultado el 11 de octubre de 2023).

⁵ “María Fernanda Ampuero”, <https://www.revistaanfibia.com/autor/maria-fernanda-ampuero/>, consultado el 13 de septiembre de 2023.

permaneció por un año; México, por seis meses⁶ y España, donde reside desde 2005⁷ con algunas intermitencias. Actualmente, viaja regularmente a Latinoamérica; sin embargo, tales viajes son solamente con fines vacacionales o relacionados con la promoción de su obra —incluidas conferencias, talleres, presentaciones en ferias de libro o entrevistas.

EL LIBRO QUE ALUMBRA A SU LECTOR⁸

De acuerdo con lo que Ampuero ha declarado en diversas entrevistas, pódcast y en su curso “Introducción a la escritura de historias de terror” en la plataforma Domestika, desde su infancia cultivó el hábito de la lectura. Ampuero apunta que no siempre tuvo entre sus manos libros “elevados”,⁹ sino que leía lo que había en la biblioteca de su padre: sobre espionaje, detectives, búsqueda de nazis, infidelidades y otras historias que, realmente, no eran dirigidas a lectores tan jóvenes.

El padre, antes de dormir, siempre leía. Este ritual le resultaba fascinante a la joven Ampuero, por lo que pronto comenzó su aventura lectora. Dentro de los libros con los que creció se encuentran: *Adventures of Huckleberry Finn* (Mark Twain, 1884), *Little Women or Meg, Jo, Beth and Amy* (Louisa May Alcott, 1868) y *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (Mary

⁶ Con este viaje, Ampuero perseguía oportunidades que le permitieran trabajar y dedicarse por completo a la escritura. Además, buscaba conseguir un lugar propio ya que, aunque en Ecuador, en su hogar y el de sus padres, no terminaba de sentirse cómoda. Residió en México, aproximadamente, a finales de 2018 y los primeros meses de 2019 (Manrique Sabogal, *op. cit.*).

⁷ Esa fecha suele variar entre las distintas fuentes, en algunas se indica que fue desde 2004. Encontramos la explicación de tales diferencias en una entrevista hecha por Xavier Gómez Muñoz, en la que Ampuero explica que la noche del 31 de diciembre de 2004 viajaba rumbo a Madrid cuando el piloto anunció la llegada del nuevo año (Xavier Gómez Muñoz, “María Fernanda Ampuero, la narrativa acuñada entre la migración y la crisis”, entrevista con María Fernanda Ampuero, *La paradoja*, 21 de junio de 2015 <https://xaviergomezmunoz.wordpress.com/2015/06/21/maria-fernanda-ampuero-la-narrativa-acunada-entre-la-migracion-y-la-crisis/>, consultado el 22 de septiembre de 2023).

⁸ Esta imagen proviene de una anécdota de Ampuero, en la que su padre tenía una lámpara que lo alumbraba en su lectura nocturna. A ella, dice, a veces le daba la impresión de que la luz salía del libro (María Fernanda Ampuero, “Presentación”, https://www.domestika.org/es/courses/2636-introduccion-a-la-escritura-de-historias-de-terror/units/11638-introduccion#course_lesson_35078, consultado el 20 de junio de 2023).

⁹ *Loc. cit.*

Shelley, 1818),¹⁰ entre otros. Además, al haber crecido en la década de los ochenta, prácticamente se crio con películas de terror como *Friday the 13th* (1980), *Halloween* (1978), *A Nightmare on Elm Street* (1984), es decir, todas esas sagas del cine de terror que el tiempo le otorgaría el título de clásicas¹¹ junto a las cintas *Carrie* (1976), *Pet Sematary* (1989) e *It* (1990), basadas en novelas homónimas de Stephen King.¹² Asimismo, su decisión por estudiar Literatura en la educación superior, en buena medida, radica en que le permitiría justificar su pasatiempo mientras estudiaba una carrera universitaria.

DE ASUSTARSE A ASUSTAR: LA ESCRITURA DE AMPUERO

Desde su infancia, cerca de los 8 y 10 años, confiesa Ampuero, escribía poemas a su familia, a sus mascotas o a un dios. No sería sino hasta la adultez que su escritura crecería con su trabajo periodístico: mediante la elaboración de crónicas, notas y artículos de esta índole ubicadas en periódicos y revistas (en su mayoría, en línea).¹³ Uno de sus libros es la compilación resultante de diez años de aportaciones a una columna de la revista *Fucsia* (Colombia): *Lo que aprendí en la peluquería* (Dinediciones, Quito, 2011). En él, relata su experiencia como migrante y critica diversas situaciones en torno al machismo, así como medita sobre la condición de ser mujer en el mundo contemporáneo. El título nació por la atmósfera amistosa y de confianza que usualmente se vive en las peluquerías. En relación con lo referido anteriormente, en el podcast *Hablemos*

¹⁰ La escritora ecuatoriana muestra profunda inspiración causada por esta novela, de modo que en muchas entrevistas, cursos y talleres suele aparecer entre sus recomendaciones y ejemplos.

¹¹ M. F. Ampuero, *op. cit.*

¹² Una de las figuras que admira es Stephen King y sus novelas; lo considera uno de los grandes parteaguas en el género del terror y del *body horror*, de modo que inferimos que las estrategias narrativas del escritor estadounidense son de inspiración para Ampuero.

¹³ como en *SoHo* (Colombia y Ecuador), *Samuel* (Brasil), *Internazionale* (Italia), *Quimera* (España), *FronteraD* (España), *Mundo Diners* (Ecuador), *Gatopardo* (México), *Anfibia* (Argentina), *Revista de la Universidad de México* (México).¹³ A pesar de que la lista aquí enumerada es extensa, no descartamos que haya colaborado con otras publicaciones periódicas en medios impresos o de menor escala.

escritoras, añadió que el título de la recopilación se debe a su reflexión sobre la importancia de espacios creados por y para mujeres, especialmente en países latinoamericanos, donde existen demasiadas dificultades para las mujeres: muy pocas tenían acceso a la educación superior, a trabajar, a viajar solas.¹⁴

Debido a la incursión en el periodismo, nace para Ampuero la motivación de ir a España, pues un segmento grande de la población ecuatoriana se había desplazado al país europeo debido a la crisis económica que sucedía entonces en el país hispanoamericano aunado a la dolarización.¹⁵ Le interesaba conocer cómo los fenómenos económicos y sociales afectarían a ambos países; sin embargo, el propósito inicial y principal del viaje era escribir un libro; no convertirse en migrante permanente. Resultado de ello, casi una década después de haber iniciado el viaje, se publicó en 2013 *Permiso de residencia. Crónicas de la migración ecuatoriana en España* (La Caracola Ediciones), el cual comprende cincuenta crónicas procedentes de entrevistas hechas por la escritora a migrantes hispanohablantes en España. Este evento sólo fue el inicio de la migración como fuente de muchas de sus páginas de ficción y no ficción: *Veinte reflexiones de una migrante* (Lumpen, 2005), publicado a modo de fanzine por el que recibió el premio del concurso Mujer, Imagen y Testimonio; *La invención de la realidad: antología de crónica contemporánea* (La Caracola Editores, 2013), antología que cuenta con tres tomos, de los cuales, en el primero aparece un texto de Ampuero; *Me fui a volver. Narrativas, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones*

¹⁴ A. Pacheco, *op. cit.*

¹⁵ A finales de la década de los noventa, las crisis económicas a escala mundial no eran favorables. Particularmente, en Ecuador, la crisis económica, social y política fue provocada por el fenómeno climático de El niño en 1998 y la caída de los precios del petróleo aunado a la crisis financiera internacional (Roque Espinosa, *La crisis económica financiera ecuatoriana de finales de siglo y la dolarización*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2000, p. 1). La estrategia utilizada ante la amenaza de hiperinflación fue eliminar la moneda nacional (sucres) para sustituirla por el dólar. Si bien, una de las ventajas era estabilizar la economía, antes de que llegara ese efecto hubo afectaciones extremas a la economía de los ciudadanos: la crisis se manifestó “en una vertiginosa expansión del desempleo abierto, el subempleo y la pobreza, de modo que hubo migración masiva, principalmente, a Estados Unidos, España e Italia” (Carlos Larrea, “Dolarización y desarrollo humano en Ecuador”, *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, 2004, núm. 19, p. 45).

ecuatorianas (Universidad Andina Simón Bolívar/ Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura/ Corporación Editora Nacional, 2014), libro de coautoría en el que se encuentran diecinueve capítulos que combinan ensayo, crónica, testimonio y diario sobre la experiencia migratoria ecuatoriana que comenzó a finales del siglo pasado; “Biografía”, cuento incluido en *Sacrificios humanos* (Páginas de Espuma, 2021).

Otras de sus fuentes de inspiración han sido los temas que giran alrededor de la feminidad, las condiciones de violencia que atraviesan a las mujeres, como la maternidad y la violencia de género tanto en escritura de ensayos como de ficción que se encuentran en libros como *Señorita Satán. Nuevas narradoras ecuatorianas* (El Conejo, 2017), que contiene su cuento “La versión de Jaques”; *(h)amor de madre* (Contintameties, 2021), libro de ensayos; “Grita” en *Tranquilas. Historias para ir solas por la noche* (Lumen, 2019) y “Centro” en la compilación *Limítrofe. Relatos continentales* (Universidad Nacional de Hurlingham, 2020).¹⁶

Si bien, las experiencias biográficas e inquietudes sociales abonan al contenido temático de los dos cuentarios de Ampuero, también resulta pertinente indagar cuáles referentes literarios influyen en su estilo y propuesta artísticos. Los personajes y voces infantiles, con tintes de inocencia (no siempre aplica), abundan en los escritos de la autora ecuatoriana de una manera similar a los de *Cartucho* (1931), de Nellie Campobello (1900-1986). Los relatos de Ampuero presentan, además, coincidencias con uno de otra escritora mexicana: “El huésped”,¹⁷ de Amparo Dávila (1928-2020). Ese cuento, de los más conocidos de Dávila, presenta ambientes hogareños y cotidianos donde, repentinamente, ocurren situaciones extrañas y a veces inexplicables. En su curso de Domestika, “Introducción a la escritura de historias de terror”, Ampuero declaró que uno de sus referentes obligatorios en el género es la escritora norteamericana Shirley Jackson (1916-

¹⁶ Este relato también está publicado como un cuento individual, en la colección Flash de la misma editorial.

¹⁷ Incluido en el primer libro de cuentos de Dávila *Tiempo destrozado* (1959).

1965) por la maestría en la brevedad y concisión de sus historias; particularmente, alude a “The Lottery”.¹⁸ También podemos mencionar “The Canterville Ghost” (1887) como una influencia para la construcción de criaturas monstruosas: Oscar Wilde (1854-1900) creó un fantasma que, en vez de atormentar, es víctima de las bromas de los nuevos inquilinos del castillo. Tal situación consigue que el lector sienta empatía y compasión por Sir Simon. Asimismo, en la novela que ya se ha mencionado, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, se observan varios narradores a través de las epístolas y diario, pero algo que llama mucho la atención son los capítulos en donde conocemos la perspectiva del monstruo de Frankenstein sobre lo narrado, es decir, en dicha novela, al conocer las diferentes perspectivas sobre el monstruo, se complejiza su figura, de modo que se rompe con el paradigma maniqueo que lo coloca siempre como el villano, sinónimo de victimario. Con esta línea de precursores literarios, podemos trazar un bosquejo de algunos lugares y estrategias con los que la autora ecuatoriana crea personajes e historias; pero sin imitar o copiar técnicas de otros escritores, por el contrario, actualizando y resignificándolas para su propia propuesta de una literatura de terror.¹⁹

No es, entonces, sino hasta 2018 que aparece su primer libro de ficción: *Pelea de gallos*, sobre el cual, por ser el corpus de estudio de esta investigación, profundizaré más adelante. Tres años después, en 2021, publica su segundo libro de cuentos *Sacrificios humanos*, que recibió el segundo lugar del Premio “Tigre Juan” en su XLIII edición. Ambas obras, catalogadas como libros de terror, si bien comparten preocupaciones temáticas (como diversos tipos de discriminación que dan origen a conductas violentas), esta última explora los miedos con matices de carácter más

¹⁸ En español, “La lotería”, relato corto publicado en el diario *The New Yorker* en junio de 1948. (M. F. Ampuero, “Influencias”, https://www.domestika.org/es/courses/2636-introduccion-a-la-escritura-de-historias-de-terror/units/1638-introduccion#course_lesson_35078, consultado el 10 de noviembre de 2023).

¹⁹ Por el momento damos por entendido que la escritura de María Fernanda Ampuero se adscribe a la tradición de la literatura de terror debido a que las instancias editoriales y académicas han presentado su obra con esa etiqueta, así como la autora reconoce que retoma estrategias propias del género.

sobrenatural que la propuesta de *Pelea de gallos*. Sobre sus libros, algunos autores de habla hispana han compartido sus opiniones como Jorge Carrión, quien comenta que Ampuero, con su experiencia como cronista, mantiene sus relatos adheridos a la realidad; como narradora, crea textos “puntualmente poéticos, con fuerza simbólica, tensos, a veces incluso nerviosos”.²⁰ Marta Sanz destaca que los cuentos provocan, a partir de una narración espeluznante —pero eficaz—, una respuesta ética en un lector que no ignora “las violencias del capitalismo y patriarcado en sociedades cada día más vulnerables a la pobreza y el miedo”.²¹ Finalmente, en la opinión de Antonio Ortuño, todos los personajes monstruosos, “se friccionan, viven y matan impulsados por el poder incontestable de saberse, a la vez, víctimas y verdugos”.²²

Actualmente, además de dedicarse a la escritura literaria,²³ en una conferencia magistral impartida en el marco del festival Literatura en el Río (LEER) de 2023, la autora anunció que se encontraba trabajando en su próximo libro de ficción, el cual está relacionado con la muerte de su padre): *Visceral* (Páginas de Espuma, 2024),²⁴ libro que combina la ficción, los ensayos y la poesía para crear relatos y pensamientos muy íntimos, casi viscerales. Además, recientemente ha explorado otra faceta literaria: la de antologadora y comentadora en el libro *Dantescas. Cuentos*

²⁰ Jorge Carrión, “Los diez libros de ficción del año”, <https://www.nytimes.com/es/2018/12/16/espanol/cultura/libros-de-ficcion-rosalia.html>, consultado el 22 de octubre de 2023.

²¹ Marta Sanz, 2 de abril de 2018, “Horrores globales”, https://elpais.com/cultura/2018/04/02/babelia/1522665519_514124.html, consultado el 22 de octubre de 2023.

²² “Sacrificios humanos”, <https://paginasdeespuma.com/catalogo/sacrificios-humanos/>, consultado el 22 de octubre de 2023.

²³ Hasta el momento, he ubicado cuentos en revistas, blogs y periódicos: “Siri”, en *La marea*; “Rosario”, en *Revista de la Universidad de México*; “Gorda”, en *Gatopardo*; “Neblina”, en *Nueva Sociedad*; “Jaques”, en *Leamos cuentos y crónicas latinoamericanos*. Con base en la dinámica de construcción de *Pelea de gallos* y *Sacrificios humanos*, tengo la sospecha de que algunos de estos cuentos podrían estar integrados en un futuro libro. En el apartado dedicado a la descripción de *Pelea de gallos*, explicaré extensamente este punto.

²⁴ “LEER 2023: Clase Maestra de María Fernanda Ampuero”, https://www.youtube.com/watch?v=5yvbsBcuV1o&ab_channel=SanIsidroCultura, consultado el 13 de marzo de 2023. El relato al que hace alusión en esta entrevista podría referirse a “Guayaquil”, donde habla de los estragos de la pandemia por COVID-19 en su ciudad de origen; sin embargo, en numerosos textos de *Visceral*, Ampuero expone diversas situaciones familiares.

de mujeres que descendieron a los infiernos, compilación concebida desde, al menos, la escritura de “Grita”.²⁵ Ampuero también ofrece talleres, conferencias, entrevistas, y participa en círculos de lectura, muchos de ellos promocionados por librerías, editoriales, ferias de libro y casas gestoras de eventos culturales y artísticos que, además, la escritora anuncia en sus redes sociales.²⁶

“NO ME INTERESA LA LITERATURA”

En los estudios de literatura contemporánea, es común encontrarnos con una cantidad abrumadora de información alrededor de los escritores, escritoras y su obra de carácter periodístico: además de la crítica literaria, programas de pódcast, entrevistas, reseñas, notas de difusión cultural y artística, etcétera. Tales fuentes dan pie a dos situaciones: la primera, para esta investigación, permite analizar cómo ha sido la recepción de la obra de Ampuero por el público general y el sector académico. La segunda, se nos concede comprender cómo la autora, por medio de sus afirmaciones y contestaciones, asume el quehacer literario y cómo se posiciona ante el establishment.

La concepción que podamos reconstruir de la figura de Ampuero se encuentra en constante movimiento, sobre todo cuando al tratarse de escritores o escritoras contemporáneos con una gran participación en espacios públicos y con una basta producción literaria. Por lo anterior, para efectos de esta tesis, se tomó la decisión de recuperar únicamente fuentes de temas y fechas relativas específicamente a *Pelea de gallos*.

Diversos medios dan cuenta de los activismos que guían las acciones de Ampuero en su tránsito por distintos espacios: sociales, políticos y, sobre todo, artísticos, de tal modo que ha incidido en la recepción de su obra. Por mencionar un caso, durante una actividad organizada por

²⁵ En este cuento, la narradora es una mujer que carga los libros del taller que imparte: “dantescas, escritoras latinoamericanas que bajan al infierno” (María Fernanda Ampuero, *Grita*, Barcelona, Flash, 2020, p. 3).

²⁶ A la par, su casa editorial, Páginas de Espuma, también comparte en sus redes sociales las actividades en las que participan sus colaboradores.

la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (2018), que consiste en la visita de escritores a zonas rurales para impartir talleres o dar charlas, se le preguntó a la escritora si “Subasta” era un manual de supervivencia ante un secuestro.²⁷ Asimismo, cabe agregar que los premios literarios cobran relevancia en tanto que le otorgan visibilidad a los escritores emergentes y les permite tener un lugar dentro del canon literario, así como, junto con las reseñas, predisponen al lector sobre el contenido y la calidad de la obra.

A partir de entrevistas, Ampuero abiertamente se declara militante de las causas feministas, antirracista y decolonial,²⁸ entre otras; sin embargo, también dibuja una línea muy delgada y sutil, pero divisoria, entre sus activismos y su narrativa: aunque reconoce que su obra es muy comprometida, “no quería hacer el libro como una denuncia. Yo quería que fuese lo suficientemente bueno en lo literario para que los lectores no pudieran decir ‘se le ve el dogma, el panfleto, otra histórica. Yo quería hacer literatura y que también los lectores fueran los responsables del mensaje, *si es que lo hay*’”.²⁹

Otra postura —quizá la más radical— que refuerza la imagen de una escritora comprometida con una agenda social consiste en que, frente a sociedades en las que se violentan

²⁷ “Entre cuentos de terror y realidad”, <https://www.youtube.com/watch?v=pkbzZiNo-Lc>, consultado el 25 de octubre de 2023.

²⁸ En concordancia con esta serie de ideas y posturas políticas, cabe destacar la fundación de Sudakasa, un espacio de creación artística conformado por un conjunto de escritores, editores y artistas migrantes de Latinoamérica/ Abya Yala que habitan en Madrid y Castilla-La Mancha, España al que se suscribe Ampuero junto a otras *sudakas* como Gabriela Cabezón, Nona Fernández, Gabriela Wiener, Samanta Schweblin, Brenda Navarro, Mónica Ojeda. El nombre viene de la palabra “sudaca”, que es una apócope de “sudamericano” y que es utilizado como insulto, de modo que los integrantes de Sudakasa se han reapropiado de la palabra para darle un sentido de compañerismo o hermandad y, combinándola con “casa”, han creado un espacio para reunirse. Sudakasa es, en palabras de Gabriela Wiener, “un espacio de experiencia para la escritura y el arte en comunidad. Una casa *sin amo*. Una aproximación a la literatura desde la vida y sus habitantes, criaturas vivas, plantas y animales y todo lo que se mueve y migra” (“¿Qué es Sudakasa”, disponible en la pestaña “Home” de <https://www.sudakasa.com/>). Un espacio de libertad en el extenso sentido de la palabra. Algunos de los propósitos de la kasa es impartir talleres, conferencias y patrocinar estancias para la creación artística.

²⁹ Se refiere a *Pelea de gallos*. Las cursivas son mías (Fabián V. Escalante, “Escribí este libro aullando de dolor”, entrevista con María Fernanda Ampuero, *Más cultura*, <https://mascultura.mx/entrevista-maria-fernanda-ampuero/>, consultado el 30 de octubre de 2023).

a las mujeres, un libro “de mierda” no tiene ningún sentido frente a la vida de una niña: “A mí no me importa la literatura en verdad”. La furia, añade, es el origen de sus textos:

No puedes pasar por esta Tierra sin irte habiéndola dejado un poquitito mejor. Entonces qué hago, decía yo, si lo único que sé es escribir y lo único que siento es furia. Furia convertida en palabras, cuentos y libros finalmente. Yo siento furia. No sé cómo otra gente no siente furia, no sé cómo otra gente puede hablar de sus búsquedas estéticas y no se le cae la cara de vergüenza.

¿De qué mierda sirve que yo esté consumiendo oxígeno, agua, comida, elementos [...] para morirme sin haber hecho nada sobre ese tema? Entonces yo tengo que pasar de esa rabia y tengo que pasar de esa tristeza a hacer algo útil.³⁰

Es evidente que, en su escritura, la postura ético-política adquiere un valor extenso y, en algunos momentos, parece que ésta se separa del posicionamiento que adopta en relación con el arte. En su credo, sin embargo, no se presenta algún juicio que esté relacionado con el mundo empírico:

- 1) Creo en el cuento
- 2) Creo que soy lo que soy —afortunada o desafortunadamente— por los cuentos que he leído
- 3) Creo que el cuento y la poesía son siameses
- 4) Creo en la incommensurable capacidad del cuento para crear un vínculo único entre lectoras y autoras³¹
- 5) Creo que el cuento es un juego muy serio, un juego en el que completas con tu propia vida los espacios en blanco
- 6) Creo en el fogonazo eterno que genera en nuestras cabezas un buen cuento
- 7) Creo en los cuentistas que escriben desde las tripas
- 8) Creo que quien dice que el cuento es nada más una práctica para llegar a la novela, no se ha leído un buen cuento en su vida
- 9) Creo en los lectores de cuento que leen desde las tripas
- 10) Creo, sobre todas las cosas del mundo, que somos los cuentos que nos

³⁰ “Entre cuentos de terror y realidad”, <https://www.youtube.com/watch?v=pkbzZiNo-Lc>, consultado el 25 de octubre de 2023. En otro audiovisual, la escritora ecuatoriana comenta cuán difícil le es escribir, debido a la violencia que rodea a sus personajes: “Yo creo que si no me costara o si algún día no me costara escribir un cuento no lo haría. Cuando deje de estar con esa rabia, dejaré de escribir. Ojalá ese día llegue” (“Pin Pon con María Fernanda Ampuero”, <https://www.facebook.com/watch/?v=2257702054619383>, consultado el 25 de octubre de 2023.)

³¹ Con esta afirmación, también es posible especular sobre el tipo de temas que a Ampuero le interesa mostrar a su lector ideal: las mujeres.

contamos³²

Con base en lo expuesto, podemos afirmar que las perspectivas estéticas como sociales eventualmente transitan por el mismo camino tomadas de la mano, lo cual invita a repensar el valor de la literatura en un mundo sumergido en la violencia y a tomar una postura al respecto. Hasta este punto, es aparente que a la autora ecuatoriana no está interesada en la literatura como un oficio, sino que la asume como una postura respecto a temas sociales. No obstante, considero que equilibra ambos polos de su perfil como escritora: la técnica y la ideología.

OTRA ACTITUD ANTE LA ESCRITURA: MERCADO Y LITERATURA³³

Ser escritor no es un trabajo fácil, dice Ampuero. Los escritores que conoce llevan vidas precarias que se alejan de la idea fantasiosa de que “el escritor es un ser que está recluido en una vida bohemia, que escribe y sólo escribe y almuerza un pedazo de pan, pero esto no es real”.³⁴ Así como hemos podido revisar en este breve recorrido biográfico de Ampuero, los escritores de los que habla hacen más de una actividad para subsistir: dar talleres, dar clases en colegios o universidades, hacer correcciones o traducciones, dedicarse al *marketing*, entre muchas cosas más.

Esto no es nada nuevo, Rodríguez Freire recuerda que Baudelaire comprendió (y tampoco fue el primero en hacerlo) que la subsistencia del artista dependía directamente de la venta de sus poemas “mucho antes de que la discusión sobre el mercado (y sus alternativas) se volviera un lugar común, asumido como la terrible malignidad de “nuestra” época [...] De modo que cuando la

³² M. F. Ampuero, “Credo”, en Alberto Chimal (coord.), *Encuentro internacional de cuentistas 2020*, Guadalajara, Feria Internacional del Libro de Guadalajara/ Universidad de Guadalajara, 2020, p. 7.

³³ Esta parte de la figura de autora pudo reconstruirse a partir de sus declaraciones en una entrevista hecha por Mixar López para *Los Angeles Times* (Mixar López, “María Fernanda Ampuero: ‘La literatura como un Escape room’”, <https://www.latimes.com/espanol/vida-y-estilo/articulo/2020-08-24/libros-maria-fernanda-ampuero-la-literatura-como-un-escape-room>, consultado el 10 de septiembre de 2023).

³⁴ *Loc. cit.*

literatura ha perdido su privilegiado lugar de antaño, aquel cercano a la soberanía, no debiéramos llorar, ni inventarnos problemas como el referido al “actual” acoso del mercado”.³⁵

En ese sentido, los premios cobran relevancia para los escritores, no porque, se sabe, en ocasiones están regidos por dinámicas de la mercadotecnia, de procesos editoriales y su interés por las ventas, que no siempre determinan la calidad de las obras ganadoras, sino por el valor monetario que representa para los escritores: “Financieramente, a los escritores como yo, que somos *freelance*, que andamos viendo todo el tiempo maneras de sobrevivir, por supuesto que los premios y las becas con contenido financiero nos cambian la vida”, remata Ampuero.³⁶ Algunos de sus cuentos han sido propuestos en concursos literarios³⁷ bajo tal motivación, así como su obra de teatro *La señora Lola* (2010), que fue escrita en el marco de la beca Espacio Teatro Contemporáneo (ETC).³⁸

Como se pudo observar de manera sucinta, las temáticas recurrentes de su extensa producción periodística están en sintonía con las de su obra de ficción, de modo que despierta inquietud la manera en que podrían hibridarse sus estrategias discursivas. Ampuero, en entrevista con Marc Álvarez Ramilo, menciona que la frontera entre realidad y ficción es de “dimensiones cósmicas”; pero al mismo tiempo sencilla: cuando se escribe periodismo, no se debe inventar nada. Asegura que, si se hiciese una radiografía a sus textos, la columna vertebral, su cuello o cabeza se verían completamente distintas: “porque en una estoy representando la fidelidad absoluta a una o varias personas, y al mundo que vi, y en otra estoy dejando que esa mezcla de situaciones y cosas

³⁵ Raúl Rodríguez Freire, *Sin retorno. Variaciones sobre archivo y narrativa latinoamericana*, Adrogué, La Cebra, 2015, pp. 121-122.

³⁶ M. López, op. cit.

³⁷ Aquellos cuentos a los que me refiero pertenecen a *Pelea de gallos*; profundizaré en este aspecto en el siguiente apartado.

³⁸ Ampuero recibió la beca ETC por parte de Cuarta Pared, que es un proyecto cultural apoyado por el Ayuntamiento de Madrid y el Ministerio de Cultura de España que promueve la investigación y desarrollo de producciones escenográficas. *La señora Lola*, producto de esa beca, es una obra sobre una anciana española y su cuidadora: una migrante ecuatoriana.

que dios sabe de dónde salen, mis traumas, acaben siendo mis personajes de ficción, que son totalmente inventados”.³⁹ En otras palabras, la escritora ecuatoriana es muy consciente de las implicaciones que tiene cada tipo de escritura, tanto en su construcción como en la puesta en circulación, procesos en los que, cabe agregar, también participan otras entidades como la industria editorial, la prensa y el público lector.

Desde que en las últimas dos décadas han coincidido en el campo literario un gran número de autoras latinoamericanas, como Gabriela Cabezón (Argentina, 1968), Socorro Venegas (México, 1972), Mariana Enríquez (Argentina, 1973), Guadalupe Nettel (México, 1973), Gabriela Wiener (Perú, 1975), Solange Rodríguez Pappe (Ecuador, 1976), Samanta Schweblin (Argentina, 1978), Dolores Reyes (Argentina, 1978), Liliana Colanzi (Bolivia, 1981), Fernanda Melchor (México, 1982), Mónica Ojeda (Ecuador, 1988), María Fernanda Ampuero (y la lista puede aún alargarse), la prensa ha comunicado sobre el surgimiento de un nuevo *boom* latinoamericano. Ante tal etiqueta, las escritoras han mostrado rechazo total: “Al principio me parecía simpático, molesto pero simpático, y ahora no puedo con ello”,⁴⁰ en palabras de Ampuero.

¿Por qué tal comparación entre las escrituras contemporáneas con las de los sesenta y setenta del siglo pasado? Recordemos que el *boom*, antes que un proyecto artístico, figuró como un fenómeno editorial con ciertas implicaciones políticas. Surgido en el marco de las tensiones internacionales de la Guerra Fría, “operó un proyecto de redención (literario) a nivel continental, erigiéndose como el lugar compensatorio para la trunca modernidad latinoamericana: si no lo podía la política, lo hacían las letras”.⁴¹ La intensa circulación apoyada por los proyectos de ciertas

³⁹ Marc Álvarez Ramilo, *Periodismo y literatura: una reflexión en torno a sus hibridaciones*, tesis, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016, pp. 38-39.

⁴⁰ Rubén Montes, 30 de mayo de 2022, “Ahora qué leo”, https://www.lasexta.com/ahoraqueleo/virales/que-boom-latinoamericano-estan-hablando-escritoras-marketing-impuesto-mercado_2022053062948514d7b96e0001f70da9.html, consultado el 25 de octubre de 2023.

⁴¹ r. rodríguez freire, *op. cit.*, p. 54

editoriales llevó a lo largo del continente americano y exteriores una imagen novedosa de la identidad y realidad cultural, social y política latinoamericana. El *boom*, sin duda, dejó al canon literario importantes referencias netas y exclusivamente masculinas: Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa. Después de este breve recordatorio, la pregunta persiste: ¿de qué manera el “crecimiento” exponencial de escritoras en la actualidad se equipara con el *boom* y el contexto que lo rodea?

Pensar en un *boom* femenino es problemático por varias razones: reduce el valor de los textos literarios al sexo de quien las escribe, lo cual es una visión todavía sexista: “A la prensa debería avergonzarle hacer tanta alharaca de que las mujeres escriban y ganen premios, porque suena primero condescendiente y luego algo pasajero: ‘vaya, hablemos de esta moda de que las mujeres escriban’”.⁴² Bajo tal perspectiva, también pareciera que la relevancia de sus obras recae en que escriben sobre temas “exclusivos” de mujeres como, por ejemplo, la violencia de género. Asimismo, la existencia de un fenómeno literario femenino reciente implicaría reforzar la idea errónea de que, durante el *boom* de la década de los sesenta y setenta del siglo pasado, las mujeres no escribían.⁴³

Actualmente, debido al interés genuino del gran público lector y de la academia por leer a las escritoras mencionadas, éstas tienen una fuerte presencia en el campo literario. De acuerdo con la opinión de Mónica Ojeda, se debe a los movimientos feministas que han crecido enormemente en los últimos años: “más que un fenómeno escritural, lo que está ocurriendo es un fenómeno de

⁴² Fabiana Scherer, 12 de junio de 2021, “El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo”, <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-nuevo-boom-latinoamericano-las-escritoras-marcan-el-rumbo-nid12062021/>, consultado el 25 de octubre de 2023.

⁴³ Basta recordar a Clarice Lispector, Elena Garro, Rosario Castellanos o a María Luisa Bombal para reconocer que la perspectiva del canon literario simplemente invisibiliza a las escritoras. Ante esta falta de referentes femeninos, Mariana Enríquez comparte que tenía gran dificultad para crear narradoras, puesto que no tenía los referentes en los cuales apoyarse. Ampuero dice que (consciente o no) están haciendo este trabajo para que las niñas encuentren en las librerías la misma cantidad de mujeres que de hombres (F. Scherer, *op. cit.*).

recepción lectora”;⁴⁴ es decir, a quienes les interesa la visibilización del trabajo de las mujeres en diversas esferas de la sociedad, como el arte, eventualmente se acercan a más obras literarias escritas por mujeres que en otro contexto. Las casas editoriales también tienen una gran influencia en el recibimiento de la literatura (no sólo la contemporánea). Para el caso de Ampuero y muchas de las escritoras mencionadas, Páginas de Espuma es una editorial española que ha construido en la última década un catálogo extenso junto con un oportuno prestigio, de la misma manera que ha ocurrido con otras editoriales de ese país como Candaya o La Navaja Suiza. No parece coincidencia que bastantes escritoras contemporáneas se hayan desplazado a España, donde viven, escriben, publican y difunden su obra. Como vemos, la escritura es un proceso complejo donde entran en juego diversos factores: la ubicación geográfica de escritores y escritoras, la promoción de la literatura por parte de los propios autores o terceros, los intereses y voluntades de los escritores y escritoras frente a los propios de la industria editorial hasta, finalmente, alcanzar su objetivo: los lectores.

A partir de todo lo anterior, tenemos una imagen de cómo se mueve Ampuero en el campo literario y social; podemos afirmar que: la posición geográfica de la escritora tiene que ver, además del traslado de residencia, con una posición que condiciona su escritura —tal como el contacto con editoriales que serían de gran importancia para el crecimiento de su popularidad— y con una actitud política. Pese a que, en numerosas declaraciones, Ampuero parece otorgarle poco valor al arte, en otras tantas entrevistas y charlas se “contradice” porque parte importante de la construcción de su obra y reputación literaria está ligada a la recepción de premios y becas que permiten dedicarse exclusivamente a la escritura. Aunado a lo anterior, puedo agregar que es notorio el

⁴⁴ F. Scherer, *op. cit.*

esfuerzo por “mejorar” una técnica artística. Si realmente no le interesara la literatura, probablemente no habría tal esmero. En este sentido, pareciera incoherente que Ampuero se alinee al pensamiento decolonial de Sudakasa al vivir en Madrid, no obstante, no se debe olvidar que las condiciones que permiten figurar en el campo literario son más provechosas en España que en muchos países de Latinoamérica. En suma, el conjunto de declaraciones aquí expuestas abre la posibilidad de explorar y comprender la complejidad de cualquier contexto socioliterario a los que se enfrentan las y los escritores (independientemente del fenómeno o movimiento literario en los que sean enmarcados), así como se logran observar las estrategias artísticas con las que los y las autoras encaran las realidades del mundo en sus narraciones, así como la forma en que son percibidas por el público.

II. PRIMERA ENTRADA A LA ARENA: *PELEA DE GALLOS*

El primer libro de ficción de María Fernanda Ampuero, *Pelea de gallos*,⁴⁵ se publicó en marzo de 2018;⁴⁶ a la fecha, cuenta con diez reediciones y con traducciones al inglés, italiano, portugués y griego; en el mismo año, fue galardonado con el premio Joaquín Gallegos Lara. Calificado como “Brutal”, por Mariana Enríquez, podemos inferir el nivel de violencia y contundencia en los temas explorados por la pluma de la escritora ecuatoriana. El volumen está conformado por trece cuentos que, pese a ser autoconclusivos, comparten el desarrollo de varias ideas a lo largo de sus páginas, las cuales están advertidas por los epígrafes que abren la lectura: el primero, proveniente del poema “Hace algún tiempo”,⁴⁷ del poeta argentino Fabián Casas (1965) versa “Todo lo que se pudre forma una familia”; el segundo, proviene de un personaje de la novela de Clarice Lispector (1920-1977) *La hora de la estrella*⁴⁸ (1977) que se cuestiona “¿Soy un monstruo o esto es ser una persona?” Ambos paratextos ofrecen una guía de la lectura desde la perspectiva de la autora que predisponen una manera extraordinaria de entender a la familia y a los monstruos —elementos que imperan en la obra literaria de la autora y en este volumen en particular—: la primera, como la instancia devoradora de personas; los segundos, como un ser que oscila entre los parámetros morales y estéticos que lo califican como perteneciente (o no) a un grupo social.

SOBRE EL RASTREO ECDÓTICO

Mientras se revisaba la trayectoria profesional y literaria de la autora, llamó la atención que algunos de sus cuentos habían sido publicados con fechas previas al lanzamiento de *Pelea de gallos* (2018),

⁴⁵ M. F. Ampuero, *Pelea de gallos*, Madrid, Páginas de espuma, 2018. Cito por esta edición.

⁴⁶ Cuatro cuentos de este libro fueron publicados en revistas y antologías previas al lanzamiento de *Pelea de gallos*. Se harán las aclaraciones en su respectivo momento, más adelante en este estudio.

⁴⁷ Poema que aparece en uno de los primeros poemarios del autor, *Tuca* (1990) (Fabián Casas, *Tuca*, Cochabamba, Yerba Mala Cartonera, 2014).

⁴⁸ Clarice Lispector, *La hora de la estrella*, Ana Poljak (trad.), Madrid, Siruela, 5ª ed., 2015.

por lo que se indagó en tales textos para revisar si acaso había cambios entre versiones. Los primeros que se recuperaron fueron productos de certámenes literarios: “Pasión” y “Nam”.

Este hallazgo despertó una nueva conjetura: otros relatos también debían tener versiones previas y, emprendida la búsqueda, se localizaron otros (“Griselda” y “Otra”) que también forman parte del libro de cuentos mencionado. Estos cuatro textos se lograron rastrear debido a su disponibilidad en documentos digitales o de fácil acceso en librerías y bibliotecas; pero no se descarta la posibilidad de que otros cuentos hayan sido publicados en revistas locales o en antologías de editoriales pequeñas.

Como se puede apreciar, la construcción de *Pelea de gallos* fue paulatina y, hasta cierto punto, inesperada. En las declaraciones de la autora se explican algunos detalles de su elaboración: “No lo construí como un libro, fui trabajando cada cuento sin una intención de cosmos, no era mi idea”.⁴⁹ Si bien, todos los relatos están unidos por un hilo conductor, al menos en el plano temático, cada uno tiene su organismo y estrategias discursivas propias.

Ampuero ha publicado muchos textos (de ficción y no ficción) en revistas, columnas periodísticas y antologías, por lo que resulta de gran interés revisar qué clase de escritos ha decidido incorporar a *Pelea de gallos*, ya sea por decisión personal o por sugerencias editoriales. Asimismo, esta es una práctica a la que ha recurrido para construir o reforzar alguna idea medular en sus libros posteriores: En *Sacrificios humanos* (2021), se identificó que “Elegidas” ya había sido incluido en la antología de cuento *Carne de mi carne* (2018) con el título “Las elegidas”.⁵⁰

⁴⁹ Jaime Garba, “El siglo de las mujeres en las letras”, *Gatopardo*, 3 de diciembre de 2018, <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/maria-fernanda-ampuero-escritora-ecuatoriana/>, consultado el 30 de octubre de 2023.

⁵⁰ María Fernanda Ampuero, “Las elegidas”, en Magela Baudoin y Giovanna Rivero (dirs.), *Carne de mi carne*, La Paz, Plural, 2018, pp. 135-142.

En *Visceral*, también se recuperan ensayos, artículos y cuentos como “Centro”,⁵¹ “Grita”,⁵² “Neblina”⁵³ y “Gorda”⁵⁴ publicados en diversas revistas y antologías que datan de 2019 hasta 2023. No sorprendería que otras narraciones presentes en diversas revistas y blogs (“Rosario”, “Siri”, “Jacques”, por mencionar algunas) sean retomadas en futuras publicaciones.

Dicha práctica, sin embargo, opera de distinto modo conforme a la situación en que se encuentra Ampuero en relación con su lugar en el campo literario: en un primer momento, la jugada estaba encaminada principalmente a la remuneración económica. En esta anécdota, contada en el pódcast *Hablemos escritoras*, refiere que ella escribe desde muy joven, pero reservaba sus creaciones para su diversión en un espacio privado debido al miedo que le ocasionaba enfrentar a la crítica y sus inseguridades artísticas y profesionales. Después se atrevió a concursar en las convocatorias señaladas (Cosecha Eñe y Se buscan Hijos de Mary Shelley): si no ganaba, nadie tenía que enterarse de que había participado; si ganaba, se llevaría unos euros al bolsillo.⁵⁵ Con el acontecer de los éxitos, ganaría terreno en la literatura hispanoamericana de modo que la agente literaria de International Editors, Amaiur Fernández, se interesó en su trabajo y, con su apoyo, armaron un manuscrito que llegó a las manos de Juan Casamayor, editor de Páginas de Espuma: ese libro es *Pelea de gallos*.⁵⁶

⁵¹ M. F. Ampuero, “Centro”, en Julián López (comp. y pról.), *Limítrofe. Relatos continentales*, Buenos Aires, Libros de UNAHUR, 2022.

⁵² M. F. Ampuero, “Grita”, en María Folguera y Carmen G. de la Cueva (pról.), *Tranquilas. Historias para ir solas por la noche*, Barcelona, Lumen, 2019, pos. 2071-2272. Este relato también se publicó en Flash, editorial exclusivamente digital cuya propuesta consiste en publicar a autores clásicos y contemporáneos en un formato cómodo y versátil a un precio bastante competitivo.

⁵³ M. F. Ampuero, “Neblina”, *Nueva Sociedad*, núm. 296, noviembre-diciembre 2021, <https://nuso.org/articulo/neblina/>, consultado el 28 de febrero de 2024.

⁵⁴ M. F. Ampuero, “Gorda”, *Gatopardo*, núm. 223, septiembre-octubre 2023, <https://gatopardo.com/reportajes/gorda-empoderar-al-cuerpo-femenino/>, consultado el 28 de febrero de 2024.

⁵⁵ A. Pacheco, *op. cit.*

⁵⁶ Rebeca Wilson, “Yo quiero que el lector no pueda salir de este libro indemne: María Fernanda Ampuero sobre *Pelea de gallos*”, entrevista con María Fernanda Ampuero, *Sounds and Colours*, 30 de septiembre de 2020, <https://soundsandcolours.com/articles/ecuador/yo-quiero-que-el-lector-no-pueda-salir->

Después de la buena recepción de su primera obra de ficción, tanto de la crítica como del público en general, la estrategia de publicar en antologías que formarían parte de *Sacrificios humanos* o de *Visceral* ya no le es útil a la escritora para hacerse de un renombre que ahora posee. Por el contrario, podría especularse que el interés de la escritora se centra, entonces, en desarrollar sus propuestas político-artísticas, ya sean recurrentes o nuevas, como en *Visceral*, donde se atreve a escribir ensayos, epístolas y poemas.

A continuación, se presentará la información sobre las versiones recolectadas que conforman *Pelea de gallos* junto al registro de los cambios entre versiones. Aquellas modificaciones de carácter tipográfico propio de estilos editoriales sin incidencia en el sentido de los relatos se encontrarán disponibles junto al material digitalizado correspondiente en el Anexo 1.

“Subasta”

En 2019, Francisco Ignacio Taibo II presentó en la Feria Internacional del Libro de Coahuila una nueva colección del Fondo de Cultura Económica llamada “Vientos del pueblo”, la cual tendría como objetivo fomentar la lectura por medio de obras breves de géneros y autores muy diversos. Por su precio, que oscila entre los diez y veinte pesos mexicanos, se espera que sean accesibles para todo el público. Entre los títulos incluidos en esta colección se encuentra el cuento “Subasta”: en la página legal, se alude que esta versión es tomada directamente del libro *Pelea de gallos*.

Este testimonio no será considerado en los análisis propiamente, ya que no presenta cambios con la versión de *Pelea de gallos* y, además, porque es una versión posterior al cuentario;

de-este-libro-indemne-maria-fernanda-ampuero-sobre-pelea-de-gallos-54614/, consultado el 30 de octubre de 2023.

sin embargo, se optó por incluirlo en esta revisión y en el anexo debido a que forma parte de la historia de la circulación del texto.

“Griselda”

De este cuento se identificaron cuatro publicaciones; en ellas, el relato tiene el título “Las tortas de la señora Griselda” que, sobra decir, en *Pelea de gallos*, cambia a “Griselda”. Juan Andrade, en el prólogo *Todos los juguetes* (2011), comenta que el proyecto de esta antología se planeó desde 2006; no obstante, por diversas razones, entre ellas figura el poco apoyo de las editoriales para publicar un libro de autores contemporáneos y desconocidos. El libro, eventualmente, salió a la luz cinco años después.⁵⁷

En el número 125 de *Hispanamérica. Revista de literatura*, el apartado de ficción está dedicado a cinco cuentistas ecuatorianos contemporáneos: María Auxiliadora Balladares, Solange Rodríguez Pappe, Jorge Izquierdo, Miguel Antonio Chávez y María Fernanda Ampuero. A pesar de que en la presentación de Raúl Vallejo no aparece alguna nota aclaratoria a propósito de la procedencia del texto, parece que el cuento en *Hispanamérica* es una reproducción extraída de *Todos los juguetes*.

Raúl Vallejo fungió como antologador de *Amor y desamor en la mitad del mundo. Muestra del cuento ecuatoriano contemporáneo*, cuya temática principal es narrativa de discurso amoroso que manifiesta “una amplia gama de sentimientos —incluidos en contraposición aquellos que provocan el desamor”. El libro fue publicado en 2013, al igual que el número referido de *Hispanamérica*. No ha sido posible conseguir un ejemplar de esta edición, por lo que no poseemos la suficiente información para determinar qué texto es previo; pero al ser ambos del mismo año,

⁵⁷ Juan Fernando Andrade, “Juguetes”, *Cultura B*, 28 de febrero de 2011, <https://culturab.blogspot.com/2011/02/juguetes.html>, consultado el 29 de octubre de 2023.

no consideramos probable que haya —grandes— cambios entre ambos testimonios. Posteriormente, en 2016, se elaboró de esta antología una edición bilingüe español-chino mandarín por parte de la Embajada de la República del Ecuador en la República Popular China. Cabe aclarar que, hasta el momento, sólo ha sido posible consultar el índice de este ejemplar.

En el índice de *Amor y desamor en la mitad del mundo* también se encuentran otros cuentos de la misma muestra de *Hispanamérica*, como el de Miguel Antonio Chávez: “La puta madre patria” y el de Solange Rodríguez Pappe “Una chica como tú, en un lugar como éste...” Estos autores, junto a María Auxiliadora Balladares, Luis Borja, Diego Falconí, entre varios más, han compartido espacio en diversas antologías y han permanecido en el ojo de la literatura ecuatoriana contemporánea, por lo que es esperado que cada vez se vuelvan más reconocidos y, con ello, pasen de ser publicados por medios pequeños e independientes a ser incluidos en proyectos patrocinados por instancias gubernamentales o grupos editoriales con mayor alcance.

Además del título, algunos de los cambios que introducen estas versiones del cuento en los diálogos de los testimonios inciden en la manera en que se establece la relación de la narradora con los personajes o los espacios: crean ambigüedad sobre la verdad que subyace a propósito de ciertos acontecimientos inquietantes. A continuación, se presentan algunos de los cambios más interesantes o que afectan más el desarrollo de la narración, para lo cual sólo se comparará el primer testimonio (t1),⁵⁸ de *Todos los juguetes* con el tercero (t3), de *Pelea de gallos*:

O que la había botado a ella y a su hija de la casa y que habían tenido que venirse a esta. Esa casa yo la conocía muy bien porque ahí vivía Wendy martillo hasta que se fue porque los papás se iban a divorciar (p. 15; t1).

⁵⁸ Esta elección se hizo con el propósito de acceder a la voluntad original de la autora con el relato, además de que el testimonio de *Hispanamérica* parece ser una reproducción de la misma versión.

O que la había botado a ella y a su hija de la casa y que habían tenido que venirse aquí. Esta casa yo la conocía muy bien porque aquí vivía mi amiga Wendy Martillo hasta que se fue porque los papás se iban a divorciar (pp. 26-27; t3).

En estas citas, con los cambios de adverbios de lugar de “ahí” (t1) a “aquí” (t3) y con la aposición “mi amiga”, se establece mayor cercanía de la narradora con la casa en cuestión, por lo que la caracterización sombría y misteriosa despierta mayor inquietud sobre las historias múltiples alrededor de quienes la habitan. Asimismo, sobre tales rumores, cabe destacar que el relato está escrito en numerosas ocasiones con un estilo indirecto para simular la oralidad del chisme:

Que estaba vomitada, susurraba mi mami, y sucia. Las otras contestaban que lo del golpe podía haber sido la hija, que le daba el vivo palo. Decían “vivo palo”. Mi mami no creía. Que no. Las otras que sí, que sí (p. 17; t1).

Las otras contestaban que lo del golpe podía haber sido la hija, que le daba el vivo palo. Decían «vivo palo». Mi mami no creía. Que no, que cómo una hija a su madre, eso es una aberración, eso no, eso no. Las otras que sí, que sí (p. 28; t3).

En estas citas, además de que la narradora da cuenta de las palabras usadas por su madre y las vecinas, se hace notar cómo las versiones sobre lo que le ocurría a Griselda están muy divididas. Esta información, entonces, provoca que el lector no sepa hacia donde decantarse. Finalmente, con el último cambio entre testimonios que quiero mostrar, podríamos creer que es dable descartar versiones y llegar a una conclusión única.

“¿Qué hizo, doña Griseldita?”, lloraba mi mami. “¿Qué locura hizo doña Griseldita?”, lloraba la Señora Martha (p. 18; t1).

«¿Qué hizo, doña Griseldita?», lloraba mi mami. «¿Y si fue la hija?», lloraba la señora Martha (p. 29; t3).

Con la primera frase de la madre de la narradora, se da a entender o se le adjudica a Griselda la responsabilidad de los acontecimientos y, el comentario de la señora Martha secunda esa idea; sin embargo, en el t3, la frase de la señora Martha cambia de dirección y apunta que la culpabilidad de la muerte de Griselda es de la hija, Griseldita. Es decir, este cambio tiene el gesto de dividir opiniones de modo que causa aún más intriga en el ambiente.

Las luces del carro de policía daban vueltas y vueltas. Todo era rojo. A lo lejos alguien reventaba camaretas (p. 18; t1).

Las luces del carro de policía daban vueltas y vueltas. Todo era rojo. A lo lejos alguien reventaba camaretas y fuegos artificiales (p. 29; t3).

Al igual que con conversación de las vecinas, esta escena añade un sonido de fondo: los fuegos artificiales, cuyo estallido puede confundirse con el ruido que produce un arma de fuego. La narración apunta a que este cambio desea generar confusión en el desarrollo de los acontecimientos de la muerte de Griselda. ¿Y si nadie le disparó y su muerte fue causada con otro objeto?

“Nam”

En 2005, La Fábrica estrenó *Eñe. Revista para leer*: publicación trimestral de carácter cultural y literario. A la par, también nació el concurso Cosecha Eñe, cuyo premio consiste, esencialmente, en la publicación del texto ganador en números especiales de la misma revista y un incentivo económico. El certamen está dedicado a textos narrativos de temática libre y entre sus bases se estipula que su extensión debe ser de mínimo 2000 y máximo 3500 palabras, únicamente se aceptan escritos en español sin importar la nacionalidad de su autor.

El cuento ganador para la edición de 2016 publicado en *Eñe* (t1) fue “Nam”, que conserva el mismo título en *Pelea de gallos* (t2). Los cambios de contenido no siempre parecen relevantes, pues son variaciones minúsculas y recortes en pequeños pasajes, como en la siguiente escena:

Suena la armónica. Hey, Mr. Tambourine Man, play a song for me. Estamos en penumbra.

Esto está pasando. No hay nada más importante en el mundo. No hay mundo.

Dylan canta para nosotros, que somos uno (p. 39, t1).

Suena la armónica. *Hey, Mr. Tambourine Man, play a song for me.* Estamos en penumbra.

Esto está pasando. No hay nada más importante en el mundo.

Somos el mundo (pp. 35-36, t2).

Este cambio, la eliminación de las últimas dos oraciones citadas, no afecta los acontecimientos posteriores del cuento; sin embargo, llama la atención el nivel de exposición que posee el intérprete de *Mr. Tambourine Man*. La figura de Bob Dylan es utilizada para resaltar el protagonismo de la narradora y los mellizos, pero al mismo tiempo la frase “Dylan canta para nosotros” resulta contraproducente. Si bien, parece que hay un gesto de centrar la atención en los adolescentes, la presencia del cantante desplaza la atención hacia sí mismo y lo planta en la narración como un indicio que indicaría que su incidencia en el relato excede la creación de una atmósfera vinculada con los movimientos de contracultura alrededor de la década de 1960. Es decir, la función de las figuras musicales mencionadas en “Nam” responden a la evocación de un contexto histórico con el que está vinculado Mitchell Ward: el festival de Woodstock y la Guerra de Vietnam. Dado lo anterior, al reducir la intervención de Bob Dylan en el t2, en la balanza del relato pesa más la percepción de la narradora sobre su entorno inmediato en vez del imaginario en el que se manifiesta el cantante estadounidense. Bajo la misma lógica, también se ve afectada la manera en que la narradora se refiere a otro de los personajes:

Comemos con su hermano Mitch, su mellizo, que me gusta tanto que la mandíbula se me adormece cuando voy a hablarle. A Mitch solo se lo puede mirar indirectamente, como a los eclipses. Ha tenido entrenamiento de fútbol (p. 37, t1).

Comemos con su hermano Mitch, su mellizo, que me gusta tanto que la mandíbula se me adormece cuando voy a hablarle. Ha tenido entrenamiento de fútbol (p. 33, t2).

El cambio no es tan significativo, salvo por el hecho de que pareciera que a la autora le interesa desarrollar con mayor profundidad la relación de la narradora con Diana a pesar de que en buena parte de la historia también se interactúa con Mitch, tal como tampoco se ahonda en la familia de la propia narradora:

Con ella río como si en mi casa no pasara nada, como si mi papá me quisiera como un papá y no así como él lo hace (p. 36, t1).

Con ella río como si en mi casa no pasara nada, como si mi papá me quisiera como un papá (pp. 31-32, t2).

Este cambio, junto con los anteriores, crean en la narración distintos espacios de indeterminación para que el lector preste atención a lo “verdaderamente importante”: la familia Ward, en este caso. Sin embargo, las reducciones como la citada en este último cambio aun así narran, por medio de la insinuación, historias secundarias que aluden a un abuso familiar.

“Pasión”

En 2014, se lanzó la convocatoria para el certamen Se buscan hijos de Mary Shelley en dos sedes: una, en el bar-café literario madrileño Diablos Azules; la otra, en el Festival Celsius 232 de Avilés. Entre las bases se establece que se recibirán únicamente textos narrativos con una extensión de tres a cinco cuartillas y los personajes protagónicos deben ser femeninos en honor a la figura

central de la edición del concurso: Mary Wollstonecraft (mujer monstruo, mujer verduga, mujer heroína, mujer víctima, etcétera).

El premio incluía la publicación del relato ganador y los finalistas en el V volumen del libro organizado por el proyecto cultural Hijos de Mary Shelley, una escultura a modo de trofeo y, además, su participación como jurado en la próxima edición del mismo concurso. El cuento ganador en la sede Diablos Azules para la edición de 2015 fue “¿Quién dicen los hombres que soy yo?” (t1), que cambia de título en *Pelea de gallos* a “Pasión” (t2).

“Pasión” es el cuento que presenta menos cambios en comparación con el resto de los relatos, por lo que resulta interesante poner en contraste aquellos aspectos que son de interés para Ampuero plasmar en una versión final. Todos los cambios son de carácter tipográfico, pero el último cambio es muy significativo, aunque apenas perceptible, ya que implica el uso deliberado de mayúsculas o minúsculas:

Te apartó de su lado con violencia —él, con violencia— y te caíste y desde el suelo lo miraste y viste a Dios. Ese hombre era tu dios (t1, p. 143).

Te apartó de su lado con violencia —él, con violencia— y te caíste y desde el suelo lo miraste y viste a dios. Ese hombre era tu dios (t2, p. 68).

El vocablo con mayúscula (Dios) hace referencia a la deidad de la religión cristiana, por lo que no queda duda que ese relato dialoga con las escrituras bíblicas. El segundo testimonio, aunque también establece dicho diálogo, posee un gesto de crear ambigüedad en la narración para restar especificidad a varias figuras presentes.

Además, cabe resaltar el cambio más grande: el título. Su cambio entre versiones no es exclusivo de este cuento en la obra de la autora ecuatoriana y responde a varias razones: indica un interés por uniformar los títulos del índice de *Pelea de gallos*, puesto que todos son apenas una

palabra (algún nombre propio o un sustantivo). Lo anterior está directamente relacionado con la construcción de secretos en los cuentos, es decir, es notorio el trabajo artístico de la escritora por eliminar información (tanto en los títulos como en el cuerpo de los relatos) para prolongar el misterio y suspenso que plantean las narraciones. En el caso de “Pasión”, se demora la conexión que el lector puede elaborar entre el texto con las historias bíblicas a partir del título, mientras que en su versión disponible en *Wollstonecraft. Hijas del horizonte*, el texto se titula “¿Quién dicen los hombres que soy yo?”, frase que dice Jesucristo en el pasaje bíblico en el que Pedro proclama su fe en Cristo, otra marca que conecta el relato con los textos bíblicos.

En ese sentido, también podemos decir que la recepción del relato no sólo es afectada por los cambios sufridos entre testimonios; también por el medio en el que se distribuye. Mateo Giménez señala que, la primera versión del cuento “es un legado que el cuento, la voz de María, se reapropia, encuentra su voz al recoger lo que la precede. Ampuero, entonces, está invitando a que sea rastreada esa historia”,⁵⁹ como una suerte de reivindicación del papel de las mujeres en la historia desde los textos bíblicos.

“Otra”

Ómnibus. Revista intercultural del mundo hispanohablante empezó a publicarse en 2004 con una regularidad indeterminada; pero, aún se publica en la actualidad. Según la presentación en su portal, en *Ómnibus* “viajamos por las grandes autopistas creadas por la tradición que nos une: el castellano”: además de divulgación, la revista se ha empeñado en crear un espacio para la investigación y el debate sobre las culturas latinoamericana y española con el objetivo de mostrar la peculiaridad de cada país y de sus relaciones.

⁵⁹ M. Mateo Giménez, *art. cit.*, pp. 47-48.

El número 43, correspondiente a mayo del 2013, fue un monográfico sobre literatura ecuatoriana de distintas épocas y regiones del país con el que se pretendía “ofrecer un corpus de la literatura latinoamericana que facilite el conocimiento de obras y autores que las erróneas políticas editoriales de los grandes grupos obstaculizan”. Cabe agregar que en las políticas editoriales se establece que los trabajos recibidos deben ser inéditos, pero esta cualidad se refiere a entrevistas, artículos y reseñas; sobre entradas de creación literaria no se especifica alguna característica similar: en ese sentido, en relación con los textos “Cacerolazo” y “Supermercado” (t1), de Ampuero, se desconoce si fue una colaboración exclusiva con la revista. Este texto es el que contiene el mayor número de modificaciones en *Pelea de gallos*, donde aparece bajo el nombre de “Otra” (t2).

El nuevo paratexto altera la forma en que el lector presta atención a determinados elementos del cuento. En el primer testimonio, se pone en primer plano la ubicación de los acontecimientos; mientras que, en el segundo, se destaca la condición del individuo en relación con una otredad y la forma en que la protagonista reacciona ante lo que ocurre en su entorno.

hay que retirarle el plato, eliminar la parte peluda [de las alcachofas] –*como vagina de gringa*, te ríes– (t1).

hay que retirarle el plato, eliminar la parte peluda [de las alcachofas] –«coño de gringa, guácala»– (t2, p. 112).

En este fragmento, con la sustitución del verbo “ríes” por la interjección “guácala”, se presume un cambio de actitud de la personaje frente a los gustos de su esposo. Esto pudiera ser banal, pero, en realidad, la risa (t1) minimiza las actitudes violentas del esposo; mientras que, en el t2, el asco sobre los alimentos implica una molestia en los acuerdos de convivencia de la familia en esta historia. Bajo el mismo tenor, otros cambios implican, a nivel de las relaciones de este matrimonio, que todo lo hecho por la protagonista nunca será lo suficientemente bueno para su pareja, como si

éste se esforzara por hacerla sentir culpable en cualquier escenario posible o, inclusive, que planea todas las situaciones para sabotearla:

Hay que sacarlo, abrir la cerveza y servir inclinando vaso y lata, de manera que no se le forme nada de espuma (t1).

Hay que sacarlo, abrir la cerveza y servir inclinando vaso y lata, de manera que no se le forme demasiada espuma. Ni tan poquita (t2, p. 113).

Si bien, tanto el pronombre indefinido (nada) por el adjetivo (demasiada) aluden semánticamente a una cantidad, en el segundo testimonio se complementa con el sintagma posterior “Ni tan poquita”, lo cual indica que al esposo le gusta que su cerveza tenga espuma en una cantidad difícil de calcular o, mejor dicho, sus preferencias deliberadamente complican la tarea de la protagonista.

Este no es el único pasaje que muestra esta actitud por parte del hombre:

Si la llevabas, no te iba a alcanzar la plata para la carne y él no suelta un centavo más en todo el mes (t1).

Si la llevabas, no te iba a alcanzar la plata para la carne, a él le gusta el lomo fino, sin un pellejo, sin una gordura. El lomo fino es caro y él no suelta un centavo más en todo el mes (t2, pp. 113-114).

A simple vista, es evidente que la autora añade varias oraciones para la versión de *Pelea de gallos*.

En otros cuentos, los cambios radican principalmente en eliminar algunas palabras u oraciones completas de las versiones originales. En este caso, ocurre lo contrario: Ampuero añadió texto que intensifica la configuración del personaje del esposo: violento, avaro e indiferente a su entorno.

En la siguiente cita, la narración también se extiende:

Has vuelto a comprar el champú que está de oferta, aunque el que te hace bien al pelo es el otro (t1).

Has vuelto a comprar el champú que está de oferta, uno que es como ducharse con lavavajillas. El que le hace bien al pelo es el otro, el que nunca compras (t2, p. 114).

En esta comparación, se exhiben las consecuencias de las actitudes austeras del hombre. La idea o el sentido no cambia en ambos testimonios, pero en el segundo se intensifica y reafirma el tipo de personajes y sus circunstancias: el marido es quien disfruta distintos lujos en su alimentación y en el proceso ejerce violencia intrafamiliar; la protagonista y sus hijos están determinados por dichas agresiones y obligados a satisfacer sus necesidades básicas con marcas nacionales y de mala calidad. A partir del recuento de su carrito de compras se detona una comparación con los consumidores a su alrededor:

Esa señora lleva el champú para pelo tinturado que tú todos los meses te juras que vas a comprarte y no lleva sardinas (t1).

Esa señora lleva el champú para pelo tinturado que tú todos los meses te juras que vas a comprarte. No lleva sardinas. No lleva alcachofas (t2, p. 114).

En el t2, la comparación se vuelve más tajante y cruda; se visibiliza que la situación de la protagonista es terrible. En ese sentido, podemos inferir que ese es el momento en que la personaje decide hacer algo al respecto para cambiar su destino; no obstante, hay un fuerte contraste entre ambos testimonios sobre las acciones finales:

—¿Eso no lo lleva? —te pregunta la cajera señalando el segundo carro.

La miras.

—¿Me espera un segundito, por favor? —le dices y corres a la sección de lácteos y galletas donde encuentras las cajas de cereales americanos.

Coges dos, las más grandotas.

Abrazada a ellas como si fueran bebés, corres a la sección de Cosmética y Perfumería donde coges el champú tratamiento para cabellos delicados o tinturados con su precioso envase de líneas rojas y doradas.

Vuelves a la caja.

—Esto también.

—Señora, ¿y eso no lo lleva? —insiste la cajera apuntando con el mentón el carro donde brillan las latas de sardinas.

Niegas con la cabeza.

La chica llama a un muchacho para que devuelva todo a las perchas.

Lo miras con el rabillo del ojo.

Y sonriendo dices una frase para ti misma que nadie más alcanza a escuchar (t1).

—¿Eso no lo lleva? —te pregunta la cajera señalando el segundo carro.

La miras.

—Señora, ¿y eso no lo lleva? —insiste la cajera apuntando con el mentón el carro donde brillan las latas de sardinas.

Niegas con la cabeza.

La chica llama a un muchacho para que devuelva todo a las estanterías. Lo miras con el rabillo del ojo. Él te mira a ti. Le indicas con el mentón que vaya. Y, sonriendo, dices una frase para ti misma que nadie más alcanza a escuchar (t2, pp. 114-115).

El fragmento está visiblemente reducido. El segundo testimonio elimina la posibilidad de entender que la sonrisa de la personaje no radica solo en abandonar los artículos para su esposo, sino que decidió llevar aquello acorde a sus gustos y los de sus hijos, es decir, esta escena en su versión más breve es sumamente confusa y hermética; se vuelve difícil descifrar lo que detona el giro inesperado ya que se ha perdido el proceso entero en que la protagonista decide convertirse en “otra”.

Los cambios aquí registrados se tendrán en cuenta para el análisis propio del cuentario; sin embargo, podemos advertir que será de gran importancia que éstos consisten en recortes de información tanto en los títulos como en los argumentos propiamente. Si observamos el cambio

entre “¿Quién dicen los hombres que soy yo?” y “Pasión”, notamos que se elimina la referencia directa al pasaje del Evangelio en el que Pedro proclama su fe en Cristo; no obstante, el nuevo título aún conlleva una fuerte carga simbólica dentro del contexto judeocristiano. De igual modo, el título “Las tortas de la señora Griselda”, que se redujo a “Griselda”, da cuenta del interés de Ampuero por pulir sus paratextos y textos para retirar toda la información que “sobra” o que interfiere en la actividad del lector para completar ciertos espacios de indeterminación.⁶⁰

La economía de la escritura de Ampuero no se limita a los títulos (los cuales, curiosamente, son apenas algún sustantivo o nombre propio sin ir acompañados siquiera de artículos); se extiende a la construcción de los cuentos: en “Otra” —anteriormente titulado “Supermercado”—, se sustituyen palabras y se eliminan palabras, oraciones y hasta párrafos enteros, de tal manera que el desenlace de la historia se percibe como inconcluso. En la misma línea, otros relatos comparten finales ambiguos, en los que el lector no alcanza a llenar los espacios de indeterminación pese a los indicios que haya podido recoger. De acuerdo con lo anterior, es evidente que la escritora confía en las intuiciones y la suspicacia de sus lectores. En otras palabras, aprovecha eso para que, por medio de la construcción de sus textos, sea posible el surgimiento del sentimiento de inquietud y sospecha, fundamental para la literatura de terror.

