

# Muertos vivos y resignificaciones del mal patriarcal: reescribir la violencia desde el gótico andino de María Fernanda Ampuero

Metztli Donají Aguilar González

*¿Soy un monstruo o esto es ser una persona?*  
Clarice Lispector

La literatura latinoamericana siempre ha estado plagada de seres híbridos, de criaturas que acechan en los relatos orales y que permiten conocer los temores más arraigados de los hombres. Brujas, nahuales, demonios, zombies, vudú; cada pueblo y sociedad ha manifestado su propia representación del mal y, por lo tanto, del miedo. Ante este panorama, las literaturas de esta zona geográfica han diversificado y adaptado la idea del *monstruo* a sus propios intereses recurriendo a imaginarios locales que parecen ser los predilectos para consolidar el gótico latinoamericano escrito por mujeres, corriente que ya se ha apoderado de la producción literaria actual.

En este sentido, el epígrafe de Lispector con el que abre la compilación de cuentos *Pelea de gallos*, evoca a los monstruos que habitan las narraciones de la ecuatoriana María Fernanda Ampuero, una de las voces femeninas más recientes que ha adoptado esta línea literaria para denunciar las terribles realidades y condiciones sociales que enfrentan las mujeres latinoamericanas del siglo XXI.

El nuevo gótico –también llamado *neogótico* o *gótico latinoamericano*– evoca imaginarios literarios cargados de violencia, terror y horrores sociales que se develan a través de seres que han dejado de ser sobrenaturales y se han convertido en los monstruos de lo cotidiano: violadores, asesinos, desapariciones forzadas, feminicidios, inmigración...

Pero, ¿por qué este género mantiene su vigencia en el siglo XXI? ¿Por qué se puede seguir hablando de «monstruos» dentro de las sociedades latinoamericanas actuales? Una de las respuestas más inmediatas a estos cuestionamientos sin duda está en la función cultural que siempre ha perseguido este género literario, pues desde su surgimiento a finales del siglo XVIII y principios del XIX ha servido para exhibir las ansiedades y desesperaciones de los seres humanos.

Con narrativas cargadas de supersticiones e ideas fantásticas, “la ficción gótica rescató la naturaleza de los temores sociales y personales y presentó mundos diferentes y más excitantes en los que las heroínas podían encontrar no sólo la violencia aterradora, sino también la libertad de la aventura” (Sánchez-Verdejo, 2008: 7).

De la cita anterior se puede rescatar otro punto importante que de alguna forma explica la predilección de las autoras latinoamericanas por el género: la violencia. Esta característica funge un papel ambivalente en cuanto a objetivos y efectos del género, pues los actos cometidos por los personajes de los relatos siempre irán empeorando y denunciando atrocidades absolutas en un desvío total del orden y los valores sociales esperados.

Si bien el gótico original recurrió a los monstruos y seres sobrenaturales como el vampiro –*Drácula* de Bram Stoker o *Carmilla* de Joseph Sheridan Le Fanu–, el licántropo –“El lobo” de Guy de Maupassant o “La marca de la bestia” de Rudyard Kipling–, a figuras como *el doble* –*El extraño caso de Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson– o bien a la creación del “muerto viviente” –*Frankenstein* de Mary Shelly– para enfatizar el temor a la desintegración social y la necesidad de la reconstrucción de los límites y las fronteras humanas, cada uno de estos arquetipos ha sido refigurado en las narrativas latinoamericanas escritas por mujeres que juegan con el gótico, y Ampuero no ha sido la excepción.

## *La inflexión neogótica*

Antes de comenzar con el análisis de la narrativa de Ampuero es necesario delimitar el término neogótico y enfatizar algunas de sus características sin perder de vista que se trata de una reconfiguración de los elementos primigenios insertados en una realidad inmediata actual.

De esta manera:

The contemporary Gothic, drawing on an already fragmented and heterogenic artistic tradition, is less a genre than a vestigial type of writing that resuscitates older horrors and formulas and filters them through the echo chambers of a modern preoccupation with the social value of transgressive literature. (Aldana, 2018: 1)

Para los fines de este artículo, esas preocupaciones modernas tendrán que ver con cualquiera de los países latinoamericanos que enfrentan una crisis social, que de una u otra forma se ha normalizado, y que se subrayará específicamente en el Ecuador que Ampuero retrata en varios de los cuentos que se analizarán más adelante. Asimismo, los viejos horrores y fórmulas clásicas se insertan en un contexto vigente –aún más cruel que el del siglo XIX– para demandar la visibilidad de la crisis de violencia que plaga Latinoamérica.

Con ello se hablaría de un:

mecanismo por el cual se recicla y transforma el género gótico en América Latina, poniendo fuera de lugar a personajes y temas para realzar la artificialidad del género y sus dinámicas de construcción y enunciación de lo otro y para posibilitar la enunciación de aquello de lo cual ‘no se puede hablar’ –que dependiendo del contexto puede ser violencia, desigualdades sociales o tabúes culturales como el incesto o lo abyecto–. (Becerril, 2019: 6)

Así, los vampiros y el castillo de Transilvania pierden sentido para representar un horror actual y es necesario reubicar estos espacios y personajes en una geografía cotidiana como las calles ecuatorianas, la urbe argentina, la Ciudad de México, o bien, espacios periféricos de las naciones europeas o la estadounidense que reciben a los inmigrantes latinoamericanos que huyen de sus entornos hostiles y agresivos.

Aldana amplía la noción del neogótico más allá de sólo los arquetipos de los monstruos clásicos y explica esta nueva corriente literaria como una “temática” o una “estética” capaz de abarcar múltiples vertientes:

As the fragments of an already atomized type of literature, the contemporary Gothic is marked by its ubiquity: if a certain novel is not Gothic, it is bound to utilize motifs or to include literary aspects that have, at some point, been associated with the Gothic, from graveyards and ruins as memorable settings to rapacious monks, monsters, and ghosts as villains. Since these are very specific and no longer confined to narrative effect, it is possible to find the “Gothic” as an aesthetic or thematic qualifier in further subgenre hybrids (Gothic romance, Gothic science fiction, Gothic noir) or even in methodological subdivisions reliant on the type of cultural work carried out by a text (postcolonial Gothic, queer Gothic, feminist Gothic). (Aldana, 2018: 1)

En el caso de María Fernanda Ampuero, su neogótico cobra vida en un entorno social que violenta, desnaturaliza, nulifica y oprime a la mujer dentro de las fronteras de su natal Ecuador,<sup>1</sup> lo que la ha llevado a convertirse en una de las máximas representantes del *gótico andino* junto a su contemporánea Mónica Ojeda.

### *El gótico andino y María Fernanda Ampuero*

Sobre el gótico andino aún no existen suficientes planteamientos teóricos o conceptuales que ayuden a enmarcar en totalidad esta vertiente literaria; sin embargo, han sido las propias autoras representantes de la corriente las que han establecido una conceptualización más precisa acerca de este tipo de literatura. Por lo tanto, con esta propuesta interpretativa se buscará rescatar los rasgos narrativos que Ampuero desarrolla para plantear su propia definición del horror y así tratar de definir lo que hasta el momento puede percibirse bajo los parámetros de esta vertiente neogótica muy específica de Ecuador.

---

<sup>1</sup> Aunque, evidentemente, pueda ser leído e identificado desde cualquier ciudad de Latinoamérica.

En torno a esto, Mónica Ojeda menciona que el gótico andino se distingue porque:

tiene que ver con que la literatura gótica y en general es una literatura que trabaja el tema del miedo, pero [...] muy ligado al tema del paisaje. Importan mucho los edificios, la arquitectura, pero también el paisaje y su vinculación con el miedo. Eso es algo que fue esencial para trabajar el concepto de gótico andino [...] Para mí, el paisaje andino es de donde salen las mitologías, los misticismos, las narraciones orales que están en los cimientos de cada uno de los relatos. Los volcanes, los páramos, los valles, son muy importantes, pero también las visiones ancestrales que subyacen en los relatos. Todo esto ligado al horror, al miedo, a la violencia. (2020)

Otro aspecto importante que resalta esta autora es aquel “miedo muy particular de esa zona de los Andes que proviene de convivir con volcanes, de sufrir el frío y el calor extremos, pero también del desamparo que hay en esas áreas” (Ojeda, 2020). Y, por supuesto, los pueblos y las ciudades no se pierden de vista, pues es ahí, en la cordillera de los Andes, donde todo lo terrible puede pasar.

