




Horror y cuerpo en “Biografía” y “Mórbida”

de María Fernanda Ampuero

Fotografía de portada de José Antonio Sampayo Barranco



Jaife Dilean Robles Lomelí* 

Marissa Gálvez Cuen** 

Tipo de artículo: Artículo de investigación

Fecha de recepción: 26 de agosto de 2025

Fecha de aprobación: 06 de noviembre de 2025

Fecha de publicación: 01 de enero de 2026

Para citar este artículo

Robles Lomelí, J. D. y Gálvez Cuen, M. (2026). Horror y cuerpo en “Biografía” y “Mórbida” de María Fernanda Ampuero, (*Pensamiento*), (*Palabra*)... *Y Obra*, (35), e23662.

<https://doi.org/10.17227/ppo.num35-23662>

* Doctora de la Universidad de Sonora. dilean.robles@unison.mx

** Doctora de la Universidad de Sonora. marissa.galvez@unison.mx

Resumen

En el presente artículo se analizan los textos *Biografía y Mórvida* de la autora ecuatoriana María Fernanda Ampuero, a partir del concepto de descontento realista de la académica Alejandra Amatto para profundizar en la transgresión temática y estructural que los caracteriza. En ambos textos es evidente que la deformación del cuerpo femenino y el cuerpo de la narrativa lleva implícita una crítica hacia las convenciones sociales, la política de la época y los estándares de belleza. Por lo tanto, dividimos nuestro análisis literario en dos partes: la primera, que pone al cuerpo de la mujer como receptor del horror social provocado por la inmigración en *Biografía*; y la segunda, en la que la protagonista de *Mórvida* percibe su cuerpo horroroso como consecuencia de la devastación íntima.

Palabras clave: cuerpo; descontento realista; horror; mujer; narrativa latinoamericana; transgresión

Horror and Body in *Biography* and *Morbid* by María Fernanda Ampuero

Abstract

This article analyzes the texts *Biography* and *Morbid* by Ecuadorian author María Fernanda Ampuero, drawing on scholar Alejandra Amatto's concept of realistic discontent to delve into the thematic and structural transgression that characterizes them. In both texts, it is evident that the deformation of the female and narrative bodies implies a critique of social conventions, the political actions, and beauty standards. Therefore, we divided our literary analysis into two parts: the first, which places the female body as the recipient of the social horror caused by immigration in *Biography* and the second, where the main character of *Morbid* perceives her horrific body because of her own intimate devastation.

Keywords: body; realistic discontent; horror; woman; Latin American narrative; transgression

Horror e corpo em *Biografia e Mórvida* de María Fernanda Ampuero

Resumo

Este artigo analisa os textos *Biografia e Mórvida*, da autora equatoriana María Fernanda Ampuero, baseando-se no conceito de descontentamento realista da estudiosa Alejandra Amatto para aprofundar a transgressão temática e estrutural que os caracteriza. Em ambos os textos, evidencia-se que a deformação do corpo feminino e do corpo narrativo implica implicitamente uma crítica às convenções sociais, à política da época e aos padrões de beleza. Portanto, dividimos nossa análise literária em duas partes: a primeira, que situa o corpo feminino como receptor do horror social causado pela imigração em *Biografia*, e a segunda, onde a protagonista de *Mórvida* percebe seu corpo horrendo como consequência de uma devastação íntima.

Palavras-chave: corpo; descontentamento realista; horror; mulher; narrativa latino-americana; transgressão



Introducción

María Fernanda Ampuero es una de las autoras más enigmáticas de la reciente literatura latinoamericana. Forma parte del caudal de escritoras que hoy en día puebla los estantes de las librerías y las líneas de vastos artículos académicos. La autora ecuatoriana contribuye de modo ineludible a la discusión sobre la inclasificable narrativa actual. Se ha llegado a colocar su producción entre los linderos de la narrativa de lo inusual, que Carmen Alemany Bay (2016) concibe como “una forma de ficción en la que prima la incertidumbre, aunque los hechos transcurran en el plano real con transiciones hacia lo onírico o lo delirante” (p. 135). Sin embargo, más allá de este constante oscilar entre distintos planos de la realidad, como antepone Alemany Bay, a lo que nos invita esta autora es a desgajar con crudeza los conflictos sociales imbuidos en el cuerpo de la mujer. Rescatamos, por ello, la centralidad que ocupa el cuerpo en la narrativa de lo inusual, es decir, “la profunda insatisfacción del yo femenino” (2016, p. 140), pero no nos ceñimos a esta clasificación para el análisis que aquí nos atañe. De hecho, nuestra postura se inclina más por demostrar que gran parte de los cuentos de María Fernanda Ampuero no alcanza a regirse por las