Para incorporar este registro ecdótico al análisis, se considerarán algunas cuestiones. El simple hecho de la distancia temporal entre todas las publicaciones anteriores a *Pelea de gallos* (el testimonio más antiguo data de 2011) genera diversas inquietudes, que, además, son significativas para pensar una posible unidad de *Pelea de gallos*: ¿en qué condiciones se concibió la idea del volumen? ¿La incorporación de estos cuatro cuentos formaba parte del proyecto original de dicho

⁶⁰ Desde la teoría de la recepción, se entienden los espacios (o lugares) de indeterminación como una carencia de representación en los objetos que aparecen en el texto literario, de modo que el receptor, por medio del acto de lectura, “llena” tales vacíos. (Roman Ingarden, “Concreción y reconstrucción”, en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, 1989, p. 36).

libro? ¿Éste podría definirse, entonces, como una mera compilación de cuentos? ¿O de qué manera podría considerarse un cuentario?

Estas interrogantes obligan a reflexionar profundamente en el tipo de modificaciones que presentan todos los testimonios. Por un lado, la mayoría de los cambios asociados con la tipografía no repercuten en la interpretación de los relatos. Por el otro lado, cabe considerar la eliminación y omisión de cualquier tipo de información efectuada para las versiones de *Pelea de gallos* como parte de una forma modeladora de la estructura doble del cuento al reforzar los recursos de “lo oculto” en estos relatos. En otras palabras, estas estrategias permiten entender el volumen como un cuentario. Este aspecto será revisado minuciosamente en los próximos capítulos.

COMIENZA EL ESPECTÁCULO: APRECIACIONES INICIALES

En un libro que tiene trece cuentos de temáticas muy diversas (mujeres víctimas de crímenes en la periferia de su ciudad, relaciones dispares entre grupos sociales, la enfermedad, la pobreza, secretos que hieren) encontramos puntos en común: las narraciones ponen especial atención en la violencia ejercida contra sujetos femeninos. En algunos de ellos, ésta es muy explícita y agresiva, como en “Luto”, donde las violaciones a María son tan frecuentes y brutales que dejan heridas perennes en su cuerpo; pero en otros, es más sutil o pasiva: en “Cloro”, los actos violentos están relacionados con los efectos psicológicos de los estándares de belleza que no abrazan su estado físico. En consonancia con lo anterior, llama la atención que los narradores, en su mayoría mujeres, tienden a ser homodiegéticos (en mayor medida, coinciden con el papel protagonista). Además, salvo Felipe,⁶¹ ninguna de ellas tiene nombre propio. Resulta pertinente mencionar que después de

⁶¹ En una lectura general del libro, parece que los personajes femeninos son la figura principal del volumen, por lo que despierta inquietud la presencia de Felipe como un personaje protagónico y narrador. Aunque una participación masculina pequeña, es muy significativa, pues nos muestra la vulnerabilidad de un amplio espectro de sujetos (no sólo las mujeres).

la mitad del volumen, es decir, de “Pasión”, esta regularidad se altera: surgen narradores heterodieéticos —en tercera persona— y, todavía más peculiar, en segunda persona.

Aún en relación con las voces narrativas, vale la pena detenerse a revisar la configuración del tiempo en los relatos. Se han identificado, por lo menos, tres maneras de figurarlo: la primera, combina el presente y pasado. Esta estrategia es sencilla de identificar por las interrupciones del tiempo que recuperan el pasado (analepsis), por medio de las cuales se explican los porqués de ciertas circunstancias o decisiones que tienen lugar en un tiempo presente de la narración. La segunda estructuración es, quizá, la manera más sencilla o convencional en la que se construyen algunos textos —es decir, refiere los eventos en pasado de inicio a fin del relato— porque da cuenta de un periodo temporal que ya está cerrado. La tercera forma de exponer el tiempo es la alusión a acciones ya terminadas; pero enunciadas desde el tiempo presente gramatical. Esta construcción del tiempo causa extrañamiento, pues provoca la sensación de que lo narrado aún tiene vigencia o está aún en ejecución a pesar de que la conclusión de la historia indica que lo relatado está, en efecto, ya encerrado en el pasado.

Los espacios, por su parte, no operan solamente como un telón de fondo u ornamento; contribuyen a la construcción de atmósferas, a crear la sensación de que algo extraño ocurre a las familias que protagonizan *Pelea de gallos*. Inclusive, éstos pueden determinar el estado de ánimo y los comportamientos de los personajes: en “Coro”, las mujeres tienen una actitud civilizada mientras estén en la sala conversando; aparentan elegancia y cortesía; apenas salen de su hábitat natural (el espacio cerrado de la casa) y se adentran al espacio exterior del jardín, en la oscuridad de la noche, entran a la habitación de Coro o se quedan cerca de la piscina, se tornan salvajes, sus risas suenan como aullidos primitivos y adoptan la voluntad de matar. Asimismo, en “Griselda”, la casa no era tan sombría, tan gris, tan encerrada antes de que las dos Griseldas se mudaran ahí.

En gran medida, esto está ligado al sentimiento de persecución y temor que provocaba la posibilidad de ser descubiertas por el esposo. En otros cuentos, además de tenebrosos y sombríos, los lugares se vuelven repulsivos y pueden (o no) estar en consonancia con los personajes: en “Crías”, la casa es una pocilga al igual que la higiene del vecino. De la misma manera, en “Luto”, con la presencia de cucarachas, se advierte que el cuerpo putrefacto del hermano está más cerca de lo que parece. Se aprecia que los espacios de todos los cuentos están fuertemente conectados con el espacio doméstico y las relaciones familiares. En este sentido, el hogar figura como una suerte de cronotopo del terror y horror propuesto por Ampuero, donde el asco, los lazos consanguíneos, la oscuridad y los secretos, el sometimiento de sus habitantes y las caretas junto a la hipocresía son el común denominador.

Una figura recurrente en todo *Pelea de gallos* es el monstruo. A pesar de que desde “Monstruos” queda muy claro que las criaturas que a Ampuero le interesa construir son reales, aquellas que existen en nuestro mundo y no sólo en la imaginación o en las películas, hay un movimiento en la creación de estas criaturas que oscila entre lo humano y lo sobrenatural. Sobre este último, se asoman el padre hombre lobo que ataca a Narcisa, el disparo que espanta a los murciélagos⁶² en “Griselda”, el muñeco vudú de Pili en “Coro”, el amuleto de la hechicera en “Pasión” y los milagros del santo en “Luto”. Otro de los rostros de este ser se basa en el carácter de víctima o victimario. En el imaginario colectivo, se suele relacionar al monstruo con seres que son malos por naturaleza, como el payaso Pennywise, los demonios que poseen cuerpos de inocentes, vampiros y fantasmas. En el libro de Ampuero, esta imagen se complica en tanto que se escapa de las figuras que las obras cinematográficas han creado. Pensemos el monstruo como individuo que representa una amenaza para el poder normativo y hegemónico que rige en un

⁶² Los murciélagos de “Griselda” no necesariamente aluden a alguna criatura sobrenatural como los vampiros; pero interpreto su presencia como una intrusión que rompe con los campos semánticos del relato.

entorno. En algunos puntos es fácil identificarlo porque los personajes son denominados directamente con esa palabra o poseen características animalescas: en “Subasta”, la protagonista y el gallo de pelea se desenvuelven paralelamente; en “Nam”, el padre se comporta como una “bestia”. A pesar de haber identificado este patrón en la construcción de la figura monstruosa, a medida que avanza el cuentario, se va difuminando y perdiendo el carácter animal, por lo que resulta más complejo identificarla.

Tanto personajes como espacios están compuestos por cualidades opuestas que, a primera vista parecen muy reduccionistas. Existe una diferencia muy marcada en cómo se modifican los lugares en medio de dichas dualidades y, por consiguiente, cómo éstos modifican a sus personajes. La dupla día-noche anuncia el bienestar y seguridad de los personajes (esto se presenta en “Monstruos: el padre-hombre-lobo muestra su lado depredador durante la noche); otro par que describe los lugares es el adentro-afuera (como lo apuntado sobre la transformación de las personajes de “Coro”). Se debe tener ciertas precauciones al interpretar estos grupos de opuestos, pues no creo que estén utilizados en aras de reducir a los personajes y ambientes a una caracterización plana. Mejor dicho, al dar vida a personajes (y ambientes) opuestos, se exponen las leyes que dominan los mundos diegéticos y, al mismo tiempo, se insinúan ciertos juicios sobre lo referido.

La lectura de *Pelea de gallos* es sencilla en tanto que el lenguaje es bastante directo, los textos son breves y contundentes; pero a nivel de contenido hay ciertos vacíos de información cruciales para comprender lo que está pasando. En otras palabras, hay una historia que yace en la superficie del relato que roba la atención lectora, mientras que, en las capas más internas, se esconden asuntos más tenebrosos y terroríficos que se dejan ver por medio de pequeños asomos a la superficie. Este tipo de construcción resuena con lo que , para las formas narrativas breves,

Ricardo Piglia expresa de manera concisa: “primera tesis: un cuento siempre cuenta dos historias”.⁶³ El cuento clásico, explica Piglia, al mismo tiempo que dice una cosa, oculta otras tantas, de modo que la historia secreta tiene un efecto sorpresa al subir al mismo plano que la primera; sin embargo, Piglia advierte en la segunda tesis que la versión moderna del cuento abandona tal final sorpresivo y, en él, se trabaja la tensión entre las dos historias sin necesidad de resolverla. “La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo”,⁶⁴ es decir, ésta se construye a partir de insinuaciones y lo que el lector sobreentiende a partir de las mismas. En *Pelea de gallos*, las atmósferas que permean en las narraciones aluden, en primer lugar, a lo más llamativo que, en la mayoría de los relatos, es lo repulsivo (sensorial); en segundo lugar, se deja entrever ambientes de misterio que responden a cuestiones morales. Estos aspectos ocultos están presentes en el *corpus* de dos maneras: tematizados y como estrategia discursiva. Para ejemplificar este punto recurramos a “Griselda”, donde se esbozan muchas dudas sobre el esposo de la pastelera y sobre el trabajo de Griseldita y, a su vez, hay una omisión deliberada de información que otorga la narradora alrededor de los accidentes que sufre Griselda. De esta manera, las intrigas operan como una suerte de rompecabezas: la imagen final revela los orígenes y razones de ser de las escenas escatológicas. Cabe resaltar que los desenlaces no siempre resuelven todos los problemas que se plantean en los cuentos; pero se pone el dedo sobre la llaga; llaman la atención; causan incomodidad; se pone en evidencia los intereses de la postura ética de la autora a la que nos referimos en el primer capítulo: en “Nam” se insinúa que la relación de la narradora con su padre es problemática, donde probablemente hay abuso; no obstante, con el desenlace no se esclarece la frase “como si mi papá me quisiera como un papá” (pp. 31-32).

⁶³ Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento”, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 105.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 108.

Para finalizar este apartado, hay que reflexionar sobre el significado detrás de la elección del título *Pelea de gallos*. Éste se conecta sin rodeos con el cuento que se desarrolla en las galleras: “Subasta”; pero ¿qué relación tendría con los demás cuentos? Como mencionamos en los párrafos anteriores, numerosos personajes presentan comportamientos animalescos (la mayoría de ellos asociados con la monstruosidad), cualidad que podría guiarnos a encontrar un sentido de unidad entre los trece cuentos y el título que los comprende. En las peleas de gallos, se les obliga a enfrentarse entre sí; sólo uno gana, ¿pero a qué costo? El resultado final son los cuerpos cansados, mutilados y reducidos a un desperdicio o un trofeo cuyo logro fue sobrevivir. Al menos la protagonista de “Subasta” actúa de manera análoga: es puesta sobre una arena en la que tienen que encarar distintos tipos y grados de violencia y, para sobrevivir y repeler las amenazas que se ciernen sobre ella, recurre a las reacciones más primitivas, salvajes o animalescas de las que el ser humano es capaz.

RECEPCIÓN DE LA CRÍTICA LITERARIA

El interés de la crítica literaria por la obra de Ampuero ha crecido a lo largo de los años: en un primer momento, ha observado la migración y sus figuraciones en su trabajo periodístico y cronístico.⁶⁵ Paulatinamente, tales estudios han sido desplazados por el interés en el análisis de sus dos libros de cuentos, reflexiones que han tomado la forma de artículos breves. He notado que desde el 2018 se han publicado progresivamente artículos sobre la obra de ficción de María Fernanda Ampuero y, con el paso del tiempo, por año crece el número de publicaciones

⁶⁵ Por mencionar algunos ejemplos, se pueden revisar las tesis de Yovany Salazar Estrada sobre “El sujeto migrante en el cuento ecuatoriano (1972-2014)”, en la cual revisa las reflexiones de María Fernanda Ampuero sobre la migración en *Permiso de residencia*, “Vivir in between” y *Veinte reflexiones de una migrante*; la investigación de Norma Escobar sobre las crónicas de migración ecuatoriana y, de Marc Álvarez, las observaciones sobre la hibridación de periodismo y literatura. (Norma Constanza Escobar Ávila, *Escrituras en el péndulo. El sujeto migrante ecuatoriano en crónicas y testimonios alrededor del Feriado Bancario de 1999*, tesis, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Ecuador, 2021).

académicas que se dedican a revisar su literatura. Tanto en 2018 como 2019 y 2020 sólo se han identificado un artículo por año; en 2021, tres artículos; en 2022, cuatro; en 2023, seis; en 2024, cinco. Por el momento se desarrollarán algunas ideas de los artículos que formaron parte de la consolidación de este proyecto de investigación; sin embargo, se dialogará posteriormente con los trabajos de más investigadores.

Enrique Benítez Palma ofrece en el artículo “Ecuador. Un país interpelado por sus escritoras” un panorama literario contemporáneo, donde las escritoras ecuatorianas van ganando terreno. Resalta la producción literaria de Mónica Ojeda, Solange Rodríguez, Daniela Alcívar, entre otras, y el papel que han jugado editoriales como Candaya, La Navaja Suiza y Páginas de Espuma para la propagación de la escritura de las autoras mencionadas. Específicamente, sobre Ampuero reconoce algunas características temáticas de sus relatos: presentan horrores cotidianos, de dolor doméstico, cuyo objetivo no radica en complacer al lector, sino guiar la mirada hacia lo incómodo.⁶⁶

El carácter perturbador de la poética de Ampuero se ha revisado en diversas propuestas de lectura: por un lado, desde los efectos estéticos producidos por la obra literaria; por el otro, desde una perspectiva política y social, sobre todo en relación con la violencia de género. Tanto para la crítica literaria como para el público general, no queda duda de la adscripción de la ficción de la autora ecuatoriana a los géneros de terror y horror.⁶⁷ Cristina Sánchez Mejía abunda en cómo la producción del miedo es un elemento en común entre el terror, horror y gótico; es decir, para la investigadora, la construcción de los cuentos de *Pelea de gallos*, enmarcados en el género del

⁶⁶ Enrique J. Benítez Palma, “Ecuador. Un país interpelado por sus escritoras”, *Transatlantic Studies Network. Revista de Estudios Internacionales*, vol. 4, núm. 8, 2019, p. 215.

⁶⁷ Aunque no todas las investigaciones entran en detalle en las implicaciones teóricas de “terror” y “horror”, sí son términos utilizados para adjetivar las historias y personajes de *Pelea de gallos*.

terror, “retoma motivos clásicos del gótico literario, así como múltiples estrategias textuales procedentes del cine de horror”⁶⁸ para renovar el terror hispanoamericano.

En otras investigaciones, el foco se encuentra en leer los cuentos de Ampuero con una perspectiva de género: Martina Mateo Giménez, bajo esta última línea, hace algunos apuntes en torno a “¿Quién dicen los hombres que soy yo?”. En su artículo, Mateo Giménez elabora un recorrido por la tradición de las Marías quienes, al menos en México, son las indias a las que se mira con burla y desprecio (maldición que acarrea el género femenino desde tiempos inmemoriales). Para Giménez, más que una casualidad, resulta significativo que el cuento mencionado haya resultado ganador de un concurso que convoca los nombres de otras Marías: Wollstonecraft y Shelley. Asimismo, aunque la protagonista carece de nombre, la referencia a otra María es clara: la Magdalena. Sin importar el destino fatal de la personaje, Mateo Giménez señala la importancia de cuentos como el de Ampuero en el que se reivindica al sujeto femenino tanto en la ficción como en la historia: poderosas, con voz e iniciativa propia, una María Magdalena (en la versión de Ampuero) y no una Virgen María.⁶⁹

Las figuras bíblicas permiten pensar en los modelos de comportamiento femenino de los personajes de la autora ecuatoriana. Solange Rodríguez Pappé recupera un personaje opuesto a la sumisión que encarnan la Virgen María o Eva: Lilith, quien es un referente por antonomasia de una feminidad incapaz de ser domesticado por las fuerzas de poder patriarcal, ha reencarnado en mujeres de muchas historias y fantasías. Tales mujeres, como Lilith, generan miedo por medio de la abyección que, desde la propuesta de Julia Kristeva, provoca una sensación de repulsión, pues

⁶⁸ Cristina Sánchez Mejía, “Espacios monstruosos: reconfiguraciones del terror en dos cuentos de María Fernanda Ampuero”, *Valenciana. Revista de Filosofía y Letras*, núm. 31, 2023, p. 111.

⁶⁹ Martina Mateo Giménez, “Marías disidentes: la recuperación de Wollstonecraft a través de la palabra de María Fernanda Ampuero”, en Marta Elena Jaime de Pablos (ed.) *Mujeres, feminismo y género en el siglo XXI*, La Cañada, Universidad de Almería, 2018, p. 52.

no se ajustan a órdenes, límites ni reglas.⁷⁰ De esta manera, en *Pelea de gallos*, se construyen personajes “locas”, es decir, personajes que se comportan de manera trastornada e incorporan lo abyecto a sus cuerpos para interrumpir y frenar las amenazas que las acechan.

Bajo ese cariz, en otros estudios es recurrente el análisis de la figura del monstruo y su vínculo con lo grotesco, lo abyecto, el *body horror*, la narrativa del disgusto. Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya, en otro acercamiento a “Subasta”, resaltan que el ser monstruoso no sólo perturba y se resiste al orden, sino que amenaza con destruirlo. Con esa actitud, genera miedo y angustia en el entorno irrumpido, de modo que, por medio de la literatura, se cuestionan los discursos hegemónicos de poder,⁷¹ tal como la familia en su estado más puro, sagrado o perfecto.

Otra mirada, que a su vez reúne los recursos propios de lo abyecto y lo monstruoso, es la de Sayak Valencia sobre el capitalismo *gore*. José Serrano Córdoba observa que la estética *gore* es utilizada por Ampuero para visibilizar conductas patriarcales y para rechazar las posibilidades de suavizar las violencias que perciben, especialmente, las mujeres⁷². Metztlí Donají Aguilar agrega que los personajes de Ampuero se ven reducidos a la cosificación del cuerpo por parte de los sujetos endriagos (los agresores), de manera que lo corpóreo adquiere relevancia en tanto que la autora de *Pelea de gallos* utiliza las estrategias del *body horror* —técnica que proviene propiamente del terror cinematográfico para producir asco.⁷³ Es decir, hay una tensión entre la cosificación de los cuerpos para ejercer violencia sobre ellos —la cosificación entendida por sí

⁷⁰ Solange Rodríguez Pappé, “Arrebatadas: representaciones femeninas del miedo en la literatura ecuatoriana”, en Augusto Rodríguez (comp., pról.), *El pez sólo puede salvarse en el relámpago. Reflexiones sobre la literatura ecuatoriana*, Quito, Universidad Politécnica Salesiana/ Abya Yala, 2020, p. 117.

⁷¹ Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya, “Monstrua y subalterna: la resistencia en “Subasta” (2018), de María Fernanda Ampuero”, *Árboles y Rizomas*, vol. 3, núm. 1, 2021, p. 98.

⁷² José Eduardo Serrano Córdoba, “La estética *gore* de María Fernanda Ampuero”, *Pucara. Revista de Humanidades*, vol. 2, núm. 33, 2022, p. 39.

⁷³ Sánchez Mejía agrega que otro elemento que Ampuero apropia en su narrativa son las referencias a cintas cinematográficas como *The shining* y *A Nightmare on Elm Street*: las tramas de estas películas alimentan los temores de los personajes de *Pelea de gallos* (C. Sánchez Mejía, *art. cit.*, p. 113).

misma como una violencia— como la reacción de los personajes para resignificar los cuerpos como una resistencia para repeler las amenazas y liberarse de las situaciones de peligro.⁷⁴

El asco referido recae no sólo en las sensaciones físicas o corporales, sino que se encamina a un asco moral o político: Emanuela Joslewis agrega que el asco comprende, además, una aversión por la capacidad de contagiar, infectar o contaminar.⁷⁵ Este planteamiento se cruza con el de Miguel Ángel Galindo sobre lo grotesco, que es aquello que causa repulsión, pero obliga a revalorar todo lo que se entiende sobre el sujeto que está sujeto a dicha caracterización.⁷⁶

Finalmente, un par de artículos se dedican a revisar la estructuración del cuentario: Galindo Núñez, quien anota una serie de observaciones sobre la disposición y ordenamiento de los textos, que, en distintos conjuntos, muestran relaciones semánticas, temáticas y hasta fonéticas.⁷⁷ Ana Rita Souza, además, identifica en algunos cuentos, como “Monstruos”, una estructuración tal como la que propone Ricardo Piglia: dos historias diferentes se entrecruzan a lo largo del relato.⁷⁸

En términos generales, el interés de la crítica se encamina a revisar los recursos que utiliza María Fernanda Ampuero para “denunciar” o cuestionar temas sociales como la posición de las mujeres en contextos violentos y patriarcales, la institución familiar como supuesto lugar seguro para las infancias, el carácter intocable de la Iglesia. Los artículos revisados coinciden en las herramientas teóricas empleadas para hacer sus análisis: terror y horror, lo abyecto, lo grotesco, lo monstruoso, el *body horror*, lo escatológico (entre otros conceptos, que serán revisados y

⁷⁴ Meztli Donají Aguilar González, “Violencia y deshumanización del cuerpo: una lectura del *body horror* en “Subasta” de María Fernanda Ampuero”, *Ciencia y cultura*, núm. 49, 2022, p. 38 (En adelante “Violencia y deshumanización del cuerpo”).

⁷⁵ Emanuela Jossa, “María Fernanda Ampuero y la narrativa del disgusto: *Pelea de gallos* y *Sacrificios humanos*”, *Visitas al patio*, vol. 17, núm.1, 2023, p. 52.

⁷⁶ Miguel Ángel Galindo Núñez, “Inocencia quebrantada. El uso de lo grotesco en *Pelea de gallos* de María Fernanda Ampuero”, en *Sincronía. Revista de Filosofía, Letras y Humanidades*, núm. 79, 2021, p. 341.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 337.

⁷⁸ Ana Rita Souza, “La economía del cuento: el caso de María Fernanda Ampuero”, *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, núm. 9, 2023, p. 8.

desarrollados ampliamente en capítulos posteriores). Llama la atención cómo, desde propuestas teóricas con diferente denominación, los acercamientos críticos llegan a conclusiones similares. Con base en lo expuesto, deducimos que, más que revisar el mismo fenómeno con distintas denominaciones, se examina un eje temático desde distintas aristas: desde la tematización de los cuerpos violentados, hasta los efectos que producen tales temas con sus características. En otras palabras, estas nociones teóricas se conducen por el mismo cauce, por lo que es posible visualizar las vertientes que se presentan en la literatura de terror y horror; en concreto, en la propuesta artística de Ampuero.

Ahora bien, cabe resaltar que los artículos descritos muestran específicamente interés por los cuentos “Subasta” y “Monstruos”; algunos de los textos académicos hacen mención a otras narraciones, pero con poca profundidad en el análisis o sólo para ejemplificar algún aspecto predominante en los títulos mencionados. Si bien, no encuentro desatinado que tales propuestas puedan extenderse a las cualidades generales de *Pelea de gallos*, es necesario añadir que cada relato se enfrenta con esos recursos de manera distinta; los tratamientos son particulares y otorgan una significación diversa. Pese a ser recursos que están presentes de inicio a fin del volumen, los cuentos son tan parecidos como disímiles. En ese sentido, la propuesta de esta investigación busca abonar a la identificación de las figuras y estrategias narrativas que constituyen el corpus de estudio a partir de esta hipótesis: María Fernanda Ampuero recurre al carácter doble de la estructura del cuento (expuesta por Piglia en “Tesis del cuento”) para construir los relatos de terror y horror que integran la propuesta estética del cuentario *Pelea de gallos* (2018). Dicho lo anterior, el objetivo principal de la investigación es, a partir del análisis del corpus mencionado, identificar la recurrencia de los recursos narrativos comprendidos en “lo oculto”, las cuales permiten inferir

información escondida durante determinados momentos de los relatos y que, eventualmente, asoma revelando la segunda historia hasta entonces velada para el lector.

III. DE LO TERRORÍFICO EN LA LITERATURA⁷⁹

Si bien, las historias de miedo nacieron junto con la humanidad, desde finales del siglo XVIII hasta casi mediados del XIX sobresale la primera forma histórica del cuento de terror:⁸⁰ la novela gótica. El término “neogótico”⁸¹ es atribuido a Horace Walpole, IV conde de Orford, con la aparición de *The Castle of Otranto, a Gothic Story* (1764). Asimismo, otros de los hitos de esta literatura son las historias de *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe; *The Monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis; y *Melmoth the Wanderer* (1820), de Charles Maturin.

El espacio por antonomasia donde se desarrollan estas historias es el castillo. Mijaíl Bajtín desarrolla un cronotopo⁸² correspondiente a la novela gótica, sobre el que explica que:

Hacia finales del siglo XVIII, en Inglaterra, se establece y se impone en la llamada “novela gótica” o “negra”, un nuevo territorio de desarrollo de los acontecimientos novelescos: “el castillo” (por primera vez, en este sentido, en el que *El castillo de Otranto*, de Horacio Walpole; luego, en Radcliffe, Lewis, etcétera). El castillo está impregnado de tiempo, de tiempo histórico en el sentido de la palabra, es decir de tiempo del pasado histórico. El

⁷⁹ En esta revisión teórica se recurrió inicialmente a textos clásicos relacionados con la literatura de terror. Es conocido que existen otros ‘subgéneros’ (como el *folk horror*, el horror sobrenatural, el horror cósmico, *slasher*, entre otros), pero se llegó a la conclusión de que las nociones que se desarrollarán a continuación son un oportuno punto de partida para analizar la construcción de los textos de Ampuero.

⁸⁰ Rafael Llopis (pról. y trad.), *Antología de cuentos de terror I. De Daniel Defoe a Ambrose Bierce*, Madrid, Alianza, 3ª ed., 2022, p. 11.

⁸¹ María Pilar Poblador señala que, durante el siglo XIX, la arquitectura buscó “materializar en sus formas la imagen de esta nueva era, unas veces desde posturas arriesgadas y otras más académicas y acomodadas a los gustos del arte oficial. Así surgen los historicismos que, en su concepto más puro, propusieron la vuelta a los estilos consagrados por el pasado, forjando *revivals* como el neogótico o el neorenacimiento, inspirados en la exaltación de la historia local, para remontar un periodo de esplendor vivido por un país o una región”. Con el resurgimiento del estilo neogótico, otras disciplinas además de la arquitectura evocaron leyendas, música de tradición popular, literatura y ruinas de monumentos provenientes directamente de la Edad Media, donde surgió este estilo artístico (“El neogótico y lo neomedieval: nostalgias del pasado en la era de la industrialización”, Concha Lomba Serrano y Juan Carlos Lozano (eds.), *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto II*, Zaragoza, Fernando el Católico, 2014, pp. 120 y 123). Es decir, con “neogótico” se entiende como el regreso a elementos estilísticos, de un tiempo, espacios y sociedades propios del medievo para cierta propuesta narrativa de los siglos XVIII y XIX, tal como lo explica Bajtín en el cronotopo de la novela gótica (Véase infra, n. 82); sin embargo, para fines de esta investigación, de aquí, se utilizará dicho término para hacer referencia a algunas propuestas de la narrativa hispanoamericana contemporánea que recurre a las características clásicas representativas de este género.

⁸² Se entiende por “cronotopo” a “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura [que] expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo” (Mijaíl Bajtín, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Helena S. Krukova y Vicente Cazcarra (trads.), Madrid, Taurus, p. 237).

castillo es el lugar en el que viven los señores feudales (por lo tanto, las figuras históricas del pasado); los siglos y las generaciones han dejado importantes huellas en diversas partes del edificio, en el ambiente, en las armas, en la galería de retratos de los antepasados, en los archivos familiares, en las específicas relaciones humanas en la sucesión dinástica, de transmisión de los derechos hereditarios. Finalmente las leyendas y tradiciones hacen revivir, con los recuerdos de los pasados acontecimientos, todos los rincones del castillo y de sus alrededores. Esto crea una temática específica del castillo, desarrollada en las novelas góticas.⁸³

Además del castillo, la narrativa gótica se desarrolla en otros paisajes desolados antiguos como monasterios abandonados o casonas aisladas en medio de bosques intransitables, tenebrosos u otros espacios invadidos por una permanente oscuridad.⁸⁴

Esta primera pantalla no es gratuita, sino que detrás de tales ambientes se ocultan las depravaciones psicológicas y conductas ajenas a lo cotidiano; es decir, la narrativa gótica permite explorar aquellas regiones espirituales que no siempre se pueden explicar racionalmente en un primer momento. Debido a lo anterior, es común que en dichas narraciones aparezcan elementos sobrenaturales (o que aparentan serlo).⁸⁵ La oscuridad inherente a los lugares comunes de esta literatura, entonces, contribuye a construir y reforzar las emociones vinculadas con una atmósfera tétrica, de misterio, de un peligro latente y, por lo tanto, de miedo.

La exposición del lado más sombrío de los personajes y sus sociedades implica una transgresión hacia “las buenas costumbres que determinadas estructuras sociales buscan instaurar como su reflejo”.⁸⁶ Para este propósito, se emplean criaturas amenazantes y peligrosas: el monstruo. De acuerdo con lo anterior, podemos inferir que las historias góticas se expresan a partir

⁸³ Ibid., p. 396.

⁸⁴ Federico Patán, “Una rosa para Amelia”, en Alfredo Pavón (ed. y pról.), *Cuento y figura (la ficción en México)*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999, p. 122.

⁸⁵ *Loc. cit.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 123.

de problemáticas sociales; señalan, cuestionan, denuncian. Dos instituciones con frecuencia acusadas son la familia y la iglesia: ambas, consideradas por mucho tiempo como núcleos o base del buen comportamiento y funcionamiento de la sociedad, por los valores éticos y morales que profesan y que han sabido aprovechar mediante el poder que son capaces de ejercer.

En *Supernatural Horror in Literature* (1927), Howard Philips Lovecraft expresa algunas opiniones muy mordaces sobre las novelas góticas y, para su propósito, toma como sacrificio a la autora de *The Mysteries of Udolpho*: “La señora Ann Radcliffe (1764-1823), cuyas famosas novelas hicieron del terror y el suspense un estilo que alcanzó cotas nuevas y más altas en el dominio de lo macabro y la atmósfera tétrica, a pesar de tener la irritante costumbre de destruir a sus propios fantasmas, al final de las novelas, mediante artificiosas explicaciones de tipo mecánico”.⁸⁷ Con esta declaración adversativa resaltada en cursivas, es evidente que a Lovecraft los razonamientos que desbaratan los sucesos sobrenaturales le resultan de pobre calidad literaria ya que, para su planteamiento del horror cósmico (también conocido como horror lovecraftiano), lo sobrenatural no sólo es obligado por preferencia artística, sino sustancial para la propuesta literaria:

Hoy el verdadero cuento sobrenatural contiene algo más que muertes secretas, huesos ensangrentados o una forma envuelta en sábanas y agitando cadenas, según los cánones establecidos. Ha de estar presente cierta atmósfera de inquietud e inexplicable miedo a fuerzas desconocidas y ajenas, y ha de haber un atisbo expresado con la propia seriedad y sentido de portento, de esa concepción, supremamente terrible, del cerebro humano, que es la de la maligna y específica suspensión o abolición de esas leyes inmutables de la naturaleza que constituyen nuestra única salvaguarda contra el ataque del caos y los demás demonios del espacio insondado.⁸⁸

⁸⁷ Howard-Philips Lovecraft, “El horror sobrenatural en la literatura”, *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos*, José A. Álvaro Garrido (trad.), Madrid, Edaf, 2002, p. 142. Las cursivas son mías.

⁸⁸ *Ibid.*, p.129.

Para Lovecraft, esa atmósfera es lo más importante, pues, dice, es la que crea una sensación concreta, la cual está ligada al miedo que provocan seres superiores y ajenos a la humanidad, los cuales hacen notar la pequeñez y fragilidad del ser humano, así como su ignorancia y la de la ciencia incapaz de comprender los hilos que mueven su destino, de tal manera que en numerosas narraciones de este tipo no terminan por resolverse los misterios planteados y permanecen de inicio a final atmósferas misteriosas, pesimistas y, en muchas ocasiones, de locura.

Aunque algunos miedos han sido superados —parcialmente— por la humanidad, como la instrumentalización de la energía eléctrica para generar luz artificial ha menguado el temor a la oscuridad de la noche, otros nunca se vencen, de modo que la literatura que implica sensaciones y efectos terroríficos se renuevan constantemente: nos referimos al neogótico. El regreso de tal narrativa clásica implica algo más que un mero reciclaje en otra temporalidad: según Berenice Romano, “no repite los motivos, los escenarios o arquetipos tal como se construyeron al comienzo del género”,⁸⁹ pero sí hay interés en replicar los sentimientos producidos por las atmósferas típicas pertenecientes a la propuesta del gótico.

Los elementos que se retoman del gótico son empleados para conmover al lector por medio de situaciones y personajes que le resulten conocidos, cercanos, verosímiles, tales como los espacios y las sociedades decadentes, la locura, la soledad, el miedo a lo desconocido o personajes deprimidos. En otras palabras, lo que en la actualidad se conoce como neogótico en Latinoamérica es una refiguración del gótico clásico: Carlos Calderón apunta que “no es más una literatura imitativa de la europea, sino una expresión de una literatura [...] con características diferentes a la

⁸⁹ Berenice Romano Hurtado, “Estudio introductorio. Horror y escritura en voces femeninas de Latinoamérica”, Berenice Romano Hurtado (coord.), *Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres. Estudios críticos de obras representativas del siglo XXI*, Ciudad de México, Nómada, 2023, p. 12.

européa. Se trata de una reinención de la realidad utilizando los elementos que caracterizan la literatura gótica clásica, adecuados a otra realidad, recreados, reinventados”.⁹⁰

En esta misma línea, el nuevo horror latinoamericano (o también llamado neogótico) en la literatura contemporánea se caracteriza por un “gesto gótico” que supondría un matiz en el tratamiento de cualquier tema: esto se identifica mediante el tono del lenguaje capaz de producir atmósferas y emociones que coloquen al lector en un estado de inquietud y zozobra, y le dejen un gusto amargo.⁹¹ Bajo esta lectura, se han analizado algunos aspectos de obras como *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enriquez; *Mandíbula*, de Mónica Ojeda;⁹² *La mucama de Omicunlé*, de Rita Indiana; *Entierre a sus muertos*, de Ana Paula Maia, entre otras. Es importante mencionar que, a consideración nuestra, las denominaciones nuevo horror latinoamericano o neogótico resultan útiles para ubicar un conjunto de obras, estrategias discursivas y perfiles literarios en su contexto; no obstante, como arma de doble filo, pudiera ser un comodín para definir poéticas particulares.

Hasta este punto, se han revisado dos posturas sobre la literatura de miedo que parecen ser opuestas, pese a tener el miedo como punto común: si bien, la narrativa gótica no se niega a incluir elementos sobrenaturales, suelen deshacer ese vínculo con lo sobrenatural por medio de

⁹⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁹¹ *Loc. cit.*

⁹² Otro término que ha surgido para enmarcar buena parte de la literatura de miedo es “gótico andino”: particularmente, para *Las voladoras*, de Mónica Ojeda, quien se basó en dicha categoría para conformar dicho libro de cuentos: “No hay mucho pensamiento o trabajo teórico en torno al gótico andino. Es una categoría que escuché una vez a un académico ecuatoriano, Álvaro Alemán, durante un congreso. Desde entonces la categoría estuvo rondándome la cabeza y tuve ganas de escribir pensando en cómo yo lo entendía: un tipo de literatura que trabaja la violencia —y por lo tanto el miedo— generada en una zona geográfica específica: la Cordillera de los Antes, con todas sus narraciones [de tradición oral], mitos, símbolos y su desnuda contemporaneidad” (en Ana Pina, “El fulgor del nuevo gótico latinoamericano”, *El Cultural*, 29 de enero de 2021, https://www.elespanol.com/elcultural/letras/20210129/fulgor-nuevo-gotico-latinoamericano/554946581_0.html, consultado el 3 de mayo de 2024). Bajo estos supuestos, este término presenta algunas limitaciones: la principal, comprende un contexto cultural y geográfico sumamente específico, razón por la que no entraremos en mayor discusión sobre el “gótico andino”.

explicaciones lógicas, mientras, a casi un siglo de la publicación del ensayo de Lovecraft, permanecen sus ideas para la revisión de esta literatura: Rafael Llopis sostiene que

lo que caracteriza al verdadero cuento de miedo es la aparición de un elemento sobrenatural e inexplicable, totalmente irreductible al universo conocido, que rompe los esquemas conceptuales vigentes e insinúa la existencia de leyes y dimensiones que no podemos ni intentar comprender, so pena de sufrir graves cortocircuitos cerebrales.⁹³

Por su parte, Luis Martínez de Mingo afirma que las características básicas para definir un cuento de miedo son dos: “la creación de una atmósfera, de un clima inquietante, y la aparición de un suceso sorprendente, que no tiene explicación inmediata ni alcanzable desde la razón, [el cual] tiene que estar relacionado con [la pérdida o puesta en peligro de] algo esencial para el ser humano”,⁹⁴ como la vida.

Para alcanzar los efectos que se proponen en las narrativas hasta aquí expuestas (horror sobrenatural y novela gótica), los relatos se hacen de la construcción de atmósferas particulares, donde la perspectiva narrativa y el tratamiento de sus espacios juega un papel fundamental, entre otros aspectos. A continuación, revisaremos algunas categorías pertinentes para explicar tal conformación.

UNHEIMLICH O LO OMINOSO

Sigmund Freud es quien revisa la noción de lo ominoso (también traducido como siniestro): esta sensación, afirma, pertenece al orden de lo terrorífico, despierta angustia y horror.⁹⁵ A partir de ello, el autor recurre a diversas definiciones de *heimlich* y de *unheimlich*: éstas son opuestas entre sí. Mientras que el primer vocablo alude a lo doméstico, lo familiar e íntimo; su contraparte,

⁹³ R. Llopis, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁴ Martínez de Mingo, Luis, *Miedo y Literatura*, Madrid, Edaf, 2004, p. 20

⁹⁵ Freud, Sigmund, “Lo ominoso (1919)”, en *Obras completas XVII*, José Luis Etcheverry (trad.), Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2ª ed., 6ª reimpr., 1999, p. 219.

podemos inferir, es lo nuevo, lo desconocido, aquello que no es consabido ni familiar; no obstante, Freud especifica que para que un objeto o situación sea realmente ominosa, debe estar caracterizada por algo más que la novedad.

Para proceder con el ensayo, Freud emprende una segunda vuelta a los distintos significados del adjetivo protagonista de sus reflexiones. Una de las acepciones de *heimlich* se separa tajantemente de lo no ajeno, lo familiar, de confianza, lo que recuerda al terruño: contradice lo que se creía fijo: mantener algo clandestino, ocultarlo para que otros no sepan de ello ni acerca de ello, escondérselo.⁹⁶ Es decir, los significados opuestos coinciden en la misma palabra. Esta palabra, dice Freud, no es unívoca, sino que pertenece a dos círculos de representaciones que, sin ser opuestos, son ajenos entre sí: el de lo familiar y lo agradable, y el de lo clandestino. Las declaraciones de Schelling ejemplifican perfectamente la manera en que funciona lo ominoso: “es todo lo que está destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, que ha salido a la luz”,⁹⁷ es decir, dentro de una situación familiar o que se daba por conocida, emerge una cualidad que en ninguna circunstancia se advertía, lo cual provoca algún tipo de malestar. Según Jentsch, “uno de los artificios más infalibles para producir efectos ominosos en el cuento literario consiste en dejar al lector con la incertidumbre sobre si una figura determinada que tiene ante sí es una persona o un autómeta”:⁹⁸ la diferencia entre ambos es apenas sutil por lo familiares que resultan entre sí, de modo que la mera posibilidad de encontrar humanidad (al menos aparente) en un ser no humano perturba a cualquiera.

Freud reconoce que con frecuencia y con facilidad se obtienen efectos ominosos cuando se “borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 222-223.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 225.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 227.

habíamos tenido como fantástico”;⁹⁹ aunque esto dependerá del tipo de reglas que constituyen el funcionamiento de los universos creados en los textos literarios: por ejemplo, la resucitación de los muertos en la mayoría de las situaciones se interpretan como representaciones de lo ominoso; pero en algunos casos como los cuentos tradicionales, que están plagados de magia y fantasía, es inaceptable la entrada de lo ominoso, así como en las historias de milagros como las del Nuevo Testamento.

El poder de la creación literaria es que tiene la capacidad de alcanzar efectos ominosos que jamás ocurrirían en el mundo empírico, así como el creador literario también puede darse la libertad de crear un universo que coincida con la realidad que nos es familiar o que parezca casi imitarla, retratarla o reflejarla o, por el contrario, crear un mundo en que se distancie radicalmente. No importa el caso que sea, se establece un pacto de lectura implícito con el lector.¹⁰⁰

LO GROTESCO

Lo grotesco, de acuerdo con Frances S. Connelly,¹⁰¹ es un antídoto de bienvenida al pensamiento convencional debido a su humor e irreverencia.¹⁰² De tal modo que, cuando nos enfrentamos a caracterizaciones grotescas, debemos estar preparados para ver cómo se trastocan las convenciones sobre cualquier asunto.

Grotesco deriva de la palabra italiana *grottesco* que significa “perteneciente a la gruta”, la cual, a su vez, se asocia con la fertilidad, al vientre y a la muerte. La gruta es la boca abierta de

⁹⁹ *Ibid.*, p. 244.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 248-249

¹⁰¹ Se recurrió a F. Connelly como principal referente de lo grotesco debido a la amplia y nutrida perspectiva que ofrece sobre este concepto: desde su etimología relacionada con las grutas, hasta las propuestas de Wolfgang Kaiser y Mijail Bajtin; sin embargo, esto no impidió el acercamiento a los textos originales de los autores mencionados.

¹⁰² Frances S. Connelly, *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*, Amaya Bozal (trad.), Madrid, Machado Libros, 2015, p. 21.

una cueva que invita a descender a otros mundos; espacios en los que se conciben las maravillas que exceden las capacidades de la imaginación y, simultáneamente, nos recuerda los límites mortales de la condición humana.¹⁰³

Lo grotesco también provoca respuestas tan contradictorias como sus significados, fusionando humor y horror, ingenio y transgresión, repulsión y deseo. Como un minotauro o una sirena o un *cyborg*, lo grotesco no es ni una cosa ni otra, y esta criatura límite vaga por las fronteras de todo lo que es familiar y convencional.¹⁰⁴ Connelly propone que el grotesco opera en un espacio muy particular: el *Spielraum* (que se traduce como “cuarto de juegos” o “espacio de maniobras”).¹⁰⁵ Este espacio, al ser propicio para subvertir las reglas y convenciones que se le pongan enfrente, se llena de conflictos, pero también de nuevas posibilidades.¹⁰⁶ Algunos de estos conflictos aparecen al romper con los límites culturales, comprometiendo y contradiciendo lo que es “conocido”, “propicio” o “normal”.¹⁰⁷

Por medio de los conflictos y cuestionamientos suscitados en el *Spielraum*, el grotesco nos recuerda el peligro del arte, pues encarna “la amenaza de unas imágenes que hieren de muerte todo lo conocido, lo establecido, lo aceptado”;¹⁰⁸ es decir, desde posiciones desfavorecidas, se pone en jaque la estabilidad que daba por hecha la sociedad sobre ciertos temas. Por lo anterior, no es de sorprender que artistas interesados en cuestiones de género o raza elaboren creaciones de naturaleza grotesca, pues lo grotesco ha sido siempre la quintaesencia y voz de lo marginal.¹⁰⁹

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 23.

¹⁰⁴ *Loc. cit.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 42-43.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 26. La idea de lo femenino que se ha construido en la cultura occidental, por ejemplo, ha sido representada por medio de cuerpos grotescos en numerosas ocasiones.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 61-62.

Connelly, a lo largo de su estudio, explora diversas facetas del grotesco, una de ellas es la del grotesco traumático, el cual está compuesto por la abyección, lo monstruoso y lo demoníaco.¹¹⁰ Estas expresiones, aunque difieren en distintas cualidades, coinciden en que inspiran terror, miedo y repulsión; “nos lleva a un mundo aterrador, liminal, que amenaza con craquelar el barniz cuidadosamente construido de nuestra identidad”.¹¹¹

La monstruosidad y la abyección suscitan un deseo abrumador de establecer un límite entre nosotros y su temida otredad. Esta respuesta revela un elemento fundamental común a ambos: cada uno, a su manera, desafía nuestros esfuerzos por objetualizar, representar o conservar la imagen en nuestras propias mentes y, al hacerlo, cuestiona nuestra postura como seres independientes. Lo monstruoso, por ejemplo, se construye a partir de la deformación y combinación para personificar lo que es temido; amenaza con atacarnos y destruirnos. Mientras tanto, la abyección genera miedo y repulsión por medio de los cuerpos sucios que están cerca de mezclarse con nosotros de cierta manera que no es deseable.¹¹² Cabe aclarar que dichos cuerpos no generan la repulsión por sí mismos, sino por lo que se provoca a partir de la suciedad: la perturbación de identidades, sistemas u órdenes; aquello que no respeta límites y reglas establecidas; se pierde el control sobre su propia forma habitual. En ese sentido, el cuerpo abyecto está relacionado con los cuerpos femeninos, los cuales “suelen aparecer fetichizados con más frecuencia, objeto de la mirada dominadora, también es el cuerpo que con más frecuencia aparece retratado como abyecto y monstruoso cuando rompe estos límites impuestos”.¹¹³

¹¹⁰ Para efectos de la investigación, no recurriremos a la categoría teórica de lo demoníaco; sin embargo, encontramos que puede resultar de utilidad para entender y problematizar escenarios relacionados con el bien, el mal y el poder.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 232

¹¹² Julia Kristeva, *Los poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, Nicolás Rosa y Viviana Ackerman (trads.), Buenos Aires, siglo veintiuno, 2ª ed., 1989, p. 11.

¹¹³ *Ibid.*, p. 236.

LO MONSTRUOSO

Esta categoría tiene una amplia tradición literaria y teórica y además suele cobrar un importante protagonismo en historias de terror por medio de hombres lobo, vampiros, asesinos, el monstruo de Frankenstein, gigantes, entre muchas otras criaturas. Por lo anterior, resulta indispensable tener en consideración las reflexiones teóricas de algunos autores como Michel Foucault, Noël Carroll, Jeffrey Jerome Cohen y Mabel Moraña.¹¹⁴

DE LA ANORMALIDAD A LO MONSTRUOSO: MICHEL FOUCAULT

En toda sociedad hay individuos peligrosos a los cuales el historiador francés denomina “los anormales”. Una de las figuras que constituyen la anomalía es el monstruo humano, el cual es definido por el hecho de que, “en su existencia y su forma, no sólo es la violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza. [...] El monstruo es lo que combina lo posible y lo prohibido”.¹¹⁵ El monstruo es la forma natural de la contranaturaleza:¹¹⁶ está caracterizado por ser el modelo de todas las pequeñas diferencias. Por lo anterior, es un individuo sumamente problemático, pues con su sola presencia interroga los sistemas sociales; su existencia inquieta a las instancias de poder y las obliga a reorganizarse para mantenerlo al margen.

El monstruo ha sido entendido y juzgado de diferentes formas en distintas épocas: por ejemplo, Foucault explica que, desde la Edad Media y hasta el siglo XVIII, el monstruo esencialmente es una mezcla: “la mezcla de dos reinos, reino animal y reino humano. [...] Es la mixtura de dos especies [...] Es la mixtura de dos individuos [...] Es la mixtura de dos sexos [...]

¹¹⁴ También se revisarán algunos aportes de Stephen King y José Miguel G. Cortés sobre la monstruosidad; no obstante, no se hará un apartado para cada autor ya que buena parte de sus ideas refuerzan las propuestas de Foucault, Noël, Cohen y Moraña.

¹¹⁵ Michel Foucault, *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*, Horacio Pons (trad.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1ª ed., 4ª ed., 2007, p. 61.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 62.

Es la mixtura de vida y muerte [...] Es una mixtura de formas”.¹¹⁷ Estas combinaciones transgreden los límites naturales, las calificaciones, la ley. Para considerar a un individuo como monstruoso, es preciso que su transgresión de la ley “se refiera a cierta prohibición de la ley civil, religiosa o divina”.¹¹⁸ Sólo hay verdadera monstruosidad donde el desorden afecta a alguna de las normas impuestas por el derecho civil, canónico o religioso al grado que lo obliga a interrogarse sobre sus propios fundamentos o sobre su propia práctica, o a callarse, o a renunciar, o a recurrir a otro sistema de referencia.

La monstruosidad, hasta mediados del siglo XVII era en sí misma criminal, por ejemplo, el hermafrodita era juzgado y castigado por la mixtura de ambos sexos en un mismo cuerpo. En otras palabras, la monstruosidad se basaba en gran medida en la apariencia física de los individuos señalados como monstruos. Hacia mediados del siglo XVIII y hasta mediados del siglo XIX, la criminalidad resalta como un exponente necesario para hablar de monstruosidad: en relación con el criminal monstruoso (o monstruo moral), las apariencias físicas del individuo monstruoso pasan a segundo plano, lo que se juzgará para esta nueva figura de monstruo son sus acciones desviadas del sistema de valores morales y jurídicos vigentes en su contexto.¹¹⁹

¿CÓMO EL MONSTRUO INCOMODA?: NOËL CARROLL

En *The philosophy of horror or Paradoxes of the heart*, Noël Carroll plantea algo que parece opuesto a los análisis de Foucault: no todos los monstruos incomodan. Esta condición depende de la naturaleza del texto literario en cuestión. Los monstruos pueden habitar en cualquier tipo de

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 67-68.

¹¹⁸ *Loc. cit.*

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 82.

historias, pero en universos como los cuentos de hadas, mitos o leyendas, los monstruos son parte del mobiliario común: su presencia en estas historias no causa ningún tipo de transgresión.

Por el contrario, en las historias de horror, consideran a los monstruos como anormales, como perturbaciones del orden natural;¹²⁰ no obstante, la reacción afectiva que produce el monstruo no se reduce al miedo que implica la amenaza de peligro, sino que también contempla la repugnancia, la náusea y el disgusto.¹²¹ Sobre este punto, Luis Rey Nambo destaca que la corporalidad del monstruo es indispensable ya que su materialización es la forma de manifestarse e interactuar con los personajes.¹²² Asimismo, los monstruos suelen ser físicamente deformes para alcanzar el fin de provocar un estremecimiento en el espectador.¹²³

Debido a la corporalidad desagradable del monstruo, para Carroll, éste es rechazado: la repugnancia está relacionada con el miedo a ser contagiado de dicha impureza. En otras palabras, el monstruo es un individuo abyecto. Algunas opiniones opuestas, como la del criminal monstruoso de Foucault, o la de José Miguel Cortés, indican que la impureza es psicológica: la monstruosidad más bien figura como una ventana a la complejidad del subconsciente del hombre.¹²⁴

ANATOMÍA DEL MONSTRUO: JEFFREY JEROME COHEN

De los textos teóricos revisados para reflexionar sobre lo monstruoso, encuentro que el análisis de Jeffrey Jerome Cohen en “Monster Culture (Seven Theses)” es versátil y provechoso. Las siete premisas son: 1) el cuerpo del monstruo es un cuerpo cultural; 2) el monstruo siempre escapa; 3)

¹²⁰ Noël Carroll, “The Nature of Horror”, *The philosophy of horror or Paradoxes of the heart*, Londres, Routledge, 2004, p. 16.

¹²¹ *Ibid.*, p. 22.

¹²² Luis Rey Nambo Arcos, *El poder como caracterizador de la monstruosidad en los cuentarios El ejército de la luna y Los atacantes de Alberto Chimal*, tesis, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2021, p. 15.

¹²³ *Ibid.*, p. 18.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 19.

el monstruo es un presagio de crisis; 4) el monstruo habita en las puertas de la diferencia; 5) el monstruo vigila las fronteras de lo posible; 6) el miedo al monstruo es, en realidad, una especie de deseo; 7) el monstruo se encuentra en el umbral del devenir.

Algunos de los puntos a resaltar de las siete tesis de Cohen son que el monstruo existe para ser leído en tanto que encarna ciertas circunstancias culturales que incluyen un tiempo, una emoción y un lugar; es una figura simbólica que significa otra cosa que sí mismo, que revela o advierte de algún peligro.¹²⁵ Cohen en ningún momento apunta si los monstruos que tiene en mente responden a una procedencia sobrenatural, lo que permite analizar demasiados tipos de monstruosidad.

Los monstruos se rehúsan a participar en el “orden de las cosas”: sus cuerpos presentan incoherencias o anormalidades que se resisten a los intentos de incluirlos en estructuras sistemáticas. Al ser un cuerpo que no encaja en tales distinciones, amenaza los modelos existentes; su existencia ofrece un escape de sistemas de valores herméticos e invita a explorar nuevas perspectivas de entender el mundo.¹²⁶ Al hacer eso, provoca que la ciencia y el pensamiento racional se desmoronen, por eso es tan peligroso.

Como ya señalaba Foucault, el monstruo es la diferencia hecha carne. Cualquier tipo de alteridad puede ser construida a partir de cuerpos monstruosos (físicamente desagradables), pero en mayor medida, la diferencia monstruosa tiende a ser una naturaleza cultural, política, racial, económica o sexual.¹²⁷ Al revelar que las diferencias son juzgadas de manera arbitraria, el monstruo amenaza con destruir el aparato cultural con el cual se construyen las identidades que

¹²⁵ Jeffrey Jerome Cohen, “Monster Culture (Seven Theses)”, en Jeffrey Jerome Cohen (ed.), *Monster Theory. Reading Culture*, Minneapolis, University of Minnesota, 1996, p. 4.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 7.

refuerzan las diferencias tan marcadas.¹²⁸ Debido a su carácter transgresor, el monstruo y todo lo que encarna debe ser exiliado o destruido.¹²⁹

Aunque el monstruo es temido por estar relacionado con prácticas prohibidas, resulta muy atractivo. Las mismas criaturas que aterrorizan pueden evocar potentes fantasías, pues no están sujetas al orden hegemónico y pueden moverse y actuar a su voluntad. Es posible, entonces, que desconfiamos y odiamos al monstruo al mismo tiempo que envidiamos su libertad.¹³⁰

EL MONSTRUO COMO METÁFORA: MABEL MORAÑA

Como se ha mostrado en la revisión de los teóricos anteriores, las abstracciones e imágenes concretas de lo monstruoso han sido generadas en distintas épocas por los imaginarios populares y discursos de poder para “demonizar, otrificar y excluir sujetos, sectores sociales y proyectos alternativos a los dominantes, para satanizar la alteridad cultural e ideológica, para deshumanizar lo que no se conoce o no se comprende, para canalizar la sospecha, la duda y la melancolía”.¹³¹ En otras palabras, Moraña explica que los monstruos son instrumentalizados y manipulados para establecer control sobre algún grupo, de tal modo que pueden cargar una connotación tanto positiva como negativa, hegemónica o subalterna, sagrada o profana. Su significado es definido por el papel que juega en las tensiones del espacio donde se manifiesta.

La figura del monstruo, al ser empleada en la mayoría de sus representaciones como metáfora de lo anómalo, funciona como contradiscurso identitario y *paradigma* de las alteridades amenazantes y recónditas. Moraña insiste en que el monstruo “se construye como un *collage* en el que se dan cita procedencias dispares y cualidades extremas cuya fuerza disruptiva interviene

¹²⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 17. Esta característica empata con la definición de lo abyecto.

¹³¹ Mabel Moraña, *El monstruo como máquina de guerra*, Madrid, Iberoamericana, 2017, p. 27.

hondamente los imaginarios de la modernidad [...]; afecta el sentido común, desfamiliariza la experiencia cotidiana y desestabiliza los saberes y creencias que rigen el funcionamiento social”.¹³² Es interesante que Moraña describa la monstruosidad como un *paradigma*, creado y reafirmado en mayor medida, por obras literarias y cinematográficas. Es decir, ésta ya no adopta figuras físicas específicas, pero su identidad se basa en representar la diferencia para alterar la armonía y poner en entredichos las “certezas y discursos sobre orden, identidad y poder”¹³³ a través de sentimientos primarios, como el miedo, rechazo, sensualidad y deseo.

En las cuatro reflexiones sobre la monstruosidad, está implícito que hay una entidad que decide señalar a algunos individuos como monstruos el monstruo no nace, sino que lo hacen en la medida que su existencia representa un riesgo para el *statu quo* vigente. Para la construcción de textos literarios, entonces, será indispensable poner a consideración la postura valorativa de quienes se atreven a señalar la monstruosidad en sí mismos o en otros personajes.

EL TERROR Y HORROR LITERARIOS

A lo largo de esta revisión nos hemos topado con varias nomenclaturas que parecen aludir a lo mismo y que incluso llegan a ser usados de manera laxa como sinónimos: terror y horror, historias de miedo y novela gótica. Asimismo, parece que, para la definición de estos géneros, no hay un consenso sobre si la diferencia entre éstas radica en la presencia de elementos sobrenaturales.

Ann Radcliffe ya proponía en el artículo “On the Supernatural in Poetry” (1826) la diferencia entre terror y horror: “Terror and horror are so far opposite, that the first expands the

¹³² *Ibid.*, p. 32.

¹³³ *Ibid.*, pp. 409-410.

soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilated them”.¹³⁴ En este artículo, la autora no se detiene en otro momento a ampliar sus argumentos sobre esta cuestión, pero es posible entrever que la diferencia implica una dimensión temporal: el efecto del primero (terror) recae en la ansiedad de imaginar lo que puede o está por ocurrir; el del segundo (horror), se genera a partir de la repulsión de algo que ya ha sucedido.

El estudio de Adriana Cavarero, aunque no se deriva de un corpus literario, permite entender con mayor profundidad la propuesta de Radcliffe desde los matices etimológicos de los términos: derivado de *treo* y *pheugo*, ‘terror’ está caracterizado “por la experiencia física del miedo tal y como se manifiesta en el cuerpo que tiembla [y huye]”¹³⁵ para salvarse de las violencias que amenazan su vida. En el horror, que deriva de *horreo* y *phrisso*, la reacción física no es la huida, sino la parálisis acompañada de la repugnancia que surge “por una violencia que, no contentándose con matar, porque sería demasiado poco, busca destruir la unicidad del cuerpo y se ensaña en su constitutiva vulnerabilidad”.¹³⁶

Una perspectiva distinta es la de Noël Carroll, quien comenta que la diferencia entre horror y terror consiste en que el primero está marcado por la presencia de monstruos (ya sea su origen sobrenatural o de la ciencia ficción):

This method of proceeding distinguishes horror from what are sometimes called tales of terror such as William Maginn’s “The Man in the Bell,” Poe’s “The Pit and the Pendulum,” and “The Telltale Heart,” Bloch’s Psycho, Tryon’s The Other, Michael Powell’s Peeping Tom, and Alfred Hitchcock’s Frenzy, all of which, though eerie and unnerving, achieve their frightening effects by exploring psychological phenomena that are all too human.

¹³⁴ Ann Radcliffe, “On the Supernatural in Poetry”, *The Italian or The Confessional of the Black Penitents. A Romance*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 403.

¹³⁵ Adriana Cavarero, *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea* (Saleta de Salvador Agra, trad.), Ciudad de México/ Barcelona, Anthropos/ Universidad Autónoma Metropolitana, 2009 p. 19.

¹³⁶ *Ibid.*

Correlating horror with the presence of monsters gives us a neat way of distinguishing it from terror, especially of the sort rooted in tales of abnormal psychologies.¹³⁷

Carroll agrega que, con el mismo método, es posible separar las historias de horror de las novelas góticas, ya que, en este último, como se ha apuntado, aquellas sugerencias de seres o situaciones de otro mundo se desenmascaran con explicaciones lógicas y naturales. En suma, para este autor, el horror está relacionado con los monstruos de índole sobrenatural y su representación visual, mientras que el terror apunta a los vicios o demonios internos (psicológicos) de los seres humanos.

Las propuestas anteriores consideran que terror y horror están separados por grandes diferencias; pero ¿y si formaran parte del mismo género? Stephen King, en *Danse Macabre*, explica que terror y horror figuran ambas como estrategias relacionadas con el miedo pero que tienen distintos efectos: “terror on top: horror below of it, and lowest of all, the gag reflex of revulsion”.¹³⁸

Este libro del escritor estadounidense es, quizá, el menos teórico de los revisados; no obstante, invita a reflexionar sobre las estrategias propias del género para alcanzar (o malograr) determinadas reacciones en el público lector. Por lo anterior, King no suele ofrecer definiciones estrictamente académicas, sino que prefiere recurrir a ejemplos clásicos de la cultura literaria, cinematográfica y del cómic para mostrar y explicar las maneras en las que concibe la escritura de miedo.

El terror es la estrategia más refinada puesto que en la narración nunca se muestra a los lectores nada absolutamente desagradable ni la fuente de peligro; sino que deja que la mente especule ansiosamente sobre esa amenaza que se sabe cerca, pero se desconoce si atacará. Para ilustrar esta técnica, King trae a colación el relato de William W. Jacobs “The Monkey’s Paw”, en

¹³⁷ Carroll, *op. cit.*, p. 15.

¹³⁸ Stephen King, “Tales of the Hook”, *Danse Macabre*, Londres, Hodder & Stoughton, 2006, p. 39.

la que el mayor Morris, un amigo de la familia White, durante uno de sus viajes por el mundo se hizo de una pata de mono disecada que tiene el poder de conceder tres deseos. El señor White se ofrece a comprarla; después de tanta insistencia, el mayor Morris se la entrega no sin antes sugerirle deshacerse de ella o jamás usarla. El señor White, un poco escéptico, pide a la pata de mono saldar la hipoteca de su casa: al día siguiente, le informan al matrimonio White que su hijo ha fallecido en un accidente con maquinaria del trabajo y como indemnización recibirán un importe suficiente para liquidar la hipoteca. La señora White, destrozada por la pérdida, sugiere usar la pata para pedir que el hijo resucite; pero, después de una conversación con su esposo, desiste de la idea. Ambos se sintieron aliviados al creer que el deseo no había surtido efecto; sin embargo, horas más tarde, algo o alguien golpea la puerta: la señora White comprende que es su hijo y, antes de que abra la puerta, su esposo se apresura a pedir un tercer deseo antes de que otra desgracia suceda. King señala que en el final de este relato radica la sensación de terror: “[Terror] is the unpleasant speculation called to mind when knocking on the door begins in the latter story and the grief-stricken old woman rushes to answer it. Nothing is there but the wind when she finally throws the door open... but what, the mind wonders, might have been there if her husband had been a little slower on the draw with that third wish?”¹³⁹

El horror es la emoción de miedo que subyace al terror; ligeramente menos sutil, porque no pertenece meramente a la mente. El horror invita a experimentar una reacción física al mostrar a sus espectadores algo que está físicamente mal.¹⁴⁰ Por ejemplo, en “Slime”, relato de Joseph Payne Brennan, aquella criatura amorfa y viscosa que se traga todo misteriosamente es la responsable de la desaparición de varias personas. Su apariencia es la de un charco ennegrecido hasta que se levanta para atacar por la noche. King señala que “Horror is the amorphous but very

¹³⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁴⁰ *Loc. cit.* Si prestamos atención, estas cualidades son afines al planteamiento que ofrece Radcliffe.

physical ‘thing’ [that] enfolds itself over the body of a screaming dog” (el sabueso de Barnaby).¹⁴¹

Hasta ahora, podemos decir que la diferencia para King es que en el terror, “the imagination alone is stimulated. The reader does the job on himself. In the horror comics, the viscera are also engaged”.¹⁴² El primero, juega con lo presente pero invisible, mientras que, el segundo, se atreve a mostrar el cuerpo físico de la criatura generadora de miedo.

Hay un tercer nivel ligado al terror y horror: el asco. La historia del cómic “Foul Play”, de Jack Davis es el ejemplo perfecto para este nivel. El argumento de esta tira inicia con una descripción hecha por el Guardián de la cripta acerca de un juego de béisbol que se lleva a cabo a la medianoche. Este juego es distinto a cualquier otro, puesto que los jugadores son muertos que se han levantado de sus tumbas: la pelota es la cabeza de uno y en las bases quedan sembradas las vísceras de los jugadores. King explica que estas situaciones repulsivas o repugnantes no siempre tienen un sentido dentro de las narraciones más que generar incomodidad, por lo que este recurso lo considera, aunque efectivo, barato. Para el escritor estadounidense, estas tres estrategias conforman un mismo género, al cual llama horror, por cierto. Sin embargo, considero que esta propuesta es provechosa en el sentido de que no limita a las narraciones a que incorporen los elementos que sean necesarios para conseguir los efectos esperados.

En este repaso, encontramos distintos retos al momento de buscar una diferencia rotunda entre terror y horror: hay una tendencia en el imaginario colectivo de utilizar ambos términos como sinónimos; para King, ambos forman parte de un mismo tipo de narrativa; para Carroll, la distinción se basa en la presencia de elementos miméticos o no miméticos.¹⁴³ Las observaciones de Radcliffe y Cavarero son pertinentes para mostrar cómo se desenvuelven y mezclan los efectos

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁴² *Ibid.*, p. 36.

¹⁴³ Este aspecto, sin embargo, tomará relevancia hacia los relatos del centro de *Pelea de gallos*.

del pánico y la repugnancia en las situaciones de violencia y diversas amenazas que atentan contra la vida y dignidad humanas en los relatos de nuestro corpus de estudio. Asimismo, es interesante que en las reflexiones (tanto de terror como horror) de los teóricos mencionados destaca la tensión entre la sutileza y explicitud de cómo se manifiestan las fuentes de los miedos. El punto de inflexión en las narraciones de ambos géneros radica en el momento donde aquello que no se dice o ha permanecido encubierto, ha de ser dicho. A continuación, se reflexionará sobre ese silencio como elemento fundamental de la estructura de un cuento de terror u horror.

LO OCULTO

Una de las más famosas frases de Lovecraft versa que “la más antigua y poderosa emoción de la humanidad es el miedo, y la clase más antigua y poderosa de miedo es el temor a lo desconocido”.¹⁴⁴ Uno de los instintos de la conservación de la humanidad, señala Martínez de Mingo, junto a la alimentación y la reproducción, es la necesidad de sentirnos protegidos en un lugar seguro, cosa imposible ante un escenario de incertidumbre.¹⁴⁵ En otras palabras, para las narraciones de terror y horror, es sustancial mantener algún aspecto oculto para conseguir o prolongar el efecto de peligro.