Ampuero comparte los miedos de Ojeda porque ambas son oriundas de Guayaquil, Ecuador, mejor conocido como *Guayakill* según ambas escritoras, y curiosamente las dos han encontrado refugio (o quizá el autoexilio) en la ciudad de Madrid, España. De ahí que su concepto de *gótico andino* pueda ser entendido bajo los mismos rasgos que los planteados por su análoga y, evidentemente, desarrolla algunos otros más particulares respecto de su forma de ver el terror.

María Fernanda escribe sus cuentos “aullando de dolor”<sup>2</sup> e irrumpe en la institución sagrada de la familia para hablar acerca de los abusos, la perversión, los secretos y las cicatrices que conllevan este tipo de relaciones. Desde *Pelea de Gallos* (2018), esta autora ecuatoriana ya anunciaba su predilección por descubrir espacios íntimos que albergan monstruos; ahora, con su obra más reciente, *Sacrificios Humanos* (2021),

<sup>2</sup> La autora usa esa expresión durante una entrevista en la librería Gandhi tras la publicación de *Pelea de Gallos* en 2018.

sólo confirma que la violencia de la que habla es universal, sin importar dónde se ubiquen espacialmente los personajes de sus narraciones.

Ampuero ya ha dejado claro que sus textos están escritos desde su perspectiva del mundo y desde la violencia que las otras mujeres han callado, pero que ella no se permite ignorar. Ser mujer en Ecuador, en México, en América Latina y en el mundo parece ser una condición de terror en el siglo XXI.

Permitir que desaparezcan y mueran mientras tú y yo estamos hablando y que esté pasando en este momento, así como la crianza diferenciada por los roles de género (Mira que estoy metiendo con toda la intensión feminicidios junto a crianza), todas esas diferencias, son actos de violencia cotidianos que todos tenemos asumidos. (Ampuero, 2018)

Firme en la denuncia social que quiere hacer e interesada en exaltar los límites de su propio gótico andino, esta autora guayaquileña ha creado espacios y narraciones en los que los monstruos de lo cotidiano persiguen incluso después de la muerte. Es aquí donde surge el interés por analizar dos de sus cuentos: “Luto” de *Pelea de Gallos* y “Biografía” de *Sacrificios Humanos*.

### *El monstruo más próximo que nunca*

El cuento que podría ser identificado con mayores tintes góticos en la narrativa de Ampuero es sin duda “Luto”, una narración sobre los horrores que ocurren en la intimidad de una pequeña familia que habita un poblado lejano, casi olvidado, donde acontecen situaciones atroces.

Narrado en tercera persona, “Luto” cuenta la historia de María y Marta, dos mujeres subyugadas por la presencia masculina y la pobreza del entorno que las ha convertido en objetos sexuales de los hombres del pueblo, entre los que se encuentra su propio hermano. Cargada de analepsis, la línea narrativa se desenvuelve en un ir y venir hacia los momentos anteriores al luto que, se supone, estas mujeres deben llevar tras la muerte de su hermano; sin embargo, poco a poco se irá develando

por qué aquella muerte significa una fiesta para ellas y cómo es que desde esos acontecimientos del pasado se van configurando los horrores que Ampuero busca matizar como su propia versión del gótico andino.

La descripción que inaugura la narración muestra a las hermanas engullendo alimentos con desesperación y bebiendo vino sin control, olvidando por completo que su hermano ha fallecido. La forma en la que estos personajes tragan la comida pretende mostrar las carencias en las que han vivido, pese a que el hermano tenía los medios para que no fuera así:

Por primera vez en su vida, Marta se sentó en la cabecera de la mesa e hizo sentar a su hermana, limpia, vestida de lino blanco y ungida en aceites perfumados, a su diestra. Trajo más vino antes de que se acabara el botijo anterior y, sin decir las oraciones, se devoró el pollo, las patas gordas del pollo con la corteza crujiente, acaramelada, sabrosa, que nunca habían sido para ella. Miró a María que parecía una bárbara arrasando con los colmillos pechuga, muslos, rabadilla, y le entró la risa floja. [...] Tuvo ganas de decirle a María míranos, míranos, qué poco de nosotras, tan llenas de goce, hoy que deberíamos guardar luto tieso, hoy que la casa debería estar cubierta de liencillo negro. (Ampuero, 2018: 71)

Desde la apertura del cuento con esta cruda imagen, Ampuero prepara al lector para que reconozca que la configuración gótico-andina que ella propone hablará de los personajes rústicos que habitan (o provienen de) geografías limítrofes que se tornan violentas y que, además, son demasiado precarias. Esto sólo se reafirmará más adelante cuando sea la propia Marta quien hable acerca de cómo siempre ha habitado espacios cargados de brutalidad y cómo ha convivido con los monstruos que residen en ellos: un padre alcohólico y violento, un hermano violador, un pueblo lleno de los mismos males que rondan su propia familia.

“Luto” se construye a través de los recuerdos de Marta en los que se irá poniendo en evidencia el ambiente hostil en el que su hermana y ella se desenvuelven. La violencia avasalladora del texto proviene del recordar cada uno de los episodios atribuidos al deterioro físico en

el que se encuentra María y, además, de la perturbación que produce la crudeza con la que se narran los horrores que ahí suceden.<sup>3</sup>

Los relatos de Ampuero, con un estilo tan específico y característico, forman parte de:

Un tipo de literatura que trabaja la violencia (y por tanto el miedo) generada en una zona geográfica específica: la Cordillera de los Andes,<sup>4</sup> con todas sus narraciones, mitos, símbolos y su desnuda contemporaneidad. En cualquier caso, entiendo el gótico andino como una literatura que aborda la violencia y los miedos particulares de ese territorio, con toda su historia y su contexto. (Ojeda, 2021)

Para remarcar que el tópico de la violencia es fundamental en su narración, la autora se asegura de cargar el texto con descripciones muy detalladas del cuerpo en descomposición de María, lo que da paso a la creación de una “estética de lo podrido”, derivada del horror corporal, que se convertirá en uno de los elementos más característicos de este cuento:

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 perene, alguien le produjo un aborto a patadas, alguien, nadie, hizo nada durante esos días que quedó inconsciente y las ratas, con sus dientecitos empeñosos, comenzaron a comérsela por las mejillas, por la nariz, alguien, seguramente su hermano, le dejó la espalda como el mimbre de tantos latigazos. Tchas, tchas, tchas. (Ampuero, 2018: 73)

El cuerpo, tanto el de María como posteriormente el del hermano, se vuelve un espacio desde donde se denuncian los males que se están

---

<sup>3</sup> Este es quizá uno de los elementos más marcados a lo largo de cada uno de los cuentos de la compilación de *Pelea de Gallos*, pues Ampuero no le teme a las palabras ni lo mucho que éstas pueden llegar a estremecer al lector y, por el contrario, satura sus textos con ellas para que no se olvide que la ficción no está nada alejada de la realidad.

<sup>4</sup> La cordillera de Los Andes atraviesa Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, Perú y parte de Venezuela.

viviendo y, por otro lado, refleja la relación fatal con *el otro*, que en muchos de los textos de esta autora puede convertirse en la víctima o en el victimario. Además, desde esta mirada hacia la otredad se vuelve posible llegar a una reflexión acerca del daño que un cuerpo es capaz de dar o recibir para que, entonces, entre en juego el miedo a sufrir el mismo horror.