convenciones de lo inusual o su retórica onírica. Un acercamiento a lo inusual nos confirma que en estas narrativas, como indica Benito García-Valero (2020), “abundan los pasajes donde la poeticidad brota a partir de la exhibición de la carnalidad, de las heridas, de los flujos, a veces incluso de las vísceras” (p. 25). Se trata, entonces, de un cuerpo protagónico del que emana la putrefacción social. Todo aquello que la mujer ha debido resistir durante siglos halla su escapatoria por medio de la secreción, la mutación o la deformación corporal. Es un cuerpo que no puede mantenerse más sometido al control ajeno.

En este artículo analizamos de qué modo se narra el horror social a través del cuerpo, pero también cómo se constituye el cuerpo de la mujer a partir de la interiorización cuasi inconsciente de ese horror. Es decir, en el primer texto elegido, “Biografía”, exploramos cómo la violencia estructural que padece la mujer migrante se trasluce en las percepciones corporales de la protagonista: lo que intuye, lo que huele, lo que ve. Mientras que en el segundo texto, “Mórbida”, evidenciamos cómo la violencia simbólica se ha encarnado en la psique de la protagonista, y la convierte, incluso, en cómplice de su propio detrimento. Nuestra metodología es dual o de doble vía, ya que colocamos el

cuerpo de la mujer como escaparate del horror social, pero también nos abocamos al rastreo de los efectos psicoafectivos de ese horror, muchos de los cuales se desencadenan sin que la protagonista se percate de ello. Cabe resaltar que cuando hablamos de cuerpo, no solo nos referimos al aparato carnal (y psíquico) de las protagonistas que transitan por estos pasajes, sino también al constructo narrativo particular de nuestra autora. Es por esta razón que hemos optado por dos textos tan disímiles entre sí (al menos en la forma); en el primer apartado, nos dedicamos al cuento “Biografía”, incluido en *Sacrificios humanos* (2021); y en el segundo, al híbrido (a falta de mejor mote) “Mórbida”, de su más reciente publicación, *Visceral* (2024). En ambos textos convergen el cuerpo y el horror en la representación de distintas formas de violencia, pero con retóricas muy diferentes, como veremos a continuación.

Nomenclaturas oscilantes de la narrativa actual

En varias de sus entrevistas, María Fernanda Ampuero se muestra reacia a la idea de clasificar sus obras bajo alguna etiqueta o moda en específico. Llega, incluso, a manifestar que no está de acuerdo con que se trate de “una cosa latinoamericana, ni que sea un *boom*, tampoco” (Ampuero, citada por Millán, 2025, párr. 6). Reconoce que “lo del *boom* tiene algo de artefacto hecho por otras personas. Y a nosotras no nos hizo nadie, nosotras fuimos creciendo como pudimos...”. Creemos que esta reticencia se debe a que por años se le ha dictado a la mujer un “deber ser”, por lo que encasillar su obra sería cercenar su libertad creativa y volver a silenciar su voz. Lo anterior se vislumbra con mayor claridad en su más reciente producción, *Visceral*, un aglomerado de reflexiones personales con un tono mucho más íntimo que sus cuentarios previos. En el apartado que lleva por título “Terror” se esconde entre líneas un apunte sobre esta tendencia de la crítica (y el lector en general) a clasificar toda creación humana con el fin último de comprenderla o asimilarla, como si solo fuera posible hacer propio lo que es igual a uno. Según la autora, el trauma es el verdadero motor y eje de la narrativa actual escrita por mujeres, pero en esa manía clasificatoria de la crítica o esa “frenética necesidad de etiquetas y casillas” (Ampuero, 2024, p. 21) se devalúa la intención y se destiñe el intento. Es en el trauma “subido de volumen” (p. 21), cuando convergen historias centradas en la precariedad, la violencia, la preocupación medioambiental y la herencia de los pasados dictatoriales. Al focalizar la atención en ubicar





una etiqueta más “adecuada” para aquello que se lee, se pierde de vista el horror que desencadena ese caos psíquico, lingüístico y ontológico.