Como se mencionó sobre las tesis del cuento, Lo oculto para Piglia es un elemento fundamental de la naturaleza del cuento. “Tesis del cuento” no es el único texto donde el escritor se detiene a reflexionar sobre lo no dicho en la literatura. En algunas de las conversaciones y conferencias reunidas en *La forma inicial y Teoría de la prosa*, explica las diferencias entre tres maneras de cifrar la información: enigma, secreto y misterio.

¹⁴⁴ H. P. Lovecraft, *op. cit.*, p. 125.

¹⁴⁵ L. Martínez de Mingo, *op. cit.*, p. 9.

El misterio, explica, “sería un elemento que no se comprende porque no tiene explicación, o al menos no la tiene en la lógica dentro de la cual nosotros nos manejamos”.¹⁴⁶ Dentro de esta categoría, podríamos mencionar los milagros o la presencia de criaturas que se sitúan en otro plano; pero que simultáneamente conviven en nuestro entorno natural, tales como fantasmas (es el ejemplo de Piglia): no sabemos por qué o cómo es que existen o se manifiestan ante los vivos, pero no dudamos (algunos) de su verídica existencia. El misterio no tiene asidero para ser verificable.

Las otras dos estrategias van estrechamente de la mano: enigma y secreto. En cuanto a la primera, Piglia se basa en la etimología de la palabra *enigma* para sus primeras indagaciones sobre su presencia en un texto literario: significa “dar a entender la existencia de algún elemento que encierra un sentido que se puede descifrar”,¹⁴⁷ es decir, “*supone alguien que investiga y descifra*”.¹⁴⁸ Respecto a la segunda estrategia, el secreto también representa un vacío de significación, es algo que se quiere saber y no se sabe al igual que las dos categorías ya expuestas. La diferencia con el secreto radica en que éste “*es algo que alguien sabe y no dice [...] Es en verdad un sentido sustraído por alguien*”.¹⁴⁹

Estas dos categorías son, en realidad, opuestas, ya que suponen dos lados de la narración de lo oculto: “[el enigma sería] el relato [...] contado desde el que investiga y trata de descifrar; mientras que el secreto sería el relato contado por aquel que cifra y construye el enigma”.¹⁵⁰ Estos modos de cifrar la información suponen especial énfasis en una instancia narrativa, su lugar y relación con la diégesis del relato, de modo que, en el enigma, una vez que la información se esclarece, la narración ya no tiene razón para continuar.

¹⁴⁶ Ricardo Piglia, “Secreto y narración”, *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*, Ciudad de México, Sexto Piso, 2015, p. 235.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 235.

¹⁴⁸ Ricardo Piglia, “Primera clase. 28 de agosto de 1995”, *Teoría de la prosa*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2019, p. 15. Las cursivas son mías.

¹⁴⁹ R. Piglia, “Secreto y narración”, p. 235. Las cursivas son mías.

¹⁵⁰ R. Piglia, “Primera clase. 28 de agosto de 1995”, pp. 15-16.

Bajo este mismo tenor, cabe advertir que no se utilizarán para efectos del análisis las nomenclaturas secreto, misterio y enigma, debido a que Piglia recurre a estos términos con una intención específica y muy evidente: revisar ciertos aspectos de algunas obras de Juan Carlos Onetti, de modo que Piglia intenta establecer la diferencia entre cuento, *nouvelle* y novela a partir de las estrategias para cifrar información dentro de las narraciones de Onetti (no ponemos en duda en ningún momento que los textos que integran *Pelea de gallos* son, efectivamente, cuentos, por lo que no entraremos en discusión si la información oculta altera la naturaleza de los textos narrativos).

Se utilizará, para abarcar las tres estrategias —y otras más—, el nombre de “lo oculto”. Con este término, me refiero netamente a aquello que, con gran insistencia, está escondido y que emerge a lo largo de las narraciones y que tiene incidencia directa en la revelación de la incógnita sobre la cual está construido el relato. Recurriremos, además, a estos conceptos durante el análisis de *Pelea de gallos* ya que resultan útiles para reflexionar sobre las maneras en las que se manifiesta lo oculto en la construcción de las narraciones. En otras palabras, nos permiten tener en consideración distintas aristas desde donde se construye lo oculto: como el posicionamiento y postura valorativa de los personajes y narradores y cómo este incide directamente en las formas en que el relato omite información a la par que brinda indicios. Simultáneamente, se propone una forma de buscar caminos en los relatos que permitan discernir entre la información brindada en la narración aquellos datos útiles para resolver el ocultamiento de una verdad.

En numerosas ocasiones las reflexiones de Piglia se decantan hacia explicar el funcionamiento de narrativas policiacas y detectivescas de tal modo que, para describir la diferencia entre enigma y secreto, utiliza de ejemplo las perspectivas de personajes como el criminal (para el secreto) y el detective (para el enigma). Para el caso de la obra de Ampuero, es

indispensable reconocer que nos enfrentamos, en cambio, a narrativas del miedo; terror y horror. En otras palabras, en esta investigación revisaremos cómo tales nociones teóricas son adaptadas a las necesidades terroríficas de los relatos de *Pelea de gallos*: en vez de *develar* una intriga policiaca, en los cuentos de Ampuero se apuesta por la salida a la luz de situaciones de violencia física (abusos sexuales, golpes, secuestros, abandono, mutilaciones) y psicológica (manipulación, acoso, *bullying*) originada, perpetuada y ocultada en el núcleo familiar por medio de recursos propios del terror y horror, tales como la construcción de espacios góticos y de la psicología de los personajes, crítica a instituciones sociales, figuras y eventos monstruosos, entre otros.

Ahora bien, es indispensable establecer cómo se identificarán las estrategias de lo oculto, para lo cual es útil revisar las etapas del horror que propone John Clute.¹⁵¹ La primera etapa recibe el nombre de “atisbos” (*sighting*), en la que “una experiencia siniestra nos advierte que está a punto de ocurrir algo peor que aquello que acabamos de atisbar [...] Los atisbos son el principio del final. Atisbar es captar un destello fugaz del futuro”.¹⁵² Las siguientes fases no son posibles sin los atisbos. La segunda, el “espesamiento” (*thickening*), inicia cuando los atisbos comienzan a materializarse; es un proceso que funciona como “una llamada de la verdad oculta”.¹⁵³ Si algún atisbo aún quedaba sin definirse en el “espesamiento”, el “trance” (*revel*) es finalmente el momento en el que el relato deja de insinuar y desvela la verdad narrándola tal cual es. Se compone de momentos reveladores. La última etapa, el “después” (*aftermath*) es la escena final con la que se prefigura un nuevo mundo que ya no puede cambiar a causa de los atisbos que iniciaron la narración.

¹⁵¹ Este es un modelo prescriptivo para sugerir el curso ideal del “horror puro”.

¹⁵² John Clute, *El jardín crepuscular*, María Alonso (trad.), Gilgamesh, Barcelona, 2015, p. 17.

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 47-48.

Nótese en específico la etapa de los atisbos y la dependencia de las siguientes en ésta. Los atisbos parecen ser, en realidad, la estructura base de una narración de este tipo. ¿Cómo identificarlos? Para esta tarea, la propuesta indicial de Carlo Ginzburg es de ayuda: los indicios son pequeños detalles que permiten descifrar el funcionamiento de un fenómeno (como son los síntomas para la enfermedad o las pistas para un detective). Para efectos de un texto literario, los indicios son pistas aparentemente insignificantes que, por el contrario, resultan cruciales para desentrañar los conflictos e intrigas que plantea la obra literaria.¹⁵⁴

A partir de la idea anterior, se advierte que utilizaremos como sinónimos durante el análisis del corpus de estudio los términos atisbo, indicio, síntomas, huellas o señales. Estos detalles constan, en términos generales, de información sesgada e insinuaciones, los cuales cargan consigo críticas y juicios de valor de los personajes y narradores a propósito de algún tema expuesto en los relatos, ya sea que contribuyan a la resolución de la historia (o no) y que permitan (o no) develar por completo aquello que había permanecido oculto. La información desconocida —o fracciones de ella— sale inevitablemente a la superficie.

Las marcas de lo oculto con frecuencia se anuncian por medio de un objeto o situación inesperada, ominosa o con el uso de un lenguaje y elementos simbólicos, tal como lo sobrenatural que desencaja de la diégesis construida (la presencia de vudús, milagros o seres no humanos). Éstos, al igual que los monstruos, no se limitan necesariamente a lo sobrenatural: por etimología, son criaturas cuya presencia advierte, señala y muestra algo que permanecía silenciado hasta antes de su presencia. Como se ha explicado, ciertos monstruos causan miedo, repugnancia o rechazo por su apariencia estéticamente desagradable; sin embargo, su aspecto es un síntoma de los vicios de una sociedad o de sí mismo.

¹⁵⁴ Carlo Ginzburg, “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”, en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, trad. Carlos Catroppi, Barcelona, Gedisa, 2ª ed., 2008, p. 192.

Lo oculto resulta parte medular de la estructura de un relato de terror, pero no por ello es la única estrategia utilizada. A la par, en otras descripciones de objetos, personajes y acciones se evita cualquier uso de lenguaje poético que impida ver con claridad; es decir, bajo ningún motivo las descripciones deben ser ambiguas y se busca reflejar en el lenguaje la brutalidad de lo narrado con el fin de provocar repugnancia física y moral en quienes presencian la escena (dentro y fuera del libro), sobre todo cuando se trata de situaciones violentas. Para este tipo de construcciones, es efectiva la estrategia narrativa *show, don't tell*, en la que se evita la adjetivación que quede sujeta a diversas interpretaciones, sino que muestra, a través de sustantivos y acciones concretas, una situación u objetos de la manera en que se desea que el lector lo perciba, que lo experimente, no que lo interprete. Estas construcciones, en realidad, se presentan una vez se devela lo oculto, ya que ponen sobre la superficie del relato lo que podría estar oculto; las dos historias que un cuento comprende se ubican sobre la superficie y se muestran paralelamente. Los pasajes explícitos han de ser examinados a la par de aquellos herméticos por el tipo de dependencia entre ambos artificios.

No menos importante, otro factor a considerar para el análisis de lo oculto es la cantidad y la calidad de la información provista por los narradores y personajes, así como la perspectiva desde la que se comunican. Es usual que en narradores homodiegéticos brinden datos poco confiables: curiosamente, es el común denominador en *Pelea de gallos*. Los títulos tampoco deben pasar desapercibidos; indican cuál es el plano principal de los cuentos, pero es posible encontrar distintas capas (o la(s) segunda(s) historia(s) de la(s) que hablaba Piglia) a partir de personajes secundarios, acontecimientos en otro espacio o temporalidad. En estas narraciones, ninguna palabra debe pasar inadvertida, pues desde el título, hasta la extensión del relato despierta sospecha.

IV. EL ARTE DE OCULTAR Y MOSTRAR

En los capítulos previos se han enlistado algunos aspectos que deben considerarse para las siguientes páginas para entender la unidad y cohesión de *Pelea de gallos*, como el ordenamiento de los relatos. Pese a ser éstos muy distintos, es cierto que comparten similitudes a partir de las cuales se elaboraron varios bloques utilizando como principal criterio el aspecto temático. Si bien, hay elementos recurrentes a lo largo de todos los cuentos (como la institución familiar, migración, empleadas domésticas o situaciones violentas), hay lugares estratégicos a lo largo del volumen donde se desarrollan a profundidad algunas de estas ideas. Estos bloques o agrupaciones están conformados por cuentos inmediatos según el orden propuesto por el índice.

El primer grupo está conformado por “Subasta” y “Monstruos”, en el que las situaciones de violencia son dadas por la mirada machista en la que las mujeres son vistas como seres (u objetos) de los que se puede sacar provecho económico, doméstico y sexual: la joven secuestrada es directamente puesta a la venta durante subastas clandestinas; mientras Narcisa es llamada por su empleador como “el servicio”, ya sea doméstico en un primer momento y, posteriormente, sexual. En este bloque también se crea un modelo muy claro de feminidad aceptado y validado por sus sociedades: la mujercita, como Mercedes, que tiene que ser delicada, callada, dócil, sumisa, débil, miedosa. Mientras que, la monstra, su opuesto, es obligada a volverse monstruosa para resistir a las violencias a pesar de las exigencias sociales y despreciada inclusive por su propia familia. A partir de esta observación, es importante señalar que estos cuentos se encuentren al inicio de *Pelea de gallos*, ya que estos modelos de feminidad se mantendrán vigentes hasta el último cuento.

En el segundo bloque, que reúne “Griselda” y “Nam”, a diferencia del grupo anterior, resalta que, dentro de la nómina de personajes, hay una ausencia de la figura paterna. Tal carencia

no es absoluta, sino que, como si fuera una sombra o un fantasma, los padres-esposos persiguen y atormentan a los miembros que quedan de la familia, quienes constantemente procuran ocultar u ocultarse de esa figura por medio de la migración como un método para salir de situaciones adversas a nivel económico, social y de seguridad (Griselda utiliza su casa como un búnker, donde se esconde para evitar que su esposo la localice, mientras que la familia Ward mantiene en secreto el estado del veterano de Vietnam). En todo el volumen se muestran las figuras masculinas como con un papel ausente o generadoras de violencia; sin embargo, su peculiaridad en estos dos cuentos radica en que sobre estos personajes se construyen las intrigas que competen a las narraciones.

En el tercer conjunto se ubican “Crías” y “Persianas” aparecen nuevamente personajes que relatan los estragos de la migración, pero en ambos cuentos se subraya la perspectiva de los abandonados, de los que se quedaron viendo cómo otros dejaban su lugar de origen. Ambos textos están espejados; en otras palabras, la perspectiva de la voz narrativa de “Crías” es la de un personaje que abandonó el lugar de origen y, años después, regresa y observa las condiciones de lo que fue abandonado; mientras que, en “Persianas”, podemos observar de primera mano las consecuencias del abandono en el personaje abandonado. De esta manera, es posible afirmar que el recurso de opuestos se utiliza en elementos formales y no sólo en la figuración de los personajes, espacios o atmósferas. Ambos cuentos, además, producen en el lector una sensación de disgusto, pero también de confusión ya que provocan asco desde fibras tanto morales como biológicas: presentar “Crías” como una historia de amor entre dos individuos retorcidos y el incesto de Felipe y sus primos como un acto de ternura frente a la crueldad de sus familias provoca fuertes dilemas morales: ¿hasta qué punto lo correcto es correcto?

El cuarto bloque, que nos sitúa en la mitad de *Pelea de gallos*, lo integran “Cristo”, “Pasión” y “Luto”. Éstos están directamente relacionados con temas religiosos, por lo que

nombraremos a este conjunto como la Santísima Trinidad. “Cristo” funciona como una suerte de introducción a los ambientes lejanos, míticos y mágicos que existen entre las páginas de los textos bíblicos; “Pasión” y “Luto” son reconstrucciones o reescrituras de dos pasajes sumamente importantes en los evangelios: la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo y el milagro de la resurrección de Lázaro. En estos cuentos se puede sugerir que hay una fuerte crítica a las figuras y valores profesados por la institución religiosa: la fe, la Sagrada Familia y el agua bendita son palabras que “[saben] a mierda en la lengua” (p. 78). Se ha mencionado que los eventos y personajes, en ocasiones, rozan con lo sobrenatural (perteneciente al horror): en este bloque, la línea que lo separa de lo natural no existe. Las narraciones nos sumergen por completo en espacios y tiempos donde es posible hacer que un muerto vuelva a andar. Al terminar de exponer los espacios religiosos, parece que el curso de la narración (tanto en temas, como en elementos estructurales) vuelve a la normalidad, pero ¿cómo se puede volver a ella cuando estos cuentos han dejado claro que no se puede confiar en lo más sagrado?

La quinta sección del libro también opera como un espejo: “Ali” y “Coro”. El chisme es la práctica protagónica usada por empleadoras y empleadas de familias pertenecientes a estratos sociales alto con la que se devoran y destruyen a las personas. Como dato interesante, todo apunta a que ambos ambientes intradieгéticos pertenecen a un mismo universo, puesto que en “Coro” se hacen comentarios sobre el final suicida de la protagonista del cuento que le antecede. Ampuero pone el acento en el tema de la monstruosidad por medio de los paralelismos narrativos: claro que ésta depende de la perspectiva en la que estemos viendo el asunto, pero más bien parece que quiere decir que hay monstruosidad en todos: mientras que para las empleadoras Coro es una criatura desproporcionada, las empleadas son testigo del proceso de monstrificación de Ali.

El último grupo incluye los cuentos restantes: “Cloro” y “Otra”. El cambio en este par de relatos es notorio en relación con todos los anteriores: las personajes son mujeres solitarias que no narran ni llevan a cabo grandes acciones, sino que son ampliamente introspectivas en su soledad. Las páginas se llenan con los pensamientos y reflexiones sobre su encierro en la vejez y en un matrimonio violento.

A partir de estas observaciones, cabe añadir que se procuró identificar algún patrón en la extensión de los cuentos, aunque parece que no tienen ninguna incidencia en la interpretación de *Pelea de gallos*, vale la pena destacar que “Cloro” y “Otra” se perciben más acelerados pues, como se señaló, prácticamente no hay acciones, sino pensamientos (aspecto que se advierte cuentos antes, desde los pensamientos de Pili en “Coro”).

Además, se observa que los narradores cambian radicalmente a la mitad del volumen, no sólo en el sentido que la mayoría de los narradores eran homodiegéticos, sino que también en el sentido de que los personajes muestran un cambio de actitud: hay un corte entre la niñez y la adultez. Aunque varios de los personajes de las primeras siete historias son adultos, hay regresiones hacia la experiencia de la infancia y de la adolescencia cruciales para el desarrollo del argumento. En “Cristo” se presenta un crecimiento precoz: “ellos no lo entenderían” (p. 62). De ahí en adelante, como si el libro madurara junto con sus personajes, el énfasis en la niñez se disuelve poco a poco hasta que, hacia el final, tenemos a una personaje en plena vejez.

A la par de estos cambios, la ubicación de los relatos bíblicos realmente marca una diferencia entre ambos extremos de *Pelea de gallos*. Con “Pasión” se abre un nuevo camino, una nueva posibilidad: ¿qué sería de la vida, del mundo, de la existencia si todo lo que creemos es una mentira? ¿Qué tal si Dios no es dios, sino diosa? Esto pone en jaque todos los preceptos que creíamos sobre la vida y la sociedad desde el origen de nuestra era, por lo que no puede ser

coincidencia que la segunda mitad del volumen traiga consigo tantos cambios estructurales. Es como si éstos encarnaran la reescritura de la vida e implicaría que cualquier situación puede cambiar de rumbo. Cabe preguntarse cómo esta serie de cambios, junto con el resto de aspectos expuestos en esta sucinta introducción, caben en la construcción del terror y horror en cada cuento particular como en su conjunto en *Pelea de gallos*. A continuación, se indagará en la manera en que lo oculto se inserta en cada relato, siguiendo el orden propuesto por el libro.

“SUBASTA”. DEL ENSAYO AL ESPECTÁCULO

“Subasta” es, quizá, el cuento que ha despertado mayor interés por parte de la crítica literaria que ha atendido la obra de Ampuero y esto sucede por varias razones: el relato presenta un primer elemento que llama la atención, las aves de pelea —los gallos— aparecen tanto en la historia del cuento como en el título del volumen; un segundo elemento por el que destaca es por la maestría que demuestra la escritora ecuatoriana al crear un relato sumamente breve con personajes y situaciones tan complejas como desoladoras; y, finalmente, por ser uno de los textos que muestra situaciones violentas y de crimen en su expresión más cruda, cruel y despiadada, como si a la autora le interesara evidenciar lo que suele ocurrir en el anonimato, o que la sociedad, mientras no sea víctima de tales violencias, se empeña en ignorar.

Este relato comienza *in media res*, lo cual ya implica un gesto de ocultamiento. Este recurso despierta curiosidad por descubrir qué ha pasado para llegar a la circunstancia con la que inicia la narración, en este caso, una mujer con la cabeza cubierta: “En algún lado hay gallos. Aquí, de rodillas, con la cabeza gacha y cubierta con un trapo inmundado, me concentro en escuchar a los gallos, cuántos son, si están en jaula o en corral” (p. 11). La intriga se prolonga ya que, antes de exponer la causa de la situación de la protagonista, la escena se intercala con una analepsis.

En el pasaje retrospectivo, se aprecia la infancia de la narradora, misma en la que se configuran dos modelos femeninos: uno, corresponde a la “mujercita”, la cual se entiende como débil, miedosa, llorona, sumisa y servil. El uso de tal sustantivo responde a la forma en que el padre llamaba a la protagonista: “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” (p. 11). El otro tipo de mujer es la “monstrua”, mismo sustantivo con el que los galleros se referían a la protagonista cuando cubría su cuerpo de los desechos de los gallos:

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.

Le decían a mi papá:

—Tu hija es una monstrua. (p. 12)

Es interesante la reacción de los galleros frente a los comportamientos de la narradora, para lo que cabe recordar que, en una sociedad patriarcal regida por una serie de violencias machistas, el mero hecho de ser mujer la convierte en un ser subalterno,¹⁵⁵ es decir, inferior en relación con los hombres: la “mujercita”, desde una mirada machista, es débil, sensible, vulnerable y por tanto dominable; un blanco fácil atractivo para esos hombres, una presa fácil; mientras que la “monstrua” deliberadamente actúa en contracorriente.

Los modelos de feminidad mencionados no sólo se llevan a cabo en la gallera, sino que ese ambiente patriarcal/machista se traslada también al lugar donde sucede la subasta, al inicio del relato, cuando la protagonista y narradora es adulta. Otra cosa en común entre estos espacios es su configuración a través de los sentidos corporales. En la gallera de la infancia, la narradora no tiene condicionantes para describir el espacio, mientras que, en la subasta, la descripción del espacio está limitado por un “trapo inmundado” (p. 11) que cubre su visión como al resto de los cautivos; sin embargo, en ambos espacios, los olores destacan para conectar los momentos del relato:

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

¹⁵⁵ S. Bolognesi y A. Bukhalovskaya, *op. cit.*, pp. 89-90.

sitio muy clandestino, un lugar refundido quién sabe dónde, y que estoy muy pero que muy jodida (pp. 12-13).

Los pasajes previamente referenciados no son la única interrupción a la secuencia cronológica de la historia, por lo que, en ese ir y venir temporal, se termina de configurar la complejidad de ambas situaciones y, sobre todo, de la protagonista y narradora y también de resolver la incógnita que había quedado plantada desde aquel inicio *in media res*: el lugar donde se encuentra eventualmente se termina de delinear por medio de los comentarios de otros personajes:

Pensé que era una mentira, leyenda. Se llaman subastas. Los taxistas eligen pasajeros que creen que pueden servir para que den buena plata por ellos y para eso los secuestran. Luego los compradores vienen y pujan por sus preferidos o preferidas. Se los llevan. Se quedan con sus cosas, los obligan a robar, a abrirles sus casas, a darles sus números de tarjeta de crédito. Y las mujeres. A las mujeres.

—¿Qué? —le digo.

Escucha que soy mujer. Se queda callado (pp. 13-14).

Cabe insistir que, debido a las condiciones de la narradora, no es posible saber con precisión dónde se lleva a cabo la venta de personas (un garage, una bodega o una casa de seguridad recónditos e ilegales); no obstante, dicho sitio opera bajo las leyes de una carpa de circo, es decir, como un espectáculo, tal y como lo describe la narradora: el gordo se transforma en el maestro de ceremonias no sólo por su actuar durante la subasta, sino por la entonación de sus líneas:

El gordo nos va presentando como si dirigiera un programa de televisión [...] —Daaaaaamas y caballeeeeeeros [...] —Este señor, ¿cómo se llama nuestro primer *participante*? ¿Cómo? Hable fuerte, amigo. Ricardoooooo, bienvenidooooo, lleva un reloj de marca y unos zapatos Adidas de los bueeeenos. Ricardooooo ha de tener plaaaaaaaataaaaaaa. A ver la cartera de Ricardo. Tarjetas de crédito, ohhhhhh, Visa Goooooold de Messi (pp. 15-16. Las cursivas son mías).

El presentador se refiere a la primera víctima como un concursante o un objeto que es ofrecido para su compra bajo la misma dinámica del espectáculo y de apuestas que implican las peleas de

gallos. En otras palabras, la mercancía en estas subastas es “encarnada literalmente por el cuerpo y la vida humana”¹⁵⁶ y, a su vez, son utilizadas por los criminales —o *sujetos endriagos*, en palabras de Sayak Valencia—¹⁵⁷ como “mercancías de intercambio ofrecidas por el necromercado”.¹⁵⁸

Cuando se trata del cuerpo de las mujeres, éste es deshumanizado por los agresores y su valor radica en el consumo y satisfacción sexual que pueden obtener de ellos; “su valor cultural, al igual que el de los gallos, les torna meros instrumentos de divertimento, cuya destrucción corpórea es objeto de consumo”.¹⁵⁹ Esto se puede observar cuando es el turno de la puja para comprar a Nancy, mujer a quien la narradora ha escuchado llorar y es violada frente a todos los espectadores. La configuración de Nancy recuerda la actitud de la protagonista presentada en la primera analepsis de la infancia: la *mujercita* débil, sensible, vulnerable, a quien los hombres pueden tocar y hacer con ella lo que quieran sin reparos, que “se dejaba” tocar por los galleros a cambio de algo de poco valor como un caramelo o apenas una moneda (p. 11), al igual que ofrecen por Nancy “tres quinientos”, mientras que por otras víctimas adineradas ofrecieron mucho más. “El sexo es más barato que la plata” (p. 17).

¹⁵⁶ Sayak Valencia, “Capitalismo Gore y necropolítica en el México contemporáneo”, *Revista de Relaciones Internacionales*, Universidad Autónoma Metropolitana, núm. 19, 2012. p. 84.

¹⁵⁷ Valencia con este término se refiere “al derramamiento de sangre explícito e injustificado, al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con la precarización económica, el crimen organizado, la construcción binaria del género y los usos predatorios de los cuerpos” dentro de la dinámica del capitalismo. Los “sujetos endriagos” hacen referencia a “un monstruo fabuloso, con facciones humanas y miembros de varias ferias”, de acuerdo con las descripciones del Amadís de Gaula y, en el marco del capitalismo *gore*, son criminales, narcotraficantes, secuestradores, etcétera.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 99.

¹⁵⁹ Selma Rodal Linares, “La deshumanización como estrategia contra-económica en *Pelea de gallos*, de Maria Fernanda Ampuero”, *Valenciana. Estudios de Filosofía y Letras*, núm. 33, p. 43.

QUIEN NO CONOCE SU PASADO ESTÁ CONDENADO A REPETIRLO

De acuerdo con la primera tesis del cuento de Piglia, un cuento siempre cuenta dos historias: una explícita y otra oculta. En relación con “Subasta”, Ana Rita Sousa comenta que, en este cuento, sólo se cuenta una historia; sin embargo, opinamos lo contrario.¹⁶⁰ En estricto sentido, la historia principal del relato es la que compete a la subasta, como lo indica su título, la cual se desarrolla — cronológicamente— con la salida de la protagonista del bar, su viaje en taxi, llegada al almacén y “escape” de la subasta, pero es innegable que hay otra historia en la estructura del relato: la de la infancia, su vida en una gallera clandestina, relacionada con las peleas de gallos y la pérdida de la inocencia al enfrentarse con el acoso de los galleros. Sin esta otra historia intercalada en el relato no se comprende a cabalidad la historia principal presentada en “Subasta”.

Solange Rodríguez comenta que en una historia se funden dos historias en una sola,¹⁶¹ pero se confunden porque ambas yacen a la misma altura; ambas son visibles cuando es usual que la segunda historia permanezca oculta durante la mayor parte del relato. Dentro de esta lógica, la historia principal narra el tiempo “presente”, el de la subasta; mientras que la historia oculta refiere el pasado infantil de la protagonista; la conexión de ambos pasajes radica en que una es incomprendible sin la otra. En ese sentido, cada analepsis ofrece una explicación sobre el presente, por ejemplo, para saber cómo es que la protagonista fue secuestrada:

Lo primero que pensé cuando me subí al taxi esa noche fue *por fin*. Apoyé mi cabeza en el asiento y cerré los ojos. [...] Pero cuando me subí al taxi exhalé y me dije *qué alivio: voy a casa, a llorar a gritos*. 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.

El taxista sacó una pistola, me miró a los ojos, dijo con una amabilidad ridícula:

¹⁶⁰ A. Sousa, *op. cit.*, p. 10.

¹⁶¹ S. Rodríguez Pappe, *op. cit.*, p. 134.

—Llegamos a su destino, señorita. (p. 14).

A partir del pasaje citado, Analía Ferreyra presta atención a una palabra de la frase del taxista: *destino*. La autora recupera dos acepciones —entre otras— del vocablo: una que hace alusión a una meta o punto de llegada, la cual se aplica perfectamente al final del viaje en taxi; y otra que denota un encadenamiento de sucesos considerado como necesario o fatal o hado.¹⁶²

En “Subasta”, hay varios momentos que dan pistas de lo que sucederá con la protagonista. Su pasado inundado de acoso y abuso es el primer aviso de las violencias que recibirá por ser mujer. Asimismo, cuando se describe la venta de personas, se advierte apenas que la suerte de las mujeres es peor que la de los hombres: “Se quedan con sus cosas, los obligan a robar, a abrirles sus casas, a darles sus números de tarjeta de crédito. Y las mujeres. A las mujeres. // —¿Qué? — le digo. (p. 14)”. La violación de Nancy es la respuesta a esa pregunta.

Los indicios mencionados apuntan que la narradora sufrirá el mismo conjunto de agresiones vividas desde la infancia, por Nancy y cualquier otra mujer, a partir de las cuales se instalan ciertas expectativas sobre el futuro de la protagonista; no obstante, aparece un momento de inflexión hace que este cuento “no sea un texto predecible en cuanto al buen comportamiento femenino”.¹⁶³ Cabe resaltar que un elemento de la infancia persiste en el presente de la narración: los gallos. La narradora constantemente indica la presencia de dicho animal: “En algún lado hay gallos [...] me concentro en escuchar los gallos” (p. 11); “Sé que aquí, en algún lado, hay gallos, porque reconocería ese olor a miles de kilómetros” (p. 12); “Yo me concentro en los gallos. Tal vez no hay ninguno. Pero yo los escucho. Dentro de mí” (p. 16). A partir del elemento de los gallos (y lo que evoca de su infancia), se abre paso una inadvertida escena final:

¹⁶² Analía Ferreyra Carreres, *Cartografías líquidas. Violencia contra las mujeres en cinco cuentos latinoamericanos contemporáneos*, tesis, Lund, Lunds Universitet, 2020, p. 24.

¹⁶³ S. Rodríguez Pappé, *op. cit.*, p. 136.

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 (p. 17).

El cuerpo de Nancy fue utilizado para ofrecer entretenimiento. La narradora, igualmente, hizo uso de su corporalidad, pero no para satisfacer los deseos de los espectadores. La respuesta, evidentemente, no es la misma que los hombres emitían frente al cuerpo de Nancy:

—¿Cuánto dan por este *monstruo*?

Nadie quiere dar nada.

El gordo ofrece mi reloj, mi teléfono, mi cartera. Todo es barato, chino. Me coge las tetas para ver si la cosa se anima y chillo.

¿Quince, veinte?

Pero nada, nadie (p.18. Las cursivas son mías).

Resulta interesante que el presentador llame a la protagonista bajo el sustantivo “monstruo”, ya que alude a sus comportamientos de la infancia; sin embargo, el disgusto corporal o físico de las vísceras y fluidos adheridos al cuerpo de la mujer no es el único provocado, sino que la repulsión también es de un tipo moral. Según Andrea Carretero, la suciedad ha sido históricamente asociada a la impureza y, por tanto, ha establecido una vinculación muy estrecha con el pecado [...] Todo lo que implica suciedad queda relegado del espacio visible de lo social debido a sus posibilidades de contagio para pasar a ser objeto de ocultamiento, de tal forma que su sola aparición [...] supone una ruptura en el orden colectivo.¹⁶⁴

Lo anterior, visto desde la perspectiva de Kristeva, supone que la suciedad implica la perturbación de identidades, sistemas u órdenes, el desprecio de límites y reglas —en este caso, la

¹⁶⁴Andrea Carretero Sanguino, “Devenir abyecto o el deseo de sentirse repugnada: cuerpo, desecho y monstruosidad en dos cuentos de María Fernanda Ampuero y Gilda Holst”, *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, núm. 16, 2023, p. 65.

imposición del modelo de “mujercita”. La protagonista de “Subasta”, entonces, interrumpe el disfrute de los espectadores que azuzaban, rugían y aplaudían, rompiendo la atmósfera de lujuria al mostrar su cuerpo en contracorriente a la atmósfera de lujuria creada a partir de la exhibición de Nancy al mostrarse como una loca: “[El gordo] 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” (p. 18). La conducta de locura junto a la imagen grotesca generada a partir de la imitación de los gallos desestabiliza el poder que ejercían esos machos sobre el cuerpo de las víctimas, razón por la que la narradora es desechada en la Vía Perimetral.

La actitud de la protagonista —al monstrificarse— “podría leerse como formas de enfrentar la idea del cuerpo femenino domesticado y percibido como objeto de consumo dentro de la lógica capitalista”.¹⁶⁵ La narradora utiliza el doble filo de la deshumanización propia del capitalismo *gore* como una estrategia para parodiar y subvertir su consumo”¹⁶⁶ y, con ello, frustra las fuerzas del destino.

En “Subasta”, el recurso de lo oculto se construye de tres maneras: la primera consiste en el inicio *in media res* que despierta dudas que no se resuelven inmediatamente: no sabemos cómo y por qué la protagonista se encuentra en la situación en que está. Esa incógnita actúa en conjunto con la segunda manera: las analepsis sobre la infancia de la narradora que irrumpen a lo largo del relato, dentro de las cuales se construyen figuras y situaciones que tienen incidencia en el desenlace de la historia, tal como los modelos de monstra y mujercita, aunque dichas analepsis no tengan aparentemente relación con lo que ocurre en el presente de la acción del relato. La tercera forma de lo oculto es la aliteración de frases relacionadas con la presencia de gallos.

¹⁶⁵ *Idem.*

¹⁶⁶ S. Rodal, *op. cit.*, p. 41.

Como se puede observar, es indispensable la relación entre el presente de la narración con su pasado, ya que este último se convierte en explicaciones sobre las decisiones de la narradora. Es decir, sin el conocimiento de la historia pasada, la de su infancia, no sería posible saber por qué en sus pensamientos aparecen los gallos, ni tampoco podría aclararse de dónde surgió la idea de volverse loca y utilizar sus fluidos¹⁶⁷ o, inclusive, este último acto podría interpretarse con un sentido completamente contrario al que adquiere (como que el miedo fue el causante directo de la pérdida de control de esfínteres, cuando la protagonista tiene el completo control de su cuerpo y, a través de éste, de la reacción de sus depredadores, su acto final es una escena de supervivencia).

En la obra y activismo de Ampuero, las críticas hacia diversos aspectos sociales son una constante. En este cuento, se insinúan algunos elementos que invitan a reconocer la decadencia de algunas instituciones, como la religiosa, pues uno de los compradores de “Subasta” porta un crucifijo en su atuendo. Asimismo, la familia es la fuente de la podredumbre por antonomasia. El padre de la protagonista en este cuento pudiera parecer parte responsable de que su hija se convirtiera en una víctima de la violencia machista; pero también fue una víctima de circunstancias sociales y económicas que lo llevaron a dedicarse a las peleas de gallos. Dentro de ese espacio y desde la mirada del padre, surgió la frase “no seas mujercita, son sólo galleros”, la cual nunca fue un castigo, sino una advertencia de que, fuera de la gallera, existen cosas peores, como traficantes, proxenetas, violadores, de modo que la niña con el cinturón de cabezas de gallos nunca desaparecería del todo.

¹⁶⁷ La crítica literaria ha explicado la monstrificación de la narradora de distintas maneras: Meztli Donají Aguilar y Cristina Sánchez han recurrido a la subcategoría cinematográfica *body horror*; Andrea Carretero, al devenir-abyecto; Emanuela Jossa, a la estética del disgusto. Aunque el foco de atención de estas herramientas teóricas radica en distintos elementos (la deformación extrema de los cuerpos, la suciedad física-moral o al disgusto olfativo), todas coinciden en que exposición de los personajes en situaciones desagradables se traduce un asco moral o político que da pie a la problematización de las conductas sociales y a la ruptura de un orden establecido. (M. D. Aguilar González, “Violencia y deshumanización del cuerpo”, p. 39); (C. Sánchez Mejía, *op. cit.*, pp. 119-120); (E. Jossa, *op. cit.*, p. 59).

“MONSTRUOS”: EL MIEDO QUE TRASPASA LA PANTALLA

Como se ha visto en “Subasta”, la monstruosidad es un elemento —temático y simbólico— importante para la propuesta de *Pelea de gallos*. “¿Soy un monstruo o esto es ser una persona?”, epígrafe que utiliza Ampuero en este libro, permite problematizar la naturaleza de los monstruos y, en este cuento, se ofrece una respuesta clara y directa: “¿Cómo vas a tenerle más miedo a mi papá que al Hombre Lobo? Absurdo” (p. 20).

En “Monstruos”, el argumento radica en que dos hermanas, con poca supervisión parental, tienen como pasatiempo ver películas de terror que pueden alquilar en un videoclub, como *El exorcista*, *Pesadilla en la calle Elm*, *El resplandor*. A partir de este tipo de producciones audiovisuales, se ha construido en el imaginario colectivo la idea de que la naturaleza de los monstruos es, por el contrario, antinatural; imposible para las cualidades humanas, tal como en buena parte de la tradición artística del género se ha mostrado: muertos vivientes, seres zoomórficos, criaturas provenientes de otros mundos y dimensiones, como extraterrestres y demonios.

Las gemelas disfrutaban hablar de posesiones satánicas y de vampiros durante el día, cuando podían ser valientes; pero, a la hora de dormir, le pedían a Narcisa, su niñera, que las acompañara. El miedo de las hermanas coincide con los ataques de los monstruos: ambos son nocturnos. Este aspecto nos recuerda a lo gótico de la literatura, es decir, la oscuridad no sólo opera como un telón de fondo, sino que contribuyen a crear una atmósfera tenebrosa que implica la entrada al terreno de lo peligroso y la noche es el momento ideal para propiciar el miedo. Un síntoma de dicho peligro son las apariciones de Freddy Krueger, a quien menciona la narradora. Sólo entre sueños, suceden los ataques de Freddy y de otros seres: el hombre lobo responde a las noches de Luna llena; los demonios y espíritus tienen mayor fuerza cuando cae el sol; o el vampiro,

que utiliza ese momento del día para buscar a sus víctimas. En las pesadillas de Mercedes, sin embargo, se mezcla la fantasía de las películas con su realidad cuando sueña con monjas, poseídas, masturbándose. Llama la atención el comentario de la narradora al respecto: “Y nosotras no habíamos alquilado una película de eso” (p. 21).

Las pesadillas de Mercedes, en ese sentido, están conectadas con acontecimientos concretos de su vida cotidiana. El sueño ya referido, reflejaba el miedo que le ocasionaban las monjas de su colegio, mientras que la segunda pesadilla está influenciada por las noticias que les da Narcisa a propósito de la menarca, porque “esa sangre significaba, ni más ni menos, que, con la ayuda de un hombre, ya podíamos hacer bebés [...] Dijo que ahora sí teníamos que cuidarnos más de los vivos que de los muertos, que ahora sí teníamos que tenerles más miedo a los vivos que a los muertos. —Ahora son mujeres —dijo—. La vida ya no es un juego” (p. 23). Estas declaraciones, para la narradora, son absurdas, pues no se puede explicar cómo un día no son capaces de embarazarse y al siguiente sí; sin embargo, tienen un peso importante para el desenlace de la historia.

LA REALIDAD SUPERA LA FICCIÓN

Como se ha insistido, los monstruos de este cuento propiamente son seres sobrenaturales —al menos en la mayor parte de la historia—, mientras que en “Subasta” quien es señalada como monstruosa es la víctima de un crimen. Esto se debe a la perspectiva de quien enuncia o de quien percibe. Para los galleros y tratantes, la mujer loca era una monstrea porque no se comportaba de acuerdo con el sistema de valores (estéticos-morales) con los que se regía la “mujercita”: desde la mirada masculina-criminal, el cuerpo femenino era objeto de satisfacción sexual a partir de la sumisión, y no debía provocar asco y repulsión por su olor y comportamiento impredecible.

En “Monstruos”, quienes perciben a los seres peligrosos son las gemelas. El primer contacto que tienen con ellos sucede a través de las películas, es decir, para ellas, sólo se encuentran dentro de la pantalla: fantasmas, magia y brujería, demonios y vampiros no —necesariamente— existen en su realidad cotidiana, aunque paulatinamente se mezclan con su realidad a través de los sueños de Mercedes.

Resulta interesante que las protagonistas de las pesadillas de “la gusano”¹⁶⁸ sean las monjas, ya que la narradora emite severos juicios sobre ellas: “Yo odiaba su hipocresía. Eran malas e iban de buenas [...] Lo mío era castigo tras castigo porque yo preguntaba que por qué a los pobres les daban arroz mientras ellas comían corvina y decía que eso a nuestro señor no le hubiera gustado porque él hizo los peces para todos” (p. 22). Cabe recordar que, para convertirse en religiosa, se deben hacer votos de pobreza, obediencia y castidad, por lo que cobra sentido que la narradora emita tales opiniones sobre sus profesoras. Asimismo, las pesadillas de Mercedes descubren la falsedad de las Hermanas al verlas como sujetos promiscuos.

Como se menciona en el relato, los sueños sólo son peligrosos porque es el terreno donde Freddy Krueger puede atacar; no obstante, la reacción de Mercedes indica que el terror no termina al despertar. La sangre menstrual, por ejemplo, representa una señal de peligro en el plano onírico y en el real: “Una noche, Mercedes tuvo una de sus pesadillas. Ya no eran monjas, sino hombres, hombres sin cara que jugaban con su sangre menstrual y se la frotaban por el cuerpo y entonces aparecían por todos lados bebés monstruosos, pequeñitos como ratas, a comérsela a bocaditos” (p. 23). Como era costumbre, las hermanas buscaron disipar su miedo con el consuelo de Narcisa;

¹⁶⁸ Si recordamos los planteamientos de Connelly, algunos ejemplos gráficos de lo grotesco son el minotauro y la sirena, es decir, la mezcla de humano con otra especie. Este aspecto es importante ya que adjetivos y sustantivos animalescos son utilizados recurrente e insistentemente en los trece cuentos de *Pelea de gallos* para exponer el carácter y comportamiento de diversos personajes. Por la naturaleza de lo grotesco, hay que prestar atención a este tipo de caracterizaciones, puesto que son claves para identificar las segundas historias que revelan las críticas y denuncias los relatos acarrear.

pero, al acudir a su habitación, se encontraron con una criatura ominosa en toda la extensión del término: “Lo que había entrado por la puerta de nuestro garage no era Narcisa. El corazón nos saltaba como una bomba. *Había algo ajeno y propio en esa silueta que hizo que nos invadiera una sensación física de asco y horror*” (p. 24. Las cursivas son mías).

En este punto cabe recordar el ritual de la “toro” y de Narcisa para tranquilizar a la “gusano”: “Narcisa y yo hacíamos todo lo posible por callarla, porque papá y mamá no se enteraran. Me castigarían: las películas de terror, todo es culpa del toro [...] Los gritos de Mercedes perforaban la piel. Parecían aullidos, rasguños, mordiscos, cosas animales (pp. 21-22). El grito es un acto simbólico que, por un lado, delata las actividades de las hermanas mientras no recibían atención de sus padres; por el otro, revela lo que se mantenía oculto en el garage de la casa: el abuso sexual que sufría Narcisa por parte del padre: “Tardé en reaccionar, no pude taponarle la boca a Mercedes. Gritó. *Papá* nos dio una bofetada a cada una y subió las escaleras con calma” (p. 24. Las cursivas son mías). En un último intento de mantener ese secreto, ni Narcisa ni sus pertenencias amanecieron en la casa.

El descubrimiento de las gemelas cambia totalmente la percepción del entorno doméstico como un espacio seguro, el cual es revelado como lo que realmente es: un “hogar patriarcal”,¹⁶⁹ es decir, un cautiverio¹⁷⁰ en el que los varones (el padre) ejercen poder para controlar sobre diversos aspectos de la vida y los cuerpos de las mujeres. En ese sentido, no parece coincidencia que Narcisa sea nombrada como “el servicio” por el padre, ya que es reducida a las funciones que se pueden

¹⁶⁹ Cristina Sánchez, *op. cit.*, p. 114.

¹⁷⁰ Cautiverio es el término que ha desarrollado Marcela Lagarde para referirse a la situación de las mujeres en el patriarcado. El cautiverio, entonces, “se concreta en las relaciones específicas de las mujeres con el poder, y se caracteriza por la privación de la libertad, por la opresión [...] Las mujeres están cautivas porque han sido privadas de autonomía vital, de independencia para vivir, del gobierno sobre sí mismas, de la posibilidad de escoger y de la capacidad de decidir sobre los hechos fundamentales de sus vidas y del mundo” (Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 36-37).

obtener de ella: las domésticas, sexuales y económicas, ya que, además, su silencio mantiene a salvo su empleo.¹⁷¹

A lo largo del relato se observan múltiples figuras a quienes las gemelas temen como las diversas criaturas de la ficción o las monjas, pero el último gran miedo de las personajes de “Monstruos” son los hombres. En el relato existe una tensión entre su ocultamiento y revelación a partir de las dos historias que lo componen. La historia 1 se centra en la experiencia de las gemelas con el miedo a través de las películas y las pesadillas; la historia 2 consiste en las agresiones que sufre Narcisa. Al igual que con “Subasta”, “los elementos que parecían superfluos en la primera historia [...] son fundamentales para entender la otra”.¹⁷²

Entre algunos de los momentos en los que ambas partes del relato se cruzan, se encuentra la escena del cineclub: “[el empleado] miró la caja [de *El resplandor*], nos miró a nosotras y dijo: —Aquí salen unas igualitas a ustedes. Las dos están muertas, las mató el *papá*” (p. 20. Las cursivas son mías). Si bien, el diálogo del empleado no señala directamente al padre de la “gusano” y la “toro” como criminal, el comentario figura como un presagio de lo que puede ocurrir en su hogar. Asimismo, Narcisa da algunas señales de que el peligro habitaba cerca de la familia: “A papá no le gustaba que Narcisa —la llamaba *el servicio*— durmiera en nuestro cuarto, pero era inevitable: le decíamos que si no venía bajaríamos nosotras a dormir a la habitación de *el servicio*. Eso, por ejemplo, le daba miedo a ella” (p. 19). La reacción de Narcisa podría interpretarse como que temía a una reprimenda por incumplir con las labores domésticas, al menos hasta antes de conocer el final de la historia, esto no despierta sospechas sobre el padre en cuanto al abuso sexual.

¹⁷¹ También la religión ha sido instrumentalizada como una herramienta de control a partir de la moral, por lo que no es gratuito que en el cuento las gemelas acudan a un colegio de monjas.

¹⁷² A. R. Sousa, *op. cit.*, p. 8. La diferencia entre “Subasta” y “Monstruos” para cifrar una historia radica en que, en el primer cuento, se recurre principalmente a las analepsis, mientras que, en el segundo, el ocultamiento de información está relacionado a los alcances y capacidades de la narradora.

Finalmente, resulta irónico que la narradora califica de absurdas las advertencias casi explícitas de la empleada sobre los monstruos reales, los hombres:

[Narcisa] decía eso de que hay que tenerle más miedo a los vivos [...] Y nos parecía una estupidez porque cómo le puedes tener más miedo [...] a mi *papá* que al Hombre Lobo. Absurdo.

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 (pp. 19-20; 23. Las cursivas son mías).

Cristina Sánchez relaciona al padre con la figura del vampiro a pesar de que, en el cuento, es comparado con el Hombre Lobo. Es pertinente y acertada la postura de Sánchez, ya que el vampiro, al igual que el padre, actúa como un depredador sexual. En ese sentido, el chupasangre proveniente del gótico¹⁷³ se actualiza en un entorno Latinoamericano reciente y reencarna en el padre de las gemelas. Para lo anterior, llama la atención que la nueva figura monstruosa recaiga en un personaje con una conexión filial con las protagonistas, es decir, para Ampuero no basta que los humanos reales sean la nueva amenaza, sino que lo más aterrador y repugnante reside en que la amenaza provenga de un entorno supuestamente protector; por lo tanto, la paremia de Narcisa “hay que tenerle más miedo a los vivos que a los muertos” no es suficiente para advertir de los peligros que habitan en las propias familias.

¹⁷³ Cristina Sánchez, *op. cit.*, p. 121.

“GRISELDA”: ENTRE RUMORES Y CHISMES

Este cuento narra, desde la perspectiva de una niña, cómo la alegría de los cumpleaños u otras fiestas infantiles radica en los pasteles elaborados por una de sus vecinas: Griselda. Éstos tenían formas complejas para un pastel, por ejemplo, de carro o de princesa. Un día, la narradora con su mamá van a la casa de Griselda para encargarse del pastel para el cumpleaños once; sin embargo, la encuentran tirada en el suelo, lastimada. Frente a ese accidente, Griseldita, la hija de Griselda, llegó a hacerse cargo del asunto sin dar grandes explicaciones a las vecinas que buscaron auxiliar a Griselda. La Navidad de ese año, se escuchó un disparo en el barrio y la policía se llevó un cuerpo, el de Griselda, cubierto en una sábana que se iba empapando de sangre. A los días, Griseldita llegó con un camión de mudanzas a llevarse todo, una vez más, sin dar explicaciones.

Este relato está construido a partir de rumores y chismes, lo cual conlleva la existencia de más de una versión de lo acontecido y, esto, a su vez implica que hay una verdad única oculta. Es pertinente revisar las características de la narradora para inspeccionar el hilo de chismes: ésta es homodiegética y su enunciación es en tiempo pretérito imperfecto, es decir, alude a acontecimientos de una etapa pasada, de la infancia y cumple con una función de testigo, lo cual permite acercarnos a los personajes o a las situaciones con mucha más cercanía, pero también con un gran sesgo.

Desde el inicio se anuncian claramente cuáles son las dos historias que conforman el relato: los catálogos para los pasteles de cumpleaños es la primera línea narrativa. En este pasaje, hay una cierta tranquilidad; sin embargo, pronto se acerca una nube oscura sobre los personajes o, en otras palabras, el foco de la narración se desplaza hacia otros asuntos: “Mi mami, mientras decidíamos, le preguntaba a la señora Griselda por su salud, por Griseldita, por las plantas. Pero por el marido no” (p.25). En ese momento empiezan las sospechas o se insinúa que algo pasa: tal vez no algo

malo, pero sí extraño. Los problemas maritales y familiares son la segunda historia, la oculta. Este indicio, aunque aún no da respuestas de nada, juega con las expectativas de los lectores y señala que la figura del marido de Griselda podría tener alguna relevancia más adelante. Cabe aclarar que el padre no aparece como un personaje como tal o tiene alguna acción que nos sea explicada explícitamente por la narradora.

La sensación de incertidumbre e inquietud por la presencia-ausencia del esposo de Griselda (o de cualquier otro secreto familiar) se ve reforzada por la configuración de los espacios, que no operan únicamente como un telón ornamental en este ni en el resto de los relatos: éstos pueden determinar el estado de ánimo y los comportamientos de los personajes: en este cuento, la casa no era tan sombría, tan gris, tan encerrada antes de que las Griseldas se mudaran ahí. En gran medida, esto podría interpretarse como un sentimiento de persecución y temor que provocaba la posibilidad de ser descubiertas por el esposo. La narradora describe la casa de la siguiente manera:

Esta casa yo la conocía muy bien porque aquí vivía mi amiga Wendy Martillo hasta que se fue porque los papás se iban a divorciar. Aunque era la misma, qué distinta se veía la casa de la señora Griselda de la de mi amiga Wendy Martillo. A lo mejor eran los muebles muy grandes y muy oscuros para una sala tan pequeñita, a lo mejor esas cortinotas que siempre estaban cerradas. La casa de la señora Griselda olía a guardado, a viejo, a polvo. Pero nada de eso importaba porque era cuestión de abrir la carpeta y todo se llenaba de colores (p. 27).

La oscuridad que emana de la casa no sólo es en sentido literal, sino que, simbólicamente, alude a que hay algo guardado; que se intenta proteger en ella; que sus habitantes se esconden. Esta descripción hace eco de las características de la literatura gótica, en la que la oscuridad no es gratuita, sino que es el escenario ideal para explorar las perversiones y decadencia humanas. En la narrativa gótica, los lugares confinados representan fronteras de seguridad, donde quedan encerrados aspectos de la vida que no desean hacerse públicos. En el caso del cuento de Ampuero,

dicha casa concuerda con tal descripción, aunado a que parece que hay un esfuerzo obstinado de Griselda y su hija por mantener el silencio sobre el esposo, además de que se establecen contrastes entre el espacio con los objetos almacenados en él: cortinotas y muebles muy grandes para una sala pequeña, parecen indicar que las personajes provenían de una casa de mayores dimensiones y comodidades; es decir, su llegada al barrio implica una caída en la desgracia económica y moral.

Un detalle por considerar es la repetición de un comentario de la narradora a propósito de la casa: en ella vivía “su amiga Wendy Martillo”. Se sobreentiende que la narradora frecuentaba bastante ese espacio, que le era muy familiar ya que quienes lo habitaban eran muy cercanos a ella. Al cambiar de habitantes, la narradora nota (y lo deja muy claro al lector) un cambio abismal en la vivienda, es decir, se revela su carácter ominoso: la narradora descubre (y nosotros también) que esa casa puede albergar situaciones más perturbadoras que el divorcio de los padres de su amiga Wendy Martillo. Este último acontecimiento da cuenta del historial trágico del inmueble, tal como si fuera una casa maldita que pudiera determinar el destino de sus habitantes. De esta manera, se intensifica la atmósfera de misterio que irradia todo lo relacionado con Griselda y con el espacio de la casa.

Como se puede observar, las dos historias que conforman el relato se entrelazan balanceadamente: al inicio del cuento, se le da mayor relevancia a los pasteles, pero, conforme avanza la narración, se arrojan pequeños guiños sobre la vida oculta de la familia: en primera instancia, se sabe todo sobre su trabajo de pastelera: el tipo de pasteles que hacía, catálogos que mostraba a los niños, incluso que la venta de los pasteles no le permitía costear su manutención, ya que, debido a la condición económica de los vecinos, no podía venderlos a un precio elevado. Ante esa situación monetaria, quien las mantenía era Griseldita.

A partir de la primera vez que se menciona a Griseldita, el relato voltea la prioridad de las historias: se nos narra más sobre Griseldita y los “accidentes” de Griselda. Aunque lo anterior cobra mayor visibilidad en el cuento, aún quedan numerosos vacíos de información, los cuales intentan ser subsanados por los personajes; pero nunca concluyen con una versión concreta ni veraz. Parece ser que quien inicia la serie de rumores y chismes es la señora Martha, una de las vecinas: sospechaba de Griseldita porque le compraba maletas enteras de ropa y mercancía que ella traía de Panamá: “Fue esa misma señora la que corrió el rumor de que Griseldita andaba en malos pasos. Así decía ‘malos pasos’” (p. 27).

La manera en que la señora Martha se expresa de Griseldita deja libre a la imaginación su actividad laboral. La expresión “malos pasos” puede referirse a diversas actividades criminales y, en un contexto latinoamericano, es común pensar en cualquier actividad relacionada con el narcotráfico; sin embargo, se describe, posteriormente, de la rutina de Griseldita: “Muchas veces llegaba haciendo un escándalo de frenos, llaves y taconeos a las cuatro de la madrugada. Lo que no hacía ninguna mujer del barrio lo hacía Griseldita” (p. 27). Con esta nueva información, y en específico con la última frase, podemos interpretar cuál es la verdadera naturaleza de su trabajo.

Durante el primer incidente que sufre la pastelera, Griseldita llega rápidamente para calmar la situación y, sobre todo, ahuyentar a las vecinas:¹⁷⁴ “Que se largaran viejas metiches, que no pasaba nada viejas de mierda, que métanse en su vida viejas putas [...] La señora Martha se quedó en la vereda murmurando; ‘buena está la pendejada, ella decirnos putas a nosotras’” (p. 28). Con esto, se sugiere que se dedica al trabajo sexual. De la misma manera, se muestran parcialmente algunos datos sobre el marido de la señora Griselda: “[Él], decían, se había ido con otra señora. O

¹⁷⁴ De las vecinas, la señora Martha es la que tiene mayor participación en el cuento; pero en este pasaje aparecen otras vecinas: Diana y Alicita. Éstos también son nombres de las protagonistas de otros cuentos del volumen: “Nam” y “Ali”, respectivamente. Resulta interesante la posibilidad de que todas sean personajes que pertenezcan a un mismo mundo ficcional, puesto que tales coincidencias podrían reforzar un sentido de unidad a lo largo del volumen.

que un día se fue a trabajar y nunca volvió. O que estaba preso. O que le pegaba unas palizas que la dejaban en cama durante días y que ella lo amenazó con la policía. O que la había botado a ella y a su hija de la casa y que habían tenido que venirse aquí” (pp. 26-27).

Todos los paraderos hipotéticos sobre el marido, aún sin confirmar, indican que se trata de una persona violenta hacia su familia, por lo que podríamos intuir que está relacionado con la primera caída de Griselda, sobre todo porque la postura en la que fue encontrada sugiere que fue víctima de un ataque sexual: “estaba tirada en el suelo, la bata levantada, se le veía el calzón y parecía muerta” (p. 28). Nuevamente, no se puede confirmar esa versión, porque, aunque la narradora estuvo cerca de ver la escena completa, su mamá la mandó de regreso a su casa. La versión de los hechos “oficial” o, al menos, la que escuchaban los niños (como la narradora en ese entonces) consistía en que “se cayó, no pasa nada, está bien, se resbaló porque estaba recién trapeado” (p. 28). Entre las conversaciones de las vecinas, se introducen acusaciones que señalan a Griseldita como la autora de la agresión:

La señora Griselda olía alcohol, contaba mi mami, se había caído y se había roto la frente. Que estaba vomitada, susurraba mi mami, y sucia. Las otras contestaban que lo del golpe podía haber sido la hija, que le daba el vivo palo. Decían “vivo palo”. Mi mami no creía. Que no, que cómo, una hija a su madre, eso es una aberración, eso no, eso no. Las otras que sí, que sí. Y que las dos le daban a la botella duro y feo. Decían “le dan a la botella duro y feo”. Que si venía borracha le pegaba. Que si la encontraba borracha le pegaba. Que si estaba sobria le pegaba. Y que eso todos los días (pp. 28-29).

Resulta difícil creer que Griseldita tiene responsabilidad directa con el percance de su madre. Si bien resulta sospechosa la forma en que llegó para ahuyentar a los vecinos, tampoco puede descartarse que la caída fuese un mero accidente o, en otro escenario más preocupante, un intento de suicidio (esta última opción podría reforzarse si pensamos que la mamá de la narradora dice

“¿Qué hizo, doña Griseldita?” es decir, como que insinúa que ella fue quien hizo algo y no que *le hicieron* algo).

En la parte final del cuento, se describe que debido a que esa fue una navidad muy calurosa,¹⁷⁵ todos los habitantes del barrio están en la calle cuando suena un disparo: “Bum. Como un trueno. Volaron los murciélagos con su chillido espantoso. Los perros empezaron a ladrar. Todo el mundo se instaló alrededor de la casa de la señora Griselda, pero nadie se atrevió a entrar” (p. 29). La madre de la narradora dice “¿Qué hizo, doña Griseldita?”; mientras la señora Martha sugería “¿Y si fue la hija?”. Aunque las declaraciones de la vecina Martha no son del todo confiables, pues desde pasajes previos se percibe cierta envidia o resquemor hacia Griseldita, podemos afirmar, a partir de los ejemplos mostrados, que la narración ofrece una amplia gama de posibilidades sobre los personajes.

Cabe remarcar que los personajes pueden inclinarse por el chisme que consideren verdadero; pero, en un ambiente saturado de rumores y chismes, la versión que más convendría creer es la que pudiera reproducir la narradora. Ésta nunca emite algún juicio valorativo sobre los acontecimientos, no favorece alguna de estas versiones, lo cual impide dilucidar la versión definitiva del crimen.

EL PRECIO DEL CHISME

En la escena final, la salida de los murciélagos desencaja del ambiente porque este animal está relacionado con lugares oscuros y con lo nocturno, como cuevas, troncos viejos o edificios abandonados. Se aguardan en este tipo de espacios buscando silencio y quietud, mismas

¹⁷⁵ Aunque los relatos de *Pelea de gallos* tienen escenarios indefinidos o con poca relación con el mundo empírico, en algunos hay referencias a características muy particulares de Ecuador, como la Vía Perimetral, la iglesia dedicada al Cristo del Consuelo o las fechas del verano en América del Sur.

características que aparentaba la casa de Griselda, por lo que el disparo y la salida de los murciélagos rompen con dicha quietud, es decir, su abrupta aparición anuncia, simbólicamente, la revelación de lo que se encontraba oculto en la oscuridad de las cuatro paredes de la casa.

Si indagamos cuál fue esa intriga revelada, cabría pensar en qué personaje (o acontecimiento) del cuento es la encarnación de lo monstruoso; sin embargo, en “Griselda”, resulta difícil identificar a alguien (o algo) con esa caracterización. Quien representa una amenaza para la seguridad y orden social es el esposo; no obstante, podemos suponer que su presencia (o ausencia) es causante de la violencia y las condiciones socioeconómicas y laborales a las que están sujetas Griselda y Griseldita; sólo vemos las consecuencias de su monstruosidad representadas a través de lo abyecto.

La imagen de los vecinos afuera de la casa, sin atreverse a entrar, mientras la policía se lleva el cuerpo de Griselda es lo abyecto en toda su expresión: el deseo de alimentar el chisme, pero también el miedo de encontrarse frente a frente con el cadáver sangriento de la pastelera y saber que todos alimentaron esa situación. Resulta seductor enterarse de las vidas ajenas, ya sea por entretenimiento, por envidia, por celos, enojo, por curiosidad; pero enfrentar las consecuencias todo lo que implica el cotilleo, en este caso, la muerte de Griselda, no es nada agradable.

Finalmente, después de la muerte de Griselda, en vez de concluir alguna de las historias que circulan mediante murmuraciones, se abren todavía más preguntas, que nunca serán resueltas debido a que la narradora no tiene las facultades para hacerlo en medio de esa atmósfera saturada de rumores y chismes y también porque nunca se nos mostró la verdadera cara del monstruo: ¿Griselda atentó contra su propia vida? ¿Fue el marido? Si así fue, ¿cómo las encontró? ¿Entonces quién terminó con la vida de Griselda y por qué? Con la mudanza final, Griseldita se lleva consigo el secreto familiar evitando la posibilidad de que se descubra el lado más oscuro de sus padres;

pero el lector es capaz de intuir, entre los guiños, insinuaciones y omisiones deliberadas, la perversidad que se aloja en los castillos contemporáneos: el seno familiar.

“NAM”: HERIDAS DE LOS VETERANOS

Este relato narra la historia de una adolescente que está de visita en la casa de los mellizos Diana y Mitch, por quienes siente atracción. Durante su estadía ahí, escuchan música de discos que pertenecían al padre de familia, algo que parece prohibido y será de gran relevancia para entender el actuar de los adolescentes. Todos intentan dejar de lado el conflicto para estudiar para el último examen del año escolar. A la mañana siguiente, la narradora necesita usar el baño antes de partir a la escuela, pero uno está ocupado y el otro prohibido; se escabulle para entrar al de la habitación de los padres —el prohibido—, pero al entrar es atacada por una criatura que resulta ser el padre de los mellizos, veterano de Vietnam. La narradora se dirige a la casa de su abuela y pudo presentar el examen al día siguiente; sin embargo, se entera que los mellizos tampoco fueron a la escuela y se mudarán a los Estados Unidos. Hacia el final del cuento, a pesar de sus llamadas, la narradora no vuelve a tener información de sus amigos hasta que, por medio de las redes sociales, se entera años después que Diana y su esposa, miembros del US Army, murieron en Afganistán.

“Nam” está narrado en tiempo presente. Destacamos este aspecto ya que es un tratamiento poco común en el volumen. Aunque utilizado para dar cuenta de un evento del pasado correspondiente a la adolescencia de la narradora, el tiempo presente gramatical alude a la vigencia de un momento traumático del pasado (el ataque por parte del teniente) en el presente de la enunciación (simultáneo a la recepción de la muerte de Diana). Es decir, por medio del uso del tiempo presente, se reúnen eventos que exponen el estado de conciencia de la narradora.

Ambas, Diana y la narradora, compartían cierta rareza: aunque Diana cumplía con el estereotipo de belleza occidental (rubia, blanca, de ojos verdes, nariz pequeña —una *bimbo*—), por alguna oscura exigencia jerárquica de las chicas populares, ningún grupo la acepta. La narradora, lo de siempre: morena, de lentes, peluda, fea, rara, pero inteligente, con facilidad para

entender las lecciones de filosofía (p. 32).

Al igual que Diana, Mitch también es descrito por la narradora como un joven muy apuesto, pero tampoco hay que dejarse engañar por la apariencia perfecta, angelical o ideal de los mellizos, para lo cual la escena en la que se comentan las fotografías son pieza clave para ver a través de esa perfección ante la cual la narradora se derrite. En las paredes de la sala, describe la narración, hay fotos de la familia, de disfraces, de la mascota, de navidad, de Miss Diana embarazada, de Mr. Mitchell Ward, “un chico gringuísimo, hermoso y grande como sus hijos, que mira a una chica, Miss Diana, casi irreconocible de lo sonriente, de lo *natural*” (p. 33, las cursivas son mías). Las fotografías captan el momento tal cual es, en su espontaneidad, en su realidad, la verdad. ¿Pero y si es una foto montada o sus actores fingen? La lente también captura la falsedad:

Hay algo triste en la luz de las fotos, típicas fotos gringas de los setentas: tal vez demasiado color pastel, tal vez distancia, tal vez todo lo que no aparece. Siento una tristeza que no es la mía. La mía está, pero esta es otra. Esas vidas: los niños girasoles, el bebé precioso al lado de un perro negro, todo eso que *parece perfecto, tampoco va a salir del todo bien* (p. 34, las cursivas son mías).