Para exaltar este elemento, Ampuero vuelve lo corpóreo aún más siniestro porque pone sobre la mesa dos situaciones que siempre incomodan al lector, el incesto y la violación, y, además, los liga a un mito religioso:

Ahí la había maltratado y penetrado por el ano y la vagina y torturado él, que se hacía llamar puro, que se hacía llamar hombre de dios [sic] [...] Marta lo sabía porque más de una noche lo había seguido y lo había observado todo con los ojos templados de terror. Y después, cuando los cerraba, volvía a verlos otra vez y otra vez y otra vez. Hermano sobre hermana. (Ampuero, 2018: 76)

El relato entonces es por sí mismo una reescritura de tres figuras bíblicas: Lázaro, Marta y María –hermanas del primero–, a través de las cuales se cuenta una historia de poder y abuso patriarcal en un tiempo impreciso, que bien puede coincidir tanto con los contextos latinoamericanos actuales como con la era de Cristo. Ampuero reconstruye el pasaje bíblico de la visita de Jesucristo a Marta y María, devotas servidoras suyas, y posteriormente el de la muerte del mismo Lázaro, para recordar que es precisamente en la familia donde todo comienza a pudrirse.<sup>5</sup>

En la literatura de 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. Por esto mismo, y como otra de las cualidades de sus textos, esta

---

<sup>5</sup> Ampuero mencionó en la entrevista en la librería Gandhi su fijación por las relaciones familiares debido a que ella cree que: “falta detonar esa idea de ‘La familia es algo sagrado, intocable, no se puede cuestionar’. De hecho, la gente que mata, que viola, que destruye niños, todos salieron de una casa, no salieron de una cosa espontánea, de una esquina. Yo quiero saber cómo son esas casas, cómo es el proceso de formación de un monstruo, yo quiero abrir todas las puertas y todas las ventanas y verlo” (2018).

escritora guayaquileña une las relaciones filiales con lo corpóreo<sup>6</sup> para crear esa atmósfera turbadora que siempre ha caracterizado al gótico,<sup>7</sup> pero que ahora se fusiona con las creencias, cosmovisiones y localidades andinas, para desarrollar una estética neogótica en estos espacios latinoamericanos.

Ahora bien, algo fundamental para entender por qué Ampuero eligió precisamente a esta *familia original*<sup>8</sup> y cómo se configura la atmósfera gótica en el cuento a través de este mito es ver a lo *ominoso* operar según un principio de *desfamiliarización*, es decir, hacer “que lo familiar sea extraño, [pues esto] desafía nuestras creencias y suposiciones sobre el mundo y sobre la naturaleza de la ‘realidad’” (Bennet y Royle, en Cabrera, 2020: 26).

¿Qué desafía más las creencias de las sociedades que transgredir la religión y sus figuras instauradas? Precisamente por esta razón en el cuento aparece una contraposición de las figuras originales bíblicas con las reconfiguradas por Ampuero. El Lázaro de Betania<sup>9</sup> que se exhibe en el Nuevo Testamento pierde su significación de “hombre santo” y ahora se reconfigura desde la crueldad y la perversión como un violador, denotaciones que la Biblia jamás confiere (o ha erradicado) cuando se trata de los seguidores (hombres) de Dios. Así, el sentido de lo ominoso que menciona Cabrera entra en juego cuando la figura de Lázaro

---

<sup>6</sup> A lo largo de los cuentos que conforman *Pelea de gallos* se pueden identificar estas relaciones filiales de manera muy marcada: Un padre que viola a la niñera de sus hijas, quien tiene la misma edad que ellas (“Monstruos”); una niña abusada sexualmente por galleros y que para evitarlo hace de su cuerpo un lugar pútrido mientras su padre pasa por alto todo aquello (“Subasta”); una mujer que descubrió su despertar sexual con el vecino, que vive entre ratas y cucarachas, y que además equipara sus relaciones con la idea de los hamster comiéndose a sus propias crías (“Crías”).

<sup>7</sup> En cuanto a la novela gótica, en su libro *Horror y ficción* (2017) H. P. Lovecraft menciona que “la atmósfera es lo más importante, pues el criterio último de autenticidad no es el ensamblado de la trama sino la creación de una cierta sensación” (2017: 25).

<sup>8</sup> Entendiendo a esta como una familia primigenia que gracias a la religión ha establecido cómo se deben comportar ciertos miembros de este entorno e incluso justificando cierto tipo de opresión hacia la mujer.

<sup>9</sup> Lázaro de Betania es un personaje bíblico que sólo aparece en el Nuevo Testamento y es hermano de María y Marta de Betania. Vivió en Betania, un pueblo a las afueras de Jerusalén. En su casa se alojó Jesús al menos en tres ocasiones. Es muy famoso principalmente porque según el Evangelio de Juan (11:41-44) fue revivido por Jesús. A partir de esta historia su nombre es utilizado frecuentemente como sinónimo de resurrección.

se vuelve *extraña* debido a su actuar violento, que profana las normas establecidas en el mismo texto bíblico y lo lleva a convertirse en ese *otro* que Ampuero propondrá como el origen de una maldad que traspasa el tiempo, las formas y los espacios. Señala la historia:

Por ahí desfilaban los hombres, jóvenes y ancianos. Allí, sobre ella [María], nacía y moría la sexualidad del pueblo. Allí la había maltratado y penetrado por el ano y la vagina y torturado él, que se hacía llamar puro, que se hacía llamar hombre de dios, que era querido amigo de aquel, el más sano de los santos, ese que cuando venía a casa levantaba una actividad torrencial y al que María lavaba los pies polvorientos y callosos con perfumes exóticos, divinos, suyos. (Ampuero, 2018: 75-76)

Esta idea de una maldad atávica se soporta, además, con la segunda vía que Ampuero ocupa para delimitar su estética podrida: los espacios. Si las sensaciones que provoca un cuerpo en descomposición que fue violado no parecen suficientes para perturbar al lector, los espacios donde se cometen estas acciones vuelven aún más abyecta la atmósfera de lo que se narra:

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. María, la dulce y hermosísima María, la de los ojos como gemas de montañas remotas, hija del mar y del desierto, resultaba ahora asquerosa para el más mugriento de los forasteros. (Ampuero, 2018: 76)

La decadencia del espacio y del cuerpo forman hasta aquí una urdimbre necesaria para entender la conformación del monstruo social que se propone como el peor de los males; sin embargo, también existe una inflexión hacia la impasividad de las víctimas, otro de los aspectos que parecen emerger como una constante dentro de esta nueva propuesta del neogótico y que tiene que ver con la idea de *venganza hacia el patriarcado* que persiguen las autoras latinoamericanas.

Para estos fines, Ampuero trasgrede el pasaje bíblico donde Lázaro cae enfermo<sup>10</sup> y sus hermanas lo cuidan devotamente implorando a Jesús que lo salve; aun así, pese a las súplicas, Lázaro muere y las hermanas quedan devastadas por la pérdida. En “Luto” se presenta una transfiguración del personaje de Marta y ahora se guía por el *rape and revenge*,<sup>11</sup> otro género de terror cargado de gótico que ha tenido su *boom* en las últimas décadas. Este constructo narrativo sirve para remarcar que Marta y María –aunque esta en la representación de la primera– buscarán deshacerse –o al menos intentarlo– de ese horror porque el Lázaro del cuento es la representación simbólica de un depredador:

Quando el hermano enfermó, Marta, a la que todos alababan su entrega, su disponibilidad, sus habilidades, sus guisos, sus ternuras, sus infusiones, se volcó a cuidarlo. Lo alimentaba, limpiaba, medicaba e incluso aplicaba unguento blanco en sus partes privadas en carne viva. Todo aquello que un observador hubiese podido confundir con cariño, era realizado con un odio profundo. Ante el ojo ajeno, Marta era pura delicadeza, pero a solas lo alimentaba con caldos fríos, gelatinosos, siempre con algo de estiércol fresco, arena o gusanos que recogía en los patios y que metía, cuidándose de que la vean, en una cajita. (Ampuero, 2018: 78)

Este proceso de venganza tan cuidado permite articular un dolor en sentido inverso que no se lamenta y, por el contrario, se disfruta al ser parte del proceso catártico de los personajes, ya que este los conduce a la liberación femenina. De esta manera, el cuidado del enfermo permite la manifestación de lo corporal una última vez, ahora matizado por la abyección,<sup>12</sup> para reforzar la atmósfera gótica:

<sup>10</sup> Juan 11:1-25.

<sup>11</sup> El esquema básico que sigue el *rape and revenge* consiste en: 1) presentar a un personaje femenino que es salvajemente atacado, violado, torturado, asesinado o todo junto; 2) hacer que sobreviva milagrosamente y se recupere de sus heridas; 3) para iniciar una precisa campaña de venganza eliminando uno a uno a sus agresores (Partearroyo, 2018). Si bien el *rape and revenge* tiene que ver con la víctima, la variación que se presenta en la narración no es disruptiva para la reconfiguración del mito bíblico.

<sup>12</sup> Habrá que recordar que Kristeva menciona la suciedad y el cadáver como una de las manifestaciones más evidentes de lo abyecto. “La herida de sangre y pus, o el olor dulzón y acre de un sudor, de una putrefacción” (1988: 10) provoca rechazo, asco. Para este punto de la narración, el hermano muy pronto se convertirá en cadáver, un hecho que evidencia “el colmo de la abyección, [...] la muerte infectando la vida” (1988: 11).