La académica Jazmín Tapia (2023) señala acertadamente que

la producción literaria de estas escritoras ha impulsado no solo un cuestionamiento de las teorías clásicas sobre la especificidad de la literatura fantástica y su singularidad respecto a otras modalidades de escritura no mimética, sino también la *necesidad de repensar un andamiaje teórico para las literaturas de irrealidad* hispanoamericanas. (p. 4, el énfasis es nuestro)

No solo se trata de “nuevas” expresiones de lo que tradicionalmente se conoce como fantástico o insólito, sino de procesos escriturales auténticos, íntimos y vulnerables que nos exigen otro acercamiento y aparato teórico. En definitiva, estas producciones obligan al lector a salir de su zona de confort, lo enfrentan a un nuevo tipo de verosimilitud que ya no requiere que se unan las piezas para comprender lo que se narra, sino que se desbaraten para reflexionar sobre lo que se vive. Así, en el primer cuento analizado, “Biografía”, notamos una discrepancia entre el título y el contenido, porque es y no es una historia de vida, porque es y no es ficción, porque es y no es anécdota, porque es y no es lineal. La discrepancia nos fuerza a cuestionar nuestros marcos de referencia tan anquilosados y a ver más allá de lo obvio, nos “desnaturaliza” lo que la sociedad ha vuelto común e impenetrable. Lo mismo sucede con el híbrido “Mórbida”, que roza los confines de la autoficción, pero a su vez los desborda y destituye, como veremos más adelante. Nos atrevemos a sugerir que es la ambigüedad estructural, corporal y temática lo que hace de la narrativa de María Fernanda Ampuero algo innovador y necesario en el mundo de las letras. En este sentido, no quisiéramos utilizar el término “horror” como un barómetro estilístico propio de alguna convención literaria preexistente, sino como aquella sensación que Adriana Cavarero (2009) recoge y describe en su libro sobre horrorismo:

Como atestiguan sus síntomas corpóreos, la física del horror no tiene que ver con la reacción instintiva frente a la amenaza de muerte. Más bien tiene que ver con la *instintiva repulsión 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*. Lo que está en juego no es el fin de una vida humana, sino la condición humana misma en cuanto encarnada en la singularidad de cuerpos vulnerables. (p. 25, el énfasis es nuestro)

El horror que rodea (y consume) a las protagonistas de María Fernanda Ampuero se incrusta en sus cuerpos y corrompe su unicidad, así, ataca desde adentro la vulnerabilidad que los constituye. Entendemos por corrupción de la unicidad que tanto el cuerpo de la mujer como el cuerpo narrativo se fragmentan como consecuencia del horror social o la violencia exacerbada. La voz (y enunciación) de ambas protagonistas se manifiesta como producto de una “posesión” o una voz externa inescapable, que cual titiritero maneja su voluntad. La corrupción corporal (de la mujer y de la narración) busca visibilizar estos hechos horribles al generar perplejidad en el lector. La apuesta es una lectura más comprometida y empática que reconozca los atropellos históricos sufridos por la mujer.

Berenice Romano Hurtado habla de este mismo síntoma corpóreo de Cavarero, solo que ella lo denomina “terror”, una prueba más de lo azaroso (y volátil) de las nomenclaturas.¹ No nos interesa detenernos en el escudriño diferencial entre los términos “horror” y “terror”, porque eso contradiría nuestro argumento. Basta con señalar que el horror al que hacemos referencia aquí tiene que ver con la carnal exposición de la vulnerabilidad íntima de la mujer. Las protagonistas de estos cuentos poseen un cuerpo que se ha colmado tanto de horrores sociales que ahora los vomita desde las vísceras o las entrañas. En el libro *Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres. Estudios críticos de obras representativas del siglo XXI*, Romano Hurtado ahonda en cómo se expresa el miedo en la actualidad y cómo se relaciona con situaciones “no solo verosímiles, sino reales y por ello posibles” (p. 12), a diferencia del atisbo o la clara manifestación de lo sobrenatural o lo inexplicable de narrativas del siglo pasado. Romano nos habla del horror actual como una estética

encaminada “a provocar en el lector un estado anímico, por medio de la exploración del lado más oscuro de la naturaleza humana, con personajes que se definen por acciones perversas o repulsivas” (p. 15). Tal como explica Cavarero, la violencia circundante provoca en el cuerpo una repulsión que lo descompone, luego así, el horror nos condena a la reflexión tanto de nuestra condición humana como la del otro. Por ende, el horror aquí no deviene de entidades fantasmales o elementos sobrenaturales, sino de perversiones humanas que atentan contra la vulnerabilidad:

Lo sobrenatural es una excusa, siempre lo ha sido. Las posesiones demoniacas, los muertos vivientes, los vampiros, todo el folclore, los mitos, las leyendas aterradoras representan otra cosa, una cosa que es muy de este mundo: el peligro que corren las niñas y las mujeres, el racismo, el dolor, la pérdida de los seres queridos, el odio al diferente, la locura, la inseguridad en el propio hogar. Me interesa deconstruir los símbolos clásicos de la literatura y el cine de terror para reflejar que *la maldad humana siempre ha sido lo más terrorífico de este mundo y de cualquier otro*. (Ampuero, citada por Concha, 2023, párr. 9, el énfasis es nuestro)

El horror no se esconde en los sueños de las protagonistas como Freddy Krueger, ni se materializa en personajes inusuales como el pegajoso Slimmer, más bien se instala en cada letra del relato como una paranoia viva que desarticula los cuerpos que invade y trastoca. Reiteramos que en este artículo no nos concierne arribar a una conceptualización exacta del horror (o terror) como género o desviación del gótico tradicional, nos encauzamos hacia el horror como sensación paralizante inducida por una violencia inconcebible desde la mera racionalidad.

Es por este mismo motivo que, el concepto de “descontento realista” de Alejandra Amatto (2020) nos sirve para matizar las capacidades de ese horror descrito por Cavarero y Romano. De acuerdo con la académica, existen expresiones literarias que manifiestan un “descontento” hacia los sucesos más violentos que imperan en el continente americano, pero también hacia aquellos modos “realistas” de representación que no logran transmitir el verdadero horror que padecen sus protagonistas. La repulsión que despierta la violencia exacerbada y la perversión humana no puede externarse desde la unicidad

1 No creemos insistir lo suficiente en que no tomamos el horror como género para este análisis, sino como sensación repulsiva y paralizante, tal cual la describe Adriana Cavarero. Esta misma sensación es denominada por Berenice Romano Hurtado como “terror”, pero su descripción coincide y refuerza nuestra propia referencia al horror como sensación. Por otro lado, esta irresolución entre “terror” y “horror” apunta, precisamente, a lo complejo e inútil que resulta la nomenclatura para autoras como María Fernanda Ampuero.

corporal, de ahí que sea también indispensable reconfigurar los códigos de representación y verosimilitud: “El realismo no dejó de presentarse como *un modelo que recrea un paradigma presente y cognoscible de la cotidianidad*, que asume la comprensión y aceptación plena del lector implícito” (p. 216, el énfasis es nuestro). Las obras de María Fernanda Ampuero no apuestan por una reproducción de los paradigmas presentes, ni siquiera por un lector que “comprenda” dichos paradigmas. Todo lo contrario, la autora escribe para que el lector sufra la misma paranoia y el mismo horror que la mujer lleva sufriendo por años, para que “se asfixie de angustia” (Ampuero, citada por Concha, 2023, párr. 12), y que eso irremediamente lo condene a la reflexión de su actuar por el mundo. Alejandra Amatto (2020) identifica que estas escritoras actuales se inclinan por nuevos paradigmas que distan de los modelos realistas de antaño:

Las recientes audacias y preocupaciones narrativas de estas autoras [...] no solo se ven representadas en un universo de orden temático. La violencia en todas sus manifestaciones (principalmente la política y la patriarcal), el colapso ambiental, las crisis identitarias, la migración y la brutalidad del sistema capitalista en general, no son, por sí mismos, los asuntos plenamente novedosos de sus escrituras. No obstante, todos ellos están acompañados en sus obras por una estructura de carácter narrativo que teje, como hace tiempo no se había visto en la narrativa latinoamericana [...] *una superficie lacerante de la escritura*. De este modo, *el tradicional concepto de forma y fondo vuelve a dar un giro notable en el establecimiento de sus propios códigos lingüísticos y estructurales*. (p. 214, el énfasis es nuestro)