Cabe recalcar que, simultáneamente, suenan discos de diversos grupos de la década de los sesenta y setenta (The Mamas & The Papas, Creedence Clearwater Revival, The Moody Blues) y los personajes repasan los álbumes de fotos familiares hasta que llegan a una fotografía inadvertida: Mitchell Ward padre vestido de militar, que fue a Vietnam. Enseguida suena *Mr. Tambourine Man*, de Bob Dylan, y Diana rompe en llanto, es decir, la canción detona el recuerdo del padre que fue enviado a la guerra. En ese sentido, hay una conexión indivisible recuerdo-fotografía-música: en las fotografías, la imagen siempre presentará el estado en el que se encontraban las personas que aparecen en ella en el momento que fue capturada; los vinilos (o cualquier otro medio de

almacenamiento) operan de la misma manera con los sonidos, es decir, re-producen¹⁷⁶ el mismo sonido innumerables veces. Para efectos de “Nam”, las fotografías y las canciones reproducen el recuerdo de que *perdieron* al padre en el conflicto bélico. En este sentido, no es casualidad el tiempo en el que el relato está escrito, pues el presente indica que una acción se encuentra en curso, del mismo modo cuando se reproduce una canción o una fotografía trae al presente un fragmento del pasado. La narradora, entonces, re-produce en el relato los acontecimientos suscitados durante su estancia en el departamento de la familia Ward. Asimismo, esta dinámica también se repite con los mellizos —al menos con Diana— al heredar los nombres de sus padres,¹⁷⁷ es como si estuvieran condenados a heredar su destino fatal ya no sólo por medio de la música y de los álbumes fotográficos, sino utilizando su propia vida.¹⁷⁸

SUPONER Y SABER NO ES IGUAL

A lo largo de los distintos análisis, se ha prestado atención a cómo las narradoras se refieren a los personajes y acciones a su alrededor sin perder de vista la distancia valorativa establecida. Asimismo, en “Nam” es interesante cómo la narradora describe el estado del padre de sus amigos o, mejor dicho, cómo decide referirse a él: “Sé que Miss Diana, que es mi profesora de inglés, tiene otro trabajo por la tarde en la academia de idiomas. Del papá no sé nada. *Tampoco pregunto*” (p. 33, las cursivas son mías). Esta afirmación implica varias cosas: en primera, que el hecho de que los mellizos Ward estén solos no es ocasional, sino que es una costumbre; segundo, que los

¹⁷⁶Con esta forma de la palabra, hago énfasis en la acepción “volver a hacer presente algo” antes que en el significado “hacer que se vea u oiga el contenido de un producto visual o sonoro”.

¹⁷⁷Esto también pasa en “Griselda”. Al final del relato, Griseldita continúa huyendo del peligro latente que ya ha terminado con la vida de su madre, por lo que podría inferirse que la joven tendrá un destino similar al de la pastelera.

¹⁷⁸Esta construcción del relato tiene un paralelo con el trauma de Mitchell Ward. El trauma, no entendido como la herida física o psicológica, sino como el mecanismo del estado de trance y de repetición del momento que originó la herida. La mente de Mitchell Ward está atrapada en Vietnam y por eso atacó a la narradora a pesar de que no representaba una amenaza real para él.

mellizos Ward no suelen hablar sobre sus padres; tercero, la narradora decide deliberadamente no indagar en la situación familiar de Diana, aunque son *Best Friends Forever*.

Con base en lo anterior, hay dos palabras que son claves para entender la construcción de este relato y justo son dos verbos que enuncia la narradora: “Supongo que sus padres, ambos, están trabajando” (p. 33) y “Asumo que los hijos no pudieron darle a su padre una despedida y que esto, acostarse en el suelo a escuchar sus adorados vinilos, es el adiós más bonito del mundo” (p. 35). Suponer y asumir ambos verbos cargan un significado que alude a “dar por hecho” o “considerar como cierto o real algo a partir de los indicios disponibles”. Es decir, la información disponible es relativa a Miss Diana: es profesora de inglés en dos lugares y horarios, por lo que no sería raro que el padre *estuviera* en una situación laboral similar; sin embargo, al obtener un nuevo *indicio* (que el Mitchell Ward fue a la guerra), no sería raro pensar que *hubiera* muerto. Esta idea se refuerza con otros cuentos de *Pelea de gallos*. En los cuentos antes revisados suele haber una ausencia de los padres: a veces, aunque presentes, no se involucran en la crianza de los hijos o directamente en la trama (la madre en “Monstruos”); otras veces, simplemente no aparecen y no se explica su paradero (la madre en “Subasta”); otros no aparecen directamente, pero parece ser que sí tienen incidencia en los acontecimientos de los cuentos (el padre en “Griselda”). En ese sentido, se vuelve una constante en el libro que las figuras paternas o ese núcleo familiar se ve “incompleto” al mostrar alguna (o ambas) figuras paternas en una forma disfuncional. Así los padres de la narradora de “Nam” al grado que, aunque parece que ambos están en su vida, prefiere acudir a la casa de la abuela.

Los indicios continúan al describir el hogar: es “un departamentito y no una casa majestuosa”; ahí, el cuarto de Diana es “diminuto”, pasan la tarde en el comedor, “que es también la sala”, lo cual presenta la situación económica precaria en la que se encuentra la familia y,

además, da cuenta de que las distintas áreas del departamento están conectados estrechamente, lo que hace que sea más notorio el ambiente melancólico que se suscita con la reproducción de los vinilos y la contemplación de las fotografías: “Hay algo triste en la luz de las fotos [...] Siento una tristeza que no es mía [...] Hay una parte desesperada, sombría, en Diana, en Mitch, en mí, en ese departamentito en el que tres adolescentes escuchan música sentados en el suelo” (p. 34); sin embargo, hay un momento de goce entre los adolescentes al toparse con las fotos del padre con Diana durante su etapa hippie. La felicidad que transmitían esas fotos es desplazada rápidamente por la sombra antes mencionada a causa de las fotos del padre con uniforme militar: “Los dos, Diana y Mitch, dicen la misma frase como a la vez, como una sola persona con voz masculina y femenina. *Él fue a Vietnam. He went to Nam. Nam.* Vuelve la sombra, esa falta de luz que ahoga, el silencio como un mar bravo” (p. 35).

Dicha oscuridad, que bien podría ser física en las fotografías, representa el estado emocional al toparse con el recordatorio de la ‘pérdida’ del padre militar. En otras palabras, dicha oscuridad suele provenir de la entidad familiar, ya sea por tristeza u otros sentimientos negativos, como en enojo de Miss Diana al descubrir a los adolescentes manipulando los discos del padre:

Gritos en inglés. Miss Diana está muy roja y parece que va a explotar en mil pedazos. Escucho palabras que no entiendo y otras que sí sé lo que significan, palabras como *fucking* y *fuck* y *father*. Los hijos dicen que no y ella se acerca a Diana. Se acerca con la mano abierta, a pegarle, y yo, desesperada de amor, le grito que no Miss, que fui yo, la del disco, que fui yo y ella ya no sabe qué hacer ni qué decir. Se queda con la mano en el aire como una estatua de la libertad sin antorcha y se da cuenta que es mi profesora y que la he visto hacer eso que no se debe hacer, eso que se queda entre las paredes de las casas, *eso que los padres hacen con los hijos cuando nadie los ve* (p. 36, las cursivas son mías).

Cabe recordar que hay un enorme contraste en las fotografías: un “antes” que corresponde a las fotos de Woodstock y el enlistamiento de Mitchell Ward; y un “después” que compete a las

imágenes de los mellizos con los disfraces, en la primera comunión y los regalos de navidad. En estas últimas, “hay algo triste en la luz [...] tal vez todo lo que no aparece” (p. 34): lo que está ausente en las fotos de la infancia de los mellizos es Mitchell Ward y las consecuencias de esa ausencia.

Ahora bien, vale la pena revisar nuevamente a la dimensión espacial de la vivienda: descrita con diminutivos en repetidas ocasiones y aclarando que la sala es también el comedor y que sólo tiene dos baños (uno, el de visitas), se crea una falsa ilusión de estrechez de la narradora con ese entorno. Es cierto que la personaje compartió intimidad con los mellizos: estar en presencia de Diana cuando se estaba cambiando de ropa, o besar a los mellizos, compartir con ellos el ritual de homenaje a Mitchel Ward y presenciar cómo Miss Diana violentaba a sus hijos.¹⁷⁹ Las actividades anteriores, sin embargo, le impidieron a la narradora siquiera pensar en el cuarto de los padres hasta que, antes de ir a la escuela, sintió la necesidad de usar el baño y el de visitas estaba ocupado:

En el departamento hay dos baños. Uno, de visitas, en el salón, y otro en el cuarto de los padres, el de la puerta siempre cerrada. Mitch está en el baño del salón y dice Diana que su hermano se demora muchísimo y me muero de vergüenza de decirle que salga. [...] Tengo que ir. Diana insiste: en el colegio, en el colegio, que *al cuarto de sus padres no puedo entrar, que ahí ni ella puede entrar* pero yo sé que no aguantaré, que me haré caca en el camino al colegio y que el uniforme es blanco y que me moriré [...] Abro la puerta del cuarto de los padres. Allí dentro parece una pecera de agua espesa, como líquido de embalsamar. En el aire flotan hilachas de polvo y hay un olor que agobia, pica. Ácido y dulce y podrido, gas lacrimógeno, mil cigarrillos, orina, limones, lejía, carne cruda, leche, agua oxigenada, sangre. *Un olor que no sale de un cuarto vacío, del cuarto de unos padres* [...] Huele como cuando hay un animal muerto en la carretera, pero yo estoy en las tripas de ese animal, dentro de él (pp. 37-39, las cursivas son mías).¹⁸⁰

¹⁷⁹ Con esta declaración de la narradora, podemos inferir que, para ello, la violencia que ejerce Miss Diana en contra de sus hijos es algo común, generalizado, que pasa en todas las familias.

¹⁸⁰ En esta escena hay una imagen paralela al clímax de “Subasta”: “Tengo la frente bañada en sudor. Ya está ahí, me hago. Le digo [a Diana] que olvidé un libro y vuelvo a entrar a la casa. Aprieto las piernas, dios, ayúdame. Lo

Una vez más, la actitud de “suponer” y “asumir” da pie a que la narradora se sienta sorprendida de encontrar un ecosistema putrefacto (cuyos elementos aluden a un campo semántico de enfermedad, muerte y podredumbre de la materia orgánica en su estado más repulsivo) detrás de la puerta de unos padres mientras que, en sus suposiciones, si Mitchell Ward estaba muerto y Miss Diana ya había salido hacia el trabajo, nada, ni desconocido ni familiar, debería aguardar en su interior.

Además, podemos observar que la habitación, por un momento se rige por la prosopopeya al actuar en contra de la narradora: “estoy a punto de hacerme todo en mi ropa interior, esa es mi única valentía, la única razón para dar otro paso e internarme más en ese olor que ahora es *como un ser vivo y violento que me da bofetadas*” (p. 38). Con esta figura retórica, el espacio se convierte en un personaje más; sin embargo, en realidad refleja el estado físico de quien lo habita o se convierte en una extensión del cuerpo que yace ahí dentro, mismo ser que ataca a la narradora cuando un objeto cae al suelo: “No sé qué tengo encima. Ha caído sobre mí una cosa informe, aterradora [...] Tiene cabeza, es un monstruo. Su rostro, dientes amarillos y rabiosos, está pegado al mío. Apesta a carroña. Farfulla cosas que no entiendo, hace ruidos animales, gruñidos, estertores, me babea. Pone una manaza en mi cuello y aprieta y veo en esos ojos rojos que va a matarme” (p. 39).

Esta descripción, junto con otros epítetos utilizados después para referirse a ese ser (“bestia”, “eso”, “bulto”, “almohada que gime”) despojan a la criatura de toda cualidad y calidad humana y, por el contrario, resalta sus características salvajes y monstruosas; sin embargo, con la entrada de Diana, se revela la identidad de la criatura: “—*Daddy?*”, dice Diana, a la par que se descubre la corporalidad deforme, grotesca y decadente de Mitchel Ward, quien no estaba muerto

único que pienso es que iré al baño, que no me haré caca encima, que ni Diana ni Mitch me verán manchada con mis propios excrementos, que iré al baño y no me moriré. Haré caca y volveré a amar y ser amada” (p. 38). Mientras una evita la suciedad para permanecer deseable para los chicos de su interés, la otra protagonista la asume para evitar el ataque de sus agresores.

como se asumió en buena parte del relato, sino que se encontraba oculto:

Veo unos muñones agitándose muy arriba de los muslos y en el codo izquierdo [...] es un hombre sin pelo, con los ojos salidos de sus órbitas, escuálido y color cera. El brazo derecho, las venas del brazo derecho, están completamente llenas de costras y pústulas rojas. Ella lo acuna y consuela y besa en la frente, mientras él llora y ambos repiten una y otra vez *I'm sorry, I'm sorry* (pp. 39-40).¹⁸¹

La monstruosidad de Mitchel Ward, entonces, termina por evidenciar las consecuencias de la guerra (de Vietnam) en los cuerpos de los veteranos, en sus familias y cómo se desenvuelven las dinámicas familiares de los sujetos afectados. En el artefacto literario, esta situación está concentrada en forma de animal no humano, el cual, por su actuar violento, impredecible e indiscriminado, indica —como en “Subasta” o en “Monstruos”— la pulsión humana de actuar conforme a los extremos en una situación límite para su supervivencia.

A partir de todo lo anterior, podemos identificar una doble historia en el relato: la primera, o la superficial, que da cuenta de la relación entre la narradora con la familia Ward; la segunda, revela el verdadero paradero de Mitchell Ward, que fue a Nam. Ante esto, es interesante que, hacia el final del cuento, la familia Ward haya regresado a su país de origen y cortado de tajo la comunicación. Aun cuando la narradora estaba al tanto de la situación real del padre, la huida de la familia Ward parece indicar que intentaron enterrar el secreto para que nadie más pudiera descubrirlo.

A pesar de haber revisado las distintas capas de situaciones y secretos que aguarda la familia estadounidense, lo que no se dice también narra en extenso, es decir, no únicamente a lo que llegamos a conocer de los Ward, sino a lo que sucede en la segunda historia: en la familia de

¹⁸¹ Hay un paralelismo de esta escena con el despertar de la narradora después de una pesadilla. Diana la consuela abrazándola con fuerza mientras susurra “*It's okey. It's okey*” (p. 37). Una vez conocida la situación de la familia Ward en relación con el padre, no resulta extraño que Diana, a pesar de su corta edad, sepa cómo consolar a alguien que ha pasado por un acontecimiento traumático.

la narradora. Por medio de señales sutiles y casi imperceptibles, es posible *suponer* ciertas características del núcleo familiar de la narradora, como que es en extremo conservadora y reacia a que su hija tuviera una orientación sexual distinta a la heterosexualidad:

Sea lo que sea, mis padres no se pueden enterar. Estoy en casa de una amiga. Lo de siempre. Pero mi nueva amiga, mitad gringa, mitad nuestra, se quita el uniforme, el sostén deportivo, la tanga, los zapatos [...] Intento parecer la misma de un momento antes, cuando ambas estábamos vestidas, cuando esa imagen, la de su cuerpo, no ha reventado como millones de bengalas en mi cerebro (p. 31).

De la misma manera que los mellizos guardan el secreto de que su padre está encerrado en una habitación, deformado y degradado, la narradora reserva cierta información para el conocimiento de su familia y, particularmente, sobre su padre: “Con ella [—Diana—] me río como si en mi casa no pasara nada, como si mi papá me quisiera como un papá. Ríe como si no fuera yo, sino una chica que duerme feliz” (pp. 31-32). Con esta declaración, se pone el acento en su padre como una figura sumamente problemática, pero al no profundizar en ese asunto, no contamos con más elementos para afirmar o negar algo concreto; sin embargo, en el testimonio 1, aparece el sintagma “como si mi papá me quisiera como un papá y *no así como él lo hace*” dentro de la oración, con lo cual se confirma el padre tiene comportamientos inapropiados con ella (además, si recordamos “Monstruos”, la noche es el momento que los vampiros contemporáneos eligen para ejecutar los ataques sexuales, razón por la que la narradora no es una chica que duerme tranquilamente). Bajo esta lógica, es natural que la narradora se niegue a tener cualquier tipo de cercanía o contacto con su padre.

Después del ataque de Mitchell Ward, sucia por perder el control de sus esfínteres, menciona: “Salgo a la sala, marco el número de mi casa. Contesta mi papá. Cierro el teléfono” (40). Podría interpretarse esta cita como mera economía narrativa, donde resulta irrelevante dar cuenta de cómo sucedió la llamada telefónica; no obstante, al tener en cuenta el antecedente de

que el padre comete abuso en contra de su propia hija, se entiende que ésta, al reconocer a su agresor al teléfono, no habló con él, cortó al instante la llamada. Asimismo, eso explicaría por qué, en vez de ir a su casa, prefirió ir caminando, sucia, mintiendo, a la casa de su abuela. Bajo la misma lógica, no es gratuito saber en las últimas líneas del cuento que Diana tiene esposa, que ambas se enlistaron en el ejército y fallecieron en Afganistán. Estos atisbos finales sugieren que en verdad hubo una tensión romántico-sexual recíproca entre las amigas así como que cierta situación adversa, probablemente económica, obligó a Diana a seguir los pasos de su padre para unirse a las fuerzas armadas.

Si bien, en los relatos antes analizados resulta fascinante vislumbrar la profundidad (argumental, psicológica y moral) de cada uno de los personajes, de más tramas con sus subtramas y la construcción propia de los textos, particularmente con "Nam" se añade un elemento que complejiza las formas de narrar en *Pelea de gallos*. Es evidente que "Nam" se liga directamente con algunos acontecimientos históricos como la intervención de Estados Unidos en Vietnam y distintos eventos artísticos que surgieron para promover la paz, es decir, dicho contexto histórico añade al texto literario una dimensión adicional digna de análisis. Además, en comparación con los cuentos analizados, "Nam" resalta porque, en su complejidad ya mencionada, no se conforma con contar las dos partes de una historia, sino que añaden otras líneas narrativas. Con lo anterior, queda claro que, aunque los cuentos del volumen comparten lugares comunes (entre los cuales el espacio familiar es el elemento predilecto del cuentario), el tratamiento particular de éstos modifica el devenir de las narraciones.

“CRÍAS”: DEL ASCO A LA SEDUCCIÓN

En “Nam” se narraba una situación de migrantes en el marco de algunas de las consecuencias que afectan a las familias de veteranos de la guerra de Vietnam, al igual que en otros escritos de Ampuero como *Veinte reflexiones de una migrante*, *Permiso de residencia*, “Visa humanitaria”, “Biografía” y, dentro de *Pelea de gallos*, “Crías”.

En el último relato mencionado se narran las secuelas de la migración en dos familias que siempre estuvieron destinadas a romperse. Una mujer -la narradora-, después de varios años fuera de su país, retorna al vecindario que la vio crecer para reencontrarse con su familia y vecinos. Vanesa y Violeta, sus amigas y vecinas de la infancia son el punto de partida de la narración: con ellas, la narradora hacía actividades de una niña *normal* como jugar con muñecas; sin embargo, el interés y fascinación que le causaban las gemelas se desvanece cuando se encuentra con otro integrante de la familia vecina: el hermano segundo, “el raro”.

El raro, en ese primer encuentro, le muestra la grotesca imagen de una hámster devorando a sus crías y, posteriormente, la orilla a hacerle una felación disfrazada de amor. La narradora deja de frecuentar a los vecinos por órdenes de su padre, ya que dicha familia había sido abandonada por la cabeza de familia. Tiempo después iniciaron las migraciones: ella misma al igual que casi todos sus vecinos. A su regreso, no experimenta el sentido de pertenencia con el lugar que la crió, pero pronto descubre que hay un lugar, una persona, una situación que la mantiene conectada a sus orígenes: los hámsters y “el raro”.

Este cuento, a diferencia de la mayoría de *Pelea de gallos*, es quizá uno de los pocos cuyo efecto principal no es el miedo, sino que su propuesta se decanta por el asco o, como lo llama Emanuela Jossa, una “narrativa del disgusto”.¹⁸² Es decir, diversos elementos del relato son

¹⁸² E. Jossa, *op. cit.*, p. 50.

descritos con una dimensión de repugnancia que no se conecta directamente al terror, pero sí se relaciona con el erotismo.

“TODO LO QUE SE PUDRE FORMA UNA FAMILIA”

La migración resulta significativa para el desarrollo de los personajes: “Luego de los abrazos y las lágrimas viene el *verdadero* reencuentro, estar frente a frente a los mismos cuando nosotros ya somos otros, frente a ellos cuando no sabemos quiénes son” (p. 41, las cursivas son mías). La migración y sus consecuencias, entonces, indican que hubo un cambio interior que les impide compaginar con su lugar de origen, mientras que quienes permanecieron no se han transformado del todo. Esta breve reflexión funciona como pretexto para trazar el camino para que la narración decante en uno de los personajes protagónicos: “el raro”.

La impresión que ocasiona este personaje en su primera aparición es de desagrado e indica que se encuentra en “una condición de degradación”.¹⁸³

Me abre en bata, una bata como de franela [...] a cuadros, arriba de la rodilla. Va con chancletas azules de cocina [...] Ha perdido todo el pelo, ha engordado unos veinte kilos, tiene el mal olor de los ancianos abandonados [...] Me invita a pasar y a sentarme en el mismo sofá rojo de siempre que ahora está desvaído y lleno de pelos, como si aquí vivieran gatos, pero no viven gatos (p. 42).

La primera sensación evocada a partir de la configuración de la vivienda y de “el raro” es el asco y la repulsión; no obstante, para la narradora, también despierta un deseo sexual que la lleva, sin meditarlo, a inclinarse para realizar una felación al vecino mientras se acumulan más aspectos desagradables del cuerpo del sujeto (el olor repugnante del área genital y el sabor a mostaza y a cloro del semen expulsado) y de las áreas de la vivienda (cucarachas vivas y muertas sobre una alfombra sucia, cartón, botellas vacías, trastes sucios). La descripción del espacio doméstico insiste

¹⁸³ *Ibid.*, p. 56.

en un descuido y desgaste del inmueble presentándolo, en términos generales, como un espacio decadente al que “ya no se puede llamar casa” (43), sino un basurero o pocilga en toda la extensión de la palabra. Aunque es una constante que los personajes de *Pelea de gallos* desafían las normas sociales y estéticas en boga, la narradora de “Crías” provoca una extrañeza distinta, es decir, no se ha presentado una situación que explique su comportamiento aparentemente contradictorio.¹⁸⁴

Este relato está ordenado en una manera similar a otros cuentos ya revisados como “Subasta”: a partir de analepsis. En el caso de “Crías”, la primera analepsis se desata con la frase dicha por el vecino “¿quieres verlas?”: lo que se narra en ésta se refiere a cuando la narradora conoce a Vanesa y a Violeta y cómo, a partir de entonces, se desarrolla su relación entre ellas. No es sino hasta escenas posteriores que se presenta una situación similar a la del encuentro de los vecinos en el tiempo presente de la historia:

Tiró [el hermano raro] 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 trozo de carne rosada que él tenía entre las piernas [...] 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 (p. 45).

Con la cita anterior se establece una conexión directa de la adolescencia de la narradora con su adultez. En este sentido, podemos decir que las analepsis tienen una función explicativa, ya que dan cuenta del desarrollo de los personajes —como en “Subasta”—: permiten entender la fijación de la narradora por “el raro” y revelan los orígenes del estado decadente del vecino. La manera en que se tejen las analepsis a lo largo del relato retrasan el descubrimiento de *algo*, lo que, a su vez, contribuye a la creación de una atmósfera. Si bien, en “Subasta”, el efecto creado era de angustia

¹⁸⁴ En “Subasta”, por ejemplo, la personaje no sólo se encuentra en espacios igual de repugnantes (la gallera y la subasta), sino que instrumentaliza su propia corporalidad para evitar que sus agresores mantuvieran contacto con ella, mientras que esta personaje busca el placer sexual entre la inmundicia de la casa vecina.

por el contexto de crimen y peligro, en “Crías”, el asco crece paulatinamente conforme la narración avanza.

Las analepsis no sólo se centran en “el raro”, también presenta al resto de la familia: las gemelas, por ejemplo, eran fascinantes por ser idénticas, misteriosas y mágicas (p. 43); sobre los dos hermanos, del mayor no se sabe nada; del segundo, tampoco se sabe mucho —a pesar de que la narradora tiene cierta cercanía con él— además de su extravagancia y afición por cosas “raras”: rodeado de libros, insectos, peceras y cómics. Los padres reciben descripciones tanto breves como concisas: por un lado, el padre, don Tomás, era un señor muy alto y muy rosado que llevaba lentes de marco negro grueso, vestía trajes claros y casi nunca estaba” (p. 46), pero su presencia provocaba incomodidad a los presentes en la casa. Por el otro lado, la madre es insignificante: “era bajita y ya está [...] no recuerdo ningún otro rasgo distintivo. Era como una mancha caminando en vestido. Tal vez se llamaba Margarita, tal vez Rosa, algo cursi, floral” (p. 47).

De lo anterior, cabe advertir que la caracterización de los vecinos está sujeta a la perspectiva de la narradora sesgada por su entorno y sus intereses: sabemos muchas cosas de las gemelas porque la narradora convivió bastante con ellas, así como no tenemos acceso al hermano mayor porque ella nunca interactuó con él; del mismo modo, aunque para ella la madre sea irrelevante, no significa que objetivamente lo sea, sino que probablemente su concepción de la encargada de los cuidados del hogar está influenciada por el ambiente machista que gobierna en ambas familias, de manera que lo que la narradora afirma sobre sus vecinos, dice mucho más de lo que ella expresa sobre su entorno inmediato; dicho en otras palabras, en tales aseveraciones se alojan las capas *ocultas* del relato.

En primera instancia, todos los integrantes de la casa vecina parecen estar, contrario a su propia familia, fuera de los límites de la normalidad: las gemelas y “el raro”, por ejemplo, son

diferentes por naturaleza o herencia o, don Tomás, quien usualmente no se encontraba en casa, cuando sí estaba “había que bajar la voz hasta el mutismo, el aire se llenaba de un jugo eléctrico, lacrimógeno, como cuando se viene una lluvia torrencial, y la diversión se volvía enfermiza” (pp. 46-47). Incluso, cuando don Tomás abandona a la familia, ésta adquiere un nivel mayor de anormalidad a decir del padre de la narradora: “le pareció mal que siguiera frecuentando esa casa porque era una casa sin cabeza. Así lo dijo, tal vez diría sin cabeza de familia, pero yo nada más recuerdo lo de casa sin cabeza, como pollo sin cabeza, o sea, locos” (p. 48).

Hay, sin embargo, una advertencia que saca a relucir que la familia de la narradora tampoco es perfecta: “su familia era como mi familia, *todo igual*, pero ellas eran dos y no una” (p. 43, las cursivas son mías). Al igual que don Tomás, su padre también era el origen de una atmósfera de nerviosismo e inquietud:

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

Resulta irónico que la narradora compare su casa con un manicomio cuando su padre percibe a los vecinos, con cierto aire de superioridad, como locos, cuando la locura ya está entre los suyos y tampoco tiene reparos en aceptarlo en determinadas circunstancias: “Mis hermanos me torturaron con Diablina meses y meses hasta que mi papá les dio puñetes en la espalda y, si no se hubieran tapado con los brazos, les hubiera dado en la cabeza. —Dejen de joder a su hermana que la van a hacer *más loca*” (p. 44, las cursivas son mías).

De las citas anteriores, se pueden rescatar varios asuntos: en ambas familias se vive una violencia cuyo origen son las figuras paternas: ambos, temibles y amenazantes, son los responsables de un clima emocional incómodo, así como de las agresiones físicas que los hijos

replican con los hermanos y los vecinos. En ese sentido, los sujetos subordinados a la autoridad masculina “son objeto de la violencia patriarcal de forma diferencial, lo que configura las asimetrías de poder tanto por el género como por la edad”:¹⁸⁵ Las madres, por su parte, “aparecen como impotentes para modificar las economías de poder intrafamiliar”,¹⁸⁶ es decir, figuran como sujetos decorativos y de poca importancia; su rol de proveedoras de cuidados es poco valorado pero sí explotado; los hermanos molestan a la narradora con la muñeca poseída, mientras que ella también ejerce violencia física con las gemelas, cosificándolas y utilizándolas con fines de entretenimiento a costa de su dolor.

La violencia no se limita a las agresiones físicas; también se puede identificar en el sentimiento de soledad de la narradora: “Yo sentía la cara ardiendo y el corazón como una matraca. Creía que todo el mundo se daba cuenta, pero *la verdad es que nadie me miraba a esa hora. A ninguna hora*. Me miraban mis hermanos por la noche para asustarme con la muñeca diabólica, eso sí” (p. 48, las cursivas son mías). Las heridas emocionales acompañan a los personajes tras el paso del tiempo y los colocan en las situaciones degradadas que muestra la historia: “Después me largué del país, mi padre se murió sin que yo supiera quién era ese hombre *que tanto quise que me quisiera —la peor forma de amor—*” (p. 49, las cursivas son mías). Al conectar los enunciados que describen la situación familiar de la narradora, es posible encontrar la causa de su actitud sumisa ante los hombres —la cual se reitera en distintos momentos del relato—: con tal de sentirse aceptada por su propio creador, estaba dispuesta a complacer las expectativas puestas en ella —

¹⁸⁵ S. Rodal Linares, *op. cit.*, p. 48.

¹⁸⁶ En este fragmento del análisis de Rodal Linares, la noción “economía” se refiere a la manera en que se determina el valor de los cuerpos —como el de las cuidadoras del hogar— y cómo éstos “deben ser” consumidos; es decir, las proveedoras de cuidados en este cuento son valoradas en la medida que pueden ser utilizadas por el consumidor de sus servicios. (*Ibid.*, p. 47).

diciendo que sí, porque siempre dice que sí a los hombres— sin importar lo autodestructivo que eso fuera.

Ambas familias están marcadas por la violencia, la disfunción y por contraponerse a un modelo ideal de familia protectora y amorosa; sin embargo, hay una tercera familia cuya aparición es el momento nodal en el relato:

En una jaula, había dos hámsteres moviendo sus naricitas y sus boquitas, contemplando la nada, bobaliconas. Él me dijo que la hembra acababa de tener hijos y que se los había comido. No le creí hasta que metió la mano en la jaula y sacó medio hamstercito, una cosa diminuta y *rosada*, una patita y un rabo todavía con un poco de sangre y luego una cabeza. [...] La madre, peluda y cachetona miraba hacia el frente con sus *ojillos negros* y sus bigotes de caricatura. Era tan difícil imaginarla comiéndose a sus criaturitas, pero por otro lado estaba él ahí, con las palmas abiertas, mostrándome pedazos de bebés hámsteres, pata y rabo en la derecha, cabecita en la izquierda, y contándome que lo había visto todo, desde el parto hasta el canibalismo. Luego me dijo que la hámster era muy viva y no quería que sus hijos crecieran en *esa casa, su casa* (p. 45, las cursivas son mías).

En la escena anterior, algunos rasgos físicos de los hámsters se asemejan a características de los humanos: los cuerpos de animales comparten color con el cuerpo de don Tomás, que era un hombre “muy rosado” (p. 46) y con el “trozo de carne” (el miembro) de “el raro” (p. 45). Las similitudes corporales entre los animales y humanos contribuyen al efecto de asco de la narración, pero, para Ampuero, son apenas la punta del *iceberg*.

EL INSTINTO: UN CALOR BESTIAL EN LA BARRIGA

La acción de los hámsteres para con sus crías, al arrebatárles la oportunidad de vivir, podría resultar cruel, además de que el canibalismo es moralmente cuestionable en numerosas culturas; sin embargo, tales críticas son elaboradas desde una perspectiva propia de la especie humana. En el

relato, por el contrario, la visión de los personajes al respecto toma un camino distinto: el acto de los hámsteres no causa sorpresa ni indignación; es visto como algo usual y normal, *natural*:

Esperé a Vanessa y a Violeta en el pasillo y les conté lo del hámster y dijeron, sin asombro ni asco, que no era la primera vez, que siempre se comían a las crías, pero que los padres les habían explicado que estaba bien que así fuera porque los recién nacidos eran débiles y no iban a sobrevivir, que los roedores se comen a sus crías cuando sienten que el mundo se los va a comer de todos modos (pp. 45-46).

De acuerdo con los vecinos, entonces, los hámsteres se rigen por otro sistema de valores: el axioma de la naturaleza, el instinto. Éste, cabe recalcar, también surge en los humanos cuando menos es esperado a pesar de que se intenta reprimir en el afán de pertenecer a una serie de normas sociales (tal y como actúa la narradora para obtener el amor de su padre, o como, según este último, una familia debe estar confirmada para estar “completa” y evitar ser señalados de “locos”). En la siguiente cita se observa cómo opera el instinto animal en la narradora: de manera inconsciente, como si el cuerpo tuviera una voluntad y sabiduría propias: “Me iba a mi casa donde el aire no era mejor, pero era mío. Respiras, aunque sea espantoso, lo propio, lo que *tus pulmones anhelan* sin saber por qué. La pobrecita *inteligencia* del pulmón. Carne de mi carne. Aire de mi aire. Hija de mis padres” (p. 47, las cursivas son mías).

Los regímenes de comportamiento de ambas especies en el relato se contraponen: el humano se guía por un orden artificial —el social— que busca la aprobación de sus semejantes mediante las apariencias, aunque haya víctimas en el proceso; el de los hámsteres, siguen el orden innato, el instinto —la sabiduría primigenia. Los roedores se comen a sus crías por instinto de supervivencia, pero al ser contrapuestos con las actitudes de los humanos de este cuento, su acción puede interpretarse como una manera piadosa de enfrentarse a la conformación de una familia. En otras palabras, al devorar a sus crías, los salvan de los daños colaterales que implica la mera existencia en un entorno hostil, mientras que a las familias humanas pareciera que no les preocupa

llevar a los hijos a crecer en ese espacio¹⁸⁷ (la verdadera tragedia). Emanuela Jossa recuerda que el epígrafe del poema de Fabián Casas alude a lo putrefacto y abyecto:¹⁸⁸ “Todo lo que se pudre forma una familia”. Bajo esta lógica, los hámsteres, en un acto piadoso, evitan que sus crías se corrompan a su lado, mientras que los humanos se fermentan poco a poco hasta que su materia orgánica y su condición humana alcanza un estado irreversible, el de la descomposición: “Mis hermanos también se habían graduado, las *personitas* nos habíamos convertido en *personas*: el daño estaba hecho” (p. 49, las cursivas son mías).

En el relato, el transcurso del tiempo y el movimiento migratorio son determinantes para las interacciones de los personajes y los modos de concebir la familia; no obstante, en determinados lugares el tiempo se encuentra suspendido, especialmente en la habitación de “el raro”: “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 unas fotos, fotos ampliadas hasta la desfiguración: son hámsteres agigantados devorando paso a paso, con aplicación, a sus crías” (p. 50).

Si bien, el tiempo se percibe como estático porque permanece la imagen de los roedores ingiriendo a sus crías —como si nunca se hubieran detenido desde la primera vez que la narradora las vio—, más bien, el tiempo está atrapado en un movimiento circular, igual que la rueda moscovita. El ciclo de la vida, como usualmente es representado, se rige por el orden “nacer, crecer, reproducirse y morir”, en el que se permite que las personas, como “el raro”, se degrade

¹⁸⁷ En la escena donde se relata el canibalismo de los roedores (p. 45), se menciona que la hembra no quería que sus crías crecieran en “esa casa, su casa”. La construcción de la oración crea ambigüedad, en la que “su casa” pudiera ser su jaula, o bien, la casa de los humanos. En el caso de la segunda acepción, se entiende que la hámster era consciente del estado disfuncional de su alrededor, de manera que su instinto le dictaba evitar el sufrimiento de sus crías.

¹⁸⁸ E. Jossa, *op. cit.*, p. 54.

hasta el estado que muestra el relato. Los hámsters, al conducir su vida con un ciclo que incluye el paso “comerse a sus crías”, rompen la condena familiar.

A lo largo de “Crías”, aparecen elementos bastante repulsivos: la casa-pocilga, el físico de “el raro” en su versión adulta y la carne rosa (la felación, los trozos de crías-hámsteres, la cena de los *nuggets* y el aspecto de don Tomás), por mencionar algunos ejemplos. Particularmente, los actos sexuales son aún más desagradables dado que combinan el asco con el deseo. Como en otros cuentos de *Pelea de gallos*, este tipo de encuentros surgen en “situaciones perturbadoras [que] siempre implican un trasfondo de amargura, de desánimo”,¹⁸⁹ como los protagonistas cuya vida se ve afectada por las heridas de la juventud. En otras palabras, el asco suscitado cumple con el propósito de capturar la atención sobre los objetos o situaciones repulsivas y obligan a contemplar la escena completa e invita a “criticar zonas de injusticia social o reflexionar sobre los lados más oscuros de lo humano”:¹⁹⁰ ¿de dónde surgen estas criaturas? ¿Quién las ha llevado hasta este punto? La respuesta es muy sencilla: las propias familias, con el rechazo y abandono, han criado (y creado) a estos *freaks*.

Las fotos que siempre quise ver están ante mis ojos y son más *hermosas* de lo que imaginé. Ser que se come a los seres que ha engendrado. Madre alimentándose de sus pequeños. *La naturaleza cuando no se equivoca*. Nos miramos. Sonríe. Él sonríe. Comprendo por este cosquilleo que siento bajo el 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* (p. 50, las cursivas son mías).

Con este final, se reafirman varias ideas expuestas a lo largo de este análisis: en la mayoría de contextos, el canibalismo de los hámsteres podría tildarse de salvaje y cruel, pero es visto por la

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 56.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 63.

narradora como algo positivo estéticamente y correcto cuando la situación la amerita —como la relación con las familias. Para los animales, que se guían por el instinto, es suficiente ver en sus crías cualquier signo de anormalidad para liberarlos de un mundo en el que la normalidad parece ser la única manera de sobrevivir. El instinto, siempre ligado a las vísceras, como un “calor en la barriga” (pp. 47 y 50), ofrece no sólo una vía de escape ante el peligro,¹⁹¹ también proporciona bienestar y placer ante los cuales los personajes se entregan enteramente cuando todo a su alrededor se ha desmoronado y arrasado con ellos en el proceso.

¹⁹¹ Numerosos personajes de los cuentos revisados hasta el momento se comportan como animales, en la mayoría de las ocasiones, como método de supervivencia en situaciones de crimen, guerras y otras violencias domésticas.

“PERSIANAS”: LA VERSIÓN DE LOS ABANDONADOS

En el análisis anterior, se mencionó que la migración es un tema importante y, sobre todo, frecuente en la obra periodística y artística de Ampuero. Dentro de *Pelea de gallos*, en “Crías” se esboza una reflexión sobre los efectos emocionales de dicho desplazamiento geográfico, al igual que en “Persianas”. En uno, los hijos son devorados por sus padres; en el segundo, también, así como se producen relaciones sexuales en situaciones perturbadoras. Hasta este punto, cabe preguntarse cuál es el propósito de que ambos cuentos tengan tanto en común.

Este cuento, entonces, narra la tradición ancestral de la familia de Felipe, la cual consiste en que un niño en transición a la adultez es el encargado de bajar las persianas de la casa durante el día y abrirlas por la noche. El predecesor de Felipe en esa tarea era su primo Julio, con quien Felipe y su otra prima, María Teresa, convivieron alegremente durante su infancia. En una de sus últimas interacciones, los primos se sinceran y, besándose y haciendo un pacto de sangre, deciden formar un matrimonio de tres, en el que serían felices y amorosos a comparación de sus familias; sin embargo, una empleada doméstica sorprende la escena incestuosa, lo cual provoca que Julio y María Teresa sean trasladados a la ciudad. Un día Felipe se rebela y deja las persianas abiertas, ante lo cual, percibe decepción por parte de su madre. El adolescente, con culpa, va con ella a pedir perdón y, en el proceso, se resigna a tener un matrimonio incestuoso con ella, así como planeaba hacer con sus primos.

Además de la migración, se han identificado a lo largo de estos análisis diversos elementos (no sólo temáticos) recurrentes, como narradores homodiegéticos, el protagonismo del entorno familiar o situaciones asquerosas e inmorales; sin embargo, tales repeticiones en *Pelea de gallos* no crean meros clones. Por el contrario, el elemento en cuestión es reformulado y resignificado, de modo que ofrece distintas *perspectivas* al respecto: en “Crías”, vemos el punto de vista del

migrante que deja su tierra y a su gente; en “Persianas”, el del abandonado, el que se quedó en la espera del regreso de los suyos.

En primera instancia, destaca el hecho de que este cuento sea el primer —y único— narrador masculino¹⁹² y con nombre propio del cuentario. A partir de ese carácter, en este relato se muestra una imagen de la colectividad de los hombres de la familia en cuestión, tal como se describe en los primeros párrafos: “Lo que hay que hacer es bajar las persianas por el día, cerrar las ventanas y contraventanas y abrirlo todo durante la noche [...] El encargado del abrir y cerrar, del clima de la casa, por decir así, siempre ha sido un niño camino a dejar de ser niño de la familia” (p. 51).

En este fragmento, hay un acento en la transición de la niñez a la adultez. Esto no es tema nuevo en *Pelea de gallos*; ya se ha señalado cómo es representado en otros cuentos para el caso de personajes femeninos, el cual está relacionado con la menarquia y el contacto sexual (la mayoría de las veces forzado); con los hombres, como supone “Persianas”, la maduración está ligada a la aceptación de ciertas actividades del hogar, siendo la principal: ser el *hombre de la casa*, el líder, la autoridad.

Felipe, el narrador, habla de sus parientes a partir de un punto en común: el pasado —analepsis— donde se erigió la casa de los bisabuelos donde todos convivieron alguna vez: abuelos, tíos, primos; sin embargo, todos aquellos hombres son como fantasmas; están presentes en los rasgos físicos que han heredado las generaciones más jóvenes, pero ausentes debido a la migración, infidelidades o por arte de magia. El recuento familiar es muy breve, salvo cuando llega el momento de hablar de sí mismo y de sus primos. Todo luce normal o, al menos, *usual*: las peleas entre los tres, la diversión con la mascota y en la piscina de la casa. En ese pasado, la casa se

¹⁹² Esto en relación con los narradores homodiegéticos.

describe como iluminada, llena de vida y luz y, sobre todo, feliz. Es crucial esta descripción para entender el punto de quiebre en tal atmósfera de armonía que transforma la casa en un escenario del gótico clásico: “Aquí, una noche de tormenta de verano, metidos en la piscina, María Teresa me besó en la boca, se lo contó a Julio y él [...] también quiso. Nos besamos los tres, ella en medio, besándome a mí y besándolo a él. Se sentía tan salvajemente bien y tan salvajemente mal, todo junto y haciendo del corazón un revuelto extraño, que terminamos llorando” (p. 53).

Esta escena tiene gran parecido con el beso de los hermanos Ward y la narradora de “Nam”, no sólo por el beso entre tres individuos, sino por el énfasis de la narración en el comportamiento animal. En el caso de este cuento, los cerdos —forma en que Julio nombra a su hermana y primo— no están relacionados, en primera instancia, con alguna situación o característica negativa. Los cerdos en cuestión no presentan comportamientos bestiales, ni su aspecto linda con las vísceras desbordadas de los gallos después de una pelea. En el imaginario colectivo, sin embargo, los cerdos son un símbolo atribuido a las tendencias ocultas, en todas las formas que éstas revisten, de ignorancia, de gula, de lujuria y de egoísmo (Chevalier); y de los deseos impuros, de la transformación de lo superior en inferior y del abismamiento amoral en lo perverso (Cirlot). A partir de estas observaciones, se establece la conexión entre los cerdos y el disgusto o repulsión —moral— del beso incestuoso de los personajes. La diferencia de las representaciones animales de otros cuentos con este es importante, ya que permite comprender el sistema de valores específico que rigen los distintos juicios de los personajes, el cual ignora que el beso entre los personajes-primos se muestre como un acto piadoso, libre de morbo; como un acto de desesperación ante los distintos problemas familiares.

Los animales no sólo aparecen junto a la suciedad, ya sea física o moral; también tienen relación con el abandono¹⁹³ y la muerte. Como se señaló, en el cuento se presentan dos facetas de la casa generacional: antes, un lugar luminoso y alegre; ahora, es sombrío de tal forma que refleja el estado emocional de Felipe. Hay, además, una degradación de la casa al estar descuidada, llena de polvo, con la piscina sucia con cadáveres de insectos, de la misma forma en que se proyecta Felipe: muerto, se imagina morir ahí para obligar a sus primos, al menos por deber moral, a volver por él.

EL PEOR VERDUGO: LA CULPA

Se ha insistido en lo oculto como estrategia medular de los relatos de *Pelea de gallos*; sin embargo, en algunas ocasiones se presenta una simulación en la que todo está dicho, como es el caso de “Persianas”. La primera razón para afirmar esto es el concepto “relatos integrados”,¹⁹⁴ el cual estipula la recurrencia de diversos elementos (ya sean personajes, espacios, estrategias narrativas o motivos) en una colección de relatos, que están interrelacionados a la vez que son independientes y autoconclusivos. En “Crías”, se apreciaba en primer plano la perspectiva de una narradora-personaje migrante que vuelve a su lugar de origen y que, además, señala situaciones que delatan la disfuncionalidad de su familia. Aunque señalé que ambas familias en ese relato son muy similares, desde la posición de la narradora no es posible acceder a todo el trasfondo de la familia vecina. En resumen, gran parte de la información sobre “el raro” y su familia se mantiene oculta.

¹⁹³ El abandono es otra coincidencia con “Nam”, cuyos personajes se asumen como “cachorros sedientos bebiendo las últimas gotas de leche del universo”. La leche, sinécdote de la madre, de la familia, de sus protectores en el mundo, está ausente para los Ward como para Felipe, que siempre es abandonado por sus primos y los hombres de la familia.

¹⁹⁴ Los “relatos integrados”, señala Sánchez Carbó, también se conocen como “ciclo de cuentos” (Ingram, 1971; Mann, 1989), “secuencia cuentística” (Luscher, 1989; Kennedy, 1995), “cuentos compuestos” (Lundén, 1999), “colecciones de cuentos entramados” (Leal, 2006) o “novela compuesta” (Dunn y Morris, 1995) (José Sánchez Carbó, “Tarjetas de presentación e identidad. Las colecciones de relatos integrados desde los umbrales”, *Valenciana. Estudios de Filosofía y Letras*, vol. 5, núm. 10, 2010, p. 135).

Si bien, en “Persianas” no presenta a los mismos personajes, pero sí una situación análoga, la diferencia entre ambos relatos ni siquiera es el tipo de narrador (homodiegético); es la posición de éste en el universo diegético: el punto de vista valorativo de la narradora de “Crías” es externo a la situación de abandono de “el raro”; el de Felipe es interno. Sus perspectivas son opuestas, pero complementarias.

La segunda razón que disipa lo oculto del cuento es que no se silencian las fracturas de la familia —como es recurrente en el volumen. Es decir, la manera en que Felipe se refiere a tales acontecimientos no despierta dudas como si se tratara de un chisme, un rumor o una suposición: “Aquí supimos que papá no volvería de sus vacaciones en el extranjero, que las vacaciones en el extranjero se llamaban Sofía y que Sofía esperaba un bebé, mi hermano o hermana” (pp. 52-53). A pesar de lo anterior, cabría añadir que un *iceberg* tiene más de dos niveles, cada uno más profundo y peligroso que el anterior.

Hay en “Persianas” tres momentos que invitan a indagar en lo más oscuro del *iceberg*: el primero consiste en la relación de Felipe con su madre. Hay pocas escenas que retraten sus interacciones, por lo que pasan desapercibidas o de poca importancia para el desarrollo del cuento, pero si se presta atención a algunos detalles, podemos atisbar una realidad perturbadora:

Antes, supongo, los niños se morían como se murieron los siete perritos de Laika, que los tiraron a la basura.

—Mamá, ¿si yo me muero tú qué harías?

—Me muero también Felipe, me muero también. Tú eres el *hombre* de mi vida, el único que no me va a abandonar nunca (52, las cursivas son mías).

Hay una connotación de adultez precoz al referirse a Felipe como *hombre*; esto es, ante la ausencia de otros adultos varones en la familia, se obliga al hijo hacerse cargo de las responsabilidades y obligaciones propias de un adulto que exceden la tradición de arreglar las persianas.

El segundo aspecto oculto es la abuela: otro personaje con pocas apariciones en el cuento, pero igual de inquietante que la madre de Felipe. Su descripción genera cierta lástima, ya que la coloca como un individuo indefenso, incapaz de ocasionar algún daño a quienes la rodean: “Hace años quedó con cara de asustada, el hombro caído, y con una mano, la derecha, doblada sobre el muslo y la otra tapándosela con vergüenza, como si fuera el coño. Ahí, en la silla de ruedas, abuela parece pequeñita, parece inofensiva” (p. 55). Esa fachada de inocencia derivada de su discapacidad queda al descubierto con la analepsis, donde se revela una serie de violencias ejercidas contra sus propios familiares: “Ella era esa vieja perra que te daba unos golpes con esa misma mano, la derecha, que te dejaba roja la cara durante horas. Julio nos contó que una vez le dijo hijo de puta, yo sé que tú no eres hijo de mi hijo, mientras le pegaba. A María Teresa, un día que llevaba minifalda, le dijo putita, putita, putita, pedazos de putas, tú y tu madre” (pp. 55-56). Esa actitud violenta no cesó a pesar de su incapacidad para moverse y hablar hasta que la madre de Felipe también le arrebató la escritura como última herramienta para expresarse.

El tercer elemento oculto es sobre el tema central de “Persianas”: el abandono. Como se describe al inicio del cuento, son los hombres quienes dejan atrás a sus familias a tal grado que están ausentes de la memoria familiar:

Algún tío de esos de los que solo se habla para referirse a una característica de alguno de mis primos o mía. Parientes que un día se fueron [...] y no volvieron, o que murieron en la infancia y que dejaron la nariz de Julio, las piernas chuecas de María Teresa, mi tartamudez. O nada. Gente que pasó por esta familia como pasaban los sirvientes cuando mi abuelo estaba vivo: callados, agachaditos, sin interrumpir. A esos solo se los menciona para decir cuántos hijos tuvo la bisabuela, la tía Elsa, la tata Toya o la abuela y cuántos se le murieron (p. 51).

Las razones por las que “se fueron” Julio y Teresa no tienen relación con el sueño americano, la guerra ni familias secretas; es claro que su partida fue a causa de haber sido sorprendidos en un

acto incestuoso. Lo que devela ese beso son los problemas que enfrentaban sus respectivas familias con personajes que apenas habían sido mencionados en páginas anteriores:

Nos juramos que nos amaríamos por siempre, que de mayores nos casaríamos. Los tres. Que nunca habría nadie más que nosotros. Que seríamos mejores padres para nuestros hijos, que nunca los abandonaríamos como papá, que nunca pondríamos el trabajo por encima de todo como mi tío, que nunca viviríamos tan estúpidamente como mi tía, que nunca seríamos tan tristes como mamá (pp. 53-54).

La generación más joven deseaba, ante todo, romper los patrones familiares; sin embargo, ante el abandono de sus primos, Felipe desea la muerte, aunque el sentimiento de origen no es solamente la tristeza o la soledad, sino un enojo, notable por el léxico despectivo para referirse al nuevo hogar de Julio y Teresa.

Llevo demasiado tiempo sin moverme y pienso que lo mejor que podría pasarme ahora sería morir, morir ahogado,¹⁹⁵ y que María Teresa y Julio, colmados de sol y de marisco y de nuevos amigos y de lo que sea que tengan allá en esa puta playa, me tuvieran que llorar a gritos [...] Llorarían y llorarían hasta el último verano de sus vidas cuando, viejos y doblados, castigados por el desamor y la soledad y la fealdad y la pobreza y la demencia, aún les llegaría a la cabeza senil ese Felipe amado que se ahogó por culpa de ellos, por no insistir, por no decir: papá, mamá, queremos ir al pueblo a estar con Felipe, nada es mejor que eso, elegimos a Felipe sobre todas las cosas (p. 55).

Cabe recordar el punto nodal del cuento, es decir, las persianas. Despierta intriga que la gran labor doméstica de los hombres en esta familia es abrir y cerrar las persianas. Parece de poca importancia si proveen económicamente o si son figuras presentes en la crianza de los hijos; lo verdaderamente valioso es que cumplan con las persianas por una retorcida razón: los obliga a permanecer en casa o, mejor dicho, las persianas funcionan como una suerte de excusa para amarrar a los hombres al lado de sus familiares. Siguiendo el hilo de la narración, es una técnica fallida desde tiempos

¹⁹⁵ Esta imagen de Felipe flotando también es una animalización del personaje, ya que es un claro paralelo con la piscina contaminada con los cadáveres de insectos.

remotos, desde el origen de la familia, pero la madre y abuela de Felipe descubren un método infalible: el chantaje. Felipe, en su imaginación, desea generar un sentimiento negativo en sus primos, pero no le basta su tristeza, lo que anhela para ellos es la culpa, el único método que los obligaría a visitarlo.

Hacia el final del cuento, Felipe muestra el único acto de rebeldía de su vida al faltar a su deber con las persianas, por lo que su madre adopta una actitud fría, de enojo y decepción. El último hombre de la casa cae ante la red que tejieron las últimas mujeres de la casa. Felipe, de nuevo en su ensoñación, si su madre muriese, sería libre sin remordimientos para reencontrarse con sus primos; no obstante, lo que lo sujeta ahí, en esa casa, es la culpa. Obligado va donde su madre para pedirle perdón, cuando sucede una escena incestuosa de propuesta de matrimonio por parte de su madre mientras, desde la perspectiva del narrador, la abuela es cómplice para retenerlo. Por un sentimiento que combina el abandono, el remordimiento y la culpa, Felipe decide dejarse llevar por la corriente y acepta la propuesta.

El contacto incestuoso de Felipe y su madre es, por el contrario, muy distinto al que se lleva a cabo con sus primos: aunque cuestionable y tachado por Julio como sucio, tiene un tinte de inocencia, ternura y, sobre todo, de un amor que buscaba terminar con las heridas generacionales. El incesto con la madre, por el contrario, perpetúa dicho círculo vicioso, es decir, ese mismo ciclo que reproducen las familias humanas en “Crías”: nacer, crecer, reproducirse, comerse a sus hijos y morir, aunque, en “Persianas”, la expresión “devorar a sus hijos” adquiere un sentido perverso a diferencia del acto piadoso que ejercían los hámsteres.

Para este análisis se hicieron abundantes comparaciones con “Crías”, señalando sus similitudes: cabe recalcar el trasfondo de tales coincidencias. Hasta este punto de los análisis podemos

recapitular la recurrencia de tipos de personajes (infantiles o adultez sometida a momentos de la infancia), tramas argumentales (situaciones de violencia) y otros elementos de índole estructural, como los tipos de narradores (homodieéticos) y el manejo del tiempo (analepsis).

A pesar de este panorama, cobra suma importancia el más mínimo cambio, como el de perspectiva en la voz narrativa, lo cual es significativo debido a que un mismo tipo de narrador no es capaz de dismantelar todas las capas ocultas del relato, tal como la totalidad de la relación incestuosa de Felipe con su madre y abuela: “Al voltear hacia la puerta, *me pareció ver* que abuela estaba allí, en su silla de ruedas, sonriendo de una manera asquerosa” (las cursivas son mías, p. 57). Desde el lugar valorativo de este narrador homodieético, no está a su alcance poder afirmar, sino que queda, para la recepción lectora, como una suposición. Este tipo de giros, sutiles, pero reveladores, permiten examinar desde distintos puntos de vista, como un caleidoscopio, una sola idea.

“CRISTO”: FE Y DESENCANTO

De los trece textos de *Pelea de gallos*, “Cristo” se encuentra al centro, a manera de un núcleo que integra la estructura más básica y sucinta del modelo de cuento “ampueriano”, a partir de la cual se agrega el resto de los elementos que construyen el volumen. Además, resulta significativa esta disposición o *dispositio*, es decir, “el orden y concatenación que tienen los textos literarios en una obra y que guían a cierta interpretación o efecto”,¹⁹⁶ ya que a “Cristo” le siguen dos cuentos que comparten el campo semántico religioso, aunque dicho terceto posea escasas e indirectas referencias a personajes y pasajes bíblicos.

El inicio de este cuento ocurre *in media res*. El hermano de la narradora cae enfermo, lo cual determina el funcionamiento de la familia protagonista: la hermana mayor dejó de ir a la escuela para cuidar al bebé mientras su madre trabajaba. Esos cuidados incluían suministrarle *religiosamente* los medicamentos, aunque ella prefería ver caricaturas. La breve presencia de un amigo de la madre los abandona ya que no soportaba el llanto del bebé, provocado por la gravedad de su padecimiento. Ante la angustia de no ver mejoría en el ñañito, la narradora y su madre acuden a una iglesia para pedir un milagro por la salud del integrante más pequeño de la familia, donde dejan una ofrenda al Cristo del Consuelo, recogen agua bendita para darle al ñañito. Este último acto de desesperación no funciona y el bebé es sepultado días después. Finalmente, la narradora vuelve a la escuela, pero su visión de la vida nunca será la misma que la de sus compañeros.

ANAGNÓRISIS: DEL MILAGRO AL CONSUELO

La brevedad del texto impide que la narración divague sobre asuntos ajenos al principal: la enfermedad del bebé. A partir de tal condición de salud, se presenta un cúmulo de elementos

¹⁹⁶ M. A. Galindo, *op. cit.*, p. 336.

entramados, como el desorden o caos en la repartición de roles de cada miembro de la familia. La protagonista, aún lejos de la adolescencia, es la cuidadora de su hermano luego de haber abandonado la escuela. Mientras ella adopta las responsabilidades de los adultos, ¿dónde están los adultos-cuidadores de estos niños? La madre trabaja, mientras que del padre no se sabe nada más que su ausencia.

A pesar de que en algún punto del relato aparece un personaje masculino cercano a la familia, nunca se identifica como una figura paterna y quien, además, ejerce activamente violencia física y verbal hacia la madre autónoma a causa del hijo menor:

Una noche uno de los amigos de mi mamá le hizo un hueco a la puerta del baño cansado de oírlo llorar. —Cállalo —le decía a mi mamá—. Que se calle esa criatura de mierda. [...] Era mejor que le diera a la puerta del baño y no al ñaño. Y no a ella. Pero un poco le daba a ella también. No volvimos a ver a ese amigo de mi mamá y se hizo más difícil *comprar* el jarabe rosado y el jarabe transparente y ella lo hacía durar con un poco de agua hervida” (las cursivas son mías, 59-60).

En la cita anterior, también se identifica en el personaje una suerte de “apoyo” económico para la familia, por lo que podría orillarlos a soportar otro tipo de agresiones. Esta situación se torna en un círculo vicioso en el que, al no tener las condiciones económicas, laborales o sentimentales propicias, uno de los adultos es obligado a trabajar para sobrevivir a dos enfermedades (la física del ñaño y la social, es decir, la pobreza) mientras que el hijo mayor interrumpe sus actividades escolares y su desenvolvimiento en la sociedad como lo que es: una niña, no una adulta en un cuerpo pequeño. Las repercusiones al respecto implican una maduración temprana en la narradora, es decir, desde el inicio del cuento se ven algunos atisbos de cómo ha sido obligada a acelerar la llegada de cierta madurez: el reloj que recibe como regalo de cumpleaños parece un gesto nimio, pero en realidad contrapone la percepción del tiempo según un infante (con base en rutinas y sentimientos del presente) con la de un adulto.

El reloj, entonces, adquiere relevancia a propósito de la administración del medicamento del bebé: “las cucharaditas del jarabe rosado cada hora y del jarabe transparente cada cuatro” (p. 59). A lo largo de la narración, la narradora presenta algunas actitudes que contrastan con la maduración precoz, como cuando ésta pasaba tiempo con sus abuelos o que, inclusive, se resiste a crecer para disfrutar de las actividades esperadas en la infancia:

Una tarde, mientras yo veía *El Pájaro Loco*, el ñañito empezó a llorar. No fui. Tocaba el jarabe rosado. No fui. Quería ver *El Pájaro Loco*. Entero. Por una vez entero sin mirar el reloj de números grandes, sin medir el jarabe en esa cucharota de plástico blanco, sin luchar para que se lo trague y ensuciarme la ropa y apestar, como siempre, a medicina. Quería oler a niña que ve *El Pájaro Loco* y nada más. Me reía hasta en las partes que no daban chiste. Muy alto, muy alto, como el Pájaro, para tapar el lloro del ñañito. Al rato se acabó el programa y empezaron *Los Picapiedras*. También me lo vi enterito (p. 60).

Durante la visita al Cristo del Consuelo, se pone a prueba una vez más la inocencia —también atribuida a la infancia— de la narradora, quien hace preguntas genuinas cuya única respuesta puede provenir de la fe, como cuando una limosnera pide dinero a las protagonistas y les entrega un milagrito:¹⁹⁷ “¿Por qué no se la pedía al Cristo? Si era tan milagroso debía estar llenito de monedas no como nosotras que a veces caminábamos porque no había para el bus [...] — ¿Mami? — pregunté—. ¿Cómo va a saber el Cristo cuál de todos es mi ñañito?” (p. 61).

Las dudas de la niña se resuelven al probar un agua bendita que frustra sus expectativas. La decepción de saber que los milagros no existen fue la gota que derramó el vaso. Sus intentos de oler a niña que ve *El Pájaro Loco* fueron inútiles y repara en que los Reyes Magos son los papás, que el silbón es una leyenda, que no existe dios y que nada puede curar al ñañito.

Me dio un trago, pero no sabía a Santa, sino a salsa de tomate y un poco a oxidado y pensé que una agua de salsa de tomate, como la que echamos al arroz blanco a fin de mes, cuando

¹⁹⁷ Los milagritos son, al menos en México, pequeñas figuras normalmente hechas de latón con formas diversas (partes del cuerpo) que se dejan como ofrenda en los templos y altares para pedir algún favor a santos, vírgenes o a Cristo.

ya se está acabando la botella, no podía ser milagrosa. Tenía que saber a dulce de leche, a hamburguesa doble. No saber a pobre. Con esa porquería en la boca, sentí ganas de gritarle a todo el mundo que estaba equivocado, que aquí no había más milagro que la señora del pañuelo rojo recibiendo monedas por vender trocitos de cuerpo y cuerpecitos enteros para pegar a la falda de un Cristo que sabe a salsa de tomate chirle (p. 62).

Después de esta gran revelación, al volver a la escuela para repetir el año, la narradora no sólo es mayor en edad que sus compañeros, sino que lo vivido le ha dejado una madurez no pedida, pues tener un hermano prendido a la ropa de una imagen de yeso es algo que “ellos no lo entenderían” (p. 62).

Ahora bien, cabe detenerse en revisar los espacios de este cuento. Además de los escenarios recurrentes en *Pelea de gallos*, de los cuales en “Cristo” no hay abundantes descripciones”, en este cuento se explora un lugar ajeno al doméstico como el templo de un barrio marginal: “Al día siguiente dejamos al ñaño con mis abuelitos y nos fuimos al Cristo del Consuelo. Ese era el barrio negro, el barrio prohibido. Mi mamá y yo éramos ahí como las bolitas de helado de vainilla flotando en la Coca-Cola” (p. 61). La caracterización de la zona paulatinamente se torna más tétrica, oscura y en degradación: “Olía raro ahí dentro. A viejo, a polvo, a como cuando no me lavo el pelo muchos días, a caliente, a cuando se va la luz [...] ¡Había tantos niñitos de esos! Y corazoncitos y piernitas y bracitos y cabecitas y otras partes que no reconocí” (p. 61).

El carácter sacro de los milagritos evita que los milagritos sean vistos con horror, pero la narradora, al haber roto su pacto de fe con la religiosidad, se permite describirlos con frialdad al compararlos con los cuerpos desmembrados resultantes de una explosión: “Un muñequito tan deforme como él, rodeado de cientos de otros muñequitos igual de horrorosos y cabezas y brazos y piernas y corazones” (p. 62). Asimismo, también se expresa con aparente crueldad e indiferencia sobre el deterioro de su hermano: “El ñaño gritaba como ese perro cafecito al que atropelló un

taxi una vez frente a la casa y se quedó ahí tirado, con las tripas afuera, pero vivo. Gritaba igualito, igualito” (p. 61).

En otros cuentos, se ha observado que los cuerpos fungen funciones en relación con la abyección y el miedo al contacto con la suciedad en cualquiera de sus tipos (física y moral); sin embargo, las descripciones recién citadas aluden, más bien, al *gore*, es decir, a la brutalidad gráfica de las imágenes, la cual aumenta el efecto de sordidez y crueldad en el entorno inmediato, lo que, a su vez, se intensifica con la actitud de una narradora infantil que ya carece de inocencia y que no emite juicios de valor en las citas anteriores, ni miedo, ni preocupación, ni lástima ante el sufrimiento del perro y de su hermano.

LA ENFERMEDAD Y EL RELATO: LECTURA DE SÍNTOMAS E *INDICIOS*

Dada la brevedad del cuento, los pocos acontecimientos narrados se perciben como completos, sin dar cabida a entredichos; no obstante, por el contrario, en un cuento de Ampuero nunca es así. En el siguiente fragmento se explican algunos detalles de la dinámica de la enfermedad del ñaño:

Ella se apretaba las manos mientras esperaba para sacarle el termómetro a mi ñaño. Le quedaban blancas después. Y hacía un ruidito después de sacudirlo en el aire y mirarlo debajo de la lámpara. Un ruidito de lengua y dientes. Cuando no lo hacía era un día mejor del ñaño (p. 60).

Lo interesante de este pasaje es cómo la narradora aprende a interpretar los gestos de la madre. La narración, entonces, comunica *indirectamente* los altibajos del hijo menor. De la misma forma, otras señales aportan más información sobre esta familia. Anteriormente se ha señalado un personaje masculino, cuyo vínculo con la familia es incierto, es nombrado como “uno de los amigos de mi mamá”. La sugerencia se vuelve aún más preocupante cuando el “amigo” se queja del ñaño: “Que se calle esa criatura de mierda. Calla a ese monstruo, por *puta* te salió monstruo,

mátalo” (las cursivas son mías, p. 59). El “amigo” sugiere¹⁹⁸ que la mujer se dedica a la prostitución al nombrarla con ese epíteto (esta actividad laboral se torna viable al considerar que cuando el “amigo” dejó de frecuentarlos, aumentó la carga económica derivada de la enfermedad). Éste, sin embargo, dado su lugar en el relato, no figura como una fuente de información confiable.¹⁹⁹ Bien podría ser, simplemente, una pareja sentimental de la madre que brindaba apoyo económico. Independientemente de cuál sea la realidad de la participación del hombre en esta familia, se delata la grave precariedad económica, laboral, social y sanitaria en la que se encontraban sus miembros.

Las dos señales mencionadas tienen una relación de causa-consecuencia: si el amigo se va, hay problemas económicos; si el ñaño está grave, la madre chasquea los dientes. En ese sentido, cuando la narradora descubre el engaño de los milagritos y las plegarias al Cristo del Consuelo, la consecuencia que podríamos inferir consistiría en que el hermanito no recibiría el favor de Dios y moriría, pero aquí la narración da un giro inesperado: “En la casa, mi mami le dio un poco de esa agua [bendita] al ñaño y se la echó por la cabeza. Él abrió los ojos y enseñó su boca, sus dientes. *Por fin*. Nos sonreía” (las cursivas son mías, p. 62).

Durante toda la narración se había mostrado a un niño siempre enfermo, doliente, que no reía ni abría los ojos. La locución “por fin” indicaría que los problemas de la familia desaparecerían junto con la enfermedad, cosa que sí sucede, pero no por el milagro que ya no se esperaba, pero estaba a punto de llegar, sino por otro giro de tuerca: “Así, con esa sonrisa, lo pusimos la semana siguiente en una caja blanca, pequeñita, que pagó el barrio con una colecta” (p. 62).

¹⁹⁸ Sin embargo, no podemos confiar en esta versión de los hechos, ya que no hay más rasgos textuales que confirmen o refuten la posibilidad de que ella se dedique a la prostitución, además de que “puta” es un insulto que han recibido las mujeres por la ejercer libremente su vida sexual.