El momento de la limpieza que realizaba al cuerpo del hermano, que se había convertido en una sola llaga púrpura, sanguinolenta y llena de pus, empezaba siendo tierna, con agua tibia, aceite de coco y esponja marina y, de pronto, sin aviso, sin cambios en la respiración, se volvía feroz. Marta cambiaba la esponja de mar por lana de cero y arrastraba los brazos arriba y abajo como se lija la madera. Finalizaba su pulimiento con alcohol de quemar. Era imaginativa, tanto vertía cera caliente en las heridas como alcanfor, ortiga o limón. Después salía de la habitación y se quedaba sentada en una silla al pie de la puerta, con sus manos cruzadas sobre el regazo, piadosas, y los ojos muy cerrados, mientras dentro su hermano se retorció de dolor y hacía ruidos espantosos, sordos, porque ya no podía gritar: la enfermedad le había arrebatado la lengua y en su lugar había dejado una especie de papilla rosa que se movía dentro de la boca desdentada con algo de monstruoso y lascivo. (Ampuero, 2018: 78-79)

El monstruo de la narración se ha convertido en un leproso que no puede salvarse a sí mismo. La emancipación de las hermanas parece asequible, o al menos eso cree Marta, quien reza porque su hermano “muriera lento, con el mayor dolor posible” (Ampuero, 2018: 79). Y es aquí, hacia el final del cuento, cuando se llega a la cumbre del gótico y emerge la fusión de un monstruo clásico antiguo con el monstruo social, porque, recordando a Jeffrey Cohen, “the monster is born [...] as an embodiment of a certain cultural moment –of a time, a feeling, and a place” (1996: 3).

Ampuero finaliza su reescritura del mito bíblico aludiendo al pasaje de resurrección de Lázaro<sup>13</sup> para convertirlo en el elemento más macabro de la articulación gótico-andina:

A los cuatro días, cuatro, apareció por el pueblo el amigo, el santo hombre. [...] entonces [...] pidió que lo llevaran al sepulcro y ahí lo dejaron, de rodillas, llamando al muerto como se llama a alguien desde el portal de su casa, como si al otro lado de la piedra quedara todavía alguna vida para escuchar. Marta se encogió de hombros ante semejante insensatez y volvió a su casa, a la fiesta de su hermana libre, a la vida. (Ampuero, 2018: 80)

<sup>13</sup> En Juan 11, 1-45 se menciona: Marta dijo a Jesús: Señor, si hubieras estado aquí, mi hermano no habría muerto. 22 Aun ahora, yo sé que todo lo que pidas a Dios, Dios te lo concederá. Jesús le dijo: Tu hermano resucitará. 24 Marta le contestó: Yo sé que resucitará en la resurrección, en el día final. 25 Jesús le dijo: Yo soy la resurrección y la vida; el que cree en mí, aunque muera, vivirá, 26 y todo el que vive y cree en mí, no morirá jamás.

Esta resurrección será airosa, pero también terrorífica, porque las hermanas se enfrentarán a lo abominable, algo que viene del más allá y que está tanto vivo como muerto:

Esa noche, mientras Marta y María cenaban cordero, un golpe en la puerta las sobresaltó. Debe ser el viento. El viento en esta época, tan terrible. Siguieron comiendo hasta que María y Marta 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. Abría y cerraba la boca, como llamándolas por sus nombres, pero ningún sonido, nada más gusanos, salían de su boca desdentada. (Ampuero, 2018: 80-81)

El arquetipo del muerto viviente, entonces, se actualiza para remarcar la maldad que traspasa épocas, pero también 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, implica entonces un terror a repetir lo vivido, un miedo puro a la historia que se hereda si se olvida.

Frente a esto se puede rescatar lo que menciona Alicia Montes en su artículo “Los muertos vivos como figuración literaria y política de lo excluido que retorna. El género zombi en la narrativa argentina posterior a la crisis del 2001”:

Los muertos vivos producen un quiebre en la linealidad teleológica del cuerpo narrativo de los géneros literarios y masivos haciendo perceptible que el aparente progreso de la acción hacia un final que cierra la historia solo encubre la circularidad de una experiencia que se repite de modo incesante, en cuanto efecto de una biopolítica negativa ficcional que sugiere la destrucción de todo lo viviente y la reproducción incesante de lo mismo. (2020: 25)

La destrucción de lo viviente, entonces, figura aquí como aquellas mujeres, incesantemente subvertidas por una violencia llevada al límite, que seguirán sumergidas en el mismo curso cíclico del monstruo familiar que parece estar destinado a reproducirse una y otra vez, en silencio, en aquellas geografías olvidadas por la mayoría. Ampuero entonces busca que el lector *aúlle de dolor* al reconocer que, de hecho, estas

realidades tan feroces no sólo pueden ser ficcionalizadas, sino que están ahí, latentes y como amenaza para cualquier mujer latinoamericana.

### *El mismo mal, otras formas y fronteras*

Una vez analizada la construcción que presenta “Luto”, es evidente que el tópico de lo sacro funge un papel importante en la configuración de la narrativa *ampuereana*; parte importante de ello es que, tal como en el gótico original, los aspectos religiosos que se plantean en estos textos contemporáneos se emparentan con el vicio, lo pecaminoso y el sacrilegio, rasgos que se manifiestan a través de la transgresión en el comportamiento de los personajes masculinos –siempre victimarios de una mujer– que aparecen en el cuento anteriormente referido y en “Biografía”, obertura de la compilación *Sacrificios Humanos* (2021), en la que se distinguen líneas temáticas semejantes.

La narración de “Biografía” se desarrolla en torno a una mujer migrante, escritora –de la que no se conoce su nombre– quien en un momento de desesperación económica y después de un intento de violación por parte de su jefe en un locutorio, se postula en internet como redactora de biografías. No tan segura de su suerte recibe una llamada de Alberto, un hombre que parece dispuesto a pagar la cantidad que sea por aquellos servicios; frente a las deudas que ha dejado en su país de origen, su condición de indocumentada y pese a la desconfianza que le produce la voz de su contratista, la protagonista acepta el trabajo y se dispone a viajar hasta aquel pueblo del norte donde se enfrentará a *presencias oscuras* capaces de desencadenar los peores horrores.

El gótico andino que Ampuero introduce en este cuento está muy alejado de los escenarios de la cordillera<sup>14</sup> que se pueden percibir en “Luto”; sin embargo, los personajes de “Biografía” se configuran a través

---

<sup>14</sup> Pese a esto, se mantiene la descripción de espacios rurales, lejanos de la urbe, *casi olvidados*, como los presentados en el primer cuento que seguirían definiendo el estilo del gótico andino en esta escritora. La atmósfera y locación donde se desarrolla el cuento soporta la construcción gótica de un espacio decadente en el que se origina el horror: “La casa por dentro era oscura y olía a comida vieja, a algo con col que se cocinó hace mucho y se fermentó, a ventilación pobre, a desaseo, a vicio. Casi no había muebles ni cuadros ni espejos. Parecía una

de creencias –religiosas y míticas– heredadas de la familia, o bien, de sus lugares de origen. Alberto es un hombre *fanático* religioso, que después de una terrible infancia “encontró la palabra” en aquel pueblo donde radica; la protagonista es una mujer que como migrante está conformada por creencias y miedos comunales que la persiguen hasta en sueños y, además, parece haber perdido la fe en Dios.<sup>15</sup>

Este choque de creencias establece una brecha necesaria para exponer un *terror religioso*<sup>16</sup> que, muy conexo con la idea del pecado y lo profano, se manifiesta a través de la trasfiguración que tendrá Alberto durante el desarrollo del cuento. En este sentido, la autora presenta ciertas “anunciaciones” de que el viaje –y la estancia en el destino– de esta mujer migrante, será una pesadilla llena de horror; por ello no es fortuito que ella tenga un sueño cargado de símbolos –arraigados en la oralidad de los pueblos andinos– que le advierten el mal que se avecina:

Por la noche me subí al autobús rumbo al norte. En el camino, no sé a qué hora, me dormí. Soñé que un pavo se había colado en el cuarto de mi hija y le estaba picoteando la mollerita. Supe de inmediato que el pavo era un demonio y que los demonios se alimentan de los pensamientos puros de los bebés. Quise gritar, pero no tenía boca. [...] No tenía piernas. Tampoco tenía brazos para agarrar a mi bebé y llevármela lejos del pavo. (Ampuero, 2021: 16)

La mención del pavo<sup>17</sup> es el primer acercamiento a un *mal* conectado con lo *sobrenatural*; que la protagonista lo identifique como tal, permite evocar una configuración terrorífica que se liga a otro de los

---

casa abandonada, una guarida. Le pedí a Alberto el teléfono y me constestó que no lo había pagado y lo habían cortado. También la electricidad” (Ampuero, 2021: 21).