El descontento de María Fernanda Ampuero es efervescente y se manifiesta en las temáticas que aborda como la migración, las desapariciones o la violencia estructural,² pero, sobre todo, en el horror que descuartiza el cuerpo de la mujer y el cuerpo narrativo. Se podría decir, incluso, que el cuerpo narrativo es una alegoría de lo que el horror provoca en el cuerpo de la mujer. Insistimos en defender el horror como una estrategia de autocuidado y reflexión,

ya que suponemos que el descuartizamiento corporal tiene como intención última que el lector empatice a partir de la incomodidad y la repulsión.

Escribir el horror con el cuerpo

“Biografía” es un relato del cuentario *Sacrificios humanos* (2021), que reúne todos los elementos anotados por Amatto como parte del descontento realista y en el que el horror está presente a partir de las impresiones corporales de la protagonista. El cuento narra en primera persona la experiencia de una mujer que, por motivos laborales, viaja a la casa campestre de un hombre desconocido para escribir su vida. Al ser una inmigrante sin la documentación en regla para trabajar, el relato evidencia tangencialmente la exclusión y la desprotección sistemática a la que se enfrentan las personas extranjeras, al mismo tiempo que arroja pequeños guiños sobre la situación de pobreza y criminalidad generalizada del país de origen de este personaje.³ En una primera instancia, el horror se formula a partir del miedo a morir de hambre, a no poder alimentar a la familia, a ser amenazada por los grupos delictivos, situaciones que afectan anímicamente a la protagonista a nivel físico, emocional y mental, pero que no se sitúan en la dimensión de lo sobrenatural:

Pensé en mis padres a miles de kilómetros esperando las transferencias para empezar a pagar la deuda de mi viaje y para dar de comer a mi niña. Por supuesto que sabíamos que los chulqueros son bestias peligrosos que facilitan todo hasta que estás en aprietos y entonces te devoran vivo, pero también sabíamos que quedarse en el país era aún más insensato. (Ampuero, 2021, p. 17)

Tanto estos pensamientos como las pesadillas en las que su bebé es atacada afectan a la protagonista, al grado de comer “como los perros callejeros” (p. 16), asustada; y a gritar en medio del sueño, como una “extranjera”, “rara”, “enferma” que da “asco”, adjetivos con los que reconoce la visión que tienen de ella las personas que la observan y juzgan. Es así como se introduce el horror a partir de su propia corporalidad y la descripción de las sensaciones que le produce el enfrentamiento a situaciones de presu- mible riesgo.

2 Por violencia estructural entendemos aquella propuesta por Johan Galtung, que responde a la pregunta sobre si es un sujeto quien ejerce la violencia, y que suele expresarse en términos de injusticia social.

3 Ambos escenarios, sin ser explicitados en ningún momento, permiten identificarlos (posiblemente por la información personal de la misma autora) como España y Ecuador, tanto por la mención de los “chulqueros” como por el hecho de ser este último, un país que se ha dolarizado.



Desde las primeras páginas, la protagonista alude a sus intentos de violación y vive en una constante angustia que es descrita como “una criatura negra, helada, crujiente, con agujijón” (p. 14), ante la incipiente amenaza de las “bestias peligrosas”, que son los usureros. Es en este momento de extrema indefensión ante la falta de empleo, la distancia con su familia y su desprotección legal por ser inmigrante que, desesperada, publica un anuncio en el que ofrece sus servicios para escribir la biografía de otras personas. Inesperadamente, recibe una propuesta de un hombre llamado Alberto, que la atrae en partes iguales (por la suma de dinero ofrecida) como la repele (por el peligro que implica desplazarse a otro destino sin conocer a la otra persona). El viaje a solas hacia ese destino alejado, la estadía en una casa de aspecto descuidado, viejo y sucio, la apariencia del hombre y su actitud intimidante y agresiva y la vigilancia de dos grandes perros guardianes introducen otro nivel, que familiariza a los posibles lectores con el tono macabro del relato. No obstante, el horror verdadero proviene de la paranoia ocasionada por el desempleo, la pobreza y la vida lejos de su familia, que atenta contra la unicidad de su cuerpo; como si la protagonista se supiera a la intemperie, inerme, víctima perfecta para que el horror descuartice su identidad. Irónicamente, al escribir la biografía de otros, va deconstruyendo la suya, su propia vida (e identidad) sufre las consecuencias de las vidas ajenas. El horror proviene de advertir que, cuanto más intenta construir la identidad de otros para sobrevivir, más destruye la suya, pues más consciente se vuelve de los peligros de ser ella, y así asume lo efímero de su existencia.