¹⁹⁹ Este personaje recuerda a la señora Martha del cuento “Griselda”, quien inicia rumores sobre Griselda para crearle una mala reputación y hace que la verdad sea cada vez más inaccesible dentro del relato.

Para nuestro análisis de *Pelea de gallos*, este cuento llama particularmente la atención, puesto que, a partir de este punto, los siguientes textos empiezan a cambiar. Así como el final de “Cristo” juega con la esperanza de que el ñaño recuperase la salud, los próximos relatos juegan con las expectativas que han sido cultivadas en los primeros siete cuentos, es decir, “Cristo” es el punto de partida para explorar otros tiempos lejanos a la época contemporánea, personajes con orígenes míticos y espacios aún domésticos, pero con cualidades que romperán la forma de entender la familia. Sólo queda mencionar que el desencanto de la narradora con los milagros no es azaroso, sino una advertencia a una crítica aún más mordaz sobre lo religioso.

“PASIÓN”: REESCRITURA DE LOS EVANGELIOS

En este cuento se narra la vida de una mujer misteriosa hecha ovillo en el suelo mientras piensa en hierbas, venenos y serpientes del desierto. Ese momento desata una serie de escenas sobre su formación: la madre que la abandonó y le dejó una herencia muy particular. Los abuelos, quienes tuvieron que asumir la tarea de cuidarla, la maltrataban brutalmente hasta que se vio obligada a curarse con emplastos de hierbas y, con las mismas, deshacerse de los abuelos para después huir. Posteriormente, la mujer escucha noticias de un hombre especial, de quien se vuelve fiel seguidora y lo ayuda a realizar hazañas por medio de sus conocimientos mágicos. Eso desemboca en que el hombre se hiciera de una fama divina que lo conduciría a su ejecución; sin embargo, la mujer, enamorada de él, decide escabullirse en el sepulcro y entregarle su poder para que volviera a caminar: mientras él, victorioso, sale del sepulcro; ella, además de su amuleto, pierde la vida.

En el análisis de “Cristo” se mencionó que durante estos cuentos hay excepciones a las construcciones frecuentes de los textos anteriores, como ocurre con la configuración del tiempo-espacio que permite situarlos en temporalidades latinoamericanas desde la segunda mitad del siglo XX. Por mencionar algunos ejemplos, en “Nam”, se mencionan hitos como las intervenciones de los Estados Unidos de América en Vietnam y Afganistán; en “Monstruos”, películas de terror de la década de los ochenta (como *A Nightmare on Elm Street* o *The Shining*) o, incluso, en “Cristo” se menciona una conocida iglesia de Guayaquil, la del Cristo del Consuelo.

En este caso, la ambientación del relato coloca a sus personajes y acontecimientos en una dimensión espacial y temporal indefinida. A pesar de tal hermetismo, sin embargo, es posible inferir que el texto construye un cronotopo bíblico, de modo que hay una relación intertextual en la que los Evangelios figuran como el hipotexto del cuento de Ampuero: aunque no se mencionen nombres de personajes o de locaciones, hay referencias importantes y de gran peso simbólico para

el discurso religioso.²⁰⁰ Otros eventos que (re)construyen las atmósferas bíblicas son los prodigios de la hechicera (la conversión del agua en vino, la multiplicación de los panes, la sanación del ciego y la resucitación del muerto), el sepulcro y el sudario —ambos elementos con una fuerte carga simbólica dentro de la religión judeocristiana y, específicamente, para los pasajes de la muerte y resurrección de Jesucristo— y el llanto de la protagonista, característico de María Magdalena.

Otro de los elementos que cambia en relación con sus relatos vecinos del volumen es la figura del narrador, puesto que, por medio de éste, se tiene acceso al universo que el relato comprende, dado que se puede mover libremente (o no, dependiendo de su naturaleza) por los planos espaciales, temporales y en la consciencia de los personajes. Contrario a la constante de *Pelea de gallos*, la narradora de la historia no es la protagonista, sino que, en este caso, se cuenta con un narrador heterodiegético. Esta conjetura está basada en la ambigüedad de su presencia: al no intervenir en los acontecimientos como lo haría un personaje, parece ser ajeno al mundo referido. Debido a esto, también se percibe un grado de objetividad en el discurso que no sería posible si la protagonista, por ejemplo, estuviera a cargo de la narración; no obstante, cabe preguntarse si en realidad la instancia narrativa se encuentra totalmente fuera de la diégesis, ya que otra de las cualidades de ésta es que enuncia en segunda persona. Este tipo de narrador invita al lector a involucrarse en la diégesis ya que lo interpela directamente; inicia una conversación, aunque no obtenga respuesta y, en este caso particular, se dirige a la hechicera y sabe y desconoce lo mismo que la personaje. ¿Podríamos, entonces, pensar si la voz narrativa se construye a partir de un desdoblamiento de la protagonista? Tal operación permitiría poner en perspectiva lo narrado

²⁰⁰ En varios segmentos del índice de *Pelea de gallos* se identifican algunos juegos de palabras temáticos, fonéticos y semánticos. El cuento que antecede a “Pasión” es “Cristo”, de tal manera que ambas palabras juntas parecen referir a la Pasión de Cristo. Estos dos textos, junto con el que continúa el volumen, “Luto”, contienen temáticas meramente religiosas.

y reflexionar sobre las acciones y la propia existencia de la protagonista. Debido al carácter hermético del cuento, no es posible ofrecer una única respuesta concreta a los problemas que plantea la configuración del narrador; pero este aspecto cobra relevancia en relación con la reformulación del episodio bíblico.

Ahora bien, a partir del tiempo gramatical regresamos a las estrategias recurrentes de Ampuero. Las analepsis: “Hecha un ovillo en el suelo *pareces* un bulto que algún mendigo dejó ahí sin miedo a que le roben porque no hay nada de valor en esa bolsa [...] Tu madre se *fue* dejándote mocosa y flaca y desnuda. Un animalito mojado en la puerta de la casa de tus abuelos” (las cursivas son mías, p. 63). Por medio de la analepsis se da cuenta de la infancia de la protagonista y su incursión en la hechicería, el maltrato recibido por su familia y los juicios que hacía de ella la sociedad por la herencia sobre sus hombros. Llama la atención los momentos en los que la narración ofrece detalles y aquellos de los que prescinde por medio de saltos temporales:

Se te perdió la pista muchos años [...] Unos decían que te habías ido con los nómadas y recorrías los pueblos bailando y enseñando los pechos por unas monedas. Otros aseguraban que habías matado a unos hombres que querían quitarte el colgante —la piedra— de tu madre. Unos más estaban convencidos de que habías muerto leprosa, despedazada y sola. Que alguien que conocía a alguien que conocía a alguien que te había visto agonizar en un leprosario, encerrada en una mazmorra con otros asesinos, bailando sin ropa ante hombres excitados (p. 65).

Hay un gran hueco de información parcialmente subsanado con especulaciones y rumores creados en el ambiente (como ocurre en “Griselda”); pero los indicios que otorga la voz narrativa son aquellos que servirán para establecer la conexión entre la hechicera con su amuleto y éstos, a su vez, con la muerte y resurrección del hombre santo. Asimismo se llevan a cabo, hasta este punto del relato, otras formas de ocultamiento de información que dan cuenta de la caracterización de la personaje:

Tu madre se fue dejándote mocosa y flaca y desnuda. [...] Se fue a buscar hombres, decían ellos, decían las gentes del pueblo tapándose la boca por un lado. Usaban para hablar de ella esa palabra que luego, no mucho más tarde, fue tuya, te calzó como un traje ceñido, te contagió como una enfermedad. No sabes, tampoco, que tu madre quería salvarte de ella, de eso que heredaste y que se parece tanto a una gracia como a una maldición (pp. 63-64). Del Castillo Yépez señala que “si bien es cierto que esta cita resuelve en parte la duda de por qué esta mujer decidió abandonar a su hija cuando esta apenas era una niña; nos plantea, sin embargo, una nueva incógnita al no especificar exactamente qué es lo que heredó”,²⁰¹ pero suponiendo que la madre vivía verdaderamente en libertinaje, el relato podría referirse al epíteto “promiscua”. El narrador añade: “Te empezaron a llamar también otra cosa, como a tu madre, y te usaban, usaban tu nombre, para asustar a los niños” (p. 66). Esa segunda herencia, la hechicería, representa otro ejemplo de la violencia machista tal como “la persecución de las mujeres consideradas brujas por poseer conocimientos que se suponían reservados únicamente a los varones, y el destronamiento de las divinidades femeninas por las religiones monoteístas”.²⁰² Este punto es interesante para entender los numerosos cuestionamientos hacia las tradiciones de la religión.

Eventualmente, cuando se anuncia la muerte del hombre (la crucifixión de Jesucristo), hay una repetición de la imagen con la que inicia el cuento, pero se advierten algunos cambios aparte de la enunciación en tiempo pasado: “Cuando su cabeza colgó sobre su pecho, inerte, te hiciste un *ovillo y la gente te pisoteó y un perro salvaje te olfateó y pensaste en venenos y quisiste morirte ahí mismo, pero entonces te pusiste a llorar*” (las cursivas son mías, pp. 68-69).

Con el pasaje citado se cierra un relato circular; no obstante, es importante mencionar que, con dicha escena, no termina el cuento. Si se tomase la historia bíblica como referencia, es

²⁰¹ Gabriel Alejandro del Castillo Yépez, *Hacia una poética de la violencia en cinco cuentos de Pelea de gallos, de María Fernanda Ampuero*, Universidad Andina Simón Bolívar, 2024, Quito, tesis, p. 73.

²⁰² Pilar Iglesias Aparicio, “Misoginia y violencia contra las mujeres en Luto y Pasión de Fernanda Ampuero”, Eva Moreno-Lago (ed.), *Escrituras y escritoras (im)pertinentes: narrativas y poéticas de la rebeldía*, Dyckinson, Madrid, 2021, p. 104.

conocido que el hombre resucitará tres días después de su muerte. Si bien, el texto de Ampuero coincide en ello, su versión añade a ese final el sacrificio de la hechicera para que el hombre triunfe sobre la muerte.

Una vez dicho lo anterior, resulta pertinente cuestionarse cuál es el papel del tiempo más allá de conformar una forma de presentación de los acontecimientos en una historia literaria y, con base en eso, a qué responde una circularidad del relato que no se cierra por completo. En los relatos bíblicos, según Erich Auerbach, predomina una intención de verdad histórica absoluta: “el mundo de los relatos bíblicos no se contenta con ser una realidad histórica, sino que pretende ser el único mundo verdadero, destinado al dominio exclusivo”.²⁰³ En otras palabras, las construcciones de historicidad en las Sagradas Escrituras no admiten modificaciones ni cuestionamientos en su línea temporal, la cual comienza con la creación del universo (el Génesis) y su final que, aún sin suceder, ya está predeterminado por profecías (tal como la que cumplió la hechicera, al convertirse en lo mismo que su madre) que apuntan hacia el Juicio Final.

El cuento de Ampuero, aunque comparte líneas argumentales con los evangelios — correspondientes a la pasión de Cristo—, toma un camino diferente. Es decir, en oposición al pasaje bíblico, “Pasión” se rehúsa a la mera repetición de eventos que implicaría la reescritura con un final tanto predecible como esperado, sino a un desenlace alterado respecto a su hipotexto. La reescritura del texto evangélico desbloquea el espacio temporal que estaba clausurado en el pasado mítico. Bajo esta premisa, cobra sentido la construcción cuasi circular del relato: al no formar un círculo perfecto y completo y, además, al escapar hacia un final alternativo, se renueva y reformula un pasado y sus implicaciones en un presente y futuro. Si la construcción se ciñe a la estructura

²⁰³ Erich Auerbach, “La cicatriz de Ulises”, *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, I. Villanueva y E. Imaz (trads.), Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 6ª reimpresión, 1996, p. 20.

circular, el devenir de la historia sería una repetición sin cesar. Es decir, el hombre, aunque cada narración (los cuatro evangelios y “Pasión”) presente distintos puntos de vista, siempre sale del sepulcro después de vencer a la muerte. Como se ha mencionado, el inicio del relato narrado en presente crea la sensación de que la acción continúa en curso; caso contrario con el cierre de la analepsis que, al estar en pasado, implica que el episodio ha terminado y se encuentra aislado en su pasado, como si ningún acontecimiento pudiera cambiar lo que ya está hecho (y contado desde las historias bíblicas).

A pesar de la reformulación del pasaje de la Pasión de Cristo, no se construye una versión de esperanza para la hechicera, sino que se *revela* otra versión vinculada con el episodio bíblico. En la versión de *Pelea de gallos*, quien se sacrifica es la hechicera en lugar del hombre — Jesucristo—, es decir, la muerte de ella hace posible que la historia oficial tenga lugar, pues sin ella, el santo habría muerto. Siguiendo esta lógica, la narración de Ampuero se toma la libertad de *contar* los detalles no registrados en la Biblia, los cuales desobedecen las nociones de lo sagrado. Esta propuesta literaria, al llenar los vacíos de la cronología bíblica, agrieta los cimientos de la doctrina y despierta la duda sobre el discurso que promete la victoria sobre la muerte y la vida eterna. Si no se puede confiar en ello, ¿en qué queda creer?

APÓCRIFO EVANGELIO SEGÚN AMPUERO

En “Pasión”, a través de la tensión esbozada entre el tiempo bíblico con el actual, se abre una brecha de interpretaciones del cuento que se adscriben al carácter ideológico del tiempo aludido. No sólo importa que el hipotexto del relato de Ampuero provenga de una antigüedad bastante lejana, sino que esa temporalidad acarrea una serie de valores que sostienen y validan el discurso de autoridad del cristianismo. No es gratuito que Ampuero, para su relato, retome los episodios más importantes para la doctrina cristiana: el foco de su narración es, entonces, la historia de la

mujer que, al entregarle la fuente de su poder, se sacrifica por el amor que le tiene un simple mortal. A partir de esta premisa, cambia la percepción establecida de los pilares de esta religión: ¿hay alguien más poderoso que el mismísimo Dios?

En el relato todo lo relacionado a lo bíblico se ve subvertido, menos el tiempo. En otras palabras, la configuración específica del tiempo y la historia que se inscribe en él obligan a relacionar el cuento de Ampuero con los evangelios. Dentro de dicha temporalidad, el resto de elementos constitutivos de la narración se alteran: la voz narrativa dentro del discurso bíblico siempre proviene de una fuerza divina que rechaza cualquier intervención; con una postura de cerrazón: en el Antiguo Testamento, quien habla es Dios; en los evangelios, narran los apóstoles que mantienen una cercanía íntima con la divinidad y cuyas versiones dan cuenta veraz de lo que vivió Jesucristo en sus últimos días. En cambio, el narrador de “Pasión” establece la pauta para un diálogo desde la enunciación en segunda persona; esta apertura es significativa, aunque no haya una respuesta.

Otros de los elementos con los que se juega en la narración, por ejemplo, es con la fuerza del Todopoderoso. En la versión de Ampuero, el poder proviene de una fuente externa que supera las capacidades del hombre santo: el amuleto de una hechicera. Desde que en la religión no se admiten prácticas relacionadas con la magia, el protagonismo de una hechicera como figura que supera la gracia divina del Mesías, pone en cuestionamiento el poder divino y la autoridad de personajes como Cristo o el mismo Dios.

La versión de “Pasión” y la bíblica constituyen dos versiones de una misma historia hipotextual, la referida en los evangelios desde tiempos inmemoriales. En ese sentido, la construcción temporal del cuento de Ampuero le permite infiltrarse y *contaminar* el espacio de los relatos bíblicos al entrar en contacto. La versión alternativa mostrada en “Pasión”, si bien,

esencialmente da cuenta de los mismos acontecimientos que las apostólicas, pone en jaque los valores que predica la doctrina cristiana o, como señala Iglesias Aparicio, Ampuero “convierte la denuncia de la violencia contra las mujeres y la deconstrucción del discurso misógino fundado en la religión, en “cuerpo” e historia”.²⁰⁴

En “Pasión”, a diferencia de otros cuentos de *Pelea de gallos*, el factor familia no parece ser el tema principal: la madre se menciona vagamente y los abuelos mueren prematuramente; sin embargo, aunque la participación de tales personajes es breve, es crucial el hecho de que aparecen en el marco de las analepsis del relato pues, como se ha insistido, tienen una función explicativa. Recordemos que en “Subasta”, por ejemplo, la personaje aprendió en su infancia todo sobre los gallos, conocimientos que finalmente le serán de utilidad para enfrentarse a un mundo inmerso en el crimen. En “Pasión”, entonces, la hechicera se ve determinada por la familia, por la violencia que se gesta en ella. Las heridas con las que carga la hechicera —el abandono y la soledad— la vuelven dependiente y sumisa del hombre que la trató con amabilidad, pero que también aprovechó sus poderes mágicos a su conveniencia, es decir, la aparición del hombre santo también determina la configuración de la hechicera. Cuando ella se encuentra sola, es descrita como un gato: independiente, mágica, solitaria, misteriosa y fuerte; por el contrario, al lado del mesías se vuelve sumisa, obediente y a veces agresiva, pero todo en función de lealtad y a merced de su amo.

En “Monstruos” se apuntó que los monstruos de Ampuero están lejos de la ficción de fantasía y de las criaturas sobrenaturales, de la magia y de otras realidades imposibles en la nuestra. En estos cuentos, tanto “Pasión” como “Luto”, se visitan estos mundos donde existen los “milagros” y fuerzas de la naturaleza que exceden nuestro entendimiento; sin embargo, en todos los relatos se mantiene una constante: la familia. Según Aguilar Domínguez, “en la literatura de

²⁰⁴ P. Iglesias Aparicio, *art. cit.*, p. 106.

Ampuero, la profanación de la idea de familia es necesaria para entender que los monstruos en este siglo se han alejado de lo sobrenatural y ahora forman parte de lo conocido por todos”, de lo familiar.²⁰⁵ Para entender a las familias de nuestros tiempos, hay que remontarse hasta su origen.

²⁰⁵ Metzli Donají Aguilar González, “Muertos vivientes y resignificaciones del mal patriarcal: reescribir la violencia desde el gótico andino de María Fernanda Ampuero”, en Berenice Romano Hurtado (coord.), *Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres. Estudios críticos de obras representativas del siglo XXI.*, Ciudad de México, Nómada, 2023, p. 165 (en adelante “Muertos vivientes y resignificaciones del mal patriarcal”).

“LUTO”: DESTRUCCIÓN DE LOS ÍDOLOS

Los textos bíblicos son una fructífera fuente literaria, donde abundan figuras retóricas como metáforas, alegorías, parábolas, epístolas, símbolos, géneros literarios y otras estructuras que han sido de inspiración para el arte —específicamente para la literatura— a lo largo de los siglos. Al igual que “Pasión”, y otros cuentos de *Sacrificios humanos* (“Pietà” y “Edith”),²⁰⁶ “Luto” tiene una base meramente religiosa, pero con la particularidad de que se pone el acento en un modelo de familia.

El relato inicia con la escena entre dos hermanas, Marta y María, quienes disfrutaban con júbilo una cena en vez de guardar luto por la muerte de su hermano. Se explica que en el pasado el difunto hermano heredó la crueldad de su padre para con las mujeres de la familia, en especial hacia María al ser encontrada masturbándose, razón por la cual fue arrojada a un establo para ser usada por los hombres como objeto sexual. Marta se dedicó a cuidar a su hermano al haber caído en cama por una enfermedad que lo conduciría finalmente hasta su muerte. El amigo de la familia, el hombre más santo, visita el sepulcro mientras Marta y María continúan celebrando sin sospechar que su hermano pronto estaría de vuelta en casa.

La ambientación de “Luto” coloca a sus personajes y acontecimientos en una dimensión espacial y temporal indefinida: realmente no se alude a ubicaciones concretas; pero se indica que los acontecimientos se desarrollan en lugares lejanos, desérticos, justo donde el hermano adquirió su enfermedad (p. 74). A pesar de la ambigüedad espacial y temporal de “Luto”, es posible inferir que el texto se construye a partir de un cronotopo bíblico, debido a la relación intertextual con los Evangelios. Entre los elementos que aluden al universo bíblico presentes en “Luto” se encuentran

²⁰⁶ Pietà es el nombre con el que se conoce a la representación artística donde la Virgen María sostiene el cuerpo de Jesucristo muerto. Asimismo, Edith es el nombre que se le atribuye a la esposa del profeta Lot; quien es convertida en una estatua de sal por mirar hacia atrás cuando huía de Sodoma junto a su familia. En los cuentos de Ampuero, se juega con dichos símbolos.

vocablos como “ungir” y otras acciones y figuras simbólicas como el lavado de pies, la Sagrada Familia, el hombre más santo de los santos o la última cena. Inclusive, hacia el final de este relato, hay un diálogo que permite establecer una relación directa con uno de los Evangelios canónicos: “si hubieras estado aquí” (p. 80), frase que aparece exactamente igual que en el capítulo 11 del Evangelio según Juan, correspondiente a la resurrección de Lázaro.

Al igual que ocurre en “Pasión”, en este relato se pone en juego la reinterpretación del pasaje bíblico; si ambas historias dan cuenta de un mismo acontecimiento (la muerte y resurrección de Lázaro), resulta pertinente indagar en aquellas diferencias entre ambos textos y sus implicaciones estéticas e ideológicas. El primer aspecto por revisar es la instancia narrativa: en “Luto”, se cuenta con un narrador heterodiegético, lo que permite focalizar en la conciencia de los personajes, principalmente en la de Marta, mientras que los evangelios cuentan con narradores homodiegéticos²⁰⁷ y, por lo tanto, con perspectivas parciales de los acontecimientos.

El único evangelio que da cuenta de la resurrección de Lázaro es el libro de Juan, pero hay que tener en consideración que los eventos suelen tener cuatro versiones sobre un mismo acontecimiento, como el de la resurrección de Jesucristo, que, aunque es la misma historia, los puntos de vista de cada apóstol les otorgan mayor prioridad o visibilidad a algunos detalles (por ejemplo, no en todos los evangelios se menciona que María Magdalena fue la primera en acudir al sepulcro). En este sentido, podemos interpretar que “Luto” es una suerte de versión (ficcional, por supuesto) alternativa al evangelio de Juan en relación con Lázaro y sus hermanas.

Al igual que en la construcción de “Pasión”, Ampuero elige minuciosamente con qué elementos jugar, sabe qué elementos permitirán hacer su crítica. No cambia los nudos narrativos

²⁰⁷ De acuerdo con la tradición eclesiástica, los evangelios tienen un origen apostólico, es decir, dado que los apóstoles fueron testigos directos de la vida y hazañas de Jesucristo, y les fue encomendado por su maestro predicar esas lecciones de vida, se les atribuye la autoría de los evangelios.

del hipotexto, pero es notable que hay grandes diferencias en cómo se conduce el relato en su camino hacia la resurrección del hermano de Marta y María. En el evangelio, se cuenta cómo Jesucristo sabía de la enfermedad de Lázaro; pero decidió esperar dos días más antes de visitarlo; cuando llega, ya ha muerto. En la versión de Ampuero, en cambio, no se sabe exactamente qué ha sucedido, sólo que dos hermanas cenan plácidamente, lo cual es socialmente mal visto: “Par de libertinas. Tuvo ganas de decirle [Marta] a María míranos, míranos, qué poco nosotras, tan llenas de goce, hoy que deberíamos guardar luto tieso, hoy que la casa debería estar cubierta de un liencillo negro” (p. 71). Esta cita, sin embargo, es el principio del relato y, como ya se ha expuesto ampliamente, todo inicio *in media res* ya advierte un gesto de ocultamiento.

FE: EL MÁS ENCLENQUE DE LOS SENTIMIENTOS

Uno de los artificios que Ampuero utiliza, en varios cuentos, para intercalar lo oculto es la analepsis. En este relato, en relación con su hipotexto, procura “rellenar” los puntos ciegos del evangelio o proponer una manera de entender los vacíos o el hermetismo que supone la versión bíblica canónica, en este caso, muestra el modo de vida de Marta y María.

Durante la cena, se expone la dinámica entre las hermanas durante la noche de luto: “[Marta] le enjugó las lágrimas con los labios y le dijo que la quería y le dijo que también la perdonara. María sabía a qué se refería” (pp. 72-73). Oraciones como la última incluida en la cita, alertan al lector que esa información será develada y que tendrá gran relevancia. Inmediatamente se exhibe el cuerpo destrozado de María; esta caracterización resulta terrorífica ya que invita a imaginar las causas de tal daño en el cuerpo de la hermana:

Se quitó el vestido y cerró los ojos y se abrió de brazos para que su hermana la viera entera, desnuda, en cruz. Para que viera lo que es capaz de hacer la gente cuando nada la detiene. Para que entendiera en los tajos en la piel que ante la indefensión triunfa siempre la

crueldad. Alguien había escrito con un objeto punzante la palabra zorra en su estómago, alguien había pisoteado su mano derecha hasta convertirla en un colgajo, alguien había mordido sus pezones hasta dejarlos arrancados, guindando de un trocito de piel de sus pechos redondos, alguien le introdujo aperos del campo por el ano dejándole una hemorragia perenne, alguien le produjo un alboroto 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 (p. 73. Las cursivas son mías).

En la cita anterior, paulatinamente se señala, casi se delata, al autor de los restos de violencia que permanecen en el cuerpo de María. No es sino hasta los siguientes fragmentos analépticos que la imagen de la amenaza se vuelve cada vez más nítida: la analepsis se desata cuando las hermanas afirman que preferían estar asustadas y rodeadas de insectos que, de un hombre, quien pudiera hacerse cargo de las plagas. Simplemente preferían la soledad a la presencia de cualquier hombre que fuese la cabeza de familia y que acababa de fallecer:

Llevaba tiempo enfermo, decían que era algún mal que había traído del desierto. Que se había traído de alguna mujer del desierto, pensaba María, pero jamás lo comentó con su hermana ni con nadie [...] María estaba segura de que su hermano había muerto de pecado, pero ¿quién lo creería? Ella era la que arrastraba esa carga, no su hermano, sí, claro, su perfecto hermano: limpio como las aguas del cielo. María era memoriosa. Recordaba el día en el que su hermano la echó de la casa principal [...] Su hermana puta no merecía dormir en lino ni en seda bordada como Marta [...] La puta, aliada del maligno, se tocaba entre las piernas y gemía. En eso consistía ser puta: en gustar del gusto (pp. 74-75).

Asimismo, el relato continúa mostrando el pasado de la familia, ahora exponiendo la violencia extrema a la que fue sometida María y, como se ha señalado, el cuerpo de la hermana es “un mapa de lo que la mirada masculina ha tallado en él, de los itinerarios que la tortura ha roturado en su

piel”;²⁰⁸ un recipiente de los castigos impuestos por el hermano hasta degradarlo a un punto en el que se le arrebatara cualquier posibilidad de dignidad humana

Allí la había penetrado por el ano y la vagina y torturado él, que se hacía llamar puro, que se hacía llamar hombre de dios [...] El catre donde yacía su hermana —casi muerta. Apenas viva— era un muladar de excreciones donde los bichos proliferaban y que para algunos hombres, aunque gratis, aunque fácil, ya resultaba demasiado repulsivo. Un cuerpo putrefacto, desagradable, pestilente (p. 76).

Dentro de los fragmentos que componen la analepsis, finalmente, se da cuenta de la enfermedad del hermano: los síntomas, el lento deterioro del cuerpo, los cuidados de Marta y la probable procedencia de la enfermedad. La analepsis, como se ha referido, permite descubrir cómo las hermanas han alcanzado el punto en el que el cuerpo de María tiene todas esas cicatrices. Asimismo, dentro de la historia se configuran los personajes de una manera que, a través de algunos indicios y construcciones simbólicas, se evidencian otros aspectos que se habían mantenido ocultos hasta entonces.

Mientras más se lastima el cuerpo de María, también aumenta su carácter de abyecta, pues, además de las heridas en todo su cuerpo, el lugar donde fue arrojada propició que se llenara de inmundicia de animales hasta el punto de que ya parecía un cadáver ya que permanecía inerte y en su cuerpo ya habitaban bichos y moscas. Aun así, los hombres seguían acudiendo al establo para utilizarla con fines sexuales: “María [...] resultaba ahora asquerosa para el más mugriento de los forasteros. A veces, alguien muy urgido le tiraba un balde de agua por encima y así, mojada, se cuidaba de no tocarla demasiado mientras la penetraba rápido, con violencia, como a una cabra” (pp. 76-77).

²⁰⁸ Sandra Gasperini, “‘Aquí no me escucharán gritar’, violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres”, *Revista Tesis*, vol. 15, núm. 20, 2022, p. 273.

La abyección, aunque en el cuento representa la suciedad del cuerpo de María, más bien tiene otro origen, otro fondo: el pecado. Éste seduce porque está prohibido. “Tienta” al hombre a satisfacer sus placeres más carnales. Para María, lo que una vez disfrutó, pronto se volvería su castigo al igual que para el hermano, quien también sería víctima del placer carnal a pesar de haber castigado a María por lo mismo: según la opinión de María, éste se contagió de alguna enfermedad de transmisión sexual en algún viaje por el desierto: “ella había visto cosas así: hombres sanos al pie de la tumba en cuestión de meses con las vergüenzas negras, quemadas como la paja del arroz” (pp. 74-75).

Marta, en oposición a María, es una santa. Se presenta como callada, obediente, servicial y sumisa; pero, en el fondo, sus juicios sobre todo lo que pasa en la relación con su hermana la muestran como rebelde a pesar de no haber enfrentado al patriarca hasta entonces, pues pone sobre la mesa lo podrido que estaba su entorno desde su infancia y tampoco se mantiene oculto en la narración el odio que sentía por su hermano hasta el punto en que, durante su agonía, se convierte en su torturadora con una serie de métodos que empeoran su padecimiento hasta convertirlo en un ser monstruoso. Este momento es clave, pues esa venganza es, según Pilar Iglesias, “la forma [de Marta] de ejercer poder”²⁰⁹, de perturbar el *status quo* del patriarcado, así como María lo alteró al gozar del gusto.²¹⁰ Además de tales acciones, las opiniones de Marta esbozan duras críticas sobre una figura medular para la Iglesia católica: la Sagrada Familia.

Ésta, conformada por María, José y Jesús, es el modelo ideal de virtudes familiares. Una de las oraciones dedicadas a la familia de Nazareth versa que “en vosotros contemplamos el

²⁰⁹ P. Iglesias Aparicio, *art. cit.*, p. 103.

²¹⁰ La masturbación femenina es punible en una sociedad religiosa-patriarcal no sólo por el hecho de ser pecado, sino porque implica la autonomía de una mujer. Como señala Mona Chollet, “llevar una vida independiente, envejecer, tener control sobre el propio cuerpo y la propia vida sexual sigue estando prohibida en cierta manera para las mujeres” (*Brujas: ¿Estigma o la fuerza invencible de las mujeres?*, Gemma Moral Bartólome (trad.), Barcelona, Ediciones B, 2020, p. 38).

esplendor del verdadero amor”. Es decir, el valor que une a la familia ante todas las adversidades y que es capaz de crear un espacio seguro es el amor. En la misma oración se solicita “que nunca más haya en las familias episodios de violencia, de cerrazón y división”. En cambio, en el cuento, se muestra una familia que escapa de todo lo que estipula el rezo citado. Marta rompe por completo la santidad e idealización con la que se ha descrito la familia después de describir los comportamientos violentos de su padre bajo los influjos del alcohol: “tal vez ni siquiera había que usar esa palabra sagrada: familia” (p. 72). En esta cita no se menciona directamente la figura de la Sagrada Familia; pero la sintaxis de la oración no es pura coincidencia, sino que hay un gesto intencional por apuntar que la institución familiar no es exactamente lo que las Sagradas Escrituras refieren.

En uno de los pasajes que integran las analepsis, se describe a la familia como “normal”, es decir, armónica, amorosa y protectora, como se supone que debería ser; no obstante, en un abrir y cerrar de ojos, la felicidad se desvanece ante un padre que se impone al resto de miembros de la familia:

Marta casi pudo olfatear en el aire el mar de las vacaciones, cuando los padres vivían, cuando él no era él, sino uno más: tres niños corriendo por la playa [...] Tiempos buenos, sí, el aire olía a días buenos cuando papá no volvía agrio y azotaba a todo el que se ponía por su camino con una vara de cuero delgadita que abría la piel en silencio, como si nada, hasta que salía la sangre como una sorpresa roja y el dolor agujoneaba. Empezaba por mamá, seguía por el hermano y por Marta que se las arreglaba por esconder a María de la varilla. Ese papá los convertía en otras personas, en otra familia. [...] Los días de papá hediondo, fermentado, ellos se metían debajo de la cama y mamá gritaba y a veces él cambiaba la vara por el látigo y ese sí que avisaba que venía el dolor con un *tchas, tchas, tchas* en el aire (p. 72. Las cursivas son mías).

La onomatopeya final de los latigazos en esta escena se repite durante la descripción del estado físico de María en el establo: “alguien, seguramente su hermano, le dejó la espalda como el mimbre de tantos latigazos. Tchas, tchas, tchas” (p. 73).

En el modelo de familia presentado en “Luto” —metáfora del sistema patriarcal—,²¹¹ la autoridad del varón es ley: “él ostenta el derecho a imponer su voluntad y a ejercer la violencia si lo considera oportuno [...] Muerto el padre, el hermano hereda bienes y poder. Él impone las leyes, y el control de la sexualidad de las hermanas”.²¹² Esta herencia no es obra de la genética o del destino, sino que responde a la dinámica de las sociedades patriarcales. Esto queda evidente durante la visita del amigo del hermano: al enterarse de la situación de María, reclama y suplica al hermano la liberación de la mujer; pero, cuando Marta pide que intervenga con más insistencia, el más santo de los santos se muestra incapaz de hacer cosa alguna, aunque parece más un silencio cómplice: “Marta salió a su encuentro, se puso de rodillas: por favor. Es la casa de tu hermano, le contestó el santo a Marta, y no puedo imponerme a él, el respeto a un hombre se demuestra en el respeto a su casa, pero ya le he dicho que debe soltarla y rezaré porque así se haga” (p. 78).

El ciclo de violencia se repite en los entornos familiares, una vez con el padre, ahora con el hermano. El cuerpo de ambos desprende un aroma repulsivo, fermentado, agrio y putrefacto hasta que, en el caso del hermano, culmina en muerte. Es conocido que volverá a la vida, pues así lo dicta su hipotexto, pero cabe resaltar que su retorno es anunciado por procedimientos ominosos en la casa de las hermanas: tres atisbos ocurren antes de que el hermano alcance la puerta de la vivienda, los cuales, en un primer momento parece que no tienen mayor importancia ni función

²¹¹ Para el caso particular de “Luto”, entendemos “patriarcado” como una organización social primitiva en que la autoridad es ejercida por un varón jefe de cada familia, extendiéndose este poder a los parientes aun lejanos de un mismo linaje, tal y como algunos de los personajes del Antiguo Testamento que fueron cabezas de extensas familias.

²¹² P. Iglesias Aparicio, *art. cit.*, p. 103.

más que la de ocasionar un susto, pero que repercuten en el porvenir de la narración por su función de oscurecer la atmósfera del relato, típico de las narraciones del gótico, así como enrarecen paulatinamente el espacio doméstico.

En el evangelio de Juan, paralelamente también hay algunos momentos de la historia que guiarán hacia el retorno de Lázaro. En el versículo 11, Jesucristo comenta a sus discípulos que Lázaro está dormido e irá a despertarlo; éstos se alegraron ya que, con el descanso, podría recuperarse de la enfermedad. La instancia narrativa, sin embargo, aclara que Jesús “quería decirles que Lázaro estaba muerto, pero los discípulos entendieron que se trataba de sueño natural”. Otra señal emerge cuando Marta acude al encuentro con Jesús a su llegada a Judea, quien le explica que su hermano resucitará; “Marta respondió: ‘Ya sé que será resucitado en la resurrección de los muertos, en el último día’. Le dijo Jesús: ‘Yo soy la resurrección (y la vida). El que cree en mí, aunque muera, vivirá’”. La última respuesta de Jesús no niega (ni confirma) explícitamente la creencia de Marta sobre el momento que su hermano volverá de la muerte.

En una escena cercana al desenlace de este relato, los judíos, al ver llorar a Jesús, decían: “Si pudo abrir los ojos al ciego, ¿no podía haber hecho algo para que este no muriera?” Con esta cita, algunos judíos (detractores) insinuaban que Jesús no hizo o no pudo hacer nada por Lázaro. En el evangelio, entonces, no existe un factor sorpresa; nunca se alimenta el suspenso, sino que desde las conversaciones de Jesús con los discípulos y con las hermanas no oculta que hará que Lázaro vuelva de la muerte y, además, interesa en los evangelios destacar la omnipotencia de Jesucristo. En esta versión de la historia, las señales están relacionadas con la esperanza y el júbilo del triunfo de la vida frente a la muerte, mientras que, en “Luto”, como se expondrá a continuación, la resurrección de la carne es algo negativo, porque es el retorno del hombre y jefe de familia, tirano y cruel.

En el primer aviso, “la puerta trasera se cerró de un golpe y dieron un grito. Carajo, el viento” (p. 73). A pesar del sobresalto, se minimiza el posible peligro con una explicación lógica y mecánica. La segunda señal incluye los alimentos que formaban parte de su festín luctuoso: “al acercar la vela a la mesa, se dieron cuenta de que esa especie de corteza sobre los restos del pollo eran decenas de cucarachas grandes de color tostado que empezaron a correr por la mesa haciendo un ruido crujiente de hojas secas” (p. 74). El brote de estos insectos cobra mayor sentido cuando por fin arriba el cadáver que, además, estaba ya cubierto de gusanos. En otras palabras, con la aparición de las cucarachas, se anuncia que el cadáver se encuentra cada vez más cerca. La tercera señal ocurre mientras las hermanas cenaban: “un golpe en la puerta la sobresaltó. El viento en esta época, tan terrible” (p. 80). En ésta se intenta replicar el procedimiento del primer aviso: explicar de manera lógica el azote de la puerta; sin embargo, en esta ocasión, el susto no termina después del viento: “Siguieron comiendo hasta que Marta y María al escuchar el gemido de la puerta levantaron la cabeza y vieron que cedía a la presión de una mano. Se abría. Primero entraron las moscas y enseguida el hermano muerto, rodeado de un olor nauseabundo” (pp. 80-81).

En la Biblia, los milagros de Jesús implican cierta pulcritud. El cuerpo de Jesucristo, después de la resurrección, aunque con cicatrices, vuelve incorrupto, es decir, su cuerpo no es víctima de la putrefacción natural tres días posteriores a su muerte. En el capítulo once del evangelio según Juan, se insinúa algo similar. Le advierten a Jesucristo que era preferible no abrir el sepulcro donde yacía Lázaro, ya que, al haber pasado cuatro días desde su muerte, el olor no sería agradable. Jesucristo insiste en que retiraran la piedra del sepulcro; insinuando que el paso del tiempo no tiene poder frente al milagro que está a punto de realizar, es decir, una vez que quiten las vendas a Lázaro, se espera que su cuerpo esté íntegro. Por el contrario, en “Luto”, el hermano

vuelve en un estado putrefacto: no está vivo del todo, pero tampoco es un cuerpo inerte; toma la forma de *revenant*.

La caracterización del muerto viviente responde a la ciclicidad o repetición de la violencia familiar, es decir, el retorno del hermano implica el intento del restablecimiento del poder del varón como jefe de familia y la perpetuación de su cruel tiranía hacia las hermanas desde su infancia. De acuerdo con Meztli Donají Aguilar,

el arquetipo del muerto viviente se actualiza para [...] hablar acerca de ese miedo que al normalizarse se repetirá una y otra vez sin importar la zona geográfica a la que aluda. Que el hermano vuelva en esas condiciones, ni vivo ni muerto, emanando un olor a descomposición, cubierto ya de gusanos u otros insectos implica entonces un terror a repetir lo vivido, un miedo puro a la historia que se hereda si se olvida.²¹³

Es decir, las hermanas ya se sentían libres después de la muerte de los hombres de su familia; pero, en realidad, en una sociedad patriarcal como la que se construye en el relato, nunca es posible escapar del todo de esas amenazas. Este monstruo, aunque encarnado en el hermano, no es el hermano como individuo, sino que engloba a un tipo muy particular de hombre: el representante del poder patriarcal.

Ampuero aprovecha todos los elementos del hipotexto para hacer señalamientos críticos a ciertas instituciones y sociedades. Como se ha explicado, reformula algunas figuras meramente religiosas, como la ya mencionada Sagrada Familia, para deslizar una crítica a la institución de la familia como núcleo básico de organización en la sociedad y espacio de adquisición de aprendizajes fundamentales para la vida. También presenta a un Jesucristo despistado, que no tiene poder alguno en la casa de otro hombre (de otro patriarca), despojado de toda la sabiduría, omnipotencia y justicia con las que es caracterizado en las historias bíblicas; en el relato, cada

²¹³ M. D. Aguilar González, “Muertos vivientes y resignificaciones del mal patriarcal”, p. 170.

hombre, jefe de familia, como indica la palabra patriarca, es respetado por sobre todas las cosas como la última palabra en su coto de poder familiar. Asimismo, Marta y María toman el lugar sagrado de Dios padre e hijo: María, cuando expone sus heridas a su hermana, adopta la forma de cruz; mientras ambas cenar, Marta está a la cabecera de la mesa, mientras María está a su *diestra*; es decir, a partir de este relato, se propone que las mujeres asumen, ante la muerte del hermano, los lugares privilegiados, de poder, de cabezas de familia.

En este cuento, entonces, lo oculto no sólo se utiliza para generar una atmósfera de suspenso porque, a partir del hipotexto bíblico, ya se conoce de antemano buena parte de esta historia, incluido su desenlace: las estrategias de ocultamiento de información en “Luto” invitan a cuestionar sus sistemas de valores, los cuales están ya corrompidos desde el origen de los tiempos míticos y a descubrir que, además de la violencia ejercida por el patriarca, la putrefacción familiar de la que habla Fabián Casas en “Hace algún tiempo” es, en los cuentos de Ampuero, tanto simbólica como literal.

“ALI”: LA PERFECCIÓN SOCIAL

Hacia la recta final de *Pelea de gallos*, cada vez hay más lugares comunes, argumentos similares y las mismas relaciones entre personajes, específicamente hay correlación de “Ali” y “Coro” con “Monstruos”, donde el argumento involucra la dinámica familiar con una empleada doméstica. A todas luces se trata de un gesto intencional de la autora. Basta con recordar las particularidades de los cuentos anteriores: sus personajes eran predominantemente infantiles o juveniles; la perspectiva presentada era la infantil, mientras que, en los siguientes dos cuentos, ahora los participantes son meramente adultos y tenemos acceso a la perspectiva de las empleadas. En este sentido, parece que Ampuero busca explorar y agotar todas las posibilidades en torno a la construcción de lo doméstico.

Empezando con “Ali”, el relato narra una reunión de amigas, todas empleadas domésticas que comparten opiniones e historias sobre sus patronas. La historia que destaca es la de Ali, apócope de Alicia, quien las trataba con mucha amabilidad y cariño, al contrario de las demás empleadoras. Recuerdan que, sin previo aviso, el comportamiento de Ali fue cambiando; se volvió arisca, miedosa, agresiva, descuidó a su familia y su higiene; se encerraba en la habitación de huéspedes reaccionando negativamente ante los hombres. Posteriormente, Ali tiene una serie de “accidentes” que la llevan a ser separada de sus hijos y la conducen, al final, a una trágica muerte en una plaza comercial.

En este caso, la voz narrativa pertenece a una de las empleadas de la casa de Ali. Desde su punto de vista, se esbozan distintos tipos de mujeres: las de clase alta o las empleadoras y el de las pobres y racializadas o las empleadas. Sobre las primeras, se describen como malas, tacañas, groseras, violentas y sobre su apariencia se explica:

Esas caras que ponen, más falsas, con esas porquerías que se inyectan que vienen como espantadas, más parecen de plástico esas mujeres, los ojos abiertos, los labios así de sapo.

Andan hinchadas, feísimas, como si les hubieran echado la malilla, pero pagan un billetote por eso. En las fiestas contratan saloneros con guantes blancos. Ha de ser para que no les toquen con las manos morenas la vajilla blanca y ponen unos manteles que valen más que lo que nosotras ganamos en un año [...] Y se bañan en perfume. Para ocultar el olor a vómito ha de ser. El olor a pijama y sábanas sucias, cagadas, menstruadas, pedorreadas, de cuando no se levantan en varios días. Nadie las ve así (p. 85).

Ali, sin embargo, pese a pertenecer a un estrato social acomodado, es muy distinta a las mujeres de su mismo nivel, porque es todo lo contrario a lo que representan sus coetáneas. Es una empleadora buena, considerada y agradecida con la servidumbre. Además, su apariencia física no coincide con el resto de las mujeres: “Las gordas son más buenas. Ojalá yo encontrara una gorda. Esas flacas son súper miserables” (p. 84). En esta caracterización inicial, Ali, aunque rara, tiene una connotación positiva para las empleadas, pero el verdadero relato inicia con su descenso a la locura.

SINTOMATOLOGÍA DE LA PODREDUMBRE

En las citas anteriores se presenta información que nos permite conocer el nivel económico de la familia, así como de su vivienda, la cual también difiere de los entornos marginales y precarios de la mayoría de los cuentos de *Pelea de gallos*. La casa de Ali se presenta como una mansión; sin embargo, el espacio pronto se reduce a la habitación donde se aísla Ali: la de huéspedes. Ésta resalta por una atmósfera de encierro en el amplio sentido de la palabra (ella insiste obsesivamente en poner seguro a la puerta e impedir que cualquiera entre) y en cómo se concentra la putrefacción —simbólica— de sus familiares ahí.

La habitación cerrada se presenta en primera instancia como un refugio; un espacio de tranquilidad y alegría cuando Ali convive con las empleadas, pero también es testigo de la transformación física y mental de su inquilina. Ali se vuelve desproporcionadamente gorda a la

par de que su higiene personal se ve descuidada; sus ojos reflejan un miedo irracional e inicia una obsesión incomprensible con los seguros de las puertas. Esta serie de cambios sólo es el inicio de lo que parecería una psicosis.

Los siguientes síntomas que aparecen en Ali son la evasión a los hombres de su familia, primero con su hijo varón —Mati— y después con “el joven”, su esposo; no obstante, ese rechazo se extiende hacia cualquier hombre, sea pariente o prestador de servicios que aparezca a su alrededor. Ese pavor a los hombres provoca una serie de reacciones y comportamientos similares a los animales:

Al Mati no era capaz de tenerlo cerca ni de tocarlo. Nosotras no podíamos creerlo, una criatura así, como un niño dios, con esos ricitos dorados y esa carita redonda, un ángel, corriendo a abrazarla y ella con una voz *ya rara*, demasiado chillona, como cuando pisas a una *rata*, nos llamaba a gritos. Como si estuviera en peligro de muerte [...] Venía el chofer de la señora Teresa a ayudar a levantar a la niña Ali y la presencia de ese hombre la volvía loca como si fuera el mismísimo diablo. Todos terminábamos rasguñados y mordidos y llorando porque la niña Ali cuando veía a ese hombre se trastornaba, se volvía un *toro* aterrizado, cien kilos de masa enfurecida (las cursivas son mías, pp. 86-87).

Llama la atención los distintos niveles de miedo que muestra Ali frente a cada hombre. Así sea Mati, su esposo o el chofer. El temor aumenta gradualmente hasta que emerge un comportamiento animalesco relacionado con el instinto de supervivencia que brota al sentirse amenazada, el cual guiará a Ali a convertirse en la forma grotesca más extrema. La narradora, una de las empleadas, es testigo presencial de la metamorfosis de su empleadora, mientras que los demás personajes no son conscientes de ello: “cuando el chofer se iba, la niña Ali parecía tranquilizarse un poco y si nosotras sí nos dábamos cuenta, no entendemos cómo la madre, la señora Teresa, no, y traía siempre al hombre con ella” (p. 87).

¿La señora Teresa no se daba cuenta porque simplemente estaba distraída?, ¿o más bien negligente? Los síntomas de Ali no dan pie a distintas interpretaciones, sino que conducen a su verdadero malestar: pronto comienzan las pesadillas que vienen acompañadas, de nuevo, por su obsesión con el seguro de las puertas:

[Ali] nos cogía la mano y nos decía muerta de miedo: ¿sirve el seguro de la puerta? ¿Y el del cuarto de Alicita? Y nosotras le decíamos que sí, que claro, y le acariciábamos el pelo seboso y ella nos decía que la cuidáramos y se dormía hasta que venía la primera pesadilla. En las pesadillas la querían desnudar. En las pesadillas alguien la obligaba a hacer cosas que ella no quería. En las pesadillas ella ponía seguro a todas las puertas. En las pesadillas había siempre un adulto con un juego de llaves (p. 91).

Estos sueños son equiparables a los de Mercedes, la gemela débil de “Monstruos”. Se asemejan en tanto que en ambos están relacionados con la sexualidad y son reflejos de lo que sucede en su entorno. En la cita anterior, además, es interesante cómo se dividen las oraciones: separadas, como si hubiese alguna omisión entre cada una, pero, a la vez, se entiende como una cadena de sucesos continuos. La desnudez, la ausencia de consentimiento e imposibilidad de encontrar refugio en un cuarto cerrado aluden a un abuso sexual sufrido por Ali.

El acontecimiento que Ali lleva al límite para defenderse de los ataques sexuales ocurrió un domingo, día de descanso de las empleadas: “El joven llegó y justo las vio ahí en el baño a la niña Ali con la hijita desnudita y con esa cosa plástica que era como un pito de hombre grande y el joven se puso loco, le gritó y le pegó, le dijo loca de mierda, qué haces, loca de mierda, gorda loca, estúpida, sucia, te voy a meter a un manicomio y ella nomás lloraba” (p. 91). Es cierto que las empleadas no fueron testigos en esta escena, pero sus opiniones son importantes porque parecían conocer mejor a Ali que cualquier otro habitante de esa casa de tal modo que incitan confianza: “La verdad es que nosotras seguimos creyendo que ella no iba a hacer nada malo, que

quería ayudar a su hija, enseñarle” (p. 91). En otras palabras, estaba dispuesta a darle a su hija las herramientas necesarias para protegerse del mismo tipo de violencia que ella ya había sufrido.

Hasta este punto de la historia, ya se ha revelado lo que subyace en la actitud de Ali ante los hombres. Si bien, se comportaba a la defensiva con su hijo y esposo, o ya un poco más agresiva con el chofer, estalla en la autolesión durante la visita del señor Ricardo, su padre:

Fuimos a la cocina a prepararle el café que pidió cuando escuchamos el portazo en la puerta principal. Corrimos al cuarto de la niña y ahí estaba ella: los ojos como platos, una mano agarrada a la sábana bajo el cuello y la otra a una tijera de uñas. Apuntaba hacia la puerta. El brazo le temblaba desde el hombro [...] Cierren todo, pongan seguro, *que no se acerque a las niñas, que no se acerque a Ali, que yo sí veo, yo sí veo y yo sí oigo y yo sí sé. ¿Qué sabe, niña? ¿Qué ve?* [...] Empezó a gritar que le dolía. ¿Qué le duele, mi niña²¹⁴ linda? ¿Dónde? La tijera siempre apuntando hacia la puerta. Y entonces lo hizo, fue rapidísimo: cogió la tijera y se rajó desde el pelo hasta la quijada. Nunca habíamos visto tanta sangre (p. 89).

El estado físico derivado del “accidente” es deforme y repugnante; no obstante, es inaudita la forma en que se expresan la señora Teresa y otras personas: “Escuchamos de las amigas de la madre que los médicos decían que no era bueno que se viera todavía, que primero había que seguir un tratamiento, cirugías plásticas” (p. 89). Bajo el estándar de belleza de este grupo social, la mayor preocupación era la apariencia de Ali, no por autoestima, ni por la funcionalidad de la zona lesionada, sino por la pura apariencia.

Cabe recordar la descripción inicial de las mujeres de este estrato social: “ponen flores por toda la casa. Y se bañan en perfume. Para ocultar el olor a vómito ha de ser. El olor a pijama y

²¹⁴ Llama la atención que las empleadas siempre se refieren a su empleadora como “niña” o “niña Ali”, infantilizándola. Esta denominación encuentra respuesta en cómo se desenvuelve el papel de las trabajadoras en la vida de sus empleadores: “[los chicos] te cuentan sus cosas, su fútbol, sus exámenes, sus amigas y amigos, lo que les va bien y lo que les va mal. Las cosas que se les pasan por la cabeza y por el corazón y tú también les cuentas y al final son como tus hijos. Van creciendo en la cocina, comiendo con uno, hasta que se hacen grandes y ya les parece raro quererte tanto, aunque en el fondo saben que la mamá fuiste tú” (pp. 85-86). Con base en lo anterior, no es difícil suponer que la narradora y sus compañeras estuvieron presentes desde la infancia de Ali.

sábanas sucias, cagadas, menstruadas, pedorreadas, de cuando no se levantan en varios días. Nadie las ve así” (p. 85). De acuerdo con Jossa, “la proximidad con los olores íntimos de las señoras suscita asco, pero permite a las empleadas develar el lado más abyecto del cuerpo, escondido y hasta negado por las señoras ricas”.²¹⁵ De la misma manera en que ocultan con perfumes, botox y demás cirugías plásticas su lado repulsivo —aquel proveniente de los olores y fluidos corporales—, intentan disfrazar a Ali, a hacerla pretender algo que no es al vestirla con batas blancas importadas de Estados Unidos, “*eran para que la vean siempre limpia*” (las cursivas son mías, p. 92), pero lo único que consiguen con ello es develar su “miseria moral”.²¹⁶

Estos intentos de ocultar los rasgos desagradables de los cuerpos “encubre la materialidad de los cuerpos, su cercanía a los ciclos vitales, a la muerte. Mencionar las secreciones y emanaciones de las mujeres acaudaladas es desenmascarar una clase social que pretende haber purificado el cuerpo de su materialidad sucia”.²¹⁷ La señora Teresa y el resto de mujeres de su estrato social no sólo eran conscientes, como las empleadas, de la situación de Ali, sino que se empeñaban en mantenerlo oculto. Ella, por ejemplo, se concentra en que el origen de todos los males de su hija es provocado por una lesión en la pierna. Pero el físico de Ali es tan desbordado que es imposible disimular con una bata blanca, por lo que estas mujeres toman el siguiente método para tapar todo: el chisme.

Como se ha visto en “Griselda”, los rumores y chismes dificultan e incluso imposibilitan la llegada de la verdad. En dicho cuento, las conjeturas y habladurías se enfocan en la pastelera y su hija, pero en este caso, la conversación de la señora Teresa y sus amigas se vuelca hacia otros

²¹⁵ E. Jossa, *art. cit.*, p. 57.

²¹⁶ Belinda Palacios, “‘Ali’, de María Fernanda Ampuero: una radiografía social en dos historias”, *Espinela*, núm. 12, 2024, p. 55.

²¹⁷ E. Jossa, *art. cit.*, p. 57.

temas con la intención de desviar la atención —lo cual se explica ampliamente en “Coro”— con el objetivo de mantener silencio sobre la condición de Ali.

La insistencia en el dolor de pierna hace creer a la narradora que nadie se percata de los *otros* malestares de Ali además de ellas. De acuerdo con Sandra Gasparini, en este cuento y en “Coro”, “el patriarcado atraviesa los géneros, pero señoras y mucamas invierten finalmente posiciones de poder”,²¹⁸ es decir, la violencia que ejerce la clase alta hacia la clase trabajadora se ve en escenas como estas, donde las empleadas son juzgadas, maltratadas, mal pagadas e ignoradas en toda ocasión. Por lo anterior, también es en suma significativo que la voz narrativa esté en las empleadas, pues les da el poder de “subvertir la dinámica de poder y contar su propia historia”²¹⁹ y desafiar la invisibilización que ya sufrían por parte de las patronas.

[La señora Teresa] solo venía por lo de la pierna y solo preguntaba por la pierna, pero cualquier tarado se hubiera dado cuenta de que el menor problema de la niña era la rodilla [...] Nosotras, en la cocina, hablábamos de buscar a otros doctores, *doctores de la cabeza, de los loquitos*, pero ¿quién iba a escuchar a las muchachas? [...] A nosotras nadie nos preguntó qué había pasado porque si alguien lo hubiera hecho, habríamos dicho que esa niña cogió esas tijeras y se las clavó y las arrastró para abajo como si quisiera borrarle la cara y que estaba buena y sana, despierta, y que el papá acababa de estar en su cuarto y que ella estaba aterrorizada con ese señor y que pedía que alejáramos a las niñas de ese señor y que a quien quería clavar las tijeras era a ese señor (pp. 88-90).

El fatídico final de Ali es bastante similar al de Griselda: ambas se “accidentaron” porque el suelo estaba mojado, recién trapeado, porque una tenía la pierna inestable cuando cayó del tercer piso de la plaza comercial. Cuando en los periódicos se expone el suceso como un suicidio, la familia se empeña en afirmar que fue un accidente. Aunque los chismes crean una atmósfera saturada de información —mucho de ella falsa—, hay al menos una versión que se acerca a la verdad. Una de

²¹⁸ S. Gasparini, *art. cit.*, pp. 272-273.

²¹⁹ G. A. del Castillo Yépez, *op. cit.*, p. 94.

las asistentes al velorio murmura “que alguna vez escuchó que había algo raro en esa casa, que el hermano a la hermana, *que el padre a la niña*. Las otras la mandaron a callar con violencia: no repitas esas estupideces” (las cursivas son mías, p. 94).

Ese rumor no es gratuito, como los de Griselda, de la cual apenas había información comprobable. En este cuento, en cambio, hay mayores señales concretas como su fobia por los hombres —en especial por el padre— y sus pesadillas donde están implicadas las cerraduras de las puertas de las niñas. Es decir, estos antecedentes invitan a creer que lo dicho por las asistentes al funeral era verdad.

La muerte de Ali, sin embargo, no pone fin a los abusos intrafamiliares, sino que su hija, Alicita, además de recibir el mismo nombre que su madre, también está por heredar la misma expresión en su rostro procedente de las mismas violencias efectuadas por los mismos familiares: “Alicita nos miraba con esos ojos azules tan inmensos, tan inteligentes, tan asustados. Los mismos ojos, igualititos, a los de su mamá” (las cursivas son mías, p. 94).

Mientras más avanzamos en *Pelea de gallos*, más difícil es mantener ocultos los secretos familiares, pero esto no se debe a que Ampuero abandone progresivamente la técnica del ocultamiento, sino porque el lector que ha seguido la sugerencia de lectura del cuentario ha aprendido en dicho trayecto a leer entre líneas las señales de violencia dentro de los círculos familiares que tienen algo en común: la destrucción de sus integrantes. En “Griselda”, no era viable vislumbrar una versión única y verdadera de chisme, pero ahora, en “Ali”, es posible intercambiar la palabra “chisme” por “verdad”, porque la narradora tiene acceso a la información necesaria; porque toda la información presentada conduce a ello.

Una de las particularidades de este cuento es cómo las familias de clases sociales adineradas llevan al extremo las apariencias para mantener un estatus privilegiado en la sociedad:

desde maquillaje, medicamentos y trastornos de la conducta alimentaria para bajar de peso, cirugías estéticas, hasta abusos sexuales. Todo lo anterior, que indirectamente se reconoce como negativo por las mismas familias, debe permanecer en secreto a puerta cerrada, pero fue posible abrir la caja de Pandora por la perspectiva interna de las empleadas, caso similar en “Coro”.

“CORO”: LA JUNGLA DE LAS PALABRAS

“Hay un tiempo para hablar y otro para hacer. Hace mucho que estas mujeres renunciaron a lo segundo” (p. 95). Este *incipit* da cuenta de la práctica favorita de las protagonistas: el chisme. Este no es el único factor que vincula este cuento con “Ali”: también lo hace la presencia de una marcada diferencia entre clases sociales, el señalamiento de los estándares de belleza femenina y la importancia de la imagen proyectada ante la sociedad, las perspectivas narrativas y, además, “Coro” aparece inserto inmediatamente después de “Ali”. En ese sentido, ambos cuentos se complementan para esbozar el sistema de valores de cierto estrato social.

El relato inicia con la reunión de un grupo de mujeres quienes celebran la remodelación de la casa de María del Pilar, también conocida como Pili. Al respecto, Verónica pregunta si ya ha mandado a bendecir la vivienda, causando un malestar en la anfitriona. Pronto, las mujeres se quedan sin tema de conversación luego de discutir la nota del suicidio de la “gordita del centro comercial”, lo cual se torna en un silencio incómodo. Para fortuna de todas, enseguida entra a la sala Natividad Corozo (Coro), la empleada doméstica para pedir su sueldo de la semana antes de tomar sus días de descanso. Después de eso, la luz automática del jardín se activa muchas veces sin razón aparente, por lo que van a investigar y terminan en el cuarto de Coro donde se divierten esculcando sus cosas. Mientras tanto, las otras amigas están afuera y “juegan” con Verónica en la piscina. Pili se asusta al encontrar en el cuarto de Coro un muñeco vudú de ella, por lo que las amigas acuden a su consuelo. Al deshacerse del muñeco, vuelven a la sala para continuar su reunión mientras Verónica flota en la piscina, muerta.

Esta sinopsis se percibe opuesta al argumento del cuento anterior, pero las diferencias en el resto de sus elementos no son tan simples: mientras que en “Ali” se presenta la perspectiva de los empleados de un hogar de clase alta por medio de una narradora heterodiegética que pertenece

a ese grupo social, ahora en “Coro” se muestra el otro extremo, la perspectiva de los empleadores a partir de un narrador heterodiegético. En una primera revisión, la voz narrativa es semejante en ambos textos (como si la empleada continuara presente ahora en la casa de Pili), sin embargo, hay dos marcas que distinguen sus particularidades: primero, el lenguaje utilizado es muy distinto. En “Coro”, la voz narrativa habla de Natividad Corozo con lejanía, como una completa extraña, mientras que la de “Ali” se habla de “nosotras” aunque sean las empleadas de los vecinos y, además, interactúan directamente con otros personajes.

Llama la atención la técnica de focalización. La narradora de Ali reproduce siempre lo que dicen explícitamente los demás, pero no afirma algo de lo que no está segura: cuando Ali intenta brindar educación sexual a Alicita siempre supone y nunca confirma porque no tiene la capacidad de entrar en los pensamientos de Ali. En cambio, en “Coro”, se focaliza en los pensamientos de Pili. La omnisciencia de este narrador permitirá, para el caso concreto de ambos cuentos, entender la dinámica y la mecánica del chisme.

Pese a que el grupo de Pili está rodeado de toda clase de lujos, los cuales podrían relacionarse con el raciocinio y la civilización, sus actividades se describen como una selva o cualquier otro espacio dotado de barbarie o salvajismo, donde la dinámica de sus habitantes se basa es una relación de depredadores y presas. La combinación de estas isotopías opuestas —la salvaje y la refinada o elegante— es una gran ironía:

Hablan y *desgarran con fauces* que limpian con lino a una que ha sido infiel, a un niño fuera del matrimonio, a un gay en el armario, a la que estrena cirugía plástica, a un marido en bancarrota, a la que ha subido tantísimo de peso, y *no lo sueltan hasta que queda exangüe, vacío, puro pellejo*, en el suelo de porcelana. Entonces se lo, se la, lanza a la pila de cadáveres que hay en todos esos salones climatizados. Pasan al siguiente [...] Esto se llama reunión (las cursivas son mías, p. 97).

El cotilleo para estas mujeres es, en primer lugar, mero entretenimiento, aunque cabe advertir que a la vez figura como una práctica sumamente agresiva, pues no presenta ningún dejo de piedad en colocarse en una posición de superioridad al juzgar al objeto de sus chismes. Para ellas, no resulta violento dado que están en el lugar de los depredadores por lo que, a su vez, el silencio es igual de peligroso a ser el tema de conversación: “La noche está complicada porque del suicidio de la gordita del centro comercial ya han pasado unos meses y no hay novedades [...]”²²⁰ todas empiezan a ponerse nerviosas y a mirar al techo porque no hablar de los demás significa tener que hablar de una misma” (p. 98).

Ese silencio es roto por la entrada de Coro a la sala. La caracterización de la empleada es la excusa perfecta para continuar con la reunión. El chisme ahora es sobre Coro, especialmente porque es un modelo de la diferencia dado desde una perspectiva clasista y racista. Sousa señala que las relaciones entre estos personajes son “estructuras verticales de opresión del poder colonial [que] se mantienen actualmente, se reproducen como «naturales», negando derechos y garantías a una larga mayoría de la población”.²²¹ Esta violencia múltiple se evidencia desde que se le niega su propio nombre porque la considera de su propiedad y se le describe con toda clase de estereotipos de la población racializada:

Una efigie africana vestida con un uniforme blanco, de tela burda y mal diseñado, que se le abre en el pecho y que *parece reventar* en las caderas y las nalgas, mientras que en la cintura se pliega por todos lados [...] Es raro tener una mujer tan, ¿cómo decir?, negra, trabajando en la casa, que si no huele distinto porque *ellos huelen distinto* y que qué simpática con su pañuelo que parece la Aunt Jemima, la negrita de la marca de sirope para

²²⁰ Pili y sus amigas, así como cualquier otro grupo de mujeres en una reunión, están enteradas de todos los chismes de su entorno, con detalles y todo. Se habla del chisme de una compañera del colegio ahora embarazada de un hombre con quien tuvo una relación secreta, pero que “*lo sabía todo el mundo*”. Esto demuestra que la señora Teresa estaba enterada en realidad siempre supo que Ali era víctima de abuso sexual y deliberadamente decidía fingir que no pasaba nada, sobre todo con el final de ese párrafo que remata con “no queda mucho que decir de lo que se puede decir” es algo así como que hay chismes que deben estar ocultos deliberadamente.

²²¹ A. R. Sousa, *art. cit.*, p. 7.

los pancakes y que qué moderna la María del Pilar dejando a la empleada ponerse accesorios, pero que queda bien, *como exótico* y que cuánto le pagas y que qué barbaridad yo a la mía le pago más (las cursivas son más, pp. 99-100).

Durante esta conversación, aparecen atisbos de lo siniestro; lo sombrío acecha a estas mujeres: repentinamente se enciende la luz sin ningún motivo²²² junto con el avistamiento de una figura semejante a un insecto o animal que se dirige a la habitación de Coro, seguido de Pili y su grupo. ¿Coincidencia? ¿O excusa para seguir hablando de la “efigie africana”?

En esta escena hay una expansión del espacio doméstico que involucra el patio y la habitación de servicio. Dentro de la casa las mujeres son, dentro de lo que cabe y de su propio entendimiento, civilizadas, a la par que se comportan conforme a su otredad en las dos nuevas locaciones. Al personificar a la empleada, con su propia ropa y demás utilería, todos los prejuicios sobre ella se desbordan en lo grotesco: “la excitación las infantiliza y, sin decirlo, deciden ser lo que no suelen ser: otras [...] la de las nalgas postizas imita a una negra, *lo que ella cree que es imitar a una negra*, exigiendo el sueldo completo con las manos en las caderas porque se va de fin de semana a bailar salvaje y a comer coco” (las cursivas son más, pp. 101-102). Toda esta experiencia supone diversión para las amigas de Pili pues, al final del día, se desprenderán de los disfraces y volverán a su esfera de privilegios de todo tipo.