<sup>15</sup> Esta percepción se da a través de afirmaciones como “Dios no ama, los hombres matan, la naturaleza hace llover agua limpia sobre los cuerpos ensangrentados, el sol blanquea los huesos” (Ampuero, 2021: 19), que dictan la dirección que tomará el relato.

<sup>16</sup> Directamente ligado al cine y la cultura pop –punto de origen de este nuevo gótico–, esta corriente del terror refiere a que, “hasta cierto punto, terror y religión han estado siempre indisolublemente unidos. Una de las armas que ha usado la religión (centrémonos en la cristiana, que es la que mejor conocemos) ha sido el terror implantado al creyente, el miedo al castigo divino o a la representación del Mal que ha ofrecido la Iglesia a través de sus siglos de existencia” (Maroto, 2010).

<sup>17</sup> Tan sólo en las leyendas de México, el pavo negro o las aves grandes se relacionan con una de las formas en las que se manifiestan *las brujas*.

episodios que proclama la venida de algo terrible y en el que, además, se reafirma el tópico de lo *religioso* –fanático– como base de la construcción del relato:

Nos sentamos alrededor de una mesa de madera bruta, él en la cabecera. Saqué mi grabadora, mi cuaderno y mientras hacía algo que interpreté como rezar: ojos muy cerrados, brazos abiertos, palmas al cielo, miré alrededor. Había pintadas en la pared. Gordos brochazos de pintura roja y brillante con palabras de la Biblia:

¡Arrepentíos!

*Yo reprendo y disciplino a todos los que amo.*

¡Hemos pecado! ¡Hemos obrado perversamente!

¡El fin está cerca!

¡Él volverá! (Ampuero, 2021: 22)

Presentar a Alberto como un *siervo devoto*<sup>18</sup> es necesario para que la concepción sacramentada y pura se convierta en el núcleo del disturbio obligado donde se revelen los verdaderos fines de aquel *monstruo* que habita en esa casa del terror a la que ha ido a parar la migrante. Este personaje entonces se cimenta en dos puntos fundamentales: *a)* según su propia narración, Alberto es un “adicto” que fue capaz de librar a su madre de la violencia del padre *asesinando* a este con ayuda de su –supuesto– hermano, cuestiones que se vuelven ambiguas –adicción y presencia del gemelo– mientras los tintes sobrenaturales se intensifican a lo largo de la historia; *b)* la visión de *redentor* que mantiene sobre sí mismo –ya evidente con lo escrito en la pared– que, muy semejante a “Luto”, funcionará como el *arma* que justifique las acciones aberrantes que se exponen a medida que avanza la narración.

Delimitado lo anterior, es fundamental prestar atención a la manera en la que Alberto se relaciona con los personajes femeninos del relato siguiendo una vez más el vínculo que existe entre lo religioso y la violencia que se ejerce, de ahí que no sea fortuito el “*Yo reprendo y disciplino*

<sup>18</sup> Durante la instauración del género gótico, la religión se convirtió en el *leitmotiv* para hablar de los temas “oscuros” que hasta entonces se habían mantenido en la sombra (la sexualidad, la pasión femenina y la represión de los placeres o vicios), de ahí que muchos de los personajes góticos clásicos del movimiento fuesen trasgresores de los límites sociales correctos.

a todos los que amo” (Ampuero, 2021: 22) y la idea de *la dolorosa*<sup>19</sup> (Ampuero, 2021: 22), madre del protagonista y víctima del mismo, para anunciarle al lector que volverá a ser testigo de un juego de reconfiguración bíblica como el que apareció en “Luto”.

Tal como Marta y María al momento de su reescritura, la relación que esta madre establece con su hijo se desvincula del mito original donde la Virgen María sufre por el destino de Jesús en sus múltiples etapas de vida –desde la profecía de Simeón hasta el viacrucis y la crucifixión–, y se centra en la violencia de la que ha sido víctima mientras se evoca una serie de eventos ominosos que anunciarán su retorno de ultratumba.

El primero de estos eventos se da cuando la madre muere en soledad mientras su [sus] hijo[s] se encuentra[n] *poseído[s]* por una aparente locura.

La mujer estaba ya muy enferma cuando él y su hermano decidieron robarle, una vez más, los poquitos billetes que le daba la beneficencia y las medicinas que tomaba para el dolor. [...] Esa noche, sola, sin medicación, en medio de unos dolores que le hacían dar alaridos de ultratumba, agitándose como poseída, masticándose la lengua, los ojos salidos de las órbitas, las manos crispadas como ramas, la madre murió. (Ampuero, 2021: 23)

Dentro del mismo episodio aparece otra reticencia acerca de la reescritura de *la dolorosa* y se alude a la iconografía de la Virgen de los Dolores redirigiendo el significado de esta manifestación divina hacia las muecas del suplicio,<sup>20</sup> que quedan capturadas en el cadáver de la madre, cuerpo inerte que más adelante será profanado por Alberto:

Volvieron a casa surcando cielos púrpuras, goteando sangre de los brazos, cantando nanas para niños muertos. [...] Todo les resultaba graciosísimo,

<sup>19</sup> La Virgen de Dolores, de Los Dolores o la Dolorosa, es una advocación de la Virgen María que trajeron los españoles a México a comienzos del siglo XVII y también se le conoce como Virgen de Soledad. “Tradicionalmente la llamamos Dolorosa a la que va camino al Calvario y Soledad a partir de la muerte de Jesús hasta el Sábado Santo” (Martínez, 2017).

<sup>20</sup> En la iconografía católica, la Virgen Dolores se representa con las manos abiertas con las palmas hacia arriba, va llorando, lleva un resplandor de siete estrellas, que son los siete dolores, y una daga que simboliza que uno de sus dolores le atravesaría el corazón. La variante de la Virgen Dolorosa de la Soledad también porta una corona de espinas y tres clavos (Martínez, 2017).

sobre todo el gesto de la madre muerta con la mandíbula desencajada y los ojos abiertos. [...] Mientras llegaba la policía a tirar la puerta abajo la vistieron con un vestido de florecitas, bailaron con la madre muerta, le pusieron una flor de plástico en el pelo, le movieron los brazos para que danzara con coquetería, le dieron vino y cigarrillo. (Ampuero, 2021: 24)

La narración deja claro que hay algo *maligno* en este hombre, pero también proclama que actos de esa calaña deben ser castigados invocando así el retorno de *la muerta* para expiar la perversidad y erradicar el mal de raíz.<sup>21</sup>

Entonces la madre muerta les agarró los brazos con tal fuerza que les dejó unas marcas moradas por varias semanas. Alberto se apretó las muñecas como si aún le dolieran y después de un largo silencio le salió un hilo de voz. —Nos miró y nos dijo que si nos volvíamos a drogar vendría a matarnos. En ese instante los embistió la sobriedad y se dieron cuenta de que habían estado profanando el cuerpo decadente de la madre. (Ampuero, 2021: 24).

El cadáver que vuelve declara entonces que Alberto y el hermano no pertenecen a la “configuración” de *adictos* y *gemelos* con las que el mismo personaje se ha presentado y, por el contrario, da apertura a una percepción de algo más siniestro que se presenta cuando, después de haber contado su historia familiar, este hombre acorrala a la mujer inmigrante:

Le cambió la cara, una mueca horrorosa como si estuviera padeciendo de dolores insoportables lo transformó en otra persona. Los ojos se convirtieron en dos carbones al rojo vivo muy atrás de las cuencas. Gritó con la boca tan abierta que pude ver los huecos donde debían estar los dientes, las manchas negras de las caries, la lengua puntiaguda. (Ampuero, 2021: 25)

El cambio tan abrupto suscita la idea de que en realidad nunca ha existido un hermano *de carne y hueso* y, por el contrario, hay una *fuerza*

---

<sup>21</sup> Es interesante la contraposición de “muertos vivientes” que crea Ampuero. El retorno en “Luto” está cargado de una idea de violencia milenaria que no se puede erradicar y por ese mismo motivo el hermano ha de volver a seguir el ciclo denunciado aún después de muerto. Por el contrario, en “Biografía” se verá un episodio completamente opuesto donde la madre es la única capaz de terminar con el mal que ella misma parió y, entonces, se convertirá en una especie de salvadora sobrenatural.