La desesperación de la protagonista en un contexto de extrema violencia hacia las mujeres, las personas pobres y las inmigrantes, se relaciona estrechamente con las sensaciones que despierta el episodio en esta casa tenebrosa y su encuentro con Alberto. Desde el momento en que la protagonista llega a la casa donde iniciará la escritura de la biografía, la narración se ocupa casi exclusivamente en describir los espacios externos e internos y las impresiones de la mujer. Durante el día y la noche en que ocurre el encuentro entre Alberto y la escritora, se enfatiza lo sensorial, al focalizar la atención en los olores de la casa “a desaseo, a vicio” (p. 21), y las reacciones corporales de la protagonista, que se reconoce a sí misma como también abyecta, al estar cubierta de sangre menstrual y suciedad.⁴ Los

4 Sobre lo monstruoso y lo abyecto en la narrativa de Ampuero y otras escritoras contemporáneas, recomendamos el número 17 de la revista *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*.

horrores del espacio transmutan en el cuerpo de la protagonista, lo que torna el horror en reacciones físicas y psíquicas incontrolables por su parte.

El lenguaje con el que el horror es descrito resalta la animalidad del personaje principal, rasgo que desde un inicio es mencionado: el anticipo del pago por la biografía le permite sentirse “humana por unas horas” (p. 16), solamente para, más adelante, comer asustada “como comen los perros callejeros”, al pensar en el riesgo que conlleva encontrarse con un desconocido a las afueras de la ciudad. El cuerpo adquiere un papel central en la narración, no solo porque representa el espacio en el que las violencias son ejercidas, sino también porque en este los horrores externos se transforman en sensaciones íntimas, descritas con gran precisión, de manera que se establece una relación entre la idea del peligro y el dolor físico y óptico: “Cuando él cerró la puerta con pestillo se me erizó una parte del cuerpo y la otra se me volvió de plomo. El corazón se recogió como si lo estuvieran sellando al vacío. Los labios se me pegaron a las encías. Tragué vidrio molido” (p. 20). De acuerdo con Adriana Cavarero (2009):

Al contrario de cuanto sucede con el terror, en el caso del horror no hay movimientos instintivos de huida para sobrevivir ni, mucho menos, el desorden contagioso del pánico. Pero el movimiento aquí se *bloquea en la parálisis total y atañe a cada uno, uno a uno. Invasión por el asco frente a una forma de violencia* que se muestra más inaceptable que la muerte, el cuerpo reacciona agarrotándose y erizando los pelos. (p. 24, el énfasis es nuestro)

El horror de esa casa tenebrosa y de lo que pudiera suceder con ese desconocido provoca en la protagonista una parálisis, al saberse invadida por la posibilidad de que su identidad quede aún más desmembrada de lo que ya la pobreza la hace sentir. Quizás, también por esta razón, su animalidad es tan remarcada, no logra constituirse como un ser humano completo, íntegro. El horror que surge de este encuentro aviva o replica el horror cotidiano de la mujer.

En este cuento de Ampuero, el cuerpo cobra un sentido particular que permite la expresión del horror que experimenta la protagonista a partir de la dimensión de lo sensorial, la cual, en ocasiones, es verbalizada en un tiempo presente que insiste en la simultaneidad de la narración:

Véanme, véanme. Frágil como el hueso de un pollo. Una mujer extranjera con una mochila a la espalda frente a un hombre desconocido con dos perros enormes y feroces en lo más remoto de una ciudad remota de un país remoto. Véanme, véanme. Poquita cosa para el mundo, sacrificio humano, nada. (p. 19)