El juego no se ve interrumpido a pesar de que el insecto/animal emerge de la oscuridad: las mujeres salen corriendo de la habitación, pero continúan sus risas mientras arrojan la ropa de Coro a la piscina junto a Verónica. “Las risas ya son aullidos primitivos” (p. 102): no importan los disfraces ni las apariencias, pues revelan a final de cuentas su carácter grotesco (antes no tan imperceptible, pero explícito en la descripción de la dinámica del chisme) y la monstruosidad que

²²² Este tipo de artificios se ha vuelto recurrente en las películas de terror con el motivo de introducir una sensación temprana de miedo de la mano de la ansiedad, la cual será aumentada posteriormente en la narración.

llevan en su interior. Su idea de diversión está ligada a la misma crueldad con la que se desempeña el chisme, no tiene ningún tipo de escrúpulo. No les basta con irrumpir en el espacio privado de Coro, sino que impiden a Verónica siquiera salir del agua a tomar aire, pero para ellas “no es ahogarla, es divertido” (p. 102).

El conjunto de todos los acontecimientos enumerados satura de ruido la atmósfera: chapoteos en la piscina, Verónica suplicando que la dejen salir, el resto de mujeres estallando en carcajadas y gritos, los golpes de la pala de Pili con la criatura misteriosa, la lámpara activándose repetidamente, la música tropical de la fiesta de los vecinos. Esta atmósfera va *in crescendo*, aumentando la ansiedad, como si de una danza pagana o ritual se tratase, la cual culmina con un sacrificio: ha muerto la criatura.

MONSTRUOS: RECORDATORIO DE LA PODREDUMBRE

A lo largo de este recorrido analítico, se ha insistido en la técnica de “lo oculto” como una de las construcciones medulares de *Pelea de gallos*. Aparentemente, no es tan aprovechada en los últimos cuentos del volumen; no obstante, cabe reconocer que es una técnica que se transforma en cada texto. En este caso, está sujeta a los relatos integrados: en la dupla “Ali”-“Coro”, pocas cosas quedan ignoradas ya que ambos cuentos se complementan revelando lo que uno u otro había mantenido en silencio o sólo insinuado. A pesar de lo anterior, aún restan algunos detalles ocultos que se pueden recuperar de “Coro”.

Durante lo que parece un ritual, sucede algo más en la mente de Pili, a la que tenemos acceso por el narrador omnisciente:

Mientras mata al animal piensa que es la primera vez que lo hace, matar, que siempre se encargaba de cosas así su padre, su empleada, su marido. Pero el padre está muerto, la empleada se fue y el marido está quién sabe dónde con *ella sí sabe quién*. Pero sea como

sea no se necesita nada para matar, solo una enorme voluntad de hacerlo. Escenas del marido sentado, de piernas abiertas, con esa mujer chupándole el sexo, el sonido, el chapoteo desesperado de la felación, se mezclan [...] con *su propia cara, roja, salvaje, desfigurada por la ira, en el espejo sin marco* (las cursivas son mías, p. 103).

La mayor parte de la narrativa de Ampuero está basada en acciones en vez de pensamientos. Con base en ello, la focalización es muy reveladora sobre la condición moral de sí misma y su grupo de amigas: absolutamente nada las detiene de llevar a cabo cualquier acción, ni siquiera el asesinato de la criatura misteriosa o de Verónica. También confiesa, accidentalmente, que detrás de una fachada del matrimonio perfecto, se oculta el estado putrefacto de éste al reconocer que su esposo es un adúltero y la ira reprimida que esto le provoca. Quizá lo más importante que se evidencia a través de la conciencia de Pili es que todo el maquillaje, las cirugías estéticas, el dinero y el estatus no es suficiente para cubrir que la gente como ella es tan salvaje, desproporcionada y criticable como las mujeres que consideran inferiores, como Coro. Aunque, al volver a la sala, el curso de la reunión vuelva a la “normalidad”, ya nada podrá ser igual después de tal anagnórisis, puesto que hace falta un chisme inédito, un nuevo entretenimiento y una de sus integrantes: Verónica. ¿Por qué *ella* tuvo que morir?

Si se analiza con cuidado, Verónica y Coro son distintas a las “hormiguitas rubias” pero no entre sí. Coro, como se ha señalado, tiene características físicas “exóticas” y exuberantes: su cabello afro, el color de su piel, las proporciones de su cuerpo y utiliza muñecos vudú²²³ para desear el mal a su empleadora. Verónica también es una paria: morena, hija de padres divorciados, pobre, “de origen extranjero o más dudoso” (p. 96) y comparte un pensamiento mágico reflejado al sugerir a Pili bendecir su casa para evitar el mal de ojo. Verónica forma parte del círculo social más alto, pero debido a la única razón de que figuraba como su bufona, es decir, en realidad sus

²²³ Esta representación de los muñecos vudú son producto de su aparición en cintas cinematográficas del género de terror, pero su origen se atribuye a algunas prácticas del vudú, religión africana.

“amigas” jamás la consideraron como una igual, sólo la utilizaban para su entretenimiento y diversión más próxima e inmediata.

La pregunta de Verónica sobre la bendición de la casa iba en contra del curso de la reunión; interpretamos el muñeco —presuntamente— hecho por Coro como un resentimiento hacia Pili por sus malos tratos. Ambas acciones elaboran cuestionamientos que obligan a la clase alta a pensar en sí misma. El tipo de personas que son Verónica y Coro orillan a estas mujeres a mirarse directamente en el espejo para reconocer que en ellas no habita la perfección; que su “bella” apariencia no es el reflejo de su calidad moral. Verónica y Coro son, pues, el vivo recordatorio de la monstruosidad que habita en cada una de ellas. Por ello Verónica tuvo que morir, para que la amenaza que representaba fuese eliminada.

En este cuento se profundiza en el tema de la familia desde una arista disímil presentada en relatos previos: se exponen las violencias de las que son capaces estas mujeres, tanto de estratos sociales altos y bajos, todas esposas, madres o hijas.²²⁴ Esto permite vislumbrar otras posibilidades narrativas, por ejemplo, en “Coro” los personajes protagonistas poco tienen que ver con su infancia o adolescencia, ni se enlistan las reminiscencias de esas etapas de la vida en su adultez. ¿Qué es lo que Ampuero quiere mostrar con estas variantes? Parece ser que le interesa examinar cómo se transforman las violencias en distintos espacios sociales, en opuestas direcciones de poder y en diversas etapas de la vida.

²²⁴ En este cuento, cabría considerar, lo familiar también contempla la semejanza entre individuos: todas son mujeres de cierto grupo social, donde Verónica desentonaba.

“CLORO”: TODO LO QUE SE MARCHITA

En el cuentario aparecen numerosas historias de personajes infantiles y juveniles, es decir, podríamos decir que la infancia es protagonista de *Pelea de gallos*; no obstante, llama la atención que, en estos trece cuentos, la presencia de ancianos es pequeña. En “Persianas” y “Pasión”, por ejemplo, tienen cabida los abuelos de los protagonistas: además de no mostrar amor o compasión por sus nietos, están relegados y abandonados de sus círculos sociales. Álvarez Mejía reconoce que son “percibidos como seres inservibles, olvidados y despojados de su identidad y dignidad [...] La sociedad tiende a descartar y desvalorizar a aquellos cuerpos que ya no consideran sujetos, condenándolos al solitario destino de la senectud”.²²⁵ No es sino hasta “Cloro” que la vejez finalmente adquiere verdadero protagonismo.

Este cuento dibuja la estampa de una mujer extranjera que se encuentra vacacionando en un hotel sumamente lujoso. Ahí, observa cómo los trabajadores limpian la alberca que nunca llega a ser perfecta. Al igual que la alberca, todo en el hotel tiene un aspecto impoluto: las servilletas blancas, el uniforme blanco de los trabajadores, las sábanas blancas, la bata blanca. La turista reconoce que ella no entra en esa pulcritud debido a su bronceado artificial, su falta de sensualidad y vejez. Mientras se exhibe su sufrimiento por la ausencia de erotismo y placer en la etapa de su vida, algo cae a la piscina desde treinta pisos de altura.

Los cuentos de Ampuero se construyen ampliamente sobre contrastes: fuerte-débil, fealdad-belleza, bueno-malo, etcétera. En “Cloro”, también se desarrolla la dualidad afuera-dentro: en el primer ejemplo de ello se contraponen la piscina del hotel y el río de la ciudad. Es interesante cómo la alberca —y el hotel en general— es un paraíso immaculado, donde los empleados se empeñan en mantener así el agua, sin defectos, todo en su lugar, mientras que el río, más allá de

²²⁵ Ana María Álvarez Mejía, *Lo monstruoso como poética del contrapoder en Pelea de Gallos de María Fernanda Ampuero*, Universidad de Cuenca, Cuenca, 2023, tesis, p. 53.

las paredes del hotel está contaminado. La limpieza del hotel se basa en el cloro, pero cabe aclarar que hay dos tipos de cloro; uno extranjero, exclusivo para la limpieza de la piscina que es mejor que el otro, el nacional,²²⁶ usado por las esposas de los trabajadores para lavar los uniformes del trabajo, aunque ocasione un desgaste temprano en las prendas.

Estos ejemplos manifiestan el interés de Ampuero por la limpieza como uno de los ejes centrales de *Pelea de gallos*, junto con la suciedad, ya sea en sentido literal (como en “Subasta”, donde se observaba a una narradora cubierta de excreciones) o figurado (como en “Persianas”, donde la suciedad estaba dada por el acto inmoral del incesto).

En este relato, el bronceado artificial de la turista es el primer indicio de suciedad dado que va en contra de una idea de naturalidad y porque la hace sentir fuera de lugar, que no pertenece en un lugar como una habitación tan limpia y perfecta, del mismo modo que prefiere no abrir su maleta por la misma razón: “nada de eso tiene lugar aquí. Hasta el cargador del teléfono, como una larga tripa negra, se vería espantoso en esa pared tan pulcra” (p. 107).

Hay otra imagen interesante en cuanto a la corporalidad de la protagonista. Mientras desayuna, abre su bata para sentir el calor y caricias del sol; “ya es tarde para todos los demás tactos” (p. 108). Haciendo un recuento de sus pertenencias se menciona un corrector de ojeras, cosméticos antiedad y un juguete sexual. Estos artículos encadenan varios aspectos de un modelo de mujer: belleza, potencia sexual y limpieza, a la que se une la edad.

Este último se destaca desde la presencia del juguete sexual y se prolonga al evocar los recuerdos de su pasado junto con las fantasías que involucran a los empleados del hotel, las cuales se derrumban cuando reconoce que, ante la ausencia de juventud, ya no es objeto de deseo —al menos no del tipo erótico.

²²⁶ También en Ali se muestra la preferencia por productos extranjeros: las batas que usaban para vestir a Ali eran importadas de Estados Unidos.

Recuerda a un amante de piel chocolate en algún país de estos, recuerda su culo prieto, la espalda de madera oscura, la cabeza con tirabuzones infantiles, sobre la cama blanquísima de otro hotel como este. Recuerda el feliz abandono de tocar la superficie de un hombre como se toca la gamuza [...] Se entregaría a gusto al canibalismo de esos tres hombres que ahora, seguro, ya la miran con una codicia asexual, con la única lascivia de lo que hay en su cartera (pp. 108-109).

Ante todo lo perdido en la vejez, el narrador arroja la pregunta “¿Ella sigue siendo una mujer?” (p. 108). ¿Quién otorga o niega a la turista su feminidad? ¿Por qué habría que dudar de ello? En otros cuentos, donde imperan sociedades de valores patriarcales, los cuerpos de las mujeres reciben su valor, mayoritariamente, por su carácter sexual. Desde “Subasta”, se observa que el valor — económico— asignado a Nancy deviene de su virginidad, así como el de la narradora es ‘inferior’ por no ser lo que los clientes esperan de ella. No obstante, ambas son jóvenes. Álvarez Mejía afirma que los cuerpos ancianos, a pesar de formar parte natural de la vida, se tornan monstruosos en la medida que deja de encajar en los estándares del cuerpo hegemónico, por lo que pasa a formar parte de los márgenes del cuerpo que se acepta como sujeto social y sexual”.²²⁷

Los cuerpos ancianos son rechazados, pues, por estar marchitos y por dejar de ser productivos y útiles de los cuales se pueda sacar provecho. Asimismo, llama la atención que en este cuento desaparece casi por completo el lenguaje animalesco para describir a los personajes monstruosos, a excepción de la bestialidad (p. 108) de los actos sexuales realizados en la juventud. Parece que las características que volvían monstruosos a los personajes de otros cuentos no son necesarias para la turista, basta con que se exponga una situación desde la vejez para iniciar la conversación.

Este cuento parte de algo nimio (la limpieza del hotel) para reflexionar sobre un tema trascendental (la condición humana y su finitud). Todo cuerpo de agua es la imagen y símbolo del

²²⁷ A. M. Álvarez Mejía, *op. cit.*, p. 54.

espejo, del reflejo que se regresa a quien lo observa. La piscina de este hotel opera como tal: es un cuerpo artificial aseado en vano que es igual a los cuerpos humanos de los personajes que han protagonizado los últimos tres cuentos. No importan las cirugías, el maquillaje, la ropa importada, los lujos o el estatus social. Todas esas intervenciones humanas eventualmente se marchitarán; la naturaleza no puede ser domada por completo.

DE VUELTA AL RELATO AMBIGUO

En este punto del análisis, es imprescindible señalar la ausencia de animales a diferencia del resto de los relatos del volumen; sin embargo, al final de “Cloro” se presenta una silueta de un murciélago. ¿De dónde sale y qué significa? Si bien, la revelación de las segundas historias ocultas en el cuento aclara aspectos que suscitan curiosidad, misterio o ansiedad en la capa más superficial del relato, en otras ocasiones, éstos permanecen inconclusos. Tal como en “Griselda”, donde realmente nunca se descubren las verdaderas causas de la muerte de la pastelera, como ocurre en el caso de “Cloro”. ¿Qué cayó a la piscina, ensuciándola? ¿La turista o la bata? ¿Por qué?

Identificamos algunos pasajes que pueden ayudar a resolver estas interrogantes. En primer lugar, recordemos el escenario: la habitación del hotel y el baño son tan limpios que denotan armonía y perfección. El narrador insiste en ello:

Es imposible que una piense en el fin del mundo cuando está en este baño tan puro, donde las toallas, nieve calentita, son peluches perfumados con eucalipto, donde la tina parece de estreno y el espejo solo refleja superficies hermosas, inmaculadas, deslumbrantes. Se hacen hasta innecesarias las pastillas porque todo está en su sitio (p. 107).

En esta cita llama la atención que la habitación se describe en extenso. Cada sustantivo está acompañado de sintagmas adjetivales sobre olores, sensaciones al tacto y colores, pero de las pastillas no hay ningún adjetivo que brinde una pista para conocer si se trata de analgésicos,

vitaminas, antihistamínicos o antidepresivos. Con este gesto, la voz narrativa crea intriga alrededor del medicamento.

La perfección de la suite no tiene la capacidad de eliminar u ocultar las impurezas; por el contrario, hacen aún más notorios los defectos por pequeños que sean. Además de las pastillas, sobresale la soledad de la turista. Nótese nuevamente la relevancia del deseo sexual: “Abre las piernas apenas, se toca, está seca por dentro y por fuera. Un lirio cala abandonado en un florero sin agua, con los pliegues retorcidos y el pistilo gris, ya sin polen los estambres” (pp. 108-109). Este intento frustrado de masturbación lleva a la turista a un estado depresivo agudo y a renunciar a cualquier oportunidad y fantasía de tener acaso un poco de atención de los empleados a quienes “les daría todo por un abrazo” (p. 109). Limpia la mantequilla con la que intentaba masturbarse y, al ensuciarla, la arroja por la terraza de la piscina.

En el paisaje de otros textos —“Persianas” y “Coro”— hay piscinas contenedoras de cadáveres de insectos y humanos. Estos antecedentes obligan a repensar el final del cuento.

Tres hombres limpiando una piscina para otros donde cada día, a cada hora, habrá manchas, mierda, basurilla, iguanas abiertas como crucificadas. Una mujer extranjera que deja una taza de porcelana sobre un platillo, *su bata* que planea como un murciélago blanco, el río de fondo, un tren que sobrevivirá a todos.²²⁸ Y abajo tres hombres que se encargarán, como cada día, de dejar la piscina otra vez impoluta (las cursivas son mías, pp. 109-110). No sería de extrañarse que la turista haya encarnado al murciélago, que las pastillas aluden a alguna enfermedad psiquiátrica y que, en su soledad, se haya rendido ante el suicidio: no parecen ser casualidad dos detalles de la última fantasía sexual de la protagonista.

Cuando una está ahí, en una suite blanca de esas, debería acordarse de no fantasear por fin con lo que nunca fue ni mirar *treinta pisos abajo*, al origen del mundo, a esos tres

²²⁸ El tren es un símbolo de la migración en los países latinoamericanos y, en este párrafo, alude a que la tecnología tiene una vida útil que supera los alcances de los humanos, sobre todo en la etapa de la vejez, cuando se vuelven prácticamente un estorbo por perder su capacidad y velocidad de producción. La humanidad ante la tecnología no tiene mayor importancia, ni trasciende.

desgraciados que limpian una piscina que jamás va a estar limpia en lugar de subir en el ascensor panorámico a amarla desesperadamente, por última vez, comiéndose su piel de mujer todavía viva a trozos (las cursivas son mías, p. 109).

¿Por qué la narración hace hincapié en que la extranjera se asoma a la piscina desde una altura tan grande? ¿Por qué pensaría en tener una reunión con sus amantes *por última vez* si no fuese a encontrarse después con la muerte? Aunque todas las piezas cobran sentido para esta versión del final del cuento, no son suficientes para cerrar el paso a otra interpretación.

¿Y si lo que cae al agua es sólo la bata? Recordemos que, escenas atrás, la extranjera se desabrochó la ropa durante el desayuno, por lo que es probable que la haya arrojado de la misma forma que hizo con la servilleta. Este gesto da la impresión de que el acto de quitarse la bata buscaba desesperadamente llamar la atención de los empleados hacia su cuerpo debido a que su trabajo los obliga a prestar atención a todo lo que pueda ensuciar el agua. No obstante, ninguno de los finales es explicitado y, por lo tanto, tampoco definitivo.

En ocasiones, como esta, el final ‘verdadero’ no es el objetivo del cuento, sino la construcción de cómo se plantea la incógnita en cada momento. Si bien, los relatos breves y crípticos que no brindan una resolución concreta, el proceso antes de llegar a su final permite desarrollar otros temas, como los contrastes de los entornos (una extranjera en un hotel lujoso, en una burbuja de privilegios, mientras afuera del hotel hay condiciones sociales totalmente desiguales). Asimismo, Ampuero se permite detenerse en un tipo de personaje cuyas apariciones en el cuentario son pocas para terminar de configurar los modelos de feminidad, masculinidad y humanidad que figuran en sus personajes: los ancianos.

Se evocan breves momentos de la vida de la turista, por lo que se desconoce si tiene familia y queda a la libre interpretación las razones por las que se encuentra sola en esta narración. Los ancianos suelen ser integrantes sacralizados en numerosas familias tradicionales latinoamericanas;

son dignos de gran respeto, cariño y admiración; inclusive en muchas ocasiones se convierten en los cuidadores principales de sus nietos. Por el contrario, en “Persianas”, “Pasión” y en “Ali”, son perversos, no tienen piedad ni consideración por ellos: encadenan a Felipe a un matrimonio enfermizo; golpean a la hechicera por ser, a su entendimiento, pecadora; ni les preocupa que Alicita será violada al igual que Ali. Hay, en efecto, una crítica a la familia a partir de estos personajes. Se muestra que dentro del espacio doméstico hubo, hay y habrá violencia entre sus habitantes: es la herencia que pasa, irremediamente, de generación en generación.

“OTRA”: UNA METAMORFOSIS

“Otra” es, después de “Cristo”, el cuento más breve no sólo en extensión de páginas en *Pelea de gallos*, sino también en la duración de las acciones narradas. Todo “sucede” mientras la personaje espera su turno en las cajas del supermercado. Aquí, al igual que en “Cloro”, el relato parte de una situación mundana o cotidiana, como comprar la despensa, para desarrollar un tema decisivo para la vida de la protagonista y su familia, pues, durante su espera, lleva a cabo una práctica que es útil para repasar a ver si no se olvidó de algo: “Y al fin, muerta del aburrimiento y de ganas de matar a la loca que lleva toneladas de papel higiénico, mirar tu propio carrito, por si te olvidaste de coger alguna cosa. Es un ejercicio ridículo porque si te falta algo, qué pena: te vas y pierdes el puesto” (p. 111)

Cada producto, por sí solo, no significa nada, pero son el pretexto perfecto para evocar recuerdos de su hogar o, mejor dicho, ocultan la situación de violencia que vive la personaje. El primer artículo enlistado son las sardinas que a nadie le gustan salvo al esposo-padre de familia. Cabe resaltar que, conforme se mencionan los productos, aumenta un léxico violento: “Al lado de las sardinas asoman las alcachofas como *granadas de mano*” (las cursivas son mías, p. 112). En esta cita, la isotopía bélica introduce paulatinamente a la narración una violencia que pronto explota en agresiones físicas y humillaciones cuando de las cervezas y yogures se trata:

Es capaz de pegar a los niños si al llegar del trabajo no encuentra una lata [de cerveza] junto al jarro congelado [...] Un día encontró a Junior agitándolo para que se movieran los pescaditos mientras bebía. Le viró la cara de un golpe y el jugo de naranjilla voló por toda la casa [...] Los cuenta, los yogures, los cuenta, así que cuando los niños, que son golosos, se comen alguno, tienes que decirle que fuiste tú y aguantar la retahíla hasta que se cansa, sin levantar la mirada porque ay si levantas la mirada. —¿Me estás desafiando, ah? ¿Me estás desafiando, so mierda? A veces te hace ir a la tienda, sea la hora que sea. Aunque esté lloviendo (p. 113).

El carrito de la personaje delata otro tipo de violencia: la económica. La narración insinúa que esta pareja no necesariamente pertenece a la clase baja, pues son capaces de costear lujos de acuerdo a los gustos y ‘necesidades’ laborales del esposo (los kleenex, el Coffee mate, revistas deportivas, botanas, cortes finos), pero para el resto de la familia, “él no suelta un centavo más en todo el mes” (p. 114). Al ver sus ingresos limitados por su labor exclusiva a los cuidados del hogar, la protagonista nota la mala calidad de lo que compra para sí misma y sus hijos: “Sigues mirando el carrito. No llevas la caja de cereales que te han pedido los niños y te da pena [...] Cogiste tres funditas de cereales nacionales, una para cada uno, y una marca de toallas sanitarias de las peores, de las rasposas, de esas que a la primera se desbaratan y los calzones te quedan llenos de bolitas de algodón” (p. 114).

Esta situación genera malestar en la mujer debido a que, además de negarle un gusto a sus hijos, finalmente reconoce la decadencia de su matrimonio al comparar su despensa con la mujer frente a ella: “la señora que tienes delante saca sus últimas cosas del carro. Esa señora lleva el champú para pelo tinturado que tú todos los meses te juras que vas a comprarte. *No lleva sardinas. No lleva alcachofas*” (las cursivas son mías, p. 114).

DE PUPA A MARIPOSA

Durante la narración entera, se repiten algunas palabras en específico: los pronombres y adjetivos posesivos (en sus distintas formas de número, género y persona) y la palabra “otro(a)” en su acepción de adjetivo y pronombre. En los primeros párrafos del cuento, la reiteración de esas palabras es apenas perceptible, pero ésta aumenta a medida que se acumulan los recuerdos sobre el esposo. En la postura del esposo y las acciones derivadas de ésta, por ejemplo, se dibuja una línea muy marcada entre lo que significa ser “uno” —el sumiso, el que obedece— u “otro” —el poderoso, el que hace cumplir sus órdenes:

Aunque ese día tengas que cocinar *otra* cosa distinta para *los otros* miembros de la familia [...] Es tu castigo: has cogido lo que no es *tuyo*. Peor: has cogido lo que es *suyo* [...] Has vuelto a comprar el champú que está de oferta, uno que es como ducharse con lavavajillas. El que le hace bien al pelo es *el otro*, el que nunca compras (las cursivas son mías, pp. 112-114).

Las citas anteriores representan el proceso mental de la personaje en el que adquiere conciencia de la realidad de su vida sumida en la violencia, manipulada por su esposo, atada de manos en su propio hogar, donde el único rastro de subversión que le brinda libertad es inofensivo —comer algo antes de pagarlo en el supermercado. Es decir, al encontrarse en un espacio exterior al doméstico, la protagonista es capaz de identificar en su despensa indicios de la violencia intrafamiliar y, junto con la anagnórisis, llegó su rebelión. Aquí el momento exacto en el que toma la decisión de cambiar los artículos de su carrito, así como a sí misma para volverse como las “otras”: “Ella te mira, te sonrío, y pone en la cinta la barrita, esa pequeña frontera metálica que separará sus compras de las tuyas. Su champú del tuyo. *Sus* elecciones de las *tuyas*. Alguien viene y devuelve un carro vacío. Lo pones junto al que tienes lleno. Empiezas a pasar a ese otro carro” (las cursivas son mías, p. 114).

En esta escena cobra importancia una frase enunciada al inicio de la narración: “Nunca has sido capaz de hacer eso que hacen otros, lo de detener la fila porque te has olvidado algo” (p. 111). Al tomar la decisión de convertirse en “otra”, la protagonista ha adquirido la capacidad de hacer cualquier cosa para las que antes no tenía el valor. La versión impresa en *Pelea de gallos* imposibilita contemplar el trayecto de la fila a los pasillos para llevar los cereales solicitados por sus hijos y el shampoo para el cabello sedoso.

El ejercicio de Ampuero al modificar el primer testimonio vuelve su relato confuso, intrigante y más hermético, lo cual opera a modo de invitación para los lectores a indagar en los aspectos que quedan ocultos. Aunque la frase final de la protagonista quede en misterio, despierta

sorpresa que vaya acompañada de una sonrisa libre de malicia o tintes siniestros. En este sentido —y por la resolución del problema de la protagonista—, podríamos decir que este es el único cuento, junto con “Subasta”, con final ‘feliz’ para la protagonista. Los desenlaces de dichos textos no parecen ser tan afortunados debido a la serie de agresiones que han vivido; sin embargo, su carácter monstruoso, o ser “otras”, les da el poder de romper cualquier atadura de imposiciones sociales, así como la oportunidad de salir de los ciclos de violencia y de poner punto final a la putrefacción de su entorno.

CONSIDERACIONES FINALES

Después de repasar cada página de *Pelea de gallos*, hemos recogido una serie de elementos y estrategias estelares y recurrentes en la escritura de Ampuero. Ante la insistencia de la autora en ciertos temas y estructuras, surgen algunas preguntas: ¿cómo se da la forma de articular el terror y horror en estas narraciones? ¿Qué importancia tienen en lo particular y en lo general? ¿Cuáles constantes forman parte de la columna vertebral del volumen?

En la hipótesis, al inicio de estas páginas, se planteó que Ampuero recurre a la estructura doble del cuento para la construcción de sus relatos de terror y horror sobre familias integradas por monstruos putrefactos y repletas de secretos y enigmas. Para ello, se identificaron los indicios que dan cuenta de esa segunda historia, a los cuales agrupamos bajo el término “lo oculto”.

Establecer una diferencia entre terror y horror fue una de las grandes inquietudes iniciales de esta tesis, para lo que tomó como punto de partida la exposición de Cavarero, los cuales se articulan y combinan en distintos momentos de los cuentos, es decir, en los cuentos de Ampuero por el tipo de temáticas y situaciones que pintan, es común ver cómo sus protagonistas aparecen con sujetos vulnerables insertos en situaciones de abuso de poder familiares, de clase, económica, etc. Quizá para esto, “Luto” es un buen ejemplo para entender cómo se articulan ambos terror y horror. Por un lado, el horror aparece como marcas del cuerpo de María al ser ultrajado de todas las maneras posibles, al ser usado y desechado y deshumanizado; por el otro, el terror está al otro lado de la puerta cuando acecha el cadáver de su hermano y abusador. Esta diferencia combina la forma en que Ampuero crea atmósferas de pánico e incertidumbre (relacionadas con lo oculto) y una suerte de crítica a las violencias sistemáticas que rigen las diégesis de los cuentos.

Ahora bien, dos cuentos llamaron especialmente la atención por ser del tipo no mimético, a diferencia de la constante del resto del libro: “Luto” y “Pasión”, aquellos con referencias bíblicas.

Ambos cuentos llevan una carga simbólica a propósito del patriarcado: en “Luto” se plantea el pacto de caballeros, en el que la autoridad del varón y patriarca (personificada hacia el final del cuento por el *revenant*) no puede ser cuestionada por otro hombre, ni siquiera por el enviado de Dios. En “Pasión”, el mesías es la personificación del narcisismo que abandona a la hechicera que le otorgó el poder para realizar los milagros.

Estos elementos sobrenaturales, como la magia, son en ambos relatos un tipo de hipérbole, las figuras santificadas o los milagros son el símbolo del poder del varón en un patriarcado a la par que la nueva perspectiva en la reescritura bíblica de Ampuero rompe la percepción sacralizada de la deidad y los valores que sostienen una doctrina. Incluso “Cristo”, pese a no ser un relato perteneciente al horror, entra en el juego simbólico alrededor del pensamiento mágico religioso: desde la maduración de la narradora, se presenta una idea de pérdida, una tras otra, que inicia con situaciones inocentes propias de la infancia (abandonar la escuela, dejar de ver caricaturas por cuidar al hermano, renunciar a dulces y caramelos) hasta que llega a un sentimiento de desesperanza o abandono total por parte de Dios cuando el milagro no llega para el ñaño. Al sentirse traicionado, rechazado y olvidado por el único ser que podría salvarnos, pero decide no hacerlo, sólo queda enfrentar los miedos terrenales, como en el resto de los cuentos de terror.

Un segundo reto particular de la investigación consistió en pensar la naturaleza de *Pelea de gallos*, es decir, si está construido y organizado como un libro de cuentos (una mera compilación) o un cuentario (conjunto de textos con un sentido), para lo cual debe considerarse que la *dispositio*, título, tipos de personajes e historias es meditada para la elaboración de una idea determinada. Para lo anterior, el primer paso consistió en detenernos a revisar los diversos testimonios de los cuentos “Griselda”, “Nam”, “Pasión” y “Otra”. Si revisamos a detalle la clase

de cambios entre versiones, podemos darnos cuenta que su incorporación al libro de 2018 no figura como un compendio de cuentos indiscriminado.

Es evidente que hubo un enorme trabajo editorial para la publicación de *Pelea de gallos* desde la elección de textos que se incorporarían al volumen; es decir, si sólo se tratase de una recopilación de cuentos, ¿por qué no incluir “Centro”, “Visa humanitaria” o “Cacerolazo”? La respuesta es sencilla, porque son historias que poco o nada tienen que ver con las familias putrefactas. Los cambios para las versiones definitivas de los cuentos en cuestión tienen, en primera instancia, una función homogeneizadora: por ejemplo, con “Las tortas de la señora Griselda” o “¿Quién dicen los hombres que soy yo?” pasaron a tener títulos de una sola palabra (“Griselda” y “Pasión”) como en el resto de los cuentos del libro.²²⁹

Los cambios en el cuerpo de los textos son fundamentales para la serie de técnicas centrales para esta investigación: lo oculto. La mayoría de dichas modificaciones, a pesar de no ser abundantes, tienden a reducir la cantidad de información presentada, algo que particularmente se aprecia en “Otra”. Derivado de la disminución de palabras, oraciones y hasta párrafos, aumenta el efecto de intriga y ambigüedad a propósito de los pensamientos y acciones de los personajes: en “Griselda” o “Pasión”, la omisión deliberada de información da pie al aumento de chismes y rumores determinantes para la resolución de las historias. Asimismo, las variaciones entre versiones obligan a interpretar los cuentos de manera distinta: en “Nam”, el foco de la narración se traslada de la relación sexoafectiva de tres adolescentes hacia el ambiente melancólico originado por la ‘muerte’ del teniente.

²²⁹ Inclusive en *Sacrificios humanos* y *Visceral* se sigue este parámetro, por lo que podríamos inferir que para Ampuero es importante proporcionar cantidades suficientes, pero no excesivas, de información. Esa técnica forma parte de su estilo literario.

Los relatos modificados, en comunión con los epígrafes, las analogías humanos-animales (y su conexión con el título del volumen) y su afinidad con el resto de los cuentos, realmente adquieren un sentido de unidad alrededor de la idea de la familia generadora de monstruos, con lo cual es posible entender este libro como un cuentario. Dichas decisiones artísticas figuran como el estilo literario de María Fernanda Ampuero o, bien, la poética particular de *Pelea de gallos*.

Deseo resaltar la técnica en la que se basa esta investigación: lo oculto, la cual, como vemos, está presente desde la organización del cuentario. A través de la estructura clásica del cuento estudiada por Ricardo Piglia, el análisis ha arrojado diversos resultados. En primer lugar, sus mecanismos para incorporar los indicios (también nombrados como atisbos, síntomas, señales) permitió reconocer y señalar los secretos familiares más recónditos de estas historias, a excepción de algunos casos específicos, como “Griselda” y “Cloro”, donde la narración impide disolver el aura de misterio que envuelve los finales de las protagonistas. No obstante, durante el seguimiento de los atisbos, siempre se destaparon algunos aspectos perversos de la condición humana, especialmente aquellos relacionados con diversas manifestaciones de violencia en la sociedad, pero, en particular, la que se hace presente en el núcleo de la institución familiar.

La estructura de lo oculto, como el conjunto de estrategias empleadas para construir los indicios, invita a indagar, cada vez con mayor perspicacia algo que parece fuera de lo ‘normal’; despiertan la curiosidad e interpelan al lector a volverse consciente de algo; operan como una fuerza sobrenatural que obliga a hacer preguntas hasta obtener respuestas. Esta técnica se vuelve tan insistente en *Pelea de gallos* para que, una vez que los indicios son percibidos, ya no haya vuelta atrás; nunca más se podrá ignorar aquello que finalmente ha quedado al descubierto, incluso cuando lo oculto sólo ha asomado en parte y no totalmente.

Los elementos y otras estrategias que se expondrán a continuación, además de otorgar un sentido de unidad a los relatos que componen el libro, funcionan en favor de lo oculto. El primer aspecto a mencionar son las perspectivas narrativas. Del Castillo Yépez sostiene que “la poética de la violencia de Ampuero logra manifestarse sin dificultad en cada uno de los cuentos analizados independientemente de los narradores que se hayan empleado y los matices que estos conlleven, por lo que la poética de la autora ecuatoriana no depende ni de la persona gramatical del narrador ni de su focalización”.²³⁰ Por un lado, es cierto que diversas manifestaciones de violencia emergen de todos los rincones en cada cuento; pero, por el otro lado, consideramos que la elección de cada característica de cada narrador no está hecha al azar.

En la mayor parte de *Pelea de gallos*, encontramos narradoras femeninas infantiles o adultas cuya narración abunda en detallar la etapa de la infancia (para lo cual, las analepsis son indispensables, por lo que pareciera que hay una necesidad fundamental por volver a las primeras etapas de la vida). Estas narradoras carecen de nombre, lo cual podría responder a que el anonimato las convierte en personajes universales; cualquiera pudiese colocarse en su lugar y sentir empatía; no obstante, esta característica podría responder a la constante invisibilización del valor que representan las mujeres en entornos como los que retrata Ampuero.²³¹ Finalmente, el grueso de las narradoras (y narrador) tienen una posición homodiegética, lo cual cierra el cuadro de lo narrado, es decir, al encontrarse al mismo nivel del resto de los personajes y acontecimientos, coloca al lector en una distancia muy corta con el mundo referido. Esta característica permite, pues, observar a detalle el tipo de violencia que sufren los personajes, aquella propiciada y perpetuada por el patriarcado.

²³⁰ Gabriel Alejandro del Castillo Yépez, *Hacia una poética de la violencia en cinco cuentos de Pelea de gallos, de María Fernanda Ampuero*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2024, tesis, p. 97.

²³¹ *Ibid.*, p. 98.

A lo largo del libro hay cambios en las construcciones de *Pelea de gallos* ya expuestas. La mayoría de dichas variantes se presentan a partir de la mitad del cuentario. Entre las primeras modificaciones identificadas, se encuentra la edad de los personajes: conforme avanza cada relato, éstos son cada vez más adultos y escasean las referencias a la infancia. El libro pareciera madurar hasta perder todo rastro de juventud, al igual que los animales se extinguen paulatinamente (aunque no del todo). En el mismo segmento de cuentos, los espacios contrastan con lo doméstico en la forma que se presentan en la primera parte del cuentario. En el conjunto de textos a los que denominé La Santísima Trinidad, las mujeres de “Cristo” salen físicamente de casa en busca de un milagro; en “Pasión”, la hechicera abandona su hogar para seguir al mesías; o en “Cloro”, poco o nada se sabe si acaso la turista formaba aún parte de una familia y, en “Otra”, todas las acciones se llevan a cabo en el supermercado; pero eventualmente, siempre hay una conexión con lo familiar y doméstico.

Asimismo, hacia los últimos relatos del volumen identificamos un ritmo más acelerado: tanto en “Cloro” como en “Otra” (incluso en “Coro”), las acciones son menores y la configuración de las personajes es más introspectiva. La violencia patriarcal no sólo se manifiesta en el ultraje y vejaciones de los cuerpos; se presenta en un tormento o persecución psicológica. El patriarcado se encuentra presente en todos lados, ni siquiera en sus pensamientos las protagonistas de dichas historias son capaces de descansar o escapar de ese sistema, y se ven orilladas a, como la turista de “Cloro”, arrojar todo desde treinta pisos de altura, incluso a ellas mismas.

Otra variación destacable a medida que avanzamos en el cuentario consiste en que los narradores dejan de ser personajes, sino que la voz narrativa se coloca por fuera de la diégesis, como en “Pasión”, “Luto”, “Cloro” y “Otra”. El cambio de un narrador en primera a uno en tercera persona no produce mayor extrañamiento; sin embargo, no es el mismo caso cuando aparece un

narrador en segunda persona. Los únicos cuentos con este tipo de narración son “Pasión” y “Otra”. El actuar de ambas protagonistas es un tanto similar: la hechicera se *sacrifica* a sí misma para salvar de la muerte a su mesías, mientras que en “Otra”, la mujer renuncia sus necesidades y las de sus hijos para satisfacer los deseos de su esposo a la hora de adquirir la despensa. La hechicera lleva su sacrificio hasta las últimas consecuencias y ofrece su vida a cambio de la de su amado; en “Otra”, la mujer cambia de opinión y desiste del sacrificio. Al tratarse de una narración en segunda persona, con el uso de pronombres en segunda persona, se involucra al lector en la historia; invitándolo a participar en ella. De este modo, “Otra” figura como una oportunidad de cambiar el destino que la hechicera padeció. Para la mujer del supermercado hay una salida (nada sencilla); la ocasión de escapar del ciclo inmemorial de la sumisión ante el patriarca explorado en *Pelea de gallos*. A partir de esta contemplación, el final del volumen se percibe como uno “feliz” que brinda una suerte de esperanza.

Esta serie de cambios no representan un desprendimiento de la propuesta principal del cuentario. Por el contrario, con esta variedad de elementos, Ampuero presenta desde todos los ángulos posibles los secretos que pasan en todas las familias. Los personajes, aunque lejos de la propuesta inicial de la primera mitad del cuentario, siempre acarrearán una suerte de maldición en la sangre que les persigue a donde sea que vayan, ya sea un pasado que siempre alcanza incluso después de la muerte cual *revenant*. A partir de esta idea, cabe entender la diversidad de elementos en las páginas de *Pelea de gallos* como un caleidoscopio. Cada giro del instrumento óptico equivale a una modificación de los escenarios, personajes y narradores que brinda una nueva imagen de lo que un mismo sistema (el patriarcado, en este caso) causa en un mismo objeto (las familias). Esa imagen, cambiante, pero compuestas de la misma base, indica que nadie es libre de esta violencia y nadie está exento de la monstruosidad.

En las reflexiones sobre “Luto”, se delimitó el término “patriarcado” como la organización social donde la autoridad recae en los padres de cada familia en sociedades antiguas como las que existen en relatos bíblicos; sin embargo, para el resto de los cuentos, es necesario ampliar esa definición. Patriarcado es también “la manifestación e institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres y niños/as de la familia y la ampliación de ese dominio sobre las mujeres [e infancias] en la sociedad en general”.²³²

La violencia derivada de estos juegos de poderes no es tan simple; no se trata de una mera confrontación entre hombres y mujeres; ambos pueden ser violentadores o víctimas. El vivo ejemplo de ello es Felipe, el único narrador masculino del volumen. En familias sumamente conservadoras en Latinoamérica, se tiene como costumbre que la hija menor permanezca soltera y se mantenga unida a su familia para cumplir con la obligación de cuidar a sus padres cuando envejecan o, incluso, dada la ausencia de la madre, es tomada por el padre para que cumpla ante él los roles de esposa. En “Persianas”, se invierten esos papeles: debido a la ausencia de los hombres de la familia (abuelos, tíos, padre, primos), Felipe está destinado a cumplir con las actividades mencionadas.

La historia de Felipe obliga a indagar más en la palabra “familia”, la cual proviene del latín *famulus*, cuyo significado es “sirviente, siervo” o “esclavo”. Desde esta acepción, no es de sorprender que, en estas historias, los hijos no son otra cosa que vasallos de los padres, obligados a satisfacer sus deseos y órdenes. Cuando en el resto de las historias de Ampuero el común denominador consiste en que las mujeres sean víctimas y los hombres victimarios, ¿qué importancia tiene que lo que sucede en “Persianas” no sea la clásica historia de una *hija* menor que arrastra esa carga, sino la de un *varón* con una madre —no el padre— verdugo? El patriarcado

²³² Gerda Lerner, *La creación del patriarcado*, Mónica Tusell (trad.), Barcelona, Crítica, 1990, pp. 340-341.

utiliza cualquier oportunidad de beneficiarse de las vulnerabilidades de cualquier sujeto independientemente de su género: Felipe se encuentra en desventaja ante la dependencia económica y emocional hacia su madre, las cuales son aprovechadas para que cumpla un rol impuesto con base en su género, quizá, el de convertirse en esposo de la familia. La caracterización de cada personaje sugiere una crítica a las ideas y costumbres enfermizas de familias como la de Felipe, Ali, Marta y María o los Ward.

Es interesante cómo desde los paratextos se condiciona la forma en la que se han de leer e interpretar la participación de la familia en *Pelea de gallos*: su primer epígrafe proviene del poema de Fabián Casas “Hace algún tiempo”:

Hace algún tiempo
fuimos todas las películas de amor mundiales
todos los árboles del infierno.
Viajábamos en trenes que unían nuestros cuerpos
a la velocidad del deseo.

Como siempre, la lluvia caía en todas partes.

Hoy nos encontramos en la calle.
Ella estaba con su marido y su hijo;
éramos el gran anacronismo del amor,
la parte pendiente de un montaje absurdo.
Parece una ley: todo lo que se pudre forma una familia.²³³

Este texto proviene de *Tuca* (1990), poemario escrito a propósito de la efervescencia del neoliberalismo y su incidencia en el paisaje argentino. Los poemas versan sobre los cambios, como la muerte de los padres, el irremediable paso del tiempo, del amor y la familia. Escrito con un lenguaje sencillo, pero no por ello menos profundo, “Hace algún tiempo” habla de la fragilidad del amor. En la última estrofa, ocurre un desdoblamiento del sujeto poético: aparentemente, se

²³³ Fabian Casas, *Tuca*, Cochabamba, Yerba Mala Cartonera, 2014, p.19.

siente abrumado por la conformación de su propia familia, puesto que el amor impetuoso y apasionado de la primera estrofa ha desaparecido luego de cumplir con las convenciones sociales (contraer matrimonio y reproducirse).

El último verso del poema tiene un tono contundente y sentencioso. Como epígrafe del libro de Ampuero, condena a las familias que actuarán en sus historias: la creación de las familias ya es por sí misma una condena para sus integrantes, como un delito que se hereda.²³⁴ ¿Las familias creadas por Ampuero podrán liberarse de sus crímenes, de su herencia? Este epígrafe constituye el primer aviso de lo que yace en lo más profundo de cada hogar.

A partir del protagonismo de las familias en *Pelea de gallos*, es consecuente que los espacios en los que interactúan los personajes no sean otros que los domésticos, aunque en más de una ocasión no nos enfrentamos a la casa clásica, sino una variedad tan amplia como inusual: desde mansiones adineradas, casas pequeñas en barrios marginados y clandestinos, departamentos cayéndose a pedazos al igual que sus integrantes, rotos, disfuncionales, pero familias y hogares al fin. El espacio doméstico está rodeado de oscuridad: una ambiental que acecha los rincones de cada casa, haciéndolas lucir abandonadas a la vez que inquietantes (como la mansión de Pili, el patio de Felipe o la sala de Griselda); la otra figurativa, que encierra secreto tras secreto del mundo exterior (como el de la muerte de Griselda o los abusos hacia Narcisa y Ali).

En dicha oscuridad, según la lógica de la narrativa del gótico, resguarda aquello a acreedor de críticas. Los hogares familiares, entonces, en las diversas facetas ilustradas por Ampuero, son una actualización del cronotopo del castillo gótico, en los que se refugian las criaturas más terribles. Como hemos visto, este cronotopo se caracteriza por el escenario sombrío con una

²³⁴ El sujeto poético de otro poema de *Tuca*, “Conduciendo durante la noche”, explora su relación con el padre, la cual se percibe tensa y distante, pero a la vez cálida. Ambos llevan una carga generacional, según alude el verso final: “No tenemos la culpa de ser herederos del mismo crimen”. *Ibid.*, p. 22.

fachada que simula paz y tranquilidad, siempre con la peculiaridad que son espacios de interacción familiar. Sus habitantes ya no son el vampiro que aguarda en su castillo, sino que al igual que sus viviendas, tienen una fachada de bienestar; sin embargo, a partir de sus movimientos al interior del hogar y de la descripción de la psicología interna de los personajes, se revela escalonadamente su verdadera condición putrefacta. El hogar, entonces, figura como la verdadera boca del lobo y, mientras se adentran los personajes, son más atroces los peligros (representados por la monstruosidad) que han de descubrirse. De acuerdo con la tradición cinematográfica del terror, no es extraño pensar que los monstruos son criaturas de origen extraterrestre y sobrenatural (mayormente asociadas con el horror), a la vez que su papel predestinado no es otro que el de victimario, mientras que la humanidad es la víctima perpetua. ¿Qué monstruos albergan los neocastillos de *Pelea de gallos*? ¿Son éstos del mismo tipo que han retratado numerosas obras cinematográficas?

Reparemos en el segundo epígrafe utilizado por Ampuero, proveniente de *La hora de la estrella* (1977), última novela de Clarice Lispector. Rodrigo S. M., narrador y escritor en la novela, relata la historia de Macabéa, la norestina, a la par que se narra a sí mismo. Debido a esto, en sus primeras páginas, el lector llega a preguntarse quién es verdaderamente el protagonista, si él o Macabéa. En esa disyuntiva, Rodrigo reflexiona sobre su escritura como método de autoconocimiento y, en esa meditación, surge la frase “Discúlpenme, pero voy a seguir hablando de mí, que soy mi desconocido, y al escribir me sorprende un poco porque he descubierto que tengo un destino. Quién no se ha preguntado: *¿soy un monstruo o esto es ser una persona?*”²³⁵ La cita, para efectos de esta investigación, obliga a cuestionarnos qué tiene que suceder para que un individuo se convierta en monstruo. ¿Ese ser puede ser humano y monstruo a la vez? Asimismo,

²³⁵ Clarice Lispector, *La hora de la estrella*, Ana Poljak (trad.), Madrid, Siruela, 5ª ed., 2015, p. 16. Las cursivas son mías para resaltar el fragmento que aparece como epígrafe.

llama la atención que el personaje reconoce que se desconoce en su totalidad y la escritura es el mecanismo para mirar hacia dentro suyo: ¿lo monstruoso es lo desconocido? ¿o conocerse cabalmente es la verdadera consecuencia-tragedia de la monstruosidad?

Para pensar en lo monstruoso, es indispensable recordar las afirmaciones de Mabel Moraña al respecto: “el monstruo es un paradigma de las alteridades amenazantes”, es decir, no tiene una forma visual definida, pero su cualidad innata es ser distinto y peligroso. Ahora bien, es imposible no preguntarse quién tiene la autoridad de decidir quién representa una amenaza. La posición de las voces narrativas son el punto de partida para problematizar las representaciones de la monstruosidad.

En “Monstruos”, la forma en que “la toro” concibe el peligro procedente de los monstruos varía a lo largo del relato. Al inicio, el miedo es ocasionado por películas de terror fantásticas; después, por su propio padre. Resulta sugestiva la alusión al hombre lobo, puesto que no es una criatura totalmente humana, pero tampoco sobrenatural, sino un híbrido de un ser humano que es capaz de las atrocidades efectuadas por las bestias. Los monstruos más peligrosos, al entender de las gemelas y del libro entero, son los que están vivos, los que están anclados a la realidad, no las criaturas de las ficciones. Bajo esta primera característica, se despliega otro abanico de figuras monstruosas.²³⁶

La nómina de los monstruos no se reduce a hombres-victimarios, aunque por lo general es así (exceptuando a las agresoras de “Persianas” y “Coro”). En otras palabras, la violencia que ocurre en las páginas de Ampuero es mucho más compleja que una relación víctima-victimario y

²³⁶ Este tipo de monstruos está instaurado desde la primera página de *Pelea de gallos*, pero, con el conjunto de cuentos a los que llamé La Santísima Trinidad se abren las puertas para sumergirnos en tierras y tiempos míticas (de “Cristo” a “Pasión” y “Luto”), donde la hechicería y los milagros son dables. En estos cuentos, los hombres se vuelven el símbolo de esa violencia que cargan las familias desde tiempos inmemoriales y que prevalece en las sociedades actuales.

que la confrontación entre sexos, involucra agresiones por motivos económicos, de raza, clase y edad además del género. Así pues, la instauración de monstruos llama la atención en relatos como “Subasta”, por mencionar un ejemplo: para un lector que empatiza o concuerda con los principios de movimientos feministas y antipatriarcales, los galleros y los secuestradores son la encarnación de la figura literaria del monstruo. En el mismo cuento, dichos personajes se refieren a la protagonista como monstrua y, así como en “Monstruos” el padre es el monstruo para Narcisa, “la toro” lo es para las monjas de su escuela y sus padres.

En numerosas ocasiones, el monstruo reafirma las condiciones de injusticia, violencia y desigualdad del statu quo. Otro escenario del monstruo es que representa una amenaza para los discursos de poder vigentes. En ese sentido, los relatos insisten en señalar como monstruosas a los personajes que —en su mayoría mujeres— sufren las agresiones, de la manera en que se retratan a la protagonista de “Subasta”, a Ali o a Verónica. Dichas mujeres no sólo son distintas físicamente, sino que su comportamiento no se doblega al yugo del grupo en mando: rebeldes, desobedientes, ruidosas, que cuestionan todo.

El discurso dominante, ya mencionado en estas reflexiones, no es ningún otro que el patriarcal: por ello, en cada cuento es visible la desigualdad de poder en las familias y la sociedad de las mujeres frente a los varones en todo aspecto (social, económico, divino, patrimonial, etcétera). “Pasión” y “Luto” funcionan en el cuentario como relatos fundacionales sobre la religión, sino más importante: la familia, primer grupo social por antonomasia, en el que las personas adquieren, desde el nacimiento, los valores y principios que usarán en todos los ámbitos de su vida; sin embargo, éstos son señalados, cuestionados y cuarteados al subvertir fragmentos pequeños de los hipotextos. La monstruosidad brota de la escritura misma.

¿Cómo están relacionados los personajes de *Pelea de gallos*, el discurso patriarcal y la monstruosidad? Basta prestar atención al trato que reciben mujeres e infancias de acuerdo a la afinidad que sostienen con el modelo hegemónico de feminidad. Éste se puede inferir a través de los cuentos, pero también concuerda con el que impera en el mundo empírico occidental, descrito por Virginie Despentes:

El ideal de la mujer blanca, seductora pero no puta, bien casada pero no a la sombra, que trabaja pero sin demasiado éxito para no aplastar a su hombre, delgada pero no obsesionada con la alimentación, que parece indefinidamente joven pero sin dejarse desfigurar por la cirugía estética, madre realizada pero no desbordada por los pañales y por las tareas del colegio, buen ama de casa pero no sirvienta, cultivada pero menos que un hombre, esta mujer blanca feliz que nos ponen delante de los ojos, esa a la que deberíamos hacer el esfuerzo de parecernos, aparte del hecho de que parece romperse la crisma por poca cosa, nunca me la he encontrado en ninguna parte.²³⁷

En este modelo no encajan personajes como Coro o Verónica, ni siquiera Ali o Pili a pesar de pertenecer a una clase social privilegiada. Mientras más lejos de alcanzar este ideal, las personajes se tornan más monstruosas, sobre todo porque, como sugiere Despentes, es posible que ni siquiera exista una mujer como la que el patriarcado espera, porque confabula simultáneamente para que ellas siempre sean monstruosas. Ese modelo se vuelve incansable por medio de otros modos de discriminación y opresión como el racismo, clasismo, colorismo, entre otros. Estas dinámicas de poder explican por qué Coro es hiperbolizada desde la mirada de Pili y sus amigas; sin embargo, la turista de “Cloro”, que en su juventud pudo haber formado parte del grupo de Pili, ni siquiera entra ya en el perfil que describe Despentes únicamente por su edad. De modo similar, Ali, aunque acreedora de los beneficios que representa su blanquitud, es relegada por sus semejantes por volverse una madre inepta y gorda.

²³⁷ Virginie Despentes, *Teoría King Kong*, Beatriz Preciado (trad.), España, Melusina, 2007, pp. 10-11.

Lo monstruoso no sólo se determina por el modelo de feminidad descrito en *Teoría King Kong*, sino que también está motivado por razones económicas, bélicas, prácticas mágicas, de índole sexual, traumas, edad, la calidad moral y la ‘naturaleza’ de las acciones de la criatura. Con ‘naturaleza’ entendemos dos vertientes: la racional, correspondiente a la humanidad y la instintiva, propia de los animales. Este aspecto merece atención especial ya que en todos los cuentos se encuentran constantes formas de lo grotesco (caracterizaciones animalescas), la mayoría en escenas violentas.

Dentro de los espacios escabrosos y peligrosos del cuentario, la gallera advierte, desde las primeras páginas, la presencia permanente de animales como parte inherente de la monstruosidad. En “Subasta”, se observa cómo la protagonista se convierte en un gallo; en lo que representa para ella esa ave: al vaciar sus tripas consigue repeler a quienes están por ejercer su poder sobre ella (sus agresores). El resto de los relatos no se quedan atrás en estas representaciones de lo grotesco. En situaciones límite, los personajes se transforman en bestias que emiten aullidos y estertores; son devoradores de sus crías y de otras presas; se vuelven todos y gusanos, en ocasiones violentos o débiles, en gatos independientes, perros sumisos o murciélagos que buscan gritar y escapar de su encierro en aras de poner a crisis las nociones establecidas en relación a cada elemento.

En el marco de lo grotesco, los humanos animalizados replican el comportamiento de otras especies, exageran las capacidades humanas (como la fuerza y la actividad sexual), explotan el instinto de supervivencia como reacción ante situaciones de peligro, cuando la lógica y el pensamiento no tienen cabida, sino que emerge el comportamiento errático, veloz, agresivo y visceral. Además de la protagonista metamorfoseada en gallo, observamos a una hechicera gatuna, solitaria e independiente cuando queda sin el amparo familiar, o canina, sumisa y leal al conocer a su salvador; a un veterano y a Ali convertidos en bestias en los momentos que se detonan los

traumas que los llevó a la condición degradada en la que (sobre)viven; Pili o los subastadores presentan una fuerza superior cuando se trata de demostrar el poder que pueden ejercer sobre otro ser.

Bajo estas consideraciones, resulta estimulante pensar con mayor ahínco en el propio título del libro. *Pelea de gallos* sostiene una irrefutable relación referencial con “Subasta”. El nombre del cuentario alude a las apuestas y entretenimiento de los humanos a costa del derramamiento de sangre de los gallos —cual dioses del Olimpo utilizando a los humanos para su divertimento— al jugarse la vida en una arena donde los contrincantes, en medio de la lucha, son capaces de todo con tal de sobrevivir. Estas peleas, cabe mencionar, sólo brindan beneficios a los que están por encima de todo, como ganancias de tipo económico, placer sexual o reafirmación de posiciones de poder.

Las peleas de gallos funcionan como una alegoría a lo largo del cuentario, que divide a los personajes en dos grupos (no excluyentes): los que mueven los hilos de las vidas ajenas son representados por tratantes, jefes de familia, apostantes y empleadores. El otro grupo son los dominados, la carne de cañón, usados y explotados sin dejar desperdicios. Los gallos son personajes como el teniente Ward, Griseldita, la “otra” y varios más.

Existe para los animales un sistema de explotación de sus cuerpos —el especismo— por considerarlos inferiores a los humanos por su especie. En “Subasta”, los galleros aprovechan la utilidad económica y lúdica que los cuerpos de las aves pueden brindarles. La analogía entre humanos y otras especies dejan al descubierto la atrocidad con la que los cuerpos femeninos son explotados y ultrajados por los grupos de poder. En la escritura de Ampuero, las descripciones de los cuerpos violentados son excesivamente gráficas y violentas. La violencia sexual, por ejemplo, es el acto por antonomasia para ejercer poder sobre otros cuerpos y afectar la dignidad del otro.

En ese sentido, es importante que en la mayoría de los cuentos se apela al asco suscitado por los cuerpos. La niña que creció en la gallera aprendió a repugnar a través de su corporalidad como medida de defensa; Ali, gorda y con cicatrices que deformaban su rostro representaban el síntoma más evidente del abuso sufrido; Felipe es arrastrado a un contacto incestuoso en medio de su madre y abuela; la piel de María se convirtió en el mapa de todas las violencias posibles; en otras manifestaciones de violencia no relacionadas con el abuso sexual, el “raro” se fundió con la podredumbre del hogar (reflejo de la disfuncionalidad familiar); Coro es vista, por sus cualidades físicas distintas como ‘exageradas’, apenas como una persona; del teniente Ward poco quedaba de humano en su cuerpo y alma...

Al recurrir a las corporalidades en este libro, Ampuero no se limita a exponer a modo de denuncia las circunstancias a las que las personas han sido orilladas por el patriarcado a lo largo de la historia; además, “plantea las formas en las que los sujetos pueden subvertir a este poder dominante, al tiempo que escapan del sometimiento”.²³⁸ La autora plantea, de esta manera, su idea de terror y horror, los cuales surgen a partir de los miedos vigentes según el contexto histórico del que se trate, como las criaturas que podrían estar acechando ante la falta de luz al anochecer, los peligros de la ciencia emergente, la invasión de lo extranjero (como extraterrestres), etcétera.

El terror contemporáneo de *Pelea de gallos* radica en la violencia dable en un patriarcado y, en específico, en la familia, la cual es la institución que constituye la base de la sociedad. Entre sus roles fundamentales se encuentra la formación de los hijos, pues es el primer espacio de socialización del individuo y determina cómo será su integración en otros círculos sociales; sin

²³⁸ En este sentido, a la autora no le basta dejar en cuerpo y letra las pruebas que las violencias derivadas de las familias insertas en un sistema patriarcal causan en sus individuos, sino que, por medio de sus personajes monstruosos, se desafía y ataca al sistema (Álvarez Mejía, Ana María, *Lo monstruoso como poética del contrapoder en Pelea de Gallos de María Fernanda Ampuero*, Universidad de Cuenca, Cuenca, 2023, tesis, p. 58).

embargo, con base en las atrocidades que pasan en estas familias que presenta Ampuero en cada cuento de *Pelea de gallos*, esto resulta irónico y terrorífico a la vez. Este tipo de terror crean en el lector malestar, ya que lo confronta con un mundo real; con un entorno inmediato como lo es la familia, de la que es imposible escapar del todo. Este es el gran terror del cronotopo gótico recuperado por Ampuero (y también identificable en otras obras de la literatura latinoamericana reciente).

Para concluir, enlistaremos algunos de los aportes destacables de esta tesis, entre los que se encuentran la revisión profunda a la propuesta del cuentario (y no una selección de cuentos), de tal manera que fue indispensable revisarlo desde distintas herramientas y perspectivas. Un ejemplo de ello fue el registro del largo y complejo proceso editorial de la conformación de *Pelea de gallos*, en el que se muestran cambios (algunos sutiles; otros notables). Los testimonios representan ya por sí mismos un aporte valioso y, con ellos, fue posible visualizar el proceso de escritura del corpus de estudio y las resignificaciones que ello implicaba a lo largo de los años hasta su publicación en 2018; asimismo, este gran hallazgo fue clave para fortalecer la hipótesis referente a la(s) segunda(s) historia(s) como estructura clave de los cuentos; es decir, con esto confirmamos que la noción de lo oculto dio pie al análisis preciso a los puntos clave del cuentario.

Lo oculto, en su particular forma de presentar información en mayor o menor cantidad, de manera directa o sugerida, se articula como un modo de búsqueda y confrontación con una verdad. Dicho de otra forma, esta serie de estrategias propone una manera de situarse frente al mundo creado en los relatos y ofrece un método para leerlo sin perder a partir de algunos elementos en particular: la perspectiva narrativa y valorativa de las voces narrativas; los atisbos que se revelan mediante el espacio (y tiempo) y la monstruosidad como perturbación del statu quo.

No nos resta sino recalcar que esta propuesta de lectura no busca mostrarse como la única posible. Diversas investigaciones interesadas en el mismo *corpus* de estudio lo examinan con un enfoque, en la mayoría de los casos, dedicado a identificar puntualmente los diversos tipos de violencia efectuados entre personajes (violencia psicológica, económica, de género, autolesiones, entre muchos otros), por lo que sugiero acudir a investigaciones extensas como la tesis *Hacia una poética de la violencia en cinco cuentos de Pelea de gallos*, de María Fernanda Ampuero, de Gabriel Alejandro del Castillo Yépez, *El nuevo cuento latinoamericano: el 'terror aparente y externo' versus el 'terror real e interno' en Pelea de gallos y Grita de María Fernanda Ampuero*, y *Las voladoras de Mónica Ojeda*, de Alejandra Anahi Gaeta y *Lo monstruoso como poética del contrapoder en Pelea de gallos de María Fernanda Ampuero*, de Ana Álvarez Mejía o bien, investigaciones breves, pero igual de estimulantes que reparan en los procedimientos literarios corpficcionales y el devenir abyecto, como los artículos “María Fernanda Ampuero y la narrativa del disgusto”, de Emanuela Jossa y “El devenir abyecto o el deseo de sentirse repugnada: cuerpo, desecho y monstruosidad en dos cuentos de María Fernanda Ampuero y Gilda Holst”, de Andrea Carretero.

Asimismo, no dudamos que otros aspectos, como las relaciones de poder entre humanos y otras especies animales o las referencias intertextuales (canciones, películas, textos bíblicos), entre otros temas, pueden ser analizados con mayor profundidad al expuesto en estas páginas. Los resultados dependerán, además, directamente de si el análisis se basa en una selección de cuentos o si se decide visitar los trece cuentos.

Si bien mantuvimos la preferencia de abarcar el cuentario completo para este análisis debido a que el estado de la cuestión disponible en los inicios de la investigación apenas mostraba interés por pocos cuentos en específico (principalmente “Subasta”, aunque esa tendencia ha

cambiado con el paso de los años), consideramos que podrían elaborarse estudios con hipótesis y objetivos similares a los presentados en esta tesis para el caso de *Sacrificios humanos*, ya que, en dicho libro, Ampuero recurre a temas y estrategias parecidas a las que fueron identificadas en *Pelea de gallos*. Bajo este supuesto, es necesario aclarar que se tomó la decisión de no analizar ambos cuentarios, ya que ese reto superaba los alcances del método utilizado y los recursos disponibles para este proyecto, aunado al hecho de que *Sacrificios humanos* crea diégesis afines a mundos sobrenaturales, aspecto que se dejó al margen (salvo en “Luto” y “Pasión”) por no ser una característica predominante de *Pelea de gallos*.

A partir de lo anterior, resultaría enriquecedor analizar el resto de la obra de Ampuero: *Sacrificios humanos*, *Visceral* y *Dantescas*. *Cuentos de mujeres que descendieron a los infiernos*, libros donde la escritora ecuatoriana experimenta con otros temas y formas literarias y donde incluso tiene una participación distinta a la de autora (antologadora y anotadora). Asimismo, debido a su reciente estancia en el programa de residencias artísticas de Citivella Ranieri, no sorprendería una nueva publicación. A medida que la obra de Ampuero sigue evolucionando, resulta esencial profundizar en su trabajo para comprender su contribución a la literatura reciente. Además, que, por su escritura, marcada por la crudeza voraz y visceral, ha capturado la atención del público en general y la academia a la par que se ha colocado —y ha destacado— en la escena del nuevo terror latinoamericano. En este sentido, algunos aspectos que fueron mencionados en esta tesis con el propósito de brindar un contexto más completo y complejo alrededor de la autora ecuatoriana, como la peculiar conformación de un “nuevo *boom*” o las entidades que influyen en la producción literaria (revistas, concursos literarios, becas, etcéteras) merecen una revisión extensa y detallada para entender, por lo menos, la última década de la escena literaria latinoamericana.

ANEXO 1. VERSIONES PREVIAS (Y UNA POSTERIOR) A *PELEA DE GALLOS*

RELACIÓN DE CONTENIDO

“Subasta”

Ampuero, María Fernanda, *Subasta*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2019.

“Griselda”

_____, “Las tortas de la señora Griselda”, Juan Fernando Andrade (ed.), *Todos los juguetes*, Quito, Dinediciones, 2011, pp. 12-19.

_____, “Las tortas de la señora Griselda”, *Hispanamérica*, 2013, núm. 42, pp. 84-86.

_____, “Las tortas de la señora Griselda”, en Embajada del Ecuador en la República Popular China (ed.), *Amor y desamor en la mitad del mundo. Muestra del cuento ecuatoriano contemporáneo* (edición bilingüe español-chino mandarín), Beijing, LOOKWE, 2016, pp. 364-368. (Sólo el índice disponible en el anexo)

“Nam”

_____, “Nam”, *Eñe. Palabras que explotan*, 2016, núm. 47, pp. 36-43.

“Pasión”

_____, “¿Quién dicen los hombres que soy yo?”, en Fernando Marías (ed.), *Wollstonecraft. Hijas del horizonte*, Madrid, Imagine Press, 2015, pp. 137-143.

“Otra”

_____, “Supermercado”, *Ómnibus*, 2013, núm. 43, disponible en <https://www.omnibus.com/n43/sites.google.com/site/omnibusrevistainterculturaln43/narrativa-ecuatoriana/maria-fernanda-ampuero.html>

“Subasta”

Ampuero, María Fernanda, *Subasta*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2019.