*del más allá* que se adueña del cuerpo de Alberto para tomar la palabra. La “transformación” del personaje se da en el plano físico con todas las alteraciones faciales descritas por la mujer, y en el psíquico cuando ese *hermano* habla por sí mismo anulando la presencia de Alberto:

—Dile que estoy aquí a la muy zorra. Háblale de mí, hijo de puta. Trajiste a este pedazo de mierda extranjera a escuchar nuestra historia, ahora cuéntala, pero cuéntala bien, hermanito, no te dejes de nada.

Me miró por primera vez en toda la tarde.

—¿Qué te pasa puerca? ¿Quieres que te cuente la verdad, lo que el cobarde de mi hermanito no es capaz de decirte? ¿Quieres que te hable de Nuestro Señor de la Noche? (Ampuero, 2021: 25)

Aquella lengua puntiaguda y los ojos como carbones al rojo vivo exteriorizan una entidad demoniaca<sup>22</sup> que *habita* la casa del terror –rústica y abandonada en medio del bosque, muy a las afueras de la ciudad– donde, a la manera cinematográfica,<sup>23</sup> existirá una batalla entre sus habitantes –la mujer migrante y las *otras muertas* que la antecedieron, incluyendo a la madre– y ciertas fuerzas malignas. La alusión al *hombre poseído* por una entidad maligna –un aspecto más que desacraliza la concepción de *salvador* y que reafirma la disrupción del sentido religioso– figura como otra de las representaciones *del mal* de las que se auxilia Ampuero para *nombrar* lo que se mantiene en la sombra [la violencia hacia la mujer] y *visibilizar* que no importa *la forma*, siempre hay (y ha habido) un monstruo al asecho.

En este punto habría que hablar de la construcción simbólica del *mal* presente en todo cuento –que en muchos puntos converge con el revisado en “Luto”–, sobre todo aludiendo a la *religiosidad* del personaje como *el origen* de su caracterización diabólica y, por lo tanto, negativa en todo sentido. Dicha simbología siempre se ha ligado a los mitos de

<sup>22</sup> En demonología los seres “diabólicos” tienen su origen con la caída de Lucifer. Con el paso del tiempo, estos seres fueron adquiriendo formas humanas, pero siempre existían en ellas características de bestias o animales: garras, lenguas prominentes, orejas puntiagudas.

<sup>23</sup> Ampuero menciona en una entrevista para *Nexos* que “Biografía” es “un homenaje a todo el cine y literatura de terror con la que me formé” (2021). En este pasaje muy específico, se vuelve inevitable recordar películas como *Poltergeist* (1982), *Los otros* (2001), *Wendigo* (2001) e incluso un filme más reciente como *Hereditary* (2018).

creación y a la ideología judeocristiana: “dentro del monoteísmo el tema del origen del mal ha planteado explicaciones disímiles. Para unos, el mal proviene en definitiva de Dios o de la causa primera; si Dios es la causa de todo, y consecuentemente también del mal, este sería inherente al creador” (Moya, 2006: 26), entonces Lucifer y la serpiente del Génesis serían dos ejemplos de este tipo de fallas.

La *posesión* de Alberto por ese *algo* desconocido y la primera mención del Señor de la Noche constata que existe un *fallo* en este sujeto religioso, una anomalía en *la creación divina* que se dirige hacia el “pacto macabro”, que parece guiar al protagonista en su camino por la búsqueda de purificación, acto que se “desvía” de la idea original bíblica e introduce algo más siniestro al actuar de este *salvador maligno*:

—¿Crees que tienes puto derecho de entrar a nuestra casa así como si nada? Basura extranjera, puta asquerosa, ¿a qué has venido? A usurpar. A eso venís todos. Claro, venís a quitarnos lo que es nuestro. Todo queréis, todo: nuestro dinero, nuestras historias, nuestros muertos, nuestros fantasmas. Ya verás lo que el Señor y yo tenemos para ti y todas esas perras que venís a ensuciar nuestras calles.

Los perros ladraron enloquecidos.

—¿Sabes de qué se alimentan mis perritos? De putas extranjeras como tú. (Ampuero, 2021: 25)

El ente *poseso* que encarna Alberto es ese monstruo primigenio del que Ampuero se vale para actualizar el concepto de horror y resignificarlo hacia otro de los males vigentes que pide a gritos ser proclamado: las desapariciones de mujeres dentro y fuera de sus países de origen. En este juego literario la inmigrante será quien se enfrente a la posesión que esta vez no busca quedarse en el cuerpo de Alberto para *destruirlo-corromperlo*,<sup>24</sup> sino que pretende *alimentarse* de esta mujer a la que

<sup>24</sup> En las películas del cine de terror que aluden a exorcismos y a posesiones, las entidades malignas “destruyen” los cuerpos a través de la posesión llevándolos a suicidarse o a una muerte lenta y agonizante. Ampuero, con su fascinación por el terror cinematográfico, reestructura la idea de la posesión y la redirige a ser el *medio* por el cual se llevan a cabo las acciones perversas *hacia otros* y, por tanto, Alberto no morirá al final del cuento a causa de *lo que le posee*.

su condición marginal la ha llevado a confrontarse con las entidades malignas que habitan aquel lugar *olvidado por Dios*.

La batalla para salvar su vida y no ser asesinada, *desaparecida*, como las otras que han estado ahí –situación que se conoce al final del cuento– ahora es definitiva. Pero, ¿realmente se puede huir de un monstruo de este “tipo” estando tan lejos del lugar de origen? Ampuero propone que *el mal* acecha más de cerca a aquellos con una condición vulnerable –ser mujer–, pues –y siguiendo la línea vista en “Luto”– la violencia es un horror heredado que traspasa espacios geográficos y llega hasta los lugares más remotos donde se busca un refugio que en realidad no existe. En este hilo narrativo se encuentra una de las consignas más importantes que persigue el texto y, a su vez, una de las razones por las que el *terror* que se provoca en el lector va más allá de la propia figura del poseso y se aproxima a la crudeza de un entorno actual en el que *las mujeres nunca están (o han estado) a salvo*.

De esta manera, se establece una instauración de la *cotidianidad* como un espacio frágil desde el cual se puede asomar el terror en las acciones más ordinarias –buscar un trabajo a las afueras de la ciudad o viajar para redactar una simple biografía–. Y es precisamente en esa fragilidad en la que el cuento encuentra la directriz para hablar de los *verdaderos horrores* que persiguen a la(s) mujer(es) en su entorno inmediato. Mientras más avanza la narración, la atmósfera escalofriante no proviene precisamente *del monstruo* que la narradora describe, sino de las acciones que se han cometido dentro de aquellas paredes y el *tiempo* que llevan ejecutándose:

Le pregunté por el baño. [...] Cuando abrió la puerta [...] el olor se escapó como un animal salvaje. Se me metió por las fosas nasales como una violación y me empujó para atrás. Olía a amoníaco puro, a mortecina, a pus, a sangre podrida, a fuga de gas. Iluminado por la luz roja de la vela, el lavabo, la bañera, todo era un color amarronado que parecía vivo, orgánico. Tuve que hacer un esfuerzo inmenso para no vomitar.<sup>25</sup> (Ampuero, 2021: 27)

<sup>25</sup> El amoníaco se emplea para eliminar olores fuertes de cualquier tipo. El término *mortecina* refiere a estar moribundo, a un animal que ha muerto por causas naturales y a su carne

Atrapada en una casa sin comunicación, carente de luz eléctrica y con nula posibilidad de escapar después de que aquel hombre se negara a llevarla a la estación, la mujer intuye qué tipo de sucesos han ocurrido en ese lugar pútrido y le confirma al lector que, en realidad, a ella le espera –o por lo menos hasta ese momento así lo deja ver la autora– el mismo final.