SUBASTA

María Fernanda Ampuero

Ilustrado por Jessica Ocampo

\$12

VIENTOS
DEL PUEBLO



MARÍA FERNANDA AMPUERO

SUBASTA

Ilustraciones
JESSICA OCAMPO



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Primera edición, 2019

Ampuero, María Fernanda

Subasta / María Fernanda Ampuero ; ilus. de Jessica Ocampo. — México : FCE, 2019

21 p. : ilus. ; 21 × 14 cm — (Colec. Vientos del Pueblo)

ISBN 978-607-16-6377-1

1. Cuento 2. Literatura ecuatoriana — Siglo XXI I. Ocampo, Jessica, il. II. Ser. III. t.

LC PQ8220 A47

Dewey Ecu863 A717s

Distribución mundial

Coordinador de la colección: Luis Arturo Salmerón Sanginés

Ilustración de portada: Jessica Ocampo

"Subasta", incluido en *Pelea de gallos*, de María Fernanda Ampuero (pp. 11-18).
© 2018, Páginas de Espuma.

D. R. © 2019, Fondo de Cultura Económica
Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 Ciudad de México
www.fondodeculturaeconomica.com
Comentarios: editorial@fondodeculturaeconomica.com
Tel.: 55-5227-4672

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio, sin la anuencia por escrito del titular de los derechos.

ISBN 978-607-16-6377-1

Impreso en México • Printed in Mexico

EN ALGÚN LADO HAY GALLOS.

Aquí, de rodillas, con la cabeza gacha y cubierta con un trapo inmundo, me concentro en escuchar a los gallos, cuántos son, si están en jaula o en corral. Papá era gallero y, como no tenía con quién dejarme, me llevaba a las peleas. 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*.

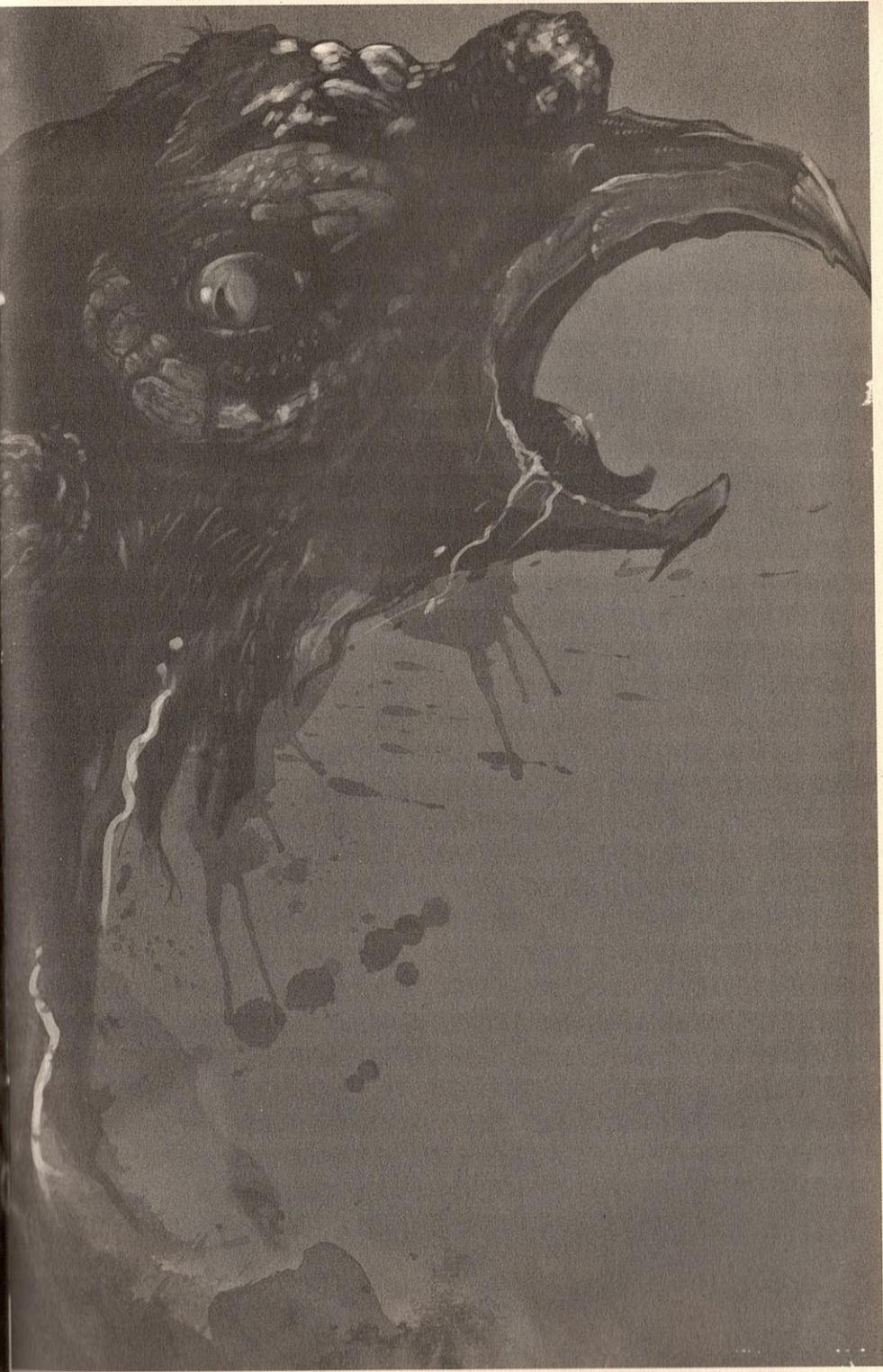
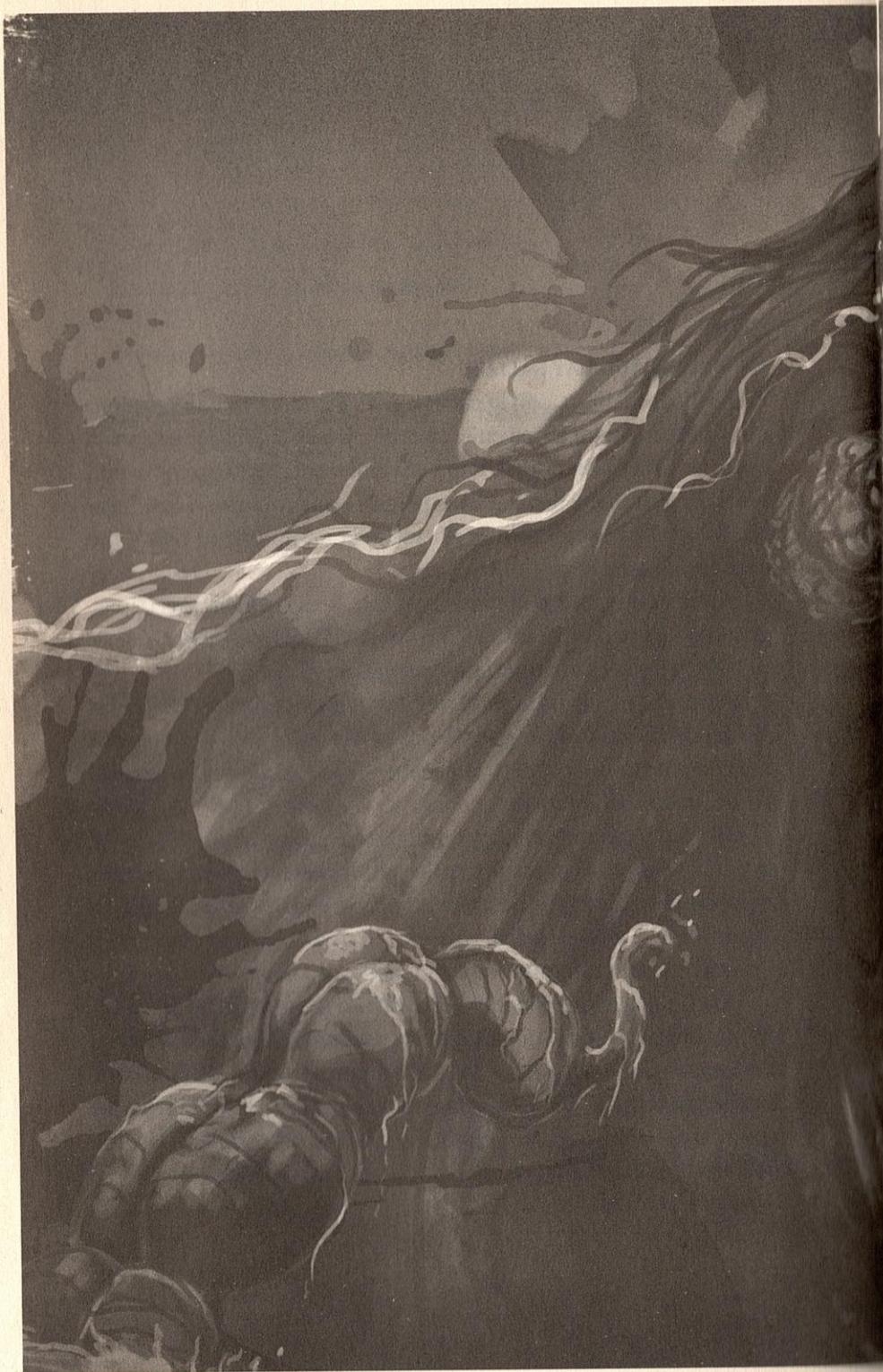
—Ya, no seas tan mujercita. Son gallos, carajo.

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. Yo les decía: adiós gallito, sé feliz en el cielo donde hay miles de gusanos y campo y maíz y familias que aman a los gallitos. 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.

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.

Le decían a mi papá:



—Tu hija es una monstrua.

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

—Más monstruo vos. Salud.

El olor dentro de una gallera es asqueroso. A veces me quedaba dormida en una esquina, debajo de las graderías, y despertaba con algún hombre de esos mirándome la ropa interior por debajo del uniforme del colegio. Por eso antes de quedarme dormida me metía la cabeza de un gallo en medio de las piernas. Una o muchas. Un cinturón de cabezas de gallitos. Levantar una falda y encontrarse cabecitas arrancadas tampoco gustaba a los machos.

A veces, papá me despertaba para que tirara a la basura otro gallo despanzurrado. A veces, iba él mismo y los amigos le decían que para qué mierda tenía a la muchacha, que si era un maricón. Él se iba con el gallo descujaringado chorreando sangre. Desde la puerta les tiraba un beso. Los amigos se reían.

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 éste es un sitio clandestino, un lugar refundido quién sabe dónde, y que estoy muy pero que muy jodida.

Habla un hombre. Tendrá unos cuarenta. Lo imagino gordo, calvo y sucio, con camiseta blanca sin mangas, *short* y chancletas plásticas, le imagino las uñas del meñique y del pulgar largas. Habla en plural. Aquí hay alguien más que yo. Aquí hay más gente de rodillas, con la cabeza gacha, cubierta por esta asquerosa tela oscura.

—A ver, nos vamos tranquilizando, que al primer *hijueputa* que haga un solo ruido le meto un tiro en la cabeza. Si todos colaboramos, todos salimos de esta noche enteros.



Siento su panza contra mi cabeza y luego el cañón de la pistola. No, no bromea.

Una chica llora unos metros a mi derecha. Supongo que no ha soportado sentir la pistola en la sien. Se escucha una bofetada.

—A ver, reina. Aquí no me llora nadie, ¿me oyó? ¿O ya está apurada por irse a saludar a diosito?

Luego, el gordó de la pistola se aleja un poco. Ha ido a hablar por teléfono. Dice un número: *seis, seis malparidos*. Dice también *muy buena selección, buenísima, la mejor en meses*. Recomienda no perdérsela. Hace una llamada tras otra. Se olvida, por un rato, de nosotros.

A mi lado escucho una tos ahogada por la tela, una tos de hombre.

—He oído de esto —dice él, muy bajito—. Pensé que era mentira, leyenda. Se llaman subastas. Los taxistas eligen pasajeros que creen que pueden servir para que den buena plata por ellos y para eso los secuestran. Luego los compradores vienen y pujan por sus preferidos o preferidas. Se los llevan. Se quedan con sus cosas, los obligan a robar, a abrirles sus casas, a darles sus números de tarjeta de crédito. Y a las mujeres. A las mujeres.

—¿Qué? —le digo.

Escucha que soy mujer. Se queda callado.

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. Siempre finjo, soy buena fingiendo. Pero cuando me subí al taxi exhalé y me dije *qué alivio: voy a casa, a llorar a gritos*. 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.



El taxista sacó una pistola, me miró a los ojos, dijo con una amabilidad ridícula:

—Llegamos a su destino, señorita.

Lo que siguió fue rápido. Alguien abrió la puerta antes de que yo pudiera poner el seguro, me echó el trapo sobre la cabeza, me ató las manos y me metió en esa especie de garaje con olor a gallera podrida y me obligó a arrodillarme en una esquina.

Se escuchan conversaciones. El gordo y alguien más y luego otro y otro. Llega gente. Se escuchan risas y destapar cervezas. Empieza a oler a maría y alguna otra de esas mierdas con olor picante. El hombre que está a mi lado hace rato que ya no me dice que esté tranquila. Se lo debe estar diciendo a sí mismo.

Mencionó antes que tenía un bebé de ocho meses y un niño de tres. Estará pensando en ellos. Y en estos tipos drogados entrando en la urbanización privada en la que vive. Sí, está pensando en eso. En él saludando al guardia de seguridad como todas las noches desde que su carro está en el taller, mientras esas bestias van atrás, agachados. 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.

Y no hay nada que pueda hacer al respecto.

Más allá, a la derecha, se escuchan murmullos, una chica que llora, no sé si la misma que ha llorado antes. El gordo dispara y todos nos tiramos al suelo como podemos. No nos ha disparado, ha disparado. Da igual, el terror nos ha cortado en dos mitades. Se escucha la risa del gordo y sus compañeros. Se acercan, nos mueven al centro de la sala.

—Bueno, señores, señoras, queda abierta la subasta de esta noche. Bien bonitos, bien portaditos, se me van a poner aquí. Más acá, mi reina. Eeeso. Sin miedo, mami, que no muerdo. Así me gusta. Para que estos caballeros elijan a cuál de ustedes se van a llevar. Las reglas, caballeros, las de siempre: más plata

se lleva la mejor prenda. Las armas me las dejan por aquí mientras dure la subasta, yo se las guardo. Gracias. Encantado, como siempre, de recibirlos.

El gordo nos va presentando como si dirigiera un programa de televisión. No podemos verlos, pero sabemos que hay ladrones mirándonos, eligiéndonos. Y violadores. Seguro que hay violadores. Y asesinos. Tal vez hay asesinos. O algo peor.

—Daaaaaamas y caballeeeeeros.

Al gordo no le gustan los que lloriquean ni los que dicen que tienen niños ni los que gritan a la desesperada *no sabes con quién te estás metiendo*. No. Menos le gustan los que amenazan con que se va a pudrir en la cárcel. Todos esos, mujeres y hombres, ya han recibido puñetazos en la barriga. He escuchado gente caer al suelo sin aire. Yo me concentro en los gallos. Tal vez no hay ninguno. Pero yo los escucho. Dentro de mí. Gallos y hombres. *Ya, no seas tan mujercita, son galleros, carajo.*

—Este señor, ¿cómo se llama nuestro primer participante? ¿Cómo? Hable fuerte, amigo. Ricardoooooo, bienvenidoooooo, lleva un reloj de marca y unos zapatos Adidas de los bueeeenos. Ricardoooooo ha de tener plaaaaaaaataaaaaaa. A ver la cartera de Ricardo. Tarjetas de crédito, ooooooh Visa Goooooold de Messi.

El gordo hace chistes malos.

Empiezan a pujar por Ricardo. Uno ofrece trescientos, otro ochocientos. El gordo añade que Ricardo vive en una urbanización privada en las afueras de la ciudad: Vistas del Río.

—Allá donde no podemos ni asomarnos los pobres. Allá vive el amigo Riqui. Sí le puedo decir Riqui, ¿no? Como Riqui Ricón.

Una voz aterradora dice cinco mil. La voz aterradora se lleva a Ricardo. Los otros aplauden.

—¡Adjudicado al caballero de bigote por cinco mil!

A Nancy, una chica que habla con un hilito de voz, el gordo la toca. Lo sé porque dice *miren qué tetas, qué ricas, qué paraditas,*



qué pezoncitos y se sorbe la baba y esas cosas no se dicen sin tocar y, además, qué le impide tocar, quién. Nancy suena joven. Veintipocos. Podría ser enfermera o educadora. A Nancy el gordo la desnuda. Escuchamos que abre su cinturón y que abre los botones y que le arranca la ropa interior, aunque ella dice *por favor* tantas veces y con tanto miedo que todos mojamos nuestros trapos inmundos con las lágrimas. Miren, este culito. Ay, qué cosita. El gordo sorbe a Nancy, el ano de Nancy. Se escuchan lengüeteos. Los hombres azuzan, rugen, aplauden. Luego el embestir de carne contra carne. Y los aullidos. Los aullidos.

—Caballeros, esto no es por vicio. Es control de calidad. Le doy un diez. Ahí la limpian bien bonito y una delicia nuestra amiga Nancy.

Debe ser hermosa porque ofrecen, de inmediato, dos mil, tres, tres quinientos. Venden a Nancy en tres quinientos. El sexo es más barato que la plata.

—Y el afortunado que se lleva este culito rico es el caballero del anillo de oro y el crucifijo.

Nos van vendiendo uno a uno. Al chico que estaba a mi lado, al del bebé de ocho meses y el niño de tres, el gordo ha logrado sacarle toda la información posible y ahora es un pez gordísimo para la subasta: plata en diferentes cuentas, alto ejecutivo, hijo de un empresario, obras de arte, hijos, mujer. El tipo es la lotería. Seguramente lo secuestrarán y pedirán un rescate. La puja empieza en cinco mil. Sube hasta diez, quince mil. Se para en veinte. Alguien con quien nadie se quiere meter ha ofrecido los veinte. Una voz nueva. Ha venido sólo para esto. No estaba para perder tiempo en pendejadas.

El gordo no hace ningún comentario.

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. 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.

El gordo ofrece mi reloj, mi teléfono, mi cartera. Todo es barato, chino. Me coge las tetas para ver si la cosa se anima y chillo.

—¿Quince, veinte?

Pero nada, nadie.

Me tiran a un patio. Me bañan con una manguera de lavar carros y luego me suben a un carro que me deja mojada, descalza, aturdida, en la Vía Perimetral.



El tiraje fue de 40000 ejemplares.

Subasta, de María Fernanda Ampuero,
se terminó de imprimir y encuadernar en julio de 2019
en Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA),
calzada San Lorenzo, 244; 09830 Ciudad de México.
El tiraje fue de 40000 ejemplares.

Otros títulos de la colección Vientos del Pueblo

1. Elena Poniatowska, *De noche vienes*
2. Guillermo Prieto, *Los yanquis en México*
3. Rudyard Kipling, *Rikki-Tiki-Tavi*
4. Rosario Castellanos, *Los convidados de agosto*
5. Fabrizio Mejía Madrid, *Loxicha. Los ejércitos de la noche*
6. Benito Juárez, *Apuntes para mis hijos*
7. Edmundo Valadés, *La muerte tiene permiso*
8. Arthur Conan Doyle, *El intérprete griego*
9. Juan A. Mateos, *Los mártires de Tacubaya*
10. Mario Gill, *La huelga de Nueva Rosita*
11. Rafael Ramírez Heredia, *El Rayo Macoy*
12. John Kenneth Turner, *Los esclavos de Yucatán*
13. Liliana Colanzi, *Chaco*
14. Emilio Carballido, *Un cuento de Navidad*
15. Edmundo Paz Soldán, *Dochera*
16. Vicente Riva Palacio, *Los treinta y tres negros*
17. Juan Villoro, *Yo soy Fontanarrosa*
18. Alberto Calzadiaz, *La Batalla de Zacatecas*
19. Inés Arredondo, *La sunamita*
20. Valerio Massimo Manfredi, *El complot contra los Escipiones*
21. Horacio Quiroga, *El almohadón de plumas y otros cuentos*

María Fernanda Ampuero es una escritora, periodista y cronista ecuatoriana. En la actualidad es una de las voces femeninas más destacadas de la literatura latinoamericana. Ha publicado tres obras: *Lo que aprendí en la peluquería* (2011), *Permiso de residencia* (2013) y *Pelea de gallos* (2018), así como una gran variedad de artículos periodísticos en medios internacionales. Sus obras han sido reconocidas con varios premios, entre los que destacan el Hijos de Mary Shelley en 2015 y el Joaquín Gallegos Lara en 2018.



La protagonista de esta historia se aferra al lejano canto de un gallo para mantenerse viva. Atrapada en un mundo de violencia y discriminación donde la vida humana, su vida, vale unos cuantos pesos y se subasta a postores ávidos de colmar sus criminales apetitos, descubre, entre las memorias de su infancia, la improbable estrategia para salir del abismo en que se encuentra. En *Subasta*, María Fernanda Ampuero logra un crudo y vívido retrato de la realidad a que se enfrenta la mujer latinoamericana.

Fotografía: © Isabel Wagemann



www.fondodeculturaeconomica.com

“Griselda”

Ampuero, María Fernanda, “Las tortas de la señora Griselda”, Juan Fernando Andrade (ed.), *Todos los juguetes*, Quito, Dinediciones, 2011, pp. 12-19.

En este testimonio (t1), comparado con el de *Pelea de gallos* (t2), se identifican numerosos pasajes en los que cambian los criterios de puntuación: la mayoría, radican en añadir comas

Ese y no la comida favorita era el momento feliz del cumpleaños (p. 12, t1).

Ese y no la comida favorita, era el momento feliz del cumpleaños (p. 25, t2).

O en eliminar puntos suspensivos

Tenían formas. De Mickey Mouse, de casa de muñecas, de carro de bomberos, de Winnie the Pooh, de Las Tortugas Ninja... (p. 13, t1)

Tenían formas. De Mickey Mouse, de casa de muñecas, de carro de bomberos, de Winnie the Pooh, de Las Tortugas Ninja (p. 25, t2).

En este caso, además de la eliminación de los puntos suspensivos, hay las correcciones pertinentes de mayúscula a minúscula

La elección, ese momento, terrible. Y los hermanos siempre metiéndose, interrumpiendo: "Mami, yo quiero esta para mi próximo cumpleaños"... "Mami, que me haga una torta a mí también (p. 14, t1).

La elección, ese momento terrible. Y los hermanos siempre metiéndose, interrumpiendo: «mami, yo quiero esta para mi próximo cumpleaños», «mami, que me haga una torta a mí también» (p. 25, t2).

También se intercambian las comillas inglesas por angulares. De este cambio se identificaron la mayoría de los cambios

A mi ñaño le hizo la de la primera comunión en forma de Biblia abierta y en las páginas de azúcar escribió con letritas doradas: “Nada más perfecto que el Amor, el Amor lo perdona todo, todo lo cree, todo lo espera y todo lo soporta” (p. 14, t1).

A mi ñaño le hizo la de la Primera Comunión en forma de Biblia abierta y en las páginas de azúcar escribió con letritas doradas: «nada más perfecto que el Amor, el Amor lo perdona todo, todo lo cree, todo lo espera y todo lo soporta» (p. 26, t2).

Fue esa misma señora la que corrió el rumor de que Griselda andaba en malos pasos.

Así decía “malos pasos” (p. 15, t1).

Fue esa misma señora la que corrió el rumor de que Griselda andaba en malos pasos.

Así decía: «malos pasos» (p. 27, t2).

En el siguiente ejemplo, además del cambio de comillas, también vemos una corrección en el sustantivo “pendejada” a “pendeja”.

La señora Martha se quedó en la vereda murmurando: "Buena está la pendejada, *ella* decimos putas *a nosotras*. Encima que le ayudamos a la madre..." (p. 16, t1),

La señora Martha se quedó en la vereda murmurando: «buena está la pendeja, *ella* decimos putas *a nosotras*. Encima que le ayudamos a la madre» (p. 28, t2).

También añaden guiones para marcar los diálogos

Por fin llegaba el momento en el que nos daba los álbumes y muy ceremoniosamente nos decía: "Elige la que quieras. Tómate tu tiempo". Le brillaban los ojos mientras esperaba que señaláramos con el dedo. "Esta" (p. 14).

Por fin llegaba el momento en el que nos daba los álbumes y muy ceremoniosamente nos decía: «elige la que quieras. Tómate tu tiempo». Le brillaban los ojos mientras esperaba que señaláramos con el dedo.

—Esta (p. 25, t2).

De acuerdo con las normas gramaticales, ya sea por nombres de instituciones o sustantivos, se realiza el cambio pertinente entre mayúsculas y minúsculas.

O que le pegaba unas palizas que la dejaban en cama durante días y que ella lo amenazó con la Policía (p. 15, t1).

O que le pegaba unas palizas que la dejaban en cama durante días y que ella lo amenazó con la policía (p. 26, t2).

O bien, por el apropiado uso de puntos

La señora Griselda no vivía de eso, en realidad cobraba poco porque en el barrio todo el mundo estaba mal de plata (p. 15, t1).

La señora Griselda no vivía de eso. En realidad cobraba poco porque en el barrio todo el mundo estaba mal de plata (p. 27, t2).

También se identificó un cambio en la forma de los números: son escritos con dígitos en el primer testimonio, mientras que, en el segundo, con la palabra.

Un día fuimos a elegir la torta para mi cumpleaños número 11 (p. 16, t1).

Un día fuimos a elegir la torta para mi cumpleaños número once (p. 27, t2).

Hay, además, una adaptación de un extranjerismo de acuerdo con las reglas ortográficas del español.

Mis compañeras se iban a morir. Plaf. plaf, plaf. Una tras otra como cucarachas con Baygon (p. 17, t1).

Mis compañeras se iban a morir. Plaf. plaf, plaf. Una tras otra como cucarachas con Baigón (p. 29, t2).

Todos los juguetes

Mario Fernando Ampuero

María Balladares

Luis Barja

Miguel Antonio Chávez

Diego Falconi Travez

Jorge Izquierdo

Esteban Mayorga

Marcela Noriega

Solange Rodríguez Papp

Elías Urdánigo



471
521406237



R. 428915

© 2011 María Fernanda Ampuero, María Balladares,
Luis Borja, Miguel Antonio Chávez, Diego Falconí Trávez,
Jorge Izquierdo, Esteban Mayorga, Marcela Noriega,
Solange Rodríguez Pappé, Elías Urdánigo
© 2011, de esta edición, Dinediciones

Derecho de autor N° 034999
ISBN: 978-9978-954-30-0

Diseño: Estefanía Rivas / Q®
Diagramación: Lorena Zurita / Q®
Ilustración: Juan Miguel Marín
Editor: Juan Fernando Andrade
Corrección de estilo: Paulina Rodríguez

Imprenta: CreativePrint
Quito, 2011

La reproducción parcial o total de esta obra,
por cualquier medio, sin el consentimiento expreso
de los titulares del copyright, está prohibida
al amparo de la legislación vigente.

Impreso en Ecuador
Printed in Ecuador

Índice

María Fernanda Ampuero	12
Las tortas de la señora Griselda	
María Balladares	20
La entrevista	
Luis Borja	30
No señor no	
Miguel Antonio Chávez	50
La puta madre patria	
Diego Falconí Trávez	66
<i>Employees must wash their hands at all times</i>	
Jorge Izquierdo	74
El monumento a Lincoln	
Esteban Mayorga	92
Joven Dinamo	
Marcela Noriega	102
Siete meses	
Solange Rodríguez Pappé	110
La pierna	
Elías Urdánigo	116
Llover, escribir, incestar	



María Fernanda Ampuero

Guayaquil, 1976. Licenciada de la Escuela de Literatura de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil y máster en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Desde 2005 vive en Madrid, donde ejerce de inmigrante, redactora, fotógrafa y corresponsal: cronista de Indias, pero al revés. Ha publicado *La ciudad del viajero* en *El exilio interminable* (antología crítica de la obra de Javier Vásconez), *Veinte reflexiones de una inmigrante* (Primer lugar en el concurso latinoamericano Mujer, Imagen y Testimonio), *La señora Lola* (teatro, ganadora de la beca Otras Voces del Espacio Teatro Contemporáneo. Se estrenó en la Sala Cuarta Pared, 2009, Madrid, España).

Las tortas de la señora Griselda

Maria Fernanda Ampuero

La señora Griselda hacía unas tortas fantásticas.

Tenía unas carpetas con fotos de las tortas más preciosas del universo. Ese y no el vestido nuevo. Ese y no los regalos envueltos en colores. Ese y no la comida favorita era el momento feliz del cumpleaños: elegirla y pensar en la cara que pondrían los picados de los compañeros al ver lo internamente bacán que era nuestra torta.

Es que las tortas de la señora Griselda no eran redondas como las de todo el mundo. Tenían formas. De Mickey Mouse, de casa de muñecas, de carro de bomberos, de Winnie the Pooh, de Las Tortugas Ninja...

Las tortas de la señora Griselda tampoco eran blancas con chicles de colores como las que hacía mi mami o de caramelo o de chocolate como las que se ven en todo cumpleaños. No. Si era un taxi, la torta era amarillo taxi; si era una patrulla de policía, tenía hasta las lucecitas rojas de la sirena; si era una

pelota de fútbol, blanca con negro y, si era la Cenicienta, de todos los colores de la Cenicienta, incluido el pelo rubio, los zapatitos mágicos y los ratoncitos cafés.

La señora Griselda hacía unas tortas inolvidables. A mi ñaño le hizo la de la primera comunión en forma de Biblia abierta y en las páginas de azúcar escribió con letritas doradas: "Nada más perfecto que el Amor, el Amor lo perdona todo, todo lo cree, todo lo espera y todo lo soporta". La gente no paraba de preguntarle a mi mami de dónde había sacado esa torta tan espectacular y le tomaba fotos en lugar de a mi ñaño. O sea, a mi ñaño sí, pero con la torta. Mi mami se lo contó a la señora Griselda. Ella se puso roja, parecía feliz.

Cuando se acercaba la fecha, los cumpleaños del barrio, con una emoción gigantesca en el estómago, íbamos donde la señora Griselda después de haber presionado a nuestras madres todos los días. Por fin llegaba el momento en el que nos daba los álbumes y muy ceremoniosamente nos decía: "Elige la que quieras. Tómate tu tiempo". Le brillaban los ojos mientras esperaba que señaláramos con el dedo. "Esta".

Empezábamos a pasar las páginas. La elección, ese momento, terrible. Y los hermanos siempre metiéndose, interrumpiendo: "Mami, yo quiero esta para mi próximo cumpleaños"... "Mami, que me haga una torta a mí también". Había debates. Un año, como no nos pusimos de acuerdo, hubo una de R2D2 y otra de la Strawberry en mi fiesta.

Mi mami, mientras decidíamos, le preguntaba a la señora Griselda por su salud, por Griseldita, por las plantas. Pero

por el marido no. El marido, decían, se había ido con otra señora. O que un día se fue a trabajar y nunca volvió. O que estaba preso. O que le pegaba unas palizas que la dejaban en cama durante días y que ella lo amenazó con la Policía. O que la había botado a ella y a su hija de la casa y que habían tenido que venirse a esta. Esa casa yo la conocía muy bien porque ahí vivía Wendy Martillo hasta que se fue porque los papás se iban a divorciar.

Aunque era la misma, qué distinta se veía la casa de la señora Griselda de la de Wendy Martillo. A lo mejor eran los muebles muy grandes y muy oscuros para una sala tan pequeña, a lo mejor esas cortinotas que siempre estaban cerradas. La casa de la señora Griselda olía a guardado, a viejo, a polvo. Pero nada de eso importaba porque era cuestión de abrir la carpeta y todo se llenaba de colores, de personajes de Disney, de canchas de fútbol con césped de azúcar verde, arcos de caramelo y jugadores de galleta; de cofre del tesoro relleno de monedas de chocolate; de corazones, de osos, de botitas de bebé, de Barbies, del Hombre Araña y de todo cuanto pudiéramos soñar ver en torta.

La señora Griselda no vivía de eso, en realidad cobraba poco porque en el barrio todo el mundo estaba mal de plata. La hija, Griseldita, era la que las mantenía. Parece que tenía con qué. Había cambiado de carro dos veces y siempre estrenaba ropa nueva. A la señora Martha, la de enfrente, que traía mercadería de Panamá, le compraba maletas enteras y fue esa misma señora la que corrió el rumor de que Griseldita andaba en malos pasos. Así decía "malos pasos". Griseldita era rubia, muy blanca y andaba

siempre con unos tacos que la hacían ver altísima. Muchas veces llegaba haciendo un escándalo de frenos, llaves y taconeos a las cuatro de la madrugada. Lo que no hacía ninguna mujer del barrio lo hacía Griseldita.

Un día fuimos a elegir la torta para mi cumpleaños número 11 y nada más entrar, mi mami, que iba delante, me mandó de regreso a la casa. Pude ver algo. La señora Griselda estaba tirada en el suelo, la bata levantada, se le veía el calzón y parecía muerta. Yo grité. Mi mami me mandó furiosa a la casa y después de un ratito vi cruzar la calle corriendo a la señora Martha, a la señora Diana y a la señora Alicita. Después ya salió toda la manzana a la vereda. A gritos llamaban a don Baque, el guardián, para que viniera a ayudar. Nosotros empezamos a asomarnos a pesar de los gritos de nuestras madres.

Parece que alguien llamó a Griseldita porque apareció al rato más brava que asustada a espantar a las señoras que rodeaban a su mamá. Daba alaridos de loca. Que se largaran, viejas metiches; que no pasaba nada, viejas de mierda; que métanse en su vida, viejas putas; que acaso no tienen casa, viejas cotorras. La señora Martha se quedó en la vereda murmurando: "Buena está la pendejada, *ella* decirnos putas a *nosotras*. Encima que le ayudamos a la madre...".

Mi mami fue la primera en venirse a la casa porque no le gustaba el bochinche. Decía: "A mí el bochinche no me gusta". Tenía sangre en las manos y nosotros nos asustamos y empezamos a llorar. "La señora Griselda se cayó, no pasa nada, está bien, se resbaló

nomás porque estaba recién trapeado". Después la oí hablando con las otras. La señora Griselda olía a alcohol, contaba mi mami, se había caído y se había roto la frente. Que estaba vomitada, susurraba mi mami, y sucia. Las otras contestaban que lo del golpe podía haber sido la hija, que le daba el vivo palo. Decían "vivo palo". Mi mami no creía. Que no. Las otras que sí, que sí. Y que las dos le daban a la botella duro y feo. Decían "le dan a la botella duro y feo". Que si venía borracha le pegaba. Que si la encontraba borracha le pegaba. Que si estaba sobria le pegaba. Y que eso todos los días.

Ese año de mis 11 no tuve torta. Mi mami no quiso encargársela a la señora Griselda después de eso, así que comimos un triste bizcocho cubierto con merengue blanco, chicles Agogó y el número 11 de vela. Mi mami me prometió que al año siguiente iba a tener la torta más espectacular del mundo y yo empecé a imaginarme una Barbie altísima y rubísima con corona y un vestido de princesa rosado con filos plateados, todo hecho con capas de torta y manjar en medio. La señora Griselda me prepararía la Barbie-torta más preciosa del mundo. Ya me la imaginaba, tan perfecta, en el centro de la mesa. Mis compañeras se iban a morir. Plaf, plaf, plaf. Una tras otra como cucarachas con Baygon.

Esa Navidad hacía un calor brutal y medio barrio estaba en la vereda cuando sonó el disparo. Bum. Como un trueno. Volaron los murciélagos con su chillido espantoso. Los perros empezaron a ladrar. Todo el mundo se instaló alrededor de la casa de la señora Griselda, pero nadie se atrevió a entrar.

Unos policias la sacaron envuelta en una sábana blanca que se iba empapando de sangre más y más, como si la mancha creciera. “¿Qué hizo doña Griseldita?”, lloraba mi mami. “¿Qué locura hizo doña Griseldita?”, lloraba la señora Martha. Y nos tapaban los ojos y nos mandaban para la casa, pero ninguno obedecía. Las luces del carro de policía daban vueltas y vueltas. Todo era rojo. A lo lejos alguien reventaba camaretas. La mancha creciendo, creciendo, creciendo y una mano escapando de la sábana. Nada más una mano, como diciendo chao, ahí se quedan.

A los pocos días la hija se fue del barrio. No la volvimos a ver.

Mis siguientes cumpleaños tuvieron una torta de mierda, pero a mí ya eso no me importaba nada.



Ampuero, María Fernanda, “Las tortas de la señora Griselda”, *Hispanamérica*, 2013, núm. 42, pp. 84-86.

ensayos

bellatin

lange

hernández

felisberto

buenos aires-santiago

entrevistas

padura

kamenszain

poesía

negróni

papastamatiu

boccanera

ficción

cuentistas

ecuatorianos:

ampuero

balladares

izquierdo salvador

rodríguez pappe

chávez

nota

cardenal

HISPAMÉRICA

revista de literatura

Director: Saúl Sosnowski

Diseño gráfico: Jonathan Kerr
Asistencia técnica: Eva Vilarrubí

Las colaboraciones firmadas no reflejan necesariamente las
opiniones de *Hispanamérica*.

Suscripción anual: Individuales: US\$ 33.00; Instituciones y bibliotecas:
US\$ 45.00; Patrocinadores: US\$ 75.00.

Suscripciones y correspondencia a:
Saúl Sosnowski
P.O. Box 2009
Rockville, MD 20847, U.S.A.
e-mail: sosnowsk@umd.edu

copyright © Hispanamérica
ISSN: 0363-0471

sumario

ensayos

- 3 **enrique schmukler**
Simulacro, identidad y ficción de autor en dos textos
“japoneses” de Mario Bellatin
- 11 **marisa martínez pérsico**
Gravitación del Expresionismo en la poesía ultraísta de
Norah Lange
- 21 **alberto villanueva**
Desatendidas resonancias de Miguel Hernández en
Hispanoamérica
- 33 **andrea ostrov**
Felisberto Hernández: La mirada en abismo
- 41 **giuseppe gatti**
El espacio del hombre decimonónico: Bocetos porteños y
santiaguinos

entrevistas

- 51 **britton w. newman**
Leonardo Padura
- 59 **adrián ferrero**
Tamara Kamenszain

poesía

- 63 **maría negroni**
En el nombre del mundo
- 71 **basilia papastamatiu**
Trampas de la verdad, Por el peso delo irreal, Cantar de
gesta, Fin de la representación, Rozamientos, Continuas
invasiones, continuas improvisaciones, Fe perpetua, Probar
otras mieles, Arrojadados como bultos

- 77 **jorge boccanera**
Animales borrosos, Monólogo del necio, Ojos de la palabra,
Fibras

ficción

- 81 **raúl vallejo**
Testimonio de lo cotidiano y su absurdo vital (cinco jóvenes
cuentistas de Ecuador)
- 84 **maría fernanda ampuero**
Las tortas de la señora Griselda
- 87 **maría auxiliadora balladares**
Yo♥BSC
- 94 **jorge izquierdo salvador**
Harold
- 102 **solange rodríguez pappe**
Una chica como tú, en un lugar como éste...
- 106 **miguel antonio Chávez**
La puta madre patria

nota

- 115 **maría teresa miranda**
La semilla y el elemento femenino en la poesía de Ernesto
Cardenal

varia

- 122 **reseñas:** blanco, de rosso, schwartz, somers, winkler

Las tortas de la señora Griselda

MARÍA FERNANDA AMPUERO

La señora Griselda hacía unas tortas fantásticas.

Tenía unas carpetas con fotos de las tortas más preciosas del universo. Ese y no el vestido nuevo. Ese y no los regalos envueltos en colores. Ese y no la comida favorita era el momento feliz del cumpleaños: elegirla y pensar en la cara que pondrían los picados de los compañeros al ver lo internacionalmente bacán que era nuestra torta.

Es que las tortas de la señora Griselda no eran redondas como las de todo el mundo. Tenían formas. De Mickey Mouse, de casa de muñecas, de carro de bomberos, de Winnie the Pooh, de Las Tortugas Ninja...

Las tortas de la señora Griselda tampoco eran blancas con chicles de colores como las que hacía mi mami o de caramelo o de chocolate como las que se ven en todo cumpleaños. No. Si era un taxi, la torta era amarillo taxi, si era una patrulla de policía tenía hasta las lucecitas rojas de la sirena, si era una pelota de fútbol, blanca con negro y si era la Cenicienta, de todos los colores de la Cenicienta incluido el pelo rubio, los zapatitos mágicos y los ratoncitos cafés.

La señora Griselda hacía unas tortas inolvidables. A mi ñaño le hizo la de la Primera Comunión en forma de Biblia abierta y en las páginas de azúcar escribió con letritas doradas: “nada más perfecto que el Amor, el Amor lo perdona todo, todo lo cree, todo lo espera y todo lo soporta”. La gente no paraba de preguntarle a mi mami de dónde había sacado esa torta tan espectacular y le tomaba fotos en lugar de a mi ñaño. O sea, a mi ñaño sí, pero con la torta. Mi mami se lo contó a la señora Griselda. Ella se puso roja, parecía feliz.

Cuando se acercaba la fecha, los cumpleaños del barrio, con una emoción gigantesca en el estómago, íbamos a donde la señora Griselda después de haber presionado a nuestras madres todos los días. Por fin llegaba el momento en el que nos daba los álbumes y muy ceremoniosamente nos decía: “elige la que quieras. Tómate tu tiempo”. Le brillaban los ojos mientras esperaba que señaláramos con el dedo. “Esta”.

Guayaquil, 1976. Forma parte de la nueva generación de escritores de no ficción latinoamericanos y ha sido traducida al inglés, portugués e italiano. Colabora con *Internazionale* (Italia), *Samuel* (Brasil), *Quimera* (España), *Gatopardo* (México), *SoHo* (Colombia/Ecuador) y *Mundo Diners* (Ecuador). Ha publicado *Lo que aprendí en la peluquería* (2011) y *Permiso de Residencia* (2013). Forma parte de las antologías de cuento *Ómnibus* (Madrid, 2013), *Todos los Juguetes* (Quito, 2011), *Historias de Hospital* (Córdoba, 2011), *Dios mío* (Madrid, 2011). En 2012 fue seleccionada como uno de los *100 latinos* más influyentes de España, país en el que vive desde 2005.

Empezábamos a pasar las páginas. La elección, ese momento terrible. Y los hermanos siempre metiéndose, interrumpiendo: “mami, yo quiero esta para mi próximo cumpleaños”, “mami, que me haga una torta a mí también”. Había debates. Un año, como no nos pusimos de acuerdo, hubo una de R2D2 y otra de la Strawberry en mi fiesta.

Mi mami, mientras decidíamos, le preguntaba a la señora Griselda por su salud, por Griseldita, por las plantas. Pero por el marido no. El marido, decían, se había ido con otra señora. O que un día se fue a trabajar y nunca volvió. O que estaba preso. O que le pegaba unas palizas que la dejaban en cama durante días y que ella lo amenazó con la Policía. O que la había botado a ella y a su hija de la casa y que habían tenido que venirse a esta. Esa casa yo la conocía muy bien porque ahí vivía Wendy Martillo hasta que se fue porque los papás se iban a divorciar.

Aunque era la misma, qué distinta se veía la casa de la señora Griselda de la de Wendy Martillo. A lo mejor eran los muebles muy grandes y muy oscuros para una sala tan pequeñita, a lo mejor esas cortinotas que siempre estaban cerradas. La casa de la señora Griselda olía a guardado, a viejo, a polvo. Pero nada de eso importaba porque era cuestión de abrir la carpeta y todo se llenaba de colores, de personajes de Disney, de canchas de fútbol con césped de azúcar verde, arcos de caramelo y jugadores de galleta; de cofre del tesoro relleno de monedas de chocolate; de corazones, de osos, de botitas de bebé, de Barbies, del Hombre Araña y de todo cuanto pudiéramos soñar ver en torta.

La señora Griselda no vivía de eso, en realidad cobraba poco porque en el barrio todo el mundo estaba mal de plata. La hija, Griseldita, era quien las mantenía. Parece que tenía con qué. Había cambiado de carro dos veces y siempre estrenaba ropa nueva. A la señora Martha, la de enfrente, que traía mercadería de Panamá, le compraba maletas enteras y fue esa misma señora la que corrió el rumor de que Griseldita andaba en malos pasos. Así decía: “malos pasos”. Griseldita era rubia, muy blanca y andaba siempre con unos tacos que la hacían ver altísima. Muchas veces llegaba haciendo un escándalo de frenos, llaves y taconeos a las cuatro de la madrugada. Lo que no hacía ninguna mujer del barrio lo hacía Griseldita.

Un día fuimos a elegir la torta para mi cumpleaños número 11 y nada más entrar, mi mami, que iba delante, me mandó de regreso a la casa. Pude ver algo. La señora Griselda estaba tirada en el suelo, la bata levantada, se le veía el calzón y parecía muerta. Yo grité. Mi mami me mandó furiosa a la casa y después de un ratito vi cruzar la calle corriendo a la señora Martha, a la señora Diana y a la señora Alicita. Después ya salió toda la manzana a la vereda. A gritos llamaban a don Baque, el guardián, para que viniera a ayudar. Nosotros empezamos a asomarnos a pesar de los gritos de nuestras madres.

Parece que alguien llamó a Griseldita porque apareció al rato más brava que asustada a espantar a las señoras que rodeaban a su mamá. Daba alaridos

de loca. Que se largaran viejas metiches, que no pasaba nada viejas de mierda, que méntanse en su vida viejas putas, que acaso no tienen casa viejas cotorras. La señora Martha se quedó en la vereda murmurando: “buena está la pendeja, *ella* decimos putas a *nosotras*. Encima que le ayudamos a la madre...”.

Mi mami fue la primera en venirse a la casa porque no le gustaba el bochinche. Decía “a mí el bochinche no me gusta”. Tenía sangre en las manos y nosotros nos asustamos y empezamos a llorar. “La señora Griselda se cayó, no pasa nada, está bien, se resbaló nomás porque estaba recién trapeado”. Después la oí hablando con las otras. La señora Griselda olía a alcohol, contaba mi mami, se había caído y se había roto la frente. Que estaba vomitada, susurraba mi mami, y sucia. Las otras contestaban que lo del golpe podía haber sido la hija, que le daba el vivo palo. Decían “vivo palo”. Mi mami no creía. Que no. Las otras que sí, que sí. Y que las dos le daban a la botella duro y feo. Decían: “le dan a la botella duro y feo”. Que si venía borracha le pegaba. Que si la encontraba borracha le pegaba. Que si estaba sobria le pegaba. Y que eso todos los días.

Ese año de mis 11 no tuve la torta. Mi mami no quiso encargársela a la señora Griselda después de eso, así que comimos un triste bizcocho cubierto con merengue blanco, chicles Agogó y el número 11 de vela. Mi mami me prometió que al año siguiente iba a tener la torta más espectacular del mundo y yo empecé a imaginarme una Barbie altísima y rubiesísima con corona y un vestido de princesa rosado con filos plateados todo hecho con capas de torta y manjar en medio. La señora Griselda me prepararía la Barbie-torta más preciosa del mundo. Ya me la imaginaba, tan perfecta, en el centro de la mesa. Mis compañeras se iban a morir. Plaf, plaf, plaf. Una tras otra como cucarachas con baigón.

Esa Navidad hacía un calor brutal y medio barrio estaba en la vereda cuando sonó el disparo. Bum. Como un trueno. Volaron los murciélagos con su chillido espantoso. Los perros empezaron a ladrar. Todo el mundo se instaló alrededor de la casa de la señora Griselda, pero nadie se atrevió a entrar.

Unos policías la sacaron envuelta en una sábana blanca que se iba empapando de sangre más y más, como si la mancha creciera. “¿Qué hizo doña Griseldita?”, lloraba mi mami. “¿Qué locura hizo doña Griseldita?”, lloraba la señora Martha. Y nos tapaban los ojos y nos mandaban para la casa, pero ninguno obedecía. Las luces del carro de policía daban vueltas y vueltas. Todo era rojo. A lo lejos alguien reventaba camaretas. La mancha creciendo, creciendo, creciendo y una mano escapando de la sábana. Nada más una mano, como diciendo chao, ahí se quedan.

A los pocos días la hija se fue del barrio. No la volvimos a ver.

Mis siguientes cumpleaños tuvieron una torta de mierda, pero a mí ya eso no me importaba nada.

Ampuero, María Fernanda, “Las tortas de la señora Griselda”, en Embajada del Ecuador en la República Popular China (ed.), *Amor y desamor en la mitad del mundo. Muestra del cuento ecuatoriano contemporáneo* (edición bilingüe español-chino mandarín), Beijing, LOOKWE, 2016, pp. 364-368 (sólo índice disponible).

地球中心的爱与怨

厄瓜多尔当代短篇小说集

张珂 译

AMOR Y DESAMOR EN LA MITAD DEL MUNDO

MUESTRA DEL CUENTO ECUATORIANO
CONTEMPORÁNEO

地球中心的爱与怨

厄瓜多尔当代短篇小说集

AMOR Y DESAMOR EN LA MITAD DEL MUNDO

Muestra del cuento ecuatoriano contemporáneo

由劳尔·巴耶霍选编作序

翻译：张珂 译

出版发行：厄瓜多尔驻华使馆

印刷：北京路客威国际文化发展有限公司（LOOKWE）

2016年4月，北京

Edición realizada por la Embajada del Ecuador en la República
Popular China; impreso en China por LOOKWE.

Abril 2016, Beijing

目录

序 6

狂欢后的微笑

灰飞烟灭 18
正中央的裸露 26
记忆中 30
昏暗的灯光下 34
我们很快就能见面了，亲爱的 38
水中的玻璃 41

肌肤的执着

在你之后，一只苹果 52
一支玫瑰 58
月光下的女友 62
狗娘般的爱情 67
该死的音乐品味 70
危机 76
面包与肉体 80

难以捉摸的心

病魔的蔓延 90
天空一角的草鹭 96
新型浪漫史 102
火山口 105
照镜子的女人 111
像你这样的姑娘在这样的地方 117
沉寂 121
林肯纪念堂 127

身体的狂欢节

坟墓之上的狂欢 138
美丽的米莱娅 141
克里塞尔塔夫人的蛋糕 144
图拉的房间 147
受难曲 150
该死的祖国 153

狗娘般的爱情

那时你说：“我们去马克影院吧，看看那部获得奥斯卡最佳外语影片提名的墨西哥电影。”我回答说好吧，反正也不损失什么。咱们电话联系已近两年，我从未想过要见你一面，这对我可是损失。刚一见到你，我就知道进入了一个充满光亮的迷宫，而祭坛上就是你的形象。面对你就如同面对虚幻的事物：有关巴黎的广告牌，梦境般的风景，艺术作品。

在2000年的4月份，那部叫《爱情是狗娘》的电影放映时我几乎没看。我们倚靠着，十分规矩地坐在扶手椅上，相互舔舐着过去的伤疤。“夫人”我对你说，“把我固定在这椅子上吧。”这时响起了普林斯的歌：（如果你愿意，请想象一下这幅画面，亲吻连接你我，你的汗水覆盖着我。这场景在你脑海中闪现了吗？幻想吧，一处庭院，盛开着丁香花的海洋。我们看到小动物那奇怪的姿态，它们也有欲望，你我之间的欲望。）我已记不得这首歌曲是在哪个预告片中播放的。

我们就没有看电影，完全沉浸在自己的电影中，时不时地浮出水面吸口气，放松一下双手。在这必要的停息之中，为了炫耀，我对你说，《爱情是狗娘》的节奏和反映的肮脏主题与昆丁·塔伦蒂诺的《低俗小说》有异曲同工之处。你，是拉丁摇滚乐的拥趸者，可将超短裙和弗洛伊德与马尔库塞的作品完美结合，你说你在什么地方读到过，阿莱汗德罗·冈萨雷斯·伊纳里多导演极力否认受到那部影片的影响。“人们将他的电影与《低俗小说》比较，他应为此感到骄傲。”我说道，但不知是否炫耀成功。

我们的双唇盖住对方双唇之时，银幕上的故事正快速地交织转换，如同我们之间的爱抚，或者说如同交通事故的画面一样。我们斜眼看到狗在小的罗马竞技场互相撕咬，人们为相互残杀的狗而下的赌注，而狗仿佛是四条腿的斗鸡，露出令人生畏的牙齿。如同狗一般的三角恋，你说道，发生在盖尔·加西亚·贝纳尔、一位姑娘和一位小伙子之间。从那时起，你就开始关注盖尔，比阿莫多瓦早得多。

另外一个引起你注意（或者引起我的注意，我不记得了）的角色是那位女模特，那位几乎失去一切的女模特：她的身体。影片刻画人物的方式让我印象深刻，所有的人物都十分反叛，如同狗一样。人类就是狗娘养的，这仿佛是导演要传递的信息。我们不知何为狗一样的爱情，现在仍然能记起的是在扶手椅上的故事。

你如狗般地叫着，我如猫一般地叫着。你对我猫叫的回应是将第三个元音拉长，直至疲惫不堪，那声音仿佛是一群老鼠模仿你的声音发出的。

多年以后，面对行刑队，你可能再不会记起你带我去看《爱情是狗娘》的那个下午。那时，影城如同地球村，上千万的电影疯狂地寻找着观众。世界又老又虚幻，有许多新发明出的事物被命名。两年之后，我们没一起观看《21克》，冈萨雷斯·伊纳里多的第二部影片，我想告诉你错过这部影片可不应该。那是蒙太奇的堆砌，纯粹的焰火制造术的展示，跟他2006年的影片《通天塔》一样，这是他跟编剧古耶尔莫·阿里阿卡最后一次合作。导演讲故事的欲望不可思议地反映在这三部曲中，反映在它们的结构中，最终结构变得如迷宫般得复杂。那么多优秀的演员白费了。过分地渴望拍有意思的电影，而最终却显得空洞无趣。你很清楚“空洞”的意思。跟阿里阿卡和冈萨雷斯·伊纳里多一样，我和你也不再续写我们的疯狂故事，那将我们带入深渊的故事。编剧的缺失在那部叫做《Biutiful》（《美》，2010年的电影）的电影中感觉如此强烈，应该将它叫着《Ugli》（《丑》）。没有什么比你跟小狗在一起更美得了，可惜不是跟我在一起。你不那么需要我，不像那位编剧在你写的那个新故事中那么需要一个吸奶嘴的儿子。

你现在离我那么近，又那么远，我所需要的就是讲完这个不那么歇斯底里的故事。我夹起尾巴，我内心的声音告诉我请你不要说再见。请不要忘记豪尔赫·路易斯·博尔赫斯的话：“只有对众神可以使用再见，因为他们是永生的。”我只想对你唱《保重》这首歌，是西班牙“梵高的耳朵”乐队唱的一首歌：（拿起记忆中的一对酒杯，我的眼睛告诉你，我看到你在哭泣…，请你多保重，我在这里很好。忘掉我吧，我会永远记得你。）朱丽特·贝纳格斯唱的一首歌中的几句歌词可以作为这首歌的墓志铭：（难道你已永远忘记？/你那天的话语，只有我听到/太阳慢慢灼烧话语/大海中起航到永远/因为你狗娘般的爱会将我杀死/没给我带来幸福/你狗娘般的爱会将我杀死/没给我带来哪怕一丝的幸福。）

喵……

选自《麻布与浮雕》，2012

马塞洛·巴艾斯·迈萨（Marcelo Báez Meza, 1969）生于瓜亚基尔市。毕业于里多拉尔理工大学，科技公共交通硕士，现于西蒙·玻利瓦尔大学厄瓜多尔校区攻读西班牙语文学博士学位。曾获得国家文学奖项六项，于2010年获得由秘

鲁费彬达出版社组织的豪尔赫·萨拉萨尔短篇小说奖。发表了五部诗集，其中包括《哈瓦那的同一片海》（*El mismo mar de todas las Habanas*）；三部小说，最著名的有《矿砂鉴定者》（*Catador de arenas*）；三部短篇小说集，《麻布与浮雕》（*Lienzos y camafeos*）为其中一部；三部电影评论，最新的一部是《电影与文学的碰撞》（*Cine y literatura:encuentros cercanos de todos los tipos*）。他的多篇文章被选入西班牙语文学集。

AMOR Y DESAMOR EN LA MITAD DEL MUNDO

MUESTRA DEL CUENTO ECUATORIANO
CONTEMPORÁNEO

Selección y prefacio

Raúl Vallejo

ÍNDICE

Prefacio, por Raúl Vallejo /169

I

SONRISAS DESPUÉS DEL FESTÍN

- Raúl Pérez Torres, "Solo cenizas hallarás" /188
Miguel Donoso Pareja, "La desnudez en pleno centro" /198
Iván Egüez, "In memoriam" /202
Sharvelt Kattán Hervas, "Bajo las luces oscuras" /208
Modesto Ponce Maldonado, "Nos veremos pronto, mi amor" /214
Francisco Proaño Arandi, "El cristal en el agua" /218

II

OBSTINACIÓN DE PIEL

- Carlos Carrión, "Después de ti, una manzana" /236
Jorge Dávila Vázquez, "De una rosa" /246
Eliécer Cárdenas, "Novia de una noche de luna" 251
Marcelo Báez Meza, "Amores de a perro" /260
Lucrecia Maldonado, "Ese maldito gusto por la música" /263
Gabriela Alemán, "Crisis" /272
Cristóbal Zapata, "El pan y la carne" /277

III

CORAZONES DE EXTRAÑOS DESIGNIOS

- Abdón Ubidia, "Propagación del mal" /290
Raúl Serrano Sánchez, "Una garza en la esquina del cielo" /298
Carolina Andrade, "Nuevo romance" /306
Juan Carlos Moya, "El cráter" /310
Luis Monteros Arregui, "Una mujer se mira en el espejo" /319
Solange Rodríguez, "Una chica como tú, en un lugar como este..." /326
Luis Felipe Aguilar, "Un silencio" /332
Jorge Izquierdo Salvador, "El monumento a Lincoln" /340

IV

FIESTA ENCENDIDA DE CUERPOS

- Edwin Ulloa Arellano, "Sobre una tumba, una rumba" /356
Rafael Díaz Ycaza, "La bella Mireya" /360
María Fernanda Ampuero, "Las tortas de la señora Griselda" /364
Yanna Haddaty, "El cuarto de Tula" /369
Jorge Velasco Mackenzie, "Pasillos" /373
Miguel Antonio Chávez, "La puta madre patria" /377

“Nam”

Ampuero, María Fernanda, “Nam”, *Eñe. Palabras que explotan*, 2016, núm. 47, pp. 36-43.

Se observan escasos cambios entre testimonios, de los cuales, la mayoría están relacionados con los criterios propios de cada grupo editorial, por ejemplo, cuando la narradora refiere comentarios de sus amigos, en el t1 (*Eñe. Palabras que explotan*) se utilizan redondas, mientras que, en el t2 (*Pelea de gallos*), el diálogo se marca con cursivas.

Él fue a Vietnam. [...]

Él fue a Vietnam.

He went to Nam.

Nam (pp. 38-39, t1).

Él fue a Vietnam. [...]

Él fue a Vietnam.

He went to Nam.

Nam (pp. 34-35, t2).

Asimismo, se encuentran distintas formas gráficas de introducir títulos de los álbumes y piezas musicales mencionados durante la narración.

Mitch pone *Astral Weeks* de Van Morrison y durante la canción «Madame George» me acuesto en las piernas de Diana (p. 39, t1).

Mitch pone *Astral Weeks* de Van Morrison y durante la canción *Madame George* me acuesto en las piernas de Diana (p. 35, t2).

eñe

Rosa Montero Sergio del Molino Luis Eduardo Aute
Rafael Reig Lola Larumbe María Fernanda Ampuero
Ganadores del Premio Cosecha Eñe 2016



Nº 47 - PVP 9€
OTOÑO 2016

ISSN: 978-84136246780



9 788416 248780

47 | Palabras que explotan

TE ENSEÑAMOS CÓMO LO HACEMOS

SUR NOTODO.COM ENÉ PUBLICA DESCUBRIMIENTOS
OR LA FÁBRICA CAFÉ

CURSO
2016 / 2017

MÁSTER LA FÁBRICA
DIRECTOR DE
PROYECTOS CULTURALES

Eñe. Revista para leer
47 | Palabras que explotan

3 Editorial	36 María Fernanda Ampuero	88 Carlos García Burgos
6 Diario Rafael Reig	44 José Luis Serrano	95 David Joel Voloj
18 Conversación Rosa Montero Antón Castro	49 Óscar Daniel Salomón	101 Manuel Moya
	57 Nere Basabe	108 Biblioteca particular Luis Eduardo Aute
28 La Batalla Lola Larumbe	65 Gabriela Baby	112 El Juicio Final Sergio del Molino
	72 Débora Castillo Abajo	117 Autores
Fotografía de portada Ori Gersht	81 Víctor Selles	120 Planeta Eñe

Director General Álvaro Matías Directora Editorial Camino Brasa Director de Eñe Luisgé Martín
Dirección de Arte Feriche & Black Dirección Creativa Quico Vidal / Nadie. The creative think tank
Director de Desarrollo Editorial César Martínez-Useros Diseño original Errelres Maquetación Carlos TMori
Director de Producción Rufino Díaz Preimpresión Museoteca Impresión Julio Soto Director de Distribución Raúl Muñoz
Suscripciones T. +34 91 360 09 24 y suscripciones@lafabrica.com Agradecimientos Alexandra Kühn
Lectores del Premio Cosecha Eñe 2016 Elisa Alaya, Carmen Córdoba, María M. Bautista, Juan Marqués, Pablo Novo, Sara Toro
ISSN: 1699 5856 / DL: M-12803-2005 / ISBN: 978-84-16248-78-0

Edita La Fábrica Presidente Alberto Anaut

OTOÑO DE 2016

**RESERVA
TUS FECHAS
Y VEN**

festival eñe

LA GRAN FIESTA DE LA LITERATURA
LIBROS, ESCRITORES Y LECTORES

Círculo de Bellas Artes de Madrid
4 y 5 de noviembre de 2016
Directora: Marta Sanz

@revistaparaleer | revistaeñe.com | circulodebellasartes.com | lafabrica.com

LA FABRICA



Palabras que explotan

El perímetro del Premio Cosecha Eñe es el perímetro del español. Probablemente en ningún otro premio de relatos hay tanta diversidad y tanto mestizaje. La ganadora de este año es María Fernanda Ampuero, una ecuatoriana que vive en España desde hace años y que tiene un sólido prestigio —ganado a pulso— de narradora y de indagadora de la realidad. Pero entre los casi cuatro mil cuentos que se presentaron al premio hay voces de todas las tonalidades, como demuestra bien la selección de los diez finalistas: gritos y susurros, dramas y ternuras, humor y crueldad, fantasía y puro realismo.

El perímetro del idioma es el perímetro del mundo. La lengua está llena de palabras que explotan igual que flores: se deshacen para componer formas sorprendentes que nos conmueven.

Un jurado compuesto por la editora Belén Bermejo, la catedrática de literatura Ángeles Encinar, la editora Camino Brasa y los escritores Carlos Pardo y Luisgé Martín eligió estas voces. Entren dentro de ellas, lean.

María Fernanda Ampuero

Nam

RELATO GANADOR DEL PREMIO COSECHA EÑE 2016

Se desnuda. Algo muy malo o muy bueno está pasando. Pasándome. Sea lo que sea, mis padres no se pueden enterar. Estoy en casa de una amiga. Lo de siempre. Pero mi nueva amiga, mitad gringa, mitad nuestra, se quita el uniforme, el sostén deportivo, la tanga, los zapatos. Se deja puestas las medias, cortas, con una bolita fucsia en el talón. Está desnuda, de espaldas, mirando su armario.

Es incómodo y es deslumbrante. Duelen las dos cosas. Cabizbaja como un perro avergonzado, un perro feo y paticorto, intento parecer la misma de un momento antes, cuando ambas estábamos vestidas, cuando esa imagen, la de su cuerpo, no ha reventado como millones de bengalas en mi cerebro. Diana Ward-Espinoza. Dieciséis años. Uno ochenta de estatura. Jugadora estrella del equipo de voleibol de su colegio en Estados Unidos. Ojos verde gato radioactivo. Sonrisa blanquísima de la gente de allá.

Diana, Dayana en gringo, habla y habla, siempre, sin parar, mezclando inglés y español o inventando una cosa tercera, divertidísima, que me hace reír a gritos. Con ella río como si en mi casa no pasara nada, como si mi papá me quisiera como un papá y no así como él lo hace. Río como si no fuera yo, sino una chica que duerme feliz. Río como si no existiera lo salvaje.

Ella repite las frases de los profesores como se repite un trabalenguas y nunca atina. Tal vez por eso, porque la creen boba, o porque vive en un departamentito y no en una casa majestuosa, o porque su mamá es profesora de inglés en el colegio y por eso ella no paga pensión o porque corre por el barrio con unos shorts diminutos, azules con una línea blanca que se corta en forma de uve en el muslo. Por todo eso, o por alguna otra oscura exigencia jerárquica de las chicas populares, ningún grupo la acepta. Es blanca, rubia, tiene los ojos verdes, su nariz diminuta está salpicada de pecas doradas, pero ningún grupo la acepta.

A mí tampoco me aceptan, pero lo mío es lo de siempre: gorda, morena, de lentes, peluda, fea, rara.

Un día coinciden nuestros apellidos en la clase de computación. Una al lado de la otra. Eso es todo. Aprendo que BFF significa Best Friends Forever.

Entonces somos mejores amigas para siempre. Entonces me invita a su casa a estudiar. Entonces digo a mi mamá que dormiré donde Diana. Entonces estamos en su cuarto diminuto y ella está desnuda. Se da la vuelta para ponerse por encima del cuerpo color crema pastelera un vestido vaquero. Pone música. Baila. De fondo, la gigantesca bandera estadounidense de su pared.

Cubierta de una lanilla clara, su piel tiene la apariencia, la delicia, de un durazno. Habla de chicos, le gusta mi hermano, del examen que tenemos al día siguiente, filosofía, del profesor que es gracioso, pero ¿qué fuck es el ser?, de que jamás va a entender las cosas como las entiendo yo, de que yo soy la persona más inteligente que ha conocido y que ella, okey seamos honestas, ella es buena para los deportes.

Se para frente al espejo, a menos de un metro de mí, que estoy sentada en su cama dizque hundida en el libro de filosofía. Si quisiera, y quiero, podría extender mi dedo índice y tocar el hueso de su cadera, hacerlo avanzar hasta donde nace el pelo del pubis, nunca he visto un pubis dorado, y saber si eso que brilla es humedad.

Se hace una cola de caballo con sus bucles infantiles, como los de «Mary Had a Little Lamb», se pinta los labios con un brillo que huele a chicle y se pone a criticar su pelo, sus orejas, un grano que digo que yo no veo. Pero no puedo mirarla y ella lo nota y se queja: si ni siquiera me estás mirando, deja de estudiar, que tú ya entendiste qué es el ser.

Me sujeta la barbilla y me levanta la cabeza para que la mire. Huelo el chicle de sus labios. Escucho mi corazón latiendo. Dejo de respirar.

—¿Ves el grano? ¿Aquí? ¿Lo ves?

La lengua se me pega al paladar. Trago arena. Asiento.

Comemos con su hermano Mitch, su mellizo, que me gusta tanto que la mandíbula se me adormece cuando voy a hablarle. A Mitch solo se lo puede mirar indirectamente, como a los eclipses. Ha tenido entrenamiento de fútbol. Se quita la camiseta sudada y no se pone otra. Almorzamos solos, como un matrimonio de tres. Diana pone la mesa, yo sirvo la Coca-Cola y Mitch mezcla pasta con una salsa y la pone a calentar en una olla.