En este episodio de tensión tan crudo, la cuestión sobrenatural vuelve a juego durante el *debate* que Alberto mantiene con la presencia demoniaca: “Escuché una voz susurrando que no, que no y otra, esa otra voz diferente, monstruosa, que decía mariquita, puto marica, no haces nada bien, puto enfermo, subnormal, ¿para qué la has traído entonces?” (Ampuero, 2021: 28), acciones que el personaje femenino sólo puede percibir detrás de la puerta que separa el baño de la habitación mediante el reflejo de “la sombra de su cabeza cada vez más grande” (Ampuero, 2021: 28) –una alusión más a la tradición cinematográfica de terror con la que carga Ampuero–. Este motivo se ratificará hasta el final del cuento y servirá como la raíz de la incertidumbre, causada por la omisión, tan característica del relato gótico tradicional.

El juego que se establece con la idea de *lo que pasa más allá de la puerta* permite que, incluso aunque las acciones no sean perceptibles, el miedo se avive a partir de dos vertientes: lo sobrenatural –que será lo que paradójicamente le permita a la mujer emanciparse del mal que la persigue–, y las atrocidades cometidas que han quedado documentadas en *la colección* que el hombre mantiene guardada en la habitación que le ha preparado a la mujer para que pase la noche, estancia que además perteneció a su difunta madre:

En un cajón encuentro pasaportes, pasaportes azules, rojizos, verdes, de chicas de todas partes. Como el mío, casi el de todas ellas es el primer pasaporte de sus vidas. Sonríen con la mandíbula apretada. Así sonreí yo también. Saco la grabadora y repito sus nombres como si estuviera rezando un rosario. [...] Ellas también fueron inmigrantes. Cierro el cajón de los pasaportes y en otro encuentro cepillos de dientes, agendas telefónicas, desodorantes,

---

en descomposición. En conjunto, aparece un guiño evidente de cómo, en cualquier geografía, se desaparecen los cuerpos de las mujeres.

cremas, uñas postizas [...] En un tercer cajón encuentro mechones de pelo: pelo oscuro y rizado, pelo liso pintado de rojo, pelo rubio como paja seca, pelo que perteneció a alguien, que brilló bajo el sol de la cabeza de una mujer viva. (Ampuero, 2021: 30)

Ampuero da un giro necesario en la narración para anclar el miedo de la protagonista en un territorio de lo real que no hace falta explicar porque, como inmigrante, *se reconoce* en todos aquellos *restos* de las que la precedieron, de las que, como ella, fueron “imprudentes”, “locas” (2021: 30). Es entonces cuando, completamente segura de que hay un monstruo al acecho, y en más de un sentido, la mujer manifiesta su vulnerabilidad a través del desdoblamiento que proyecta en el oso de peluche que se encuentra sobre la mecedora de la madre muerta.

Ese objeto inerte que en medio del caos parece estar vivo con sus ojos brillantes y unas “garras que se estiran” (Ampuero, 2021: 29), se convierte en la prolongación de los miedos de la mujer y, a su vez, en el reflejo de la condición de *presa* a la que “*por fin han dado caza*” (Ampuero, 2021: 30). La fragilidad del peluche es también la vulnerabilidad que siente aquella mujer al estar encerrada en la habitación de *las muertas*; sin embargo, también se enuncia como un ente protector<sup>26</sup> que la acompaña en aquella tétrica travesía para recordarle que debe *intentar salvarse* de lo que parece inevitable.

Me quedo en el suelo mirando al oso que me devuelve la mirada. Saco una tablilla floja de debajo de la cama, me aferro a ella como si en vez de una inmigrante fuera, quién sabe, una bruja, una amazona. Imagino el festín de palazos, imagino a Alberto zozobrando en un mar de sangre, sesos y dientes, pidiendo por favor. (Ampuero, 2021: 31)

<sup>26</sup> Según el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier, los pueblos originarios siberianos consideraban que “el oso oye todo, recuerda todo y nada olvida. [...] Ciertas partes de su cuerpo, como las patas, las garras y los dientes se utilizan para fines de magia protectora; la pata de oso, clavada cerca de la puerta de la casa o de la yurtas, aparta los malos espíritus, según los tungus, los chore y los tártaros de Minoussink” (1986: 790). En un sentido más próximo, el oso de peluche está relacionado con la infancia y el confort, por ello, en medio del miedo, el oso de peluche es capaz de otorgar calma al aferrarse a él en un abrazo.

Querer ser como una bruja, como una amazona en aquel momento de amenaza y quiebre es resignificar su condición de mujer, de guerrera en la batalla por su vida –y, en un plano más cercano, de la ruptura con las violencias patriarcales–. Estas dos figuras mitológicas y folclóricas –la primera muy andina– son evocadas para poder *luchar* contra aquellas fuerzas sobrenaturales que la mantienen presa, pero a las que en realidad no se puede vencer *sola*. Y es precisamente superponiendo la idea de que ese mal que acecha está demasiado arraigado como para erradicarse con “una tablilla floja” de la cama, cuando el regreso *prometido* de la madre comienza a percibirse más próximo que nunca.

La inmigrante, que no ha pasado por alto la advertencia de Alberto cuando este le dijo “—No te olvides de poner el seguro” (Ampuero, 2021: 29), se aferra al oso de peluche mientras al otro lado de la puerta el debate entre Alberto y el enviado del Señor de la Noche tiene lugar por última vez. La atmósfera de horror crece mientras el pasaje sobrenatural se intensifica haciendo chocar las imágenes de la mujer atormentada, el hombre que, sin poder controlar lo que le posee, pide auxilio y la entidad demoniaca que está dispuesta a terminar con lo que ya ha comenzado desde hace mucho tiempo:

Escucho la voz de Alberto. Pide calma, pide respeto. Empieza a rezar a los gritos y a los gritos llama a su mamá.

—Padre nuestro que estás en los cielos, santificado sea tu nombre, venga a nosotros tu reino, hágase tu voluntad. Madre, por favor, madre.

La otra voz, la que parece salirle a Alberto de las tripas le dice que es inútil que reze, que esa puta ya está muerta, que para que la ha traído si no es para la ceremonia.

Alberto sigue rezando.

—Líbranos del mal, líbranos del mal. Madre, te lo ruego, madre. No más. (Ampuero, 2021: 31-32)

El retorno de la madre como *la verdadera salvadora* dispara una idea de erradicación del mal a través de su *propio origen*. La reapropiación monstruosa del muerto viviente se trabaja para crear un contraste donde sólo *la madre* puede “redimir” al hijo de sus fallas; sólo ella puede *liberar*, en su condición de *dolorosa*, porque conoce ese mismo

sufrimiento, a otras de su categoría de ese horror que ella misma parió, imagen totalmente subversiva al mito original bíblico de *amor incondicional* entre Jesús y María.

Y entonces, en una intención por explotar la condición neogótica del constructo narrativo, Ampuero mantiene el carácter ambiguo del relato e interpela al sobrentendido de que *algo*, el ajuste de cuentas, se está viviendo detrás de aquella puerta. Una vez más, los personajes femeninos, que hasta ahora siempre han sido la víctima o el monstruo, dejan atrás su condición pasiva y buscan, por cualquier medio, erradicar las violencias que las oprimen.

De pronto un grito terrible, insoportable, inhumano: el alarido de alguien que no cree lo que está viviendo porque lo que está viviendo no es posible. El oso y yo imaginamos: un mazazo contra una cara hundiendo la nariz hasta el fondo, el crujido brutal de un cráneo que se estrella contra el suelo, la gelatina de los ojos estallando bajo presión de los dedos, el borboteo de la sangre saliendo del cuello abierto, el ronco estertor de una última vez. (Ampuero, 2021: 32)

No es necesaria la confirmación de lo que ha sucedido, tampoco resulta extraño que no se narre si la protagonista se encuentra o no con el cuerpo inerte de Alberto horas después porque, como en todo relato gótico: “el monstruo es destruido, pero este mundo es tan subversivo que se resiste a un final cerrado [...] el victimario termina como víctima y el orden es restablecido, cumpliendo las formas y las normas, luego de transgredirlas” (Verdejo-Sánchez, 2008: 6).