Supongo que sus padres, ambos, están trabajando. Sé que Miss Diana, la mamá, que es mi profesora de inglés, tiene otro trabajo por la tarde en la academia de idiomas. Del papá no sé nada. Tampoco pregunto. Nunca pregunto por los papás. Me dicen que Miss Diana deja hecha la comida por las mañanas, que no cocina bien. Está horrible. Bañamos nuestros platos con queso parmesano Kraft y nos reímos a carcajadas.

Mitch también tiene examen, pero no quiere estudiar. En el comedor, que es también la sala, hay fotos en las paredes. Mitch y Diana, pequeños, disfrazados de girasoles. Miss Diana, delgada y joven, delante de una casa con buzón. Un perro negro, Kiddo, al lado de un bebé, Mitch. Los niños en Navidad, rodeados de regalos. Miss Diana embarazada. Diana, de blanco, el día de su Comunión.

Hay algo triste en la luz de las fotos, típicas fotos gringas de los setentas: tal vez demasiado color pastel, tal vez distancia, tal vez todo lo que no aparece. Siento una tristeza que no es la mía. La mía está, pero esta es otra. Esas vidas: los niños girasoles, el bebé precioso al lado de un perro negro, todo eso que parece perfecto, tampoco va a salir del todo bien. No. A pesar de sus cabezas rubias, de sus cuerpos de atletas, de sus mejillas coloradas y de sus ojos brillantes, algo no va a salir bien.

Hay una parte desesperada, sombría, en Diana, en Mitch, en mí, en este departamentito en el que tres adolescentes escuchan música sentados en el suelo.

Ponemos discos: The Mamas & the Papas, The Doors, Fleetwood Mac, Creedence Clearwater Revival, Hendrix, Bob Dylan, Simon and Garfunkel, The Moody Blues, Van Morrison, Joan Baez.

Diana cuenta que sus padres fueron a Woodstock y saca un álbum de fotos donde, por fin, está la imagen del padre. Mr. Mitchell Ward: bigote rojo, pelo largo y cintillo en la frente. Un chico gringuísimo, hermoso y grande como sus hijos, que mira a una chica, Miss Diana, casi irreconocible de lo sonriente, de lo natural.

Luego, detrás de esa página, hay otra foto ante la que callamos: papá de pie, vestido de militar. Lieutenant Mitchell Ward.

Él fue a Vietnam.

Los dos, Diana y Mitch, dicen la misma frase a la vez, como una sola persona con voz masculina y femenina.

Él fue a Vietnam.

He went to Nam.

Nam.

Vuelve la sombra, esa falta de luz que ahoga, el silencio como un mar bravo. Suena The Doors, que nos gusta, y los tres miramos el tocadiscos abrazados a nuestras piernas. Cantamos un poco y Diana traduce: las personas son extrañas cuando eres un extraño, las caras son feas cuando eres un extraño. Mitch pone *Astral Weeks* de Van Morrison y durante la canción «Madame George» me acuesto en las piernas de Diana. Mitch pone su cabeza en mi estómago. Nos acariciamos las cabezas.

Nadie estudia esa tarde. Escuchamos la música de Mr. Mitchell Ward, nos alternamos para cambiar los discos y luego devolverlos con cuidado al sobre plástico, a su estuche y al lugar que ocupan en el mueble. Este gesto es lento y sacramental. Asumo que los hijos no pudieron darle a su padre una despedida y que esto, acostarse en el suelo a escuchar sus adorados vinilos, es el adiós más bonito del mundo. Y yo formo parte y se me sale el corazón.

Cuando suena «Mr. Tambourine Man», Diana llora. Busco su mano y la beso con un amor tan intenso que siento que va a matarme. Ella se agacha, me acuna, busca mi boca y así, escuchando a Bob Dylan y con lágrimas, doy, me dan, mi primer beso.

Mitch nos mira. Se incorpora, se acerca, me besa y besa a su hermana. Nos besamos los tres con desesperación, como huérfanos, como naufragos. Cachorros hambrientos sorbiendo las últimas gotas de leche del universo. Suena la armónica. Hey, Mr. Tambourine Man, play a song for me. Estamos en penumbra. Esto está pasando. No hay nada más importante en el mundo. No hay mundo.

Dylan canta para nosotros, que somos uno.

Estamos casi desnudos cuando, al otro lado de la puerta, Miss Diana remueve su cartera, busca la llave, timbra, llama en inglés a sus hijos.

Diana y yo corremos a su cuarto. Mitch se mete al baño. Hemos cogido toda nuestra ropa, pero el disco sigue dando vueltas. Miss Diana, brutal, aparta la aguja y el departamento se queda en silencio. Cuando abre la puerta, Diana y yo fingimos estudiar. Mitch sale del baño envuelto en una toalla, con la cabeza mojada. Ninguno acepta haber puesto el disco. El disco del padre. El disco del Lieutenant Ward, que estuvo en Nam.

Gritos en inglés. Miss Diana está muy roja y parece a punto de llorar o de explotar en mil pedazos. Escucho palabras que no entiendo y otras que

sí sé lo que significan, palabras como fucking y fuck y album y father. Los hijos dicen que no y ella se acerca a Diana. Se acerca con la mano abierta, a pegarle, y yo, desesperada de amor, le grito que no, Miss, que fui yo, la del disco, que fui yo y ella ya no sabe qué hacer ni qué decir. Se queda con la mano en el aire como una estatua de la libertad sin antorcha y se da cuenta de que es mi profesora y que la he visto hacer eso que no se debe hacer, eso que se queda entre las paredes de las casas, eso que los padres hacen con los hijos cuando nadie los ve.

Sale en silencio.

Diana me mira. Yo la miro. Quiero abrazarla, besarla, sacarla de ahí.

Se recoge el pelo y dice:

—Mejor empezamos a estudiar filosofía.

Nos amanecemos estudiando o fingiendo que estudiamos. Ella, que no entiende nada, duerme un poco en la madrugada y, bajo la luz mínima, yo la contemplo. Parece Ofelia, la del cuadro, y también una superheroína, She-Ra, la hermana de He-Man. La destapo y la miro entera: siento el deseo de ser diminuta y meterme por los labios que tiene entreabiertos y vivir dentro de ella para siempre. Hasta el esmalte desconchado que tiene en las uñas de los pies me enternece, me desconcierta, me subyuga. Le besaría cada poro.

Ya no soy yo.

Me duermo un momento. Sueño que a Diana la persiguen unos perros negros, que me pide ayuda y yo no puedo hacer nada. Escucho gritos, gritos de hombre. Incluso con los ojos abiertos sigo escuchándolos. Quiero levantarme, pero Diana me abraza con fuerza y susurra: It's okay. It's okay.

Amanece y suena el día. La limpieza, el trasteo y, finalmente, el portazo de la madre. Diana se cambia de ropa sin mostrarse, pero cuando estoy subiéndome el cierre del uniforme se da la vuelta, lo baja un poco, me escribe algo en la espalda con la punta del dedo y lo vuelve a subir. Sonríe. En la espalda llevo un I love you.

Le digo a Diana que tengo que ir al baño. Contesta que tendrá que ser en el colegio. Imposible. Me ha bajado la regla en la noche, me orino, me siento descompuesta del estómago. No aguanto.

Tengo que ir.

En el departamento hay dos baños. Uno, de visitas, en el salón, y otro en el cuarto de los padres, el de la puerta siempre cerrada. Mitch está en el baño del salón y dice Diana que su hermano se demora muchísimo y me muero de vergüenza de decirle que salga. No puedo hacerlo, mucho menos después de lo de ayer, todavía siento los labios de Mitch Ward en mi cuello de perdedora y en mi panza de perdedora. Primero me arranco la mano que tocar esa puerta.

Pero tampoco puedo esperar más, siento frío, sudo frío, estoy erizada, las piernas se me aflojan.

Tengo que ir.

Diana insiste: en el colegio, en el colegio, que al cuarto de sus padres no puedo entrar, que ahí ni ella puede entrar, pero yo sé que no aguantaré, que me haré caca camino al colegio y que el uniforme es blanco y que me moriré.

Es urgente. No puedo más. No estoy bien.

Tengo que ir.

Ella me arrastra fuera de la casa. Vamos, en el colegio hay baños, llegamos en un minuto. Tengo la frente bañada en sudor. Ya está ahí, me hago. Le digo que me olvidé un libro y vuelvo a entrar a la casa. Aprieto las piernas, dios, ayúdame. Lo único que pienso es que iré al baño, que no me haré caca encima, que ni Diana ni Mitch me verán manchada con mis propios excrementos, que iré al baño y no me moriré. Haré caca y volveré a amar y ser amada.

Abro la puerta del cuarto de los padres. Allí dentro parece una pecera de agua espesa, como líquido de embalsamar. En el aire flotan hilachas de polvo y hay un olor que agobia, pica. Ácido y dulce y podrido, gas lacrimógeno, mil cigarrillos, orina, limones, lejía, carne cruda, leche, agua oxigenada, sangre. Un olor que no sale de un cuarto vacío, del cuarto de unos padres.

Estoy a punto de hacerme todo en mi ropa interior, esa es mi única valentía, la única razón para dar otro paso e internarme más en ese olor que ahora es como un ser vivo y violento que me da bofetadas. Otro paso. Otro. Ahora ya viene la náusea, ahora huele como cuando hay un animal muerto en la carretera, pero yo estoy en las tripas de ese animal, dentro de él.

Me mareo. Me agarro de algo y ese algo es una mesa y esa mesa tiene una lámpara que se cae y se hace trizas en el suelo. Entonces salta desde la cama, con la velocidad y la fuerza de una ola, un bulto que me tumba al suelo. No veo bien. La luz es pobre, enfermiza. No sé qué tengo encima. Ha caído sobre mí una cosa informe, aterradora. La tengo sobre mi pecho y no puedo moverme. Intento gritar y no me sale ni un sonido.

Tiene cabeza, es un monstruo. Su rostro, dientes amarillos y rabiosos, está pegado al mío. Apesta a carroña. Farfulla cosas que no entiendo, hace ruidos animales, gruñidos, estertores, me babea. Pone una manaza en mi cuello y aprieta y veo en esos ojos rojos que va a matarme, que me odia y que voy a morir. Voy a morir.

Dios mío.

Por favor, digo en mi cabeza, por favor.

Entonces Diana abre la puerta, Diana She-Ra, la hermana de He-Man, mi salvadora, abre la puerta y grita algo que ya no entiendo y la bestia que me está ahogando levanta la cabeza hacia ella y me suelta.

Yo empiezo a gritar, vomito, me orino y vacío mis tripas ahí, en esa alfombra.

La luz que entra por la puerta me deja ver aquello que tenía encima, matándome. Tirado en el suelo, parece una almohada que gime.

—Daddy?

Ella se acerca a eso. A mí ni siquiera me mira. Lo levanta en brazos y veo unos muñones agitándose muy arriba de los muslos y en el codo izquierdo. Diana lleva hasta la cama a ese niño atroz, que es en realidad un hombre sin pelo, con los ojos salidos de sus órbitas, escuálido y color cera. El brazo derecho, las venas del brazo derecho están completamente llenas de costras y pústulas rojas. Ella lo acuna y consuela y besa en la frente, mientras él llora y ambos repiten una y otra vez I'm sorry, I'm so sorry.

Me levanto como puedo. Mitch está en la puerta, mirándome con odio. Salgo a la sala, marco el número de mi casa. Contesta mi papá. Cierro el teléfono.

Camino hasta la casa de mi abuela. Allí miento, digo que estoy enferma, que no pude aguantarme, que me hice caca en el colegio. Sí, eso fue lo que pasó. Mientras me ducho, lloro hasta que me duele el pecho.

El de filosofía es el último examen de nuestro último año de secundaria. Mi mamá me excusa por enfermedad, así que lo doy otro día. Saco la

mejor nota. Me entero de que Diana no se graduará con nosotros, no se presentó al examen. Dicen que volverá a Estados Unidos.

La llamo. No contesta mis llamadas.

Espero junto al teléfono. No me llama.

Nunca más.

No vuelvo a saber de ella hasta hace poco.

Abro mi Facebook y encuentro este mensaje de una excompañera de colegio:

«Hola, siento darte esta noticia, pero ¿sabes que Diana Ward murió en un ataque en Afganistán? Ella y su esposa eran del us Army. Te lo digo porque recuerdo que ustedes eran muy amigas. Qué pena, ¿no?».

“Pasión”

Ampuero, María Fernanda, “¿Quién dicen los hombres que soy yo?”, en Fernando Marías (ed.), *Wollstonecraft. Hijas del horizonte*, Madrid, Imagine Press, 2015, pp. 137-143.

Sólo se registraron dos cambios correspondientes a signos de puntuación entre la versión de *Wollstonecraft* (t1) y *Pelea de gallos* (t2):

Ya no había vuelta atrás. La huérfana, la humillada, la maltratada, la tullida, la medio sorda, la puta, la asesina, la leprosa no existían ya, nunca más existirían (t1, p. 140).

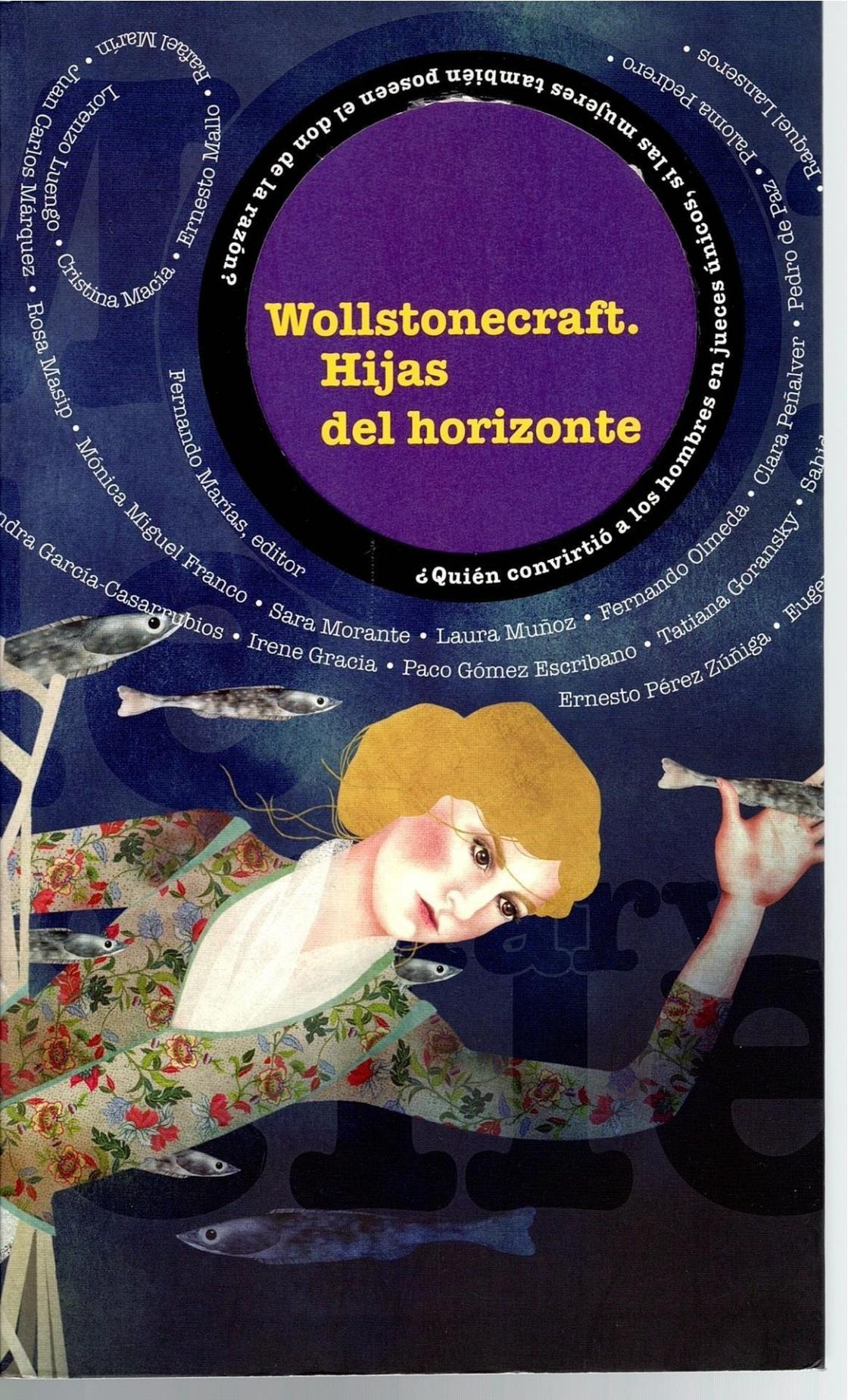
Ya no había vuelta atrás. La huérfana, la humillada, la maltratada, la tullida, la medio sorda, la puta, la asesina, la leprosa no existían ya —nunca más existirían (t2, p.66).

Se puede ver que al final de la cita se reemplaza la coma por un guion, lo mismo sucede en el siguiente pasaje, en el que la sustitución de signos da un énfasis distinto:

Por eso apretaste la piedra de tu cuello cuando se quedaron sin vino en aquella boda e hiciste aparecer pescado y pan donde no había más que piedras y arena, porque en tu soledad aprendiste a que te obedecieran el agua, las piedras, la arena (t1, p. 141).

Por eso apretaste la piedra de tu cuello cuando se quedaron sin vino en aquella boda e hiciste aparecer pescado y pan donde no había más que piedras y arena —porque en tu soledad aprendiste a que te obedecieran el agua, las piedras, la arena (t2, p. 67).

Mientras que, en la primera cita, el énfasis explica la naturaleza de su herencia maldita; en la segunda cita, la información anunciada por el guion podría estar relacionada con algún hueco argumental.



Wollstonecraft. Hijas del horizonte

¿Quién convirtió a los hombres en jueces únicos, si las mujeres también poseen el don de la razón?

Fernando Marías, editor

Ernesto Pérez Zúñiga • Eugenia

ndra García-Casarrubios • Irene Gracia • Paco Gómez Escribano • Tatiana Goransky • Clara Peñalver • Pedro de Paz • Paloma Pedrero • Raquel Lanseros

• Rafael Martín • Ernesto Mallo • Cristina Macía • Juan Carlos Márquez • Rosa Masip • Mónica Miguel Franco • Sara Morante • Laura Muñoz • Fernando Olmeda • Clara Peñalver • Pedro de Paz • Paloma Pedrero • Raquel Lanseros



Wollstonecraft. Hijas del horizonte

Primera edición: junio de 2015

Directora editorial:

Silvia Pérez Trejo

Diseño y maquetación:

tiposmágicos • Felipe Samper

Ilustración de portada:

Sara Morante

Patrocinado por:



* ÁMBITO cultural

© del texto: Fernando Marías,
Espido Freire,
Nuria Varela,
Paloma Pedrero,
Sahida Hamido,
Eugenia Rico,
Cristina Fallarás,
Fernando Olmeda,
María Zaragoza,
Milagros Frias,
Laura Muñoz,
María Fernanda Ampuero,
Patricia Esteban Erlés,
Elisa Victoria,
Lorenzo Luengo,
Eva Díaz Pérez,
Noemí Sabugal,
Pedro de Paz,
Virginia Aguilera,
Paco Gómez Escribano,
Lola Beccaria,
Isabel Camblor,
Jose Alberto Arias,
Tatiana Goransky,
Juan Carlos Márquez,
Ernesto Mallo,
Mónica Miguel Franco,
Juan Bolea,
Beatriz Rodríguez,
Alejandra García-Casarrubios,
Jesús Cisneros Gurumeta,
Rafael Marín,
José Carlos Somoza,
Clara Peñalver,
Ernesto Pérez Zúñiga,
Elia Barceló,
Asís G. Ayerbe,
Óscar Esquivias,
Patricia Figuero,
Eva Díaz Riobello,
Teresa Serván,
Isabel Wagemann,
Irene Gracia,
Cristina Cerrada,
Raquel Lanseros.
Traducciones: Cristina Macía y
Ana Díaz Eiriz. 2015

© de la edición: Imagine Ediciones

c/ Hermosilla 153, sótano C • 28028
Madrid
tel 917 265 536
email silviapereztrejo@gmail.com

ISBN: 978-84-96715-64-6
Depósito legal: M-15575-2015
Imprime: Artesa Servicios Gráficos, SL
c/ Impala 3 • 28033 Madrid
Impreso en España • Printed in Spain

El contenido de este libro no podrá ser reproducido,
ni total ni parcialmente,
sin el previo permiso escrito de los titulares del copyright.
Todos los derechos reservados.

¿quién convirtió a los hombres en jueces únicos, si las mujeres poseen el don de la razón?

Wollstonecraft.
Hijas
del horizonte

¿Quién convirtió a los hombres en jueces únicos?

Hijas

María Fernanda Ampuero

¿Quién dicen los hombres que soy yo?

Hecha un ovillo en el suelo pareces un bulto que algún mendigo dejó ahí sin miedo a que le roben porque no hay nada de valor en esa sucia bolsa. Eres tú. El polvo que levantan las sandalias de la multitud —la multitud que corre a ver el espectáculo— te cubre por completo. Tienes la boca de arena y una piedra puntiaguda se te clava en el esternón. Alguien te pisa. Sigues inmóvil. Un perro hambriento, salvaje, te olfatea. Sigues inmóvil. Piensas en venenos, en amargas raíces asesinas, en esos afilados colmillos de las serpientes del desierto que tantas veces has ordeñado, piensas en acabar con todo rápido.

Sabes, lo único que sabes, es que no vas a poder vivir sin él. Lo que no sabes, y nunca sabrás, es si te quiso. Eso

es algo que solo saben quienes han sido queridos alguna vez. Tú no eres una de esas personas. Tu madre se fue dejándote mocosa y flaca y desnuda. Un animalito mojado en la puerta de la casa de tus abuelos.

Se fue a buscar hombres, decían ellos, decían las gentes del pueblo tapándose la boca por un lado. Usaban para hablar de ella esa palabra que luego, no mucho más tarde, fue tuya, te calzó como un traje ceñido, te contagió como una enfermedad.

No sabes, tampoco, que tu madre quería salvarte de ella, de eso que heredaste y que se parece tanto a una gracia como a una maldición.

La primera profecía que cumpliste fue la de «eres igual a tu madre». Te golpeaban para que no fueses igual a tu madre mientras te gritaban eres igual a tu madre. Una noche, tendrías doce, trece, se te hizo tarde al volver de tu ocupación favorita: recoger raíces, hierbas y flores para luego en casa hervirlas, aplastarlas, mezclarlas y ver qué pasaba. Volviste corriendo con la alforja llena, levantabas el polvo con tus sandalias, ensuciabas los bajos de la falda y la gente al verte pasar sudada, jadeando, meneaba la cabeza como diciendo «pobrecilla», como diciendo «otra como la madre».

Ella, tu abuela, él, tu abuelo, te pegaron tanto que dejaste para siempre de escuchar por el oído derecho y te quedó un rengueo al caminar. Con una vara de laurel —esa vara de laurel— te rasgaron la espalda, las nalgas, el pecho diminuto, hasta dejarte tiras de piel colgando, como una naranja a medio pelar.

Gritaban, gritaban, y azotaban, azotaban. Sus sombras a la luz del fuego parecían gigantes furiosos. Cerraste los ojos. Te hiciste un ovillo en el suelo, apretaste la piedra gris que tu madre te había dejado atada al cuello y dijiste para ti misma «que me maten o ya verán».

Pero no te mataron.

Despertaste de madrugada a punto de ahogarte con tu propia sangre. Escupiste, vomitaste y con un dolor de agonía lograste incorporarte. Despacio, muy despacio, cubriste con uno de tus emplastos cada herida y las envolviste con paños. Fuiste a tu alforja, buscaste un recipiente y ahí, en la oscuridad, mezclaste con el mortero varias hierbas y raíces, añadiste unas gotas de líquido que brilló —amarillo— a la luz de la luna. Tus ojos, también amarillos, se iluminaron como los de un gato.

Eso nadie lo vio.

Pusiste el recipiente con la mezcla en el fuego, dijiste unas palabras en susurros —sonaron a cántico, a rezo, a hechizo—, cubriste con tu palma la piedra gris, recogiste tus cosas y te largaste de allí.

Cuando encontraron a tus abuelos estaban secos, deshidratados, tiesos como esas culebras huecas que a veces aparecen en los caminos.

Decían, los que los encontraron, que estaban marrones y que tenían los ojos desorbitados y las mandíbulas inhumanamente abiertas.

Decían, los que los encontraron, que parecían haber muerto de terror.

Se te perdió la pista muchos años. Una niña perdida más en un mundo de niñas perdidas. Unos decían que te habías unido a los nómadas y recorrías los pueblos bailando y enseñando los pechos por unas monedas. Otros aseguraban que habías matado a unos hombres que querían quitarte el colgante —la piedra— de tu madre. Unos más estaban convencidos de que habías muerto leprosa, despedazada y sola. Que alguien que conocía a alguien que conocía a alguien te había visto agonizar en un leprosario, encerrada en una mazmorra con otros asesinos, bailando sin ropa ante hombres excitados.

En realidad, tu vida no le importaba a nadie y lo único que querían saber era qué diablos les habías hecho a tus abuelos para que amanecieran secos como ramas.

Te empezaron a llamar también otra cosa, como a tu madre, y te usaban, usaban tu nombre, para asustar a los niños.

Un día te dijeron que allí, en esa tierra maldita que juraste no volver a pisar, había un hombre especial y que tenías que conocerlo. Nunca podrás decir a las claras por qué, pero deshiciste lo andado durante tantos años. Caminaste kilómetros y kilómetros, despedazaste tus sandalias y llegaste un amanecer, descalza, el pelo una maraña, la piel quemada.

Él parecía estar esperándote. Pidió una palangana de agua limpia y se hincó a lavarte, con una delicadeza casi femenina, los pies llagados y sucios. Nunca podrás decir a las claras por qué, tal vez porque ese fue el único acto de ternura que te habían dedicado —a ti, criatura del golpe, hija de la brutalidad, princesa de las noches que terminan con las mujeres malheridas—, pero en ese instante tomaste la decisión de darle tu vida, de hacer lo que quisiera, lo que sea, de ser barro en sus manos, suya, su esclava.

Él te preguntó tu nombre y lo repitió con una dulzura que te hizo llorar las primeras lágrimas, tus lágrimas, niña, que se volverían leyenda. Entonces extendió su mano y te las secó y te dijo —sí, no te lo inventas, lo dijo— que te quería.

Dijo: te quiero.

Ya no había vuelta atrás. La huérfana, la humillada, la maltratada, la tullida, la medio sorda, la puta, la asesina, la leprosa no existían ya, nunca más existirían.

Eras tú frente a él.

Y tú frente a él eras una mujer extraordinaria. La mejor de las mujeres.

Y si un perro, que es un ser de poco entendimiento, sigue fielmente a quien le acaricia la cabeza y el lomo, ¿cómo no ibas tú a seguirlo a él hasta el mismísimo infierno? ¿Cómo no ibas a hacer hasta lo imposible por hacerlo feliz, por ayudarlo a cumplir sus promesas? Así, como un perro agradecido, te sentabas a sus pies a mirarlo, a escucharlo arrobada, loca de amor, como si de su boca salieran uvas, miel, jazmines, pájaros.

A veces, mientras él contaba sus dulces historias de pescadores y pastores, tú apretabas la piedra gris de tu pecho y aparecían veinte, treinta, cuarenta personas más a escucharlo como tú: con devoción infantil, como si fuera un mago, como si de su boca saliera miel, pájaros.

Sabías que eso lo hacía feliz.

De pronto fueron muchos los que lo seguían. Él cambió. Los cuentos se volvieron recetas, las anécdotas, mandatos. Empezó a hablar de cosas que no entendías, que en realidad nadie entendía, cosas mágicas, santas, tal vez sacrilegios. A ti nada de eso te importaba.

Los otros ya no te dejaban tocarlo —salvo la túnica, las sandalias— ni él visitaba tu tienda con tanta frecuencia, con tanta urgencia. Te quedaba la memoria de su olor de hombre del desierto que no se iba de tu nariz, de tu cuerpo, de tu vestido. Un olor que no se fue nunca, que hasta el último instante de tu vida te estremeció. Era tuyo, ahora un enviado de los cielos, decía, pero tuyo. Y tú de él. Por eso apretaste la piedra de tu cuello cuando se quedaron sin vino en aquella boda e hiciste aparecer pescado y pan donde no había más que piedras y arena, porque en tu soledad aprendiste a que te obedecieran el agua, las piedras, la arena.

Por eso también aplicaste, sin que nadie te viera, sin que nadie quisiera verte, tu unguento en los ojos blancos del mendigo que los abrió y dijo «milagro» y te metiste a escondidas en el sepulcro de aquel hombre para llenar sus pulmones muertos del sahumero de la vida—entonces invocaste fuerzas que no debías, la muerte es la muerte, pero ya era demasiado tarde para replanteártelo— y lograste que el cadáver se levantara, que anduviera y que él se llenara—más, cada día, más— de gloria.

Pero eso no lo ibas a permitir. Que se muriera. No: que se dejara matar. Eso no lo ibas a permitir. Trataste de impedirlo, le hablaste del unguento, de las piedras que fueron alimento, del vino que era agua, de los ojos blancos, nulos, de aquel mendigo, del cadáver que anduvo, de la piedra que llevas en el cuello, de las fuerzas que invocaste, infinitamente más poderosas que tú y que él. Pero no te creyó. Te apartó de su lado con violencia—él, con violencia— y te caíste y desde el suelo lo miraste y viste a Dios. Ese hombre era tu dios. Y te llamaste mentirosa, te llamaste embustera, te llamaste loca y él te dijo:

—Apártate de mi vista, mujer.

Si un perro permanece en la puerta del que le da un mendrugo de pan y muestra los colmillos, dispuesto a despedazar a cualquiera, para protegerlo, ¿cómo no ibas tú a defenderlo hasta de sí mismo, de su propia convicción? Por eso el día en que se lo llevaron y le hicieron todos esos horrores, tú apretaste la piedra y el cielo se encapotó hasta convertirse en una masa de lava gris y tu llanto—ay, tu llanto— hizo que gente a miles de kilómetros empezara a llorar sobre la sopa, haciendo el amor, labrando la tierra, lavando la ropa en un río, en sueños.

Cuando su cabeza colgó sobre su pecho, inerte, te hiciste un ovillo y la gente te pisoteó y un perro salvaje te olfateó y pensaste en venenos y quisiste morirte ahí

mismo, pero entonces rompiste a llorar. Y tu llanto, mujer de lágrima viva, hizo un pozo en el que mojaste tu vestido como si fuese un sudario y, desnuda, sin que nadie te viera, sin que nadie quisiera verte, te metiste en el sepulcro en el que horas después lo depositarían a él: esquelético, ensangrentado, muertísimo.

Con tu espalda pegada a la fría piedra, tu cuerpo pálido, de moribunda, lo viste levantarse y sonreíste. Llevaba al cuello la piedra gris, es decir, se llevaba tu fuerza, tu sangre, tu savia. La luz que entró en el sepulcro cuando él movió la piedra te permitió verlo por última vez: hermoso, divino, sobrenaturalmente amado.

Él te miró, estás casi segura de que te miró y con tu último aliento—te morías— le dijiste algo, lo llamaste, estiraste la mano. La palabra amor se colgó del techo como una estalactita. Pero él siguió caminando al encuentro de sus fanáticos que gritaban, se tiraban a la arena de rodillas, se cubrían los rostros con las manos.

Y no volvió la vista atrás.

índice

Fernando Marías, editor
9 Prólogo

¿Quién es Wollstonecraft?

- Espido Freire
19 La muerte en el agua:
la última carta
de Mary Wollstonecraft
- Nuria Varela
27 Mary Wollstonecraft,
cinco muertes
desde el meollo de la vida
- Mary Wollstonecraft
37 A Vindication of the Rights
of Woman. 1792.
- Paloma Pedrero
53 Mary para Mary
- Sahida Hamido
69 Una mujer
al borde del abismo

Hijas del horizonte

- Eugenia Rico
79 Katrina vuelve a casa
- Cristina Fallarás
93 Vindicación
de Mary Wollstonecraft
- Fernando Olmeda
101 Un hombre ante el abismo

María Zaragoza
109 Wollstonecraftianas

Milagros Frías
119 De pólvora y sangre

Laura Muñoz
127 1,828 metros son 6 pies

María Fernanda Ampuero
137 ¿Quién dicen los hombres
que soy yo?

Patricia Esteban Erlés
145 Evelyn McHale

Elisa Victoria
163 Teodicea

Lorenzo Luengo
175 Lamia

Eva Díaz Pérez
187 La muerte era azul

Noemí Sabugal
195 Fanny y la felicidad

Pedro de Paz
205 Cruces de caminos

Virginia Aguilera
213 Tú y yo

Paco Gómez Escribano
231 La chica de ayer

Lola Beccaria
245 Los corazones de Amanda

Isabel Cambor
253 El otro dios

Jose Alberto Arias
259 La noche de Amaranta

Tatiana Goransky
275 Yo tampoco maté
a La Cantante de Jazz

Juan Carlos Márquez
281 Ático

Ernesto Mallo
287 Marilyn Tango

Mónica Miguel Franco
291 Amor a retazos

La Descendiente
301 Delicias Wollstonecraftianas

Juan Bolea
305 Fantasma y actriz

Beatriz Rodríguez
313 Muñeca de miel

Alejandra García-Casarrubios
y Jesús Cisneros Gurumeta
321 La marioneta

Rafael Marín
333 Futura

José Carlos Somoza
339 La chispa de la vida

Clara Peñalver
345 Un corazón,
un alma y una *quiche*

Ernesto Pérez Zúñiga
355 La válvula

Elia Barceló
365 La sombra de Fanny

Asís G. Ayerbe (fotos)
Teresa de Jesús (textos 1, 3 y 5)
y Óscar Esquivias
(títulos y textos 2 y 4)
383 Visitas de Nuestro Señor

Patricia Figuero
395 Aproximación
a un simulacro de arena

Microlocas: Eva Díaz Riobello,
Teresa Serván, Isabel Wagemann
Fotografías: Olga Simón
405 Casa vacía

Irene Gracia
417 Carmina

Cristina Cerrada
423 Mujer:
instrucciones de ensamblaje

¿Quién es Beatriz Orieta?

Raquel Lanseros
459 ¿Quién es Beatriz Orieta?

Versovia:
Rosa Masip & Augusto Serrano
465 Beatriz Orieta

“Otra”

Ampuero, María Fernanda, “Supermercado”, *Ómnibus*, 2013, núm. 43, disponible en <https://www.omnibus.com/n43/sites.google.com/site/omnibusrevistainterculturaln43/narrativa-ecuatoriana/maria-fernanda-ampuero.html>

Al igual que en “Griselda”, “Nam” y “Pasión”, también encontramos en “Otra” (t2) cambios derivados de los criterios editoriales.

hay que retirarle el plato, eliminar la parte peluda [de las alcachofas] –*como vagina de gringa, te ríes*– (t1).

hay que retirarle el plato, eliminar la parte peluda [de las alcachofas] –«coño de gringa, guácala»– (t2, p. 112).

En esta cita, la focalización en los pensamientos de la protagonista está marcada con cursivas o con comillas, respectivamente.



[PORTADA ESPECIAL](#)
[POESÍA siglo XX: Antología](#)
[POESÍA actual: Antología](#)
[NARRATIVA: Antología](#)
[LITERATURA: Artículos](#)
[RESEÑAS](#)
[ENTREVISTAS](#)

[Contacta](#)
[Editorial Mirada Malva](#)

[La revista](#)
[Staff](#)
[Suscripción](#)
[Numeros anteriores](#)
[Colaboraciones](#)

En este número

PORTADA ESPECIAL

POESÍA siglo XX: Antología

Estudio: Poetas siglo XX Ecuador

POESÍA actual: Antología

Estudio: Poesía actual Ecuador

NARRATIVA: Antología

Estudio: Escrituras postergadas

Especial: Javier Vásconez

LITERATURA: Artículos

RESEÑAS

ENTREVISTAS

Sitemap



MARÍA FERNANDA AMPUERO

(Ecuador, 1976). Es escritora y periodista. Sus crónicas se publican en las revistas *Gatopardo*, *Internazionale*, *Quimera*, *SoHo*, entre otras. Ha sido traducida al gallego, portugués, inglés e italiano.

Es autora del libro *Lo que aprendí en la peluquería* (Quito, 2011) y está próximo a lanzarse *Permiso de Residencia, crónicas de la migración ecuatoriana a España*. Forma parte de las antologías *Todos los Juguetes: nuevo cuento ecuatoriano* (Quito, 2011), *Historias de Hospital* (Córdoba, 2011), *Dios mío* (Madrid, 2011). En 2010 recibió la beca ETC para escribir *La*

Señora Lola, una obra de teatro e inmigración que se llevó a las tablas en Madrid. En 2005 recibió el primer premio del concurso Mujer, Imagen y Testimonio por *Veinte reflexiones de una emigrante*. En 2012 fue nombrada una de los *Cien Latinos* más destacados de España y ese mismo año recibió el premio de la Organización Internacional de las Migraciones para la Mejor Crónica sobre Migración.

Cacerolazo

Una mujer camina por Florida.

Mira un suelo que está cubierto de papeles de todos los colores y tamaños. Podría ser hermoso.

Ella recoge uno. Tiene marcas de pisadas. Lo lee y se lo guarda en el bolsillo. Se detiene. Mira al cielo. Amenaza lluvia. Avanza.

Una mujer sola camina por Florida, dobla por Perón donde ya no pisa asfalto sino papel.

La mujer piensa en un hombre. Un hombre que no está en Florida ni en Perón ni en San Martín. En un hombre que está a un millón de años luz y cuya voz, la de alguien que no quiere despertar a quien duerme a su lado, está aún viajando por la galaxia horas después de cerrar el teléfono.

Un ruido bestial la aleja de la cabina.

Cientos de cadenas chocan contra puertas de hierro, contra ellas mismas, contra cristales. Todo estalla o suena como si estallara. Ollas que golpean ollas, tubos que destrazan vidrieras, rejas que responden a los palazos con alaridos de metal.

Y gritos. Gritos a través de altavoces, de micrófonos, gritos atroces de mil gargantas enfurecidas.

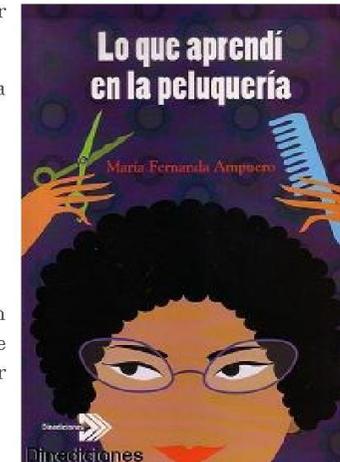
La ciudad es una guerra.

La mujer piensa que debería correr, buscar un taxi y largarse de ahí, del centro, del país, de todo.

Pero se queda.

Se queda alelada, viendo, porque ahora ve. Ve a los que empuñan las cadenas, las ollas, los tubos, los altavoces. Ríos de personas que salen de Reconquista, de 25 de Mayo, que se unen a otros ríos y forman un mar fuera de sí.

Una mujer extranjera está de pie, de espaldas a la ciudad vacía y sucia. El viento hace volar papeles pisoteados de todos los colores y tamaños. Mira a los que vienen hacia ella y ve sus caras. En cada una de ellas descubre odio, desconuelo, terror a lo que va a venir.



Escucha las furiosas, impotentes, consignas. Han perdido como en un mal giro de ruleta, pero acá no hubo casino ni apuesta. Han perdido sin jugar.

Los papeles, los alaridos, los vidrios que estallan, las rejas que revientan. Todo es inútil, ella lo sabe. Lo que les quitaron no volverá porque ya es de otros.

Pero sentirán que han hecho algo. Que no se han quedado en sus casas llorando frente al noticiero. Han venido de barrios y de villas a gritar, a azotar puertas, a estrellar cacerola contra cacerola, barras contra vidrieras, a estrellar sus putas cabezas si es necesario contra la sede del banco que les jodió la vida para aplacar esa voz que les dice te fuiste a la mierda, loco. Te engañaron como a un gil.

A sentir que están perdidos, pero no solos. A mirarse en las caras ciegas de ira de los otros estafados.

Que se vayan todos, gritan. Hijos de puta, vociferan.

Ella se les une.

Tengo esta misma cara, piensa. Y avanza con ellos al abismo de la tarde.

Empieza a llover.

Supermercado

Como es día quince, la cola se extiende hasta llegar casi a las legumbres. Recorres un poco buscando alguna fila más desahogada, pero muchas personas hacen lo mismo y no hay nada qué hacer: te toca esperar.

Hay tanta gente en el supermercado que se han acabado las revistas para hojear y sólo te queda mirar el techo, mirarte las uñas, mirar lo que compran las otras, decirte: *para ser un país que está en la ruina, bien que hay gente que se puede comprar tres variedades de cereales americanos*. Y al fin, muerta del aburrimiento y de ganas de matar a la loca que lleva toneladas de papel higiénico, mirar tu propio carrito, por si te olvidaste de coger alguna cosa. Es un ejercicio ridículo porque si te falta algo, qué pena: te vas y pierdes el puesto. Nunca has sido capaz de hacer eso que hacen otros, lo de detener la fila porque te has olvidado algo, leche o suavizante.

Lo primero que ves son las sardinas. Latitas rojas estampadas con unos pescados gris azules que parecen muy alegres, pero que seguro ya no lo están. *¿Llevo suficientes?*, te preguntas. A él le gusta comer sardinas con yuca y cebolla al menos una vez a la semana. *¿Qué le ve a las sardinas?*, te dices al mismo tiempo que claudicas, miras para todos lados y abres despacito una funda de papas fritas. Esa subversión, comer cosas en el supermercado antes de pagarlas, es de las únicas que te permites.

Es la única que te permites.

¿Qué le ve a las sardinas?, piensas, *son plateadas como papel aluminio y tienen espinitas pequeñas que te raspan un poco el paladar. Saben a barro salado.*

Los niños no las soportan tampoco, pero a él le encantan, las exige y siempre llevas las cuatro latas del mes aunque él sea el único que las vaya a comer, aunque ese día tengas que cocinar otra cosa distinta para los otros miembros de la familia.

Al lado de las sardinas asoman las alcachofas como granadas de mano. *¿Por qué le gustan estas infamias? Son carisimas, complicadas de comer y con sabor a poco.* A él hay que hacérselas al vapor y servírselas acompañadas de una salsa de queso, tabasco y mostaza y una vez que termina de mordisquear las puntitas de las hojas -*como un mariposón, piensas-*, hay que retirarle el plato, eliminar la parte peluda -*como vagina de gringa*, te ríes- y llevarle otra vez a la mesa el corazón picadito y bañado en salsa.

Él se come los corazones con la mano.

Te quedas mirando las cervezas. Es capaz de pegar a los niños si al llegar del trabajo no encuentra una lata junto al jarro congelado. Todo como a él le gusta. Por más que lo intentas, no logras que los niños pierdan la obsesión que tienen con ese puto jarro: les fascina el agua por dentro y los pescaditos de colores flotando en él. Un día encontró a Junior moviéndolo para que se movieran los pescaditos mientras bebía. Le viró la cara de un golpe y el jugo de naranjilla voló por toda la casa. Que eso no era un juguete. Que era *su* jarro de la cerveza y que la próxima vez que lo viera con él le iba a quemar los dedos con fósforos.

Así -cogió un papel y le acercó el fuego- *así te voy a quemar esa mano si vuelves a coger mi jarro.*

El jarro hay que lavarlo y volverlo a poner en el congelador hasta que él abre la puerta a las cinco y cuarenta y cinco. Entonces y no antes. Entonces y no después. Hay que sacarlo, abrir la cerveza y servir inclinando vaso y lata, de manera que no se le forme nada de espuma. Es capaz de decirte cretina, subnormal, maldita por no hacerlo correctamente.

Cretina, me jodiste la cerveza. Ya sé que lo haces adrede porque lo único que te gusta en la vida es joderme.

También están *sus* yogures. Son unos yogures de vainilla con mermelada de frutilla en el fondo. Él los coge y los mete en el congelador de *su* refrigeradora. Todas las noches se come uno mientras ve televisión echado en *su* mueble reclinable. Los cuenta, los yogures, los cuenta, así que cuando los niños, que son golosos, se comen alguno, tienes que decirle que fuiste tú y aguantar la retahíla hasta que se cansa, sin levantar la mirada porque ay si levantas la mirada

¿Me estás desafiando, ah? ¿Me estás desafiando so mierda?



A veces te hace ir a la tienda, sea la hora que sea. Aunque esté lloviendo. Es tu castigo: has cogido lo que no es tuyo. Peor: has cogido lo que es suyo.

Sigues mirando el carrito. No llevas la caja de cereales que te han pedido los niños y te da pena. Si la llevabas, no te iba a alcanzar la plata para la carne y él no suelta un centavo más en todo el mes. Has cogido tres funditas de cereales nacionales, una para cada uno, y una marca de toallas sanitarias peor, de las rasposas, de esas que a la primera se desbaratan y los calzones te quedan llenos de bolitas de algodón.

Pero sí has cogido la panza y el maní para hacerle la guata, el Coffeemate que se lleva a la oficina, los klennex de su carro, su revista *Estadio*, las habas fritas para ver el partido, la badea para hacerle su fresco. Badea: textura mocos que no entiendes cómo puede gustar a nadie.

Has vuelto a comprar el champú que está de oferta, aunque el que te hace bien al pelo es el otro.

Mientras estás en la pensadera la fila avanza: la señora de delante saca sus últimas cosas del carro. Esa señora lleva el champú para pelo tinturado que tú todos los meses te juras que vas a comprarte y no lleva sardinas.

Ella te mira, te sonrío, y pone en la cinta la barrita, esa pequeña frontera metálica que separará sus compras de las tuyas. Su champú del tuyo. Sus elecciones de las tuyas.

Alguien viene y devuelve un carro vacío. Lo pones junto al que tienes lleno. Empiezas a pasar a ese otro carro las sardinas, las cervezas, la guata, las habas, las putas alcachofas, los yogures de mierda, el maldito Coffemate, la mocosa badea y la revista *Estadio* con todos sus hijueputas jugadores de Barcelona y Emelec, cada uno más malo que el otro.

-¿Eso no lo lleva? -te pregunta la cajera señalando el segundo carro.

La miras.

-¿Me espera un segundito, por favor? -le dices y corres a la sección de lácteos y galletas donde encuentras las cajas de cereales americanos.

Coges dos, las más grandotas.

Abrazada a ellas como si fueran bebés, corres a la sección de Cosmética y Perfumería donde coges el champú tratamiento para cabellos delicados o tinturados con su precioso envase de líneas rojas y doradas.

Vuelves a la caja.

-Esto también.

-Señora, ¿y eso no lo lleva? -insiste la cajera apuntando con el mentón el carro donde brillan las latas de sardinas.

Niegas con la cabeza.

La chica llama a un muchacho para que devuelva todo a las perchas.

Lo miras con el rabillo del ojo.

Y sonriendo dices una frase para ti misma que nadie más alcanza a escuchar.

Literaula

**Cursos de Escritura Creativa
personalizados y eficaces**

ISSN-1698-7241 | D.L. M-43044-2004

Todos los derechos reservados | Copyright © 2004 - 2013 La Mirada Malva A.C.

Texto, Copyright © Los autores, mayo 2013

Banner intervenido "Cabeza en amarillos" | Portada © **Oswaldo Guayasamin**

Imagen de portada "El Grito 1" intervenida © **Oswaldo Guayasamin**

Prohibida la reproducción de cualquier parte de este sitio web sin permiso del mavazquez@omni-bus.com style="color:rgb(255,136,42)!important;TEXT-DECORATION:none" target="_blank">editor

BIBLIOGRAFÍA

- “Entre cuentos de terror y realidad”, <https://www.youtube.com/watch?v=pkbzZiNo-Lc>, consultado el 25 de octubre de 2023.
- “LEER 2023: Clase Maestra de María Fernanda Ampuero”, https://www.youtube.com/watch?v=5yvbsBcuV1o&ab_channel=SanIsidroCultura, consultado el 13 de marzo de 2023.
- “María Fernanda Ampuero se retira de la dirección del Plan Nacional del Libro”, <https://www.eluniverso.com/entretenimiento/2020/01/27/nota/7712145/maria-fernanda-ampuero-se-retira-direccion-plan-nacional/>, consultado el 19 de septiembre de 2020.
- “María Fernanda Ampuero”, <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/maria-fernanda-ampuero/>, consultado el 13 de septiembre de 2023.
- “María Fernanda Ampuero”, <https://www.revistaanfibia.com/autor/maria-fernanda-ampuero/>, consultado el 13 de septiembre de 2023.
- “Pin Pon con María Fernanda Ampuero”, <https://www.facebook.com/watch/?v=2257702054619383>, consultado el 25 de octubre de 2023.
- Aguilar González, Metzli Donají, “Muertos vivientes y resignificaciones del mal patriarcal: reescribir la violencia desde el gótico andino de María Fernanda Ampuero”, en Berenice Romano Hurtado (coord.), *Neogótico latinoamericano en literatura escrita por mujeres. Estudios críticos de obras representativas del siglo XXI*, Ciudad de México, Nómada, 2023, pp. 157-186.
- Aguilar González, Meztli Donají, “Violencia y deshumanización del cuerpo: una lectura del *body horror* en “Subasta” de María Fernanda Ampuero”, *Ciencia y cultura*, núm. 49, 2022, pp. 29-44.
- Álvarez Mejía, Ana María, *Lo monstruoso como poética del contrapoder en Pelea de Gallos de María Fernanda Ampuero*, Universidad de Cuenca, Cuenca, 2023, tesis.
- Álvarez Ramilo, Marc, *Periodismo y literatura: una reflexión en torno a sus hibridaciones*, tesis, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016.

- Amossy, Ruth, “La doble naturaleza de la imagen de autor”, en Juan Zapata (ed., trad. y pról.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2013, pp. 67-84.
- Ampuero, María Fernanda (ed.), *Dantescas. Cuentos de mujeres que descendieron a los infiernos*, Jules Mamone (il.), Buenos Aires, FERA, 2024.
- , “¿Quién dicen los hombres que soy yo?”, en Fernando Marías (ed.), *Wollstonecraft. Hijas del horizonte*, Madrid, Imagine Press, 2015, pp. 137-143.
- , “Centro”, en Julián López (comp. y pról.), *Limítrofe. Relatos continentales*, Buenos Aires, Libros de UNAHUR, 2022.
- , “Credo”, en Alberto Chimal (coord.), *Encuentro internacional de cuentistas 2020*, Guadalajara, Feria Internacional del Libro de Guadalajara/ Universidad de Guadalajara, 2020.
- , “Gorda”, *Gatopardo*, núm. 223, septiembre-octubre 2023, <https://gatopardo.com/reportajes/gorda-empoderar-al-cuerpo-femenino/>, consultado el 28 de febrero de 2024.
- , “Influencias”, https://www.domestika.org/es/courses/2636-introduccion-a-la-escritura-de-historias-de-terror/units/11638-introduccion#course_lesson_35078, consultado el 10 de noviembre de 2023.
- , “Las elegidas”, en Magela Baudoin y Giovanna Rivero (dirs.), *Carne de mi carne*, La Paz, Plural, 2018, pp. 135-142.
- , “Las tortas de la señora Griselda”, en Embajada del Ecuador en la República Popular China (ed.), *Amor y desamor en la mitad del mundo. Muestra del cuento ecuatoriano contemporáneo*, Beijing, LOOKWE, 2016, pp. 364-368.
- , “Las tortas de la señora Griselda”, *Hispanérica*, 2013, núm. 42, pp. 84-86.
- , “Las tortas de la señora Griselda”, Juan Fernando Andrade (ed.), *Todos los juguetes*, Quito, Dinediciones, 2011.
- , “Nam”, *Eñe. Palabras que explotan*, 2016, núm. 47, pp. 36-43.
- , “Neblina”, *Nueva Sociedad*, núm. 296, noviembre-diciembre 2021, <https://nuso.org/articulo/neblina/>, consultado el 28 de febrero de 2024.

- _____, “Presentación”, https://www.domestika.org/es/courses/2636-introduccion-a-la-escritura-de-historias-de-terror/units/11638-introduccion#course_lesson_35078, consultado el 20 de junio de 2023.
- _____, “Supermercado”, *Ómnibus*, 2013, núm. 43, disponible en <https://www.omnibus.com/n43/sites.google.com/site/omnibusrevistainterculturaln43/narrativa-ecuatoriana/maria-fernanda-ampuero.html>, consultado el 25 de octubre de 2023.
- _____, *Grita*, Barcelona, Flash, 2020.
- _____, *Lo que aprendí en la peluquería*, Quito, Dinediciones, 2010.
- _____, *Pelea de gallos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2018.
- _____, *Permiso de residencia: crónicas de la migración ecuatoriana a España*, Quito, La Caracola, 2013.
- _____, *Sacrificios humanos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2021.
- _____, *Veinte reflexiones de una migrante*, Buenos Aires, Lumpen, 2019.
- _____, *Visceral*, Madrid, Páginas de Espuma, 2024.
- Andrade, Juan Fernando, “Juguetes”, *Cultura B*, 28 de febrero de 2011, <https://culturab.blogspot.com/2011/02/juguetes.html>, consultado el 29 de octubre de 2023.
- Auerbach, Erich, “La cicatriz de Ulises”, *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, I. Villanueva y E. Imaz (trads.), Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 6ª reimpr., 1996, pp. 9-30.
- Bajtín, Mijaíl, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Helena S. Krukova y Vicente Cazcarra (trads.), Madrid, Taurus, pp. 237-409.
- Benítez Palma, Enrique, “Ecuador. Un país interpelado por sus escritoras”, en *Transatlantic Studies Network. Revista de Estudios Internacionales*, vol. 4, núm. 8, 2019, pp. 211-221.
- Bolognesi, Sara y Alena Bukhalovskaya, “Monstrua y subalterna: la resistencia en “Subasta” (2018), de María Fernanda Ampuero”, *Árboles y Rizomas*, vol. 3, núm. 1, 2021, pp. 87-100.
- Carrera, Miguel, “Fantástico y terror: teoría y práctica de dos categorías ficcionales en el ámbito hispánico”, *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. 2, núm. 45, 2018, pp. 5-20.

- Carretero Sanguino, Andrea, “Devenir abyecto o el deseo de sentirse repugnada: cuerpo, desecho y monstruosidad en dos cuentos de María Fernanda Ampuero y Gilda Holst”, *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, núm. 16, 2023, pp. 62-75.
- Carrión, Jorge, “Los diez libros de ficción del año”, <https://www.nytimes.com/es/2018/12/16/espanol/cultura/libros-de-ficcion-rosalia.html>, consultado el 22 de octubre de 2023.
- Carroll, Noël, “The Nature of Horror”, *The philosophy of horror or Paradoxes of the heart*, Londres, Routledge, 2004, pp. 12-58.
- Casas, Fabián, *Tuca*, Cochabamba, Yerba Mala Cartonera, 2014.
- Cavarero, Adriana, *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, Saleta de Salvador Agra (trad.), Anthropos/ Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México/ Barcelona, 2009.
- Chollet, Mona, *Brujas: ¿Estigma o la fuerza invencible de las mujeres?*, Gemma Moral Bartólome (trad.), Barcelona, Ediciones B, 2020.
- Clute, John, *El jardín crepuscular*, María Alonso (trad.), Gilgamesh, Barcelona, 2015.
- Cohen, Jeffrey Jerome, “Monster Culture (Seven Theses)”, en Jeffrey Jerome Cohen (ed.), *Monster Theory. Reading Culture*, Minneapolis, University of Minnesota, 1996 pp. 3-25.
- Connelly, Frances S., *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*, Amaya Bozal (trad.), Madrid, Machado Libros, 2015.
- Del Castillo Yépez, Gabriel Alejandro, *Hacia una poética de la violencia en cinco cuentos de Pelea de gallos, de María Fernanda Ampuero*, Universidad Andina Simón Bolívar, 2024, Quito, tesis.
- Escalante, Fabián V., “Escribí este libro aullando de dolor”, entrevista con María Fernanda Ampuero, *Más cultura*, <https://mascultura.mx/entrevista-maria-fernanda-ampuero/>, consultado el 30 de octubre de 2023.
- Escobar Ávila, Norma Constanza, *Escrituras en el péndulo. El sujeto migrante ecuatoriano en crónicas y testimonios alrededor del Feriado Bancario de 1999*, tesis, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Ecuador, 2021.
- Espinosa, Roque, *La crisis económica financiera ecuatoriana de finales de siglo y la dolarización*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2000.

- Falconí Trávez, Diego (ed.), *“Me fui a volver”*: Narrativas, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2014.
- Ferreira Carreres, Analía, *Cartografías líquidas. Violencia contra las mujeres en cinco cuentos latinoamericanos contemporáneos*, tesis, Lund, Lunds Universitet, 2020.
- Folguera, María y Carmen G. de la Cueva (pról.), *Tranquilas. Historias para ir solas por la noche*, Barcelona, Lumen, 2019.
- Foucault, Michel, *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*, Horacio Pons (trad.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1ª ed., 4ª reimpr., 2007.
- Freud, Sigmund, “Lo ominoso (1919)”, en *Obras completas XVII*, trad. José Luis Etcheverry. Argentina, Amorrortu Editores, 2ª ed., 6ª reimpr., 1999, pp. 215-251.
- Galindo Núñez, Miguel Ángel, “Inocencia quebrantada. El uso de lo grotesco en *Pelea de gallos* de María Fernanda Ampuero”, en *Sincronía. Revista de Filosofía, Letras y Humanidades*, núm. 79, 2021, pp. 334-344.
- Garba, Jaime, “El siglo de las mujeres en las letras”, *Gatopardo*, 3 de diciembre de 2018, <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/maria-fernanda-ampuero-escritora-ecuatoriana/>, consultado el 30 de octubre de 2023.
- García Cortés, José Miguel, *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- Gasparini, Sandra, “‘Aquí no me escucharán gritar’, violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres”, *Revista Tesis*, vol. 15, núm. 20, 2022.
- Ginzburg, Carlo, “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”, en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, trad. Carlos Catroppi, Barcelona, Gedisa, 2ª ed., 2008, pp. 185-240.
- Gómez Muñoz, Xavier, “María Fernanda Ampuero, la narrativa acuñada entre la migración y la crisis”, entrevista con María Fernanda Ampuero, *La paradoja*, 21 de junio de 2015 <https://xaviergomezmunoz.wordpress.com/2015/06/21/maria-fernanda-ampuero-la-narrativa-acunada-entre-la-migracion-y-la-crisis/>, consultado el 22 de septiembre de 2023.
- Iglesias Aparicio, Pilar, “Misoginia y violencia contra las mujeres en Luto y Pasión de Fernanda Ampuero”, Eva Moreno-Lago (ed.), *Escrituras y escritoras (im)pertinentes: narrativas y poéticas de la rebeldía*, Dyckinson, Madrid, 2021.

- Ingarden, Roman, “Concreción y reconstrucción”, en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, 1989, pp. 35-54.
- Izurieta, Belén, “¿Qué pasó en Ecuador en octubre de 2019?”, *El Outsider*, 2020, núm. 5, pp. 99-107.
- Jossa, Emanuela, “María Fernanda Ampuero y la narrativa del disgusto: *Pelea de gallos y Sacrificios humanos*”, *Visitas al patio*, vol. 17, núm.1, 2023, pp. 50-64.
- King, Stephen, “Tales of the Hook”, en *Danse Macabre*, Londres, Hodder & Stoughton, 2006, pp. 30-64.
- Kristeva, Julia, *Los poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, Nicolás Rosa y Viviana Ackerman (trads.), Buenos Aires, siglo veintiuno, 2ª ed., 1989.
- Larrea, Carlos, “Dolarización y desarrollo humano en Ecuador”, *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, 2004, núm. 19, pp. 43-53.
- Legarde, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Lispector, Clarice, *La hora de la estrella*, Ana Poljak (trad.), Madrid, Siruela, 5ª ed., 2015.
- Llopis, Rafael (pról. y trad.), *Antología de cuentos de terror 1. De Daniel Defoe a Ambrose Bierce*, Madrid, Alianza, 3ª ed., 2022.
- López, Mixar, “María Fernanda Ampuero: ‘La literatura como un Escape room’”, <https://www.latimes.com/espanol/vida-y-estilo/articulo/2020-08-24/libros-maria-fernanda-ampuero-la-literatura-como-un-escape-room>, consultado el 10 de septiembre de 2023.
- Lovecraft, Howard-Philips, “El horror sobrenatural en la literatura”, *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos*, José A. Álvaro Garrido (trad.), Madrid, Edaf, 2002, pp. 125-234.
- Mangueneau, Dominique, “Autor e imagen de autor en el análisis del discurso”, en Juan Zapata (ed., trad. y pról.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2013, pp. 49-66.
- Manrique Sabogal, Winston, “María Fernanda Ampuero: ‘El emigrante es el héroe moderno, el sacrificio moderno’”, entrevista con María Fernanda Ampuero, *WMagazín*, 28 de agosto de 2021, <https://wmagazin.com/maria-fernanda-ampuero-el-emigrante-es-el-heroe-moderno-el-sacrificio-moderno/>, consultado el 11 de octubre de 2023.

- Martínez de Mingo, Luis, *Miedo y Literatura*, Madrid, Edaf, 2004.
- Mateo Giménez, Martina, “Marías disidentes: la recuperación de Wollstonecraft a través de la palabra de María Fernanda Ampuero”, en Marta Elena Jaime de Pablos (ed.) *Mujeres, feminismo y género en el siglo XXI*, La Cañada, Universidad de Almería, 2018, pp. 37-52.
- Montes, Rubén, 30 de mayo de 2022, “Ahora qué leo”, https://www.lasexta.com/ahoraqueleo/virales/que-boom-latinoamericano-estan-hablando-escriptoras-marketing-impuesto-mercado_2022053062948514d7b96e0001f70da9.html, consultado el 25 de octubre de 2023.
- Moraña, Mabel, *El monstruo como máquina de guerra*, Madrid, Iberoamericana, 2017.
- Nambo Arcos, Luis Rey, *El poder como caracterizador de la monstruosidad en los cuentarios El ejército de la luna y Los atacantes de Alberto Chimal*, tesis, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2021.
- Pacheco, Adriana, Hablemos escritoras, 20 enero 2021, <https://open.spotify.com/episode/382h2TdsbNQ5Z5ZfdUQtrw>, consultado el 13 de septiembre de 2023.
- Palacios, Belinda, “‘Ali’, de María Fernanda Ampuero: una radiografía social en dos historias”, *Espinela*, núm. 12, 2024, pp. 52-59.
- Patán, Federico, “Una rosa para Amelia”, en Alfredo Pavón (ed. y pról.), *Cuento y figura (la ficción en México)*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999, pp. 121-134.
- Piglia Ricardo, “Tesis sobre el cuento”, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000, pp. 103-112.
- Piglia, Ricardo, “Primera clase. 28 de agosto de 1995”, *Teoría de la prosa*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2019, pp. 8-26.
- Piglia, Ricardo, “Secreto y narración”, *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*, Ciudad de México, Sexto Piso, 2015, pp. 235-245
- Pina, Ana, “El fulgor del nuevo gótico latinoamericano”, *El Cultural*, 29 de enero de 2021, https://www.elespanol.com/elcultural/letras/20210129/fulgor-nuevo-gotico-latinoamericano/554946581_0.html, consultado el 3 de mayo de 2024.
- Poblador Muga, María Pilar, “El neogótico y lo neomedieval: nostalgias del pasado en la era de la industrialización”, Concha Lomba Serrano y Juan Carlos Lozano (eds.), *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto II*, Zaragoza, Fernando el Católico, 2014, pp. 119-144.

- Radcliffe, Ann, “On the Supernatural in Poetry”, *The Italian or The Confessional of the Black Penitents. A Romance*, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 395-406.
- Rodal Linares, Selma, “La deshumanización como estrategia contra-económica en *Pelea de gallos*, de María Fernanda Ampuero”, *Valenciana. Estudios de Filosofía y Letras*, núm. 33, pp. 33-57.
- rodríguez freire, raúl, *Sin retorno. Variaciones sobre archivo y narrativa latinoamericana*, Adrogué, La Cebra, 2015.
- Rodríguez Pappé, Solange, “Arrebatadas: representaciones femeninas del miedo en la literatura ecuatoriana”, en Augusto Rodríguez (comp., pról.), *El pez sólo puede salvarse en el relámpago. Reflexiones sobre la literatura ecuatoriana*, Quito, Universidad Politécnica Salesiana/ Abya Yala, 2020, pp. 115-140.
- Roma, Sara, “Géneros de miedo: Terror vs. Miedo”, *La Palabra y el Hombre*, julio-septiembre 2009, núm. 9, p. 44-48.
- Romano Hurtado, Berenice, “Estudio introductorio. Horror y escritura en voces femeninas de Latinoamérica”, Berenice Romano Hurtado (coord.), *Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres. Estudios críticos de obras representativas del siglo XXI*, Ciudad de México, Nómada, 2023, pp. 9-40.
- Salazar Estrada, Yovani, *El sujeto migrante en el cuento ecuatoriano (1972-2017)*, tesis, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2017.
- Sánchez Carbó, José, “Tarjetas de presentación e identidad. Las colecciones de relatos integrados desde los umbrales”, *Valenciana. Estudios de Filosofía y Letras*, vol. 5, núm. 10, 2010, pp. 135-152.
- Sánchez Mejía, Cristina, “Espacios monstruosos: reconfiguraciones del terror en dos cuentos de María Fernanda Ampuero”, *Valenciana. Revista de Filosofía y Letras*, núm. 31, 2023, pp. 105-126.
- Sanz, Marta, 2 de abril de 2018, “Horrores globales”, https://elpais.com/cultura/2018/04/02/babelia/1522665519_514124.html, consultado el 22 de octubre de 2023.
- Scherer, Fabiana, 12 de junio de 2021, “El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo”, <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-nuevo-boom-latinoamericano-las-escritoras-marcen-el-rumbo-nid12062021/>, consultado el 25 de octubre de 2023.

- Segato, Laura Rita, *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*, Puebla, Pez en el árbol, 2014.
- Serrano Córdova, José Eduardo, “La estética gore de María Fernanda Ampuero”, *Pucara. Revista de Humanidades*, vol. 2, núm. 33, 2022, pp. 36-42.
- Sousa, Ana Rita, “La economía del cuento: el caso de María Fernanda Ampuero”, *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, núm. 9, 2023, pp. 1-17.
- Valencia, Sayak, “Capitalismo Gore y necropolítica en el México contemporáneo”, *Revista de Relaciones Internacionales*, Universidad Autónoma Metropolitana, núm. 19, 2012.
- Wilson, Rebeca, “Yo quiero que el lector no pueda salir de este libro indemne: María Fernanda Ampuero sobre *Pelea de gallos*”, entrevista con María Fernanda Ampuero, *Sounds and Colours*, 30 de septiembre de 2020, <https://soundsandcolours.com/articles/ecuador/yo-quiero-que-el-lector-no-pueda-salir-de-este-libro-indemne-maria-fernanda>