Las imágenes siguientes al *exterminio* del mal permiten vislumbrar la idea de la *reaparecida* como un actante del *rape and revenge*, una representación generacional de la víctima de aquel mismo mal que persiguió a Marta y María, pero que ahora porta un nuevo rostro, existe en una nueva geografía y abre el comienzo de una era. Articular a la muerta en el mismo nivel de *monstruo* que el ente poseso, crea un choque en el plano sobrenatural y lleva a cuestionar la identidad de los monstruos o, mejor dicho, a preguntarse quiénes son los verdaderos monstruos, en qué *forma* y qué tan próximos de *toda[os]* se encuentran.

Hay entonces un momento de reivindicación de todas *las muertas* que surcaron la misma travesía de la mujer migrante a través de la encomienda que estas le otorgan a la protagonista: es momento de nombrar y compartir con el mundo *la tragedia* para que el mal no siga persiguiendo a *las vivas*.

El viento me seca las lágrimas mientras corro hacia esa grieta morada en el horizonte. El día cruzando la frontera negra de la noche.

Véanlas, véanlas. Al costado del camino, como sombras, me ven pasar y sonríen, hermanas de la migración. Susurran: cuenta nuestra historia, cuenta nuestra historia.

Véanla, véanla. Apenas un reflejo de cabeza blanca y vestido de florecitas que me bendice como todas las madres: haciendo con sus manos la señal de la cruz. (Ampuero, 2021: 33)

Con la mención de aquel *vestido de florecitas*, Ampuero no sólo ratifica que el retorno de la madre es *real*, sino que también encuadra una imagen desgarradora donde se le da voz a *esas muertas* –pintándolas erguidas y orgullosas– en nombre de todas aquellas que no pudieron *escapar* de los monstruos que las persiguieron. Ese gesto de *sororidad* en la sonrisa de las desaparecidas cierra –utópico, pero anhelante y necesario– un ciclo longevo y martirizante de terror que, muy lastimosamente, sigue existiendo en otras fronteras –urbanas o rurales– donde los monstruos tienen poco de demoniacos y mucho de cotidianos.

### *Conclusiones*

Frente a dos cuentos con una brecha mínima de publicación (2018 para “Luto” y 2021 para “Biografía”) se hace evidente que el volver a las formas originales del terror clásico es una de las maneras en las que María Fernanda Ampuero persigue la delimitación de la narrativa del gótico andino. Con un estilo crudo y sobrenatural, la maldad que esta escritora plantea surge *desde* espacios que atemorizan por la periferia en la que se encuentran, sitios que aún son desconocidos para muchos porque sus realidades *no se han querido ver*.

El terror expuesto por Ampuero se vuelve universal porque, si bien la cordillera andina emerge como imagen física donde se localizan esos horrores a los que tanto se temen, el espacio-tiempo de las narraciones funciona para ser trasladado a localidades de toda Latinoamérica. Los personajes rústicos, los ambientes decadentes, la conexión con las creencias ancestrales y las figuras religiosas son, a fin de cuentas, símbolos desde los que se puede resignificar y reapropiar la forma en la que el mal se presenta a la puerta.

“Luto” y “Biografía” comparten con sus cuentos hermanos perspectivas donde las corazas sobrenaturales se rompen y dan paso a acosadores, violadores y asesinos que *habitan* las familias (“Monstruos”, “Ali”), las relaciones de pareja (“Edith”, “Lorena”), las ciudades extranjeras (“Nam”), la casa del vecino (“Crías”, “Creyentes”), los pueblos (“Pelea de gallos”) y muchas otras geografías de lo conocido. Enfrentarnos a estos monstruos, siempre *hombres* que se enmascaran detrás de una idea, creencia o figura del heteropatriarcado, evoca preguntas que se han callado –o no se han querido hacer– por mucho tiempo: ¿por qué la monstruosidad de los feminicidios ha pasado desapercibida cuando los cuerpos se amontan, cuando los cuerpos flotan en los ríos, cuando amanecen tirados en las carreteras? ¿Entre cuántos seres horrendos vivimos día a día sin darnos cuenta? ¿De cuántos monstruos hemos estado huyendo desde que hay memoria?

En un mundo sin justicia, sin *salvadores*, *sin muertas que vuelven para vengarse*, la escritura subversiva de María Fernanda Ampuero habla de la condición vulnerable y la desgracia –casi crimen– que implica haber nacido mujer en Latinoamérica. Los relatos de *Pelea de gallos* y *Sacrificios Humanos* son un rompecabezas de violencias donde el *crimen* se denuncia desde el cuerpo, la psicología de los personajes femeninos, la sexualidad reprimida, la sangre y la desidia.

El gótico andino, igual que el argentino o el colombiano, a través de sus *narrativas de la violencia*, presenta una nueva concepción de la mujer que la posiciona como la víctima del horror moderno y rectifica que siempre ha sido ella la que recibe, atrae, merece o “provoca” el mal. La monstruosidad prolifera con múltiples máscaras porque la violencia

de género se ha instaurado en la sociedad desde tiempos míticos; sin embargo, ha llegado el momento del *rape and revenge*.

### *Bibliografía*

- Aldana, X. (2018). “The Contemporary Gothic”. *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. Oxford University Press. Recuperado de <https://www.apsu.edu/polifonia/volume2/e1.pdf>
- Ampuero, M. (2018). *Pelea de gallos*. México: Páginas de Espuma.
- \_\_\_\_\_ (2021). *Sacrificios humanos*. México: Páginas de Espuma.
- Becerril, S. (2020). *Terror y gótico en Nuestra parte de noche de Mariana Enríquez. Una historia de vida y muerte*. Salamanca: Universidad de Salamanca. Recuperado de <https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/145644/BECERRIL%20MAT%c3%8da%2c%20SARA%28TFG-1%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Boccuti, A. (2021). “«Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro». Monstruosidad y género en los cuentos de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappé”. *América sin Nombre*, no. 26, pp. 129-151. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.08>
- Cabrera, J. (2020). “Lo ominoso: estética y subjetivación histórica en la literatura gótica y el psicoanálisis”. *Revista Atenea (Concepción)*, no. 521. Recuperado de [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-04622020000100025&lang=pt](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622020000100025&lang=pt)
- Cohen, J. (1996). *Monster Theory. Reading Culture*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- De Partearroyo, D. (2018). “Violadas y vengativas: pequeña guía de campo de ‘rape and revenge’”. *Cinemanía*. Recuperado de <https://www.20minutos.es/cinemanía/noticias/violadas-y-vengativas-pequena-guia-de-campo-de-rape-and-revenge-113002/>
- Escalante, J. (2018). “‘Escribí este libro aullando de dolor’: María Fernanda Ampuero”. [Entrevista]. *Gandhi*. Recuperado de <https://mascultura.mx/entrevista-maria-fernanda-ampuero/>

- González, A. (2021). “Yo siempre he querido ser una escritora de terror: María Fernanda Ampuero”. [Entrevista]. *Nexos*. Recuperado de <https://cultura.nexos.com.mx/yo-siempre-he-querido-ser-una-escritora-de-terror-maria-fernanda-ampuero/>
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- Madrid, C. (2020). “Mujeres con alas, incesto, violencia: el gótico andino de Mónica Ojeda”. [Entrevista]. Recuperado de <https://elasombrario.publico.es/mujeres-alas-incesto-violencia-gotico-andino-monica-ojeda/#:~:text=Para%20m%C3%AD%20tiene%20que%20ver,su%20vinculaci%C3%B3n%20con%20el%20miedo>
- Maroto, C. (2010). “Terror religioso”. *Cinefania* [en línea]. Recuperado de <http://www.cinefania.com/terroruniversal/index.php?id=196>
- Martínez, F. (2017). “La virgen del dolor y el sufrimiento”. *Revista D* [en línea]. Recuperado de <https://www.prensalibre.com/revista-d/la-virgen-del-dolor-y-el-sufrimiento/>
- Montes, A. (2020). “Los muertos vivos como figuración literaria y política de lo excluido que retorna. El género zombi en la narrativa argentina posterior a la crisis del 2001”. *Itinerarios*, no. 32. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7947558>
- Moya, S. (2006). “La exterioridad del mal en Paul Ricoeur”. *Revista Espiga*, no. 13, pp. 23-40. <https://www.redalyc.org/pdf/4678/467846086002.pdf>
- Ricoeur, P. (1990). *Freud: Una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI.
- Sánchez-Verdejo, F. (2008). “Fundamentos teóricos-formales del gótico literario”. *Revista Polifonía*, vol. 2, pp. 3-22. Recuperado de <https://www.apsu.edu/polifonia/volume2/e1.pdf>