Más adelante repite la fórmula, exige ser vista “con miedo de demostrar miedo”, al entrar contra su voluntad a la casa que la horroriza porque “Debo comer. Debo dar de comer” (p. 20). Este oscilar temporal da la impresión de que, si bien los acontecimientos narrados se encuentran contenidos en su dimensión diegética en un espacio y tiempo específicos, el horror permanece desde el momento en que los acontecimientos suceden hasta ese presente en el que se sitúa la narradora. Esta trascendencia del horror como una sensación permanente, al estar impresa en lo corporal, sugiere que existe una memoria del cuerpo activa y directamente relacionada con la rememoración de los sucesos traumáticos que experimenta la protagonista. Aunque hay un oscilar entre distintos planos de la realidad, como indica Alemany Bay para definir lo inusual, no se trata aquí de planos oníricos o delirantes, sino de instancias psíquicas que el trauma arroja sin pedir permiso (sin consultar la voluntad de la protagonista).⁵ Este es un efecto tipo *flashback* que afecta la conceptualización del tiempo real, pero no por tratarse de un acontecimiento sobrenatural, sino por efecto del trauma almacenado en el cuerpo y sus afecciones.

Como señala Jaques Fontanille (2008), el entorno puede ser semiotizado de dos maneras: por una parte, al ser “el resultado de la percepción o de la adopción de un punto de vista”; y, por otra parte, al situarse como el espacio en el que se lleva a cabo el “reconocimiento de una experiencia corporal” (pp. 25-26). En este sentido, podríamos considerar que no es la casa en sí, ni tampoco los sujetos que la habitan los intrínsecamente portadores del horror, sino que esta sensación logra ser producida desde el momento en el que la protagonista entra en contacto con estos elementos, a partir del cuerpo y su sensibilidad. El horror ya habitaba dentro de ella y delimitaba, de alguna manera, su percepción del entorno, pero también viceversa. De ahí que hayamos comentado que el horror en la producción de Ampuero se desborda del cuerpo y lo cubre todo, es inescapable.

Si “el cuerpo está activamente involucrado en la producción de emociones como efectos de sentido” (Montes, 2016, p. 184) podemos entender de qué manera se construye en la protagonista una asociación de ciertos elementos con el horror. El cuerpo de este personaje es el mediador entre el espacio que la rodea y sí misma, lo que no ocurre con el personaje de Alberto, toda vez que el relato no está focalizado en él (pero, quizás también por ser hombre y no tener la misma conciencia de vulnerabilidad que tiene la mujer). El cuerpo de Alberto no es configurado como un productor de significaciones, sino como un elemento portador-emisor de la misma violencia que es temida por la protagonista, quien a lo largo del relato imagina las torturas y las muertes que ese hombre-cuerpo ha podido/pudiera cometer:

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 la presión de los dedos, el borboteo de la sangre saliendo del cuello abierto, el ronco estertor de una última voz. (p. 32)

La cita se ve precedida por la descripción que la narradora hace de sí misma, desvalida, imaginando esas escenas junto a un gran oso de peluche con el que se atrinchera. La elipsis que

5 Nos referimos a “instancias psíquicas” como instantes impresos en el inconsciente que resurgen al ser detonados por alguna experiencia sensorial o cognitiva del presente inmediato. Se trata de construcciones mentales que se van alojando en el inconsciente, debido a que el ser humano las sublima como mecanismo de defensa ante una realidad dolorosa, tal como lo establece el psicoanálisis.



acompaña a estas escenas enfatiza el protagonismo de las acciones (estrellar, estallar, degollar). Violencia y cuerpo ocupan el lugar de todo este lenguaje que se instala en la mente de una protagonista al borde de la desolación. Aún si nada sucediera con Alberto, ya le ha sucedido antes a otras mujeres, y ese horror logra atravesar tiempos históricos, se trata de una reacción ancestral que pone al descubierto la vulnerabilidad de la mujer.

Como ya se ha comentado antes, lo sobrenatural no se encuentra en el centro del cuento, salvo en dos momentos cuya mención es indicio de algo más, una excusa como anunciaba la autora en su entrevista. Lo sobrenatural aparece primero en la historia enmarcada que relata Alberto y en la que habla sobre su infancia al lado de su hermano gemelo, su madre víctima de violencia doméstica y su padre abusador. Según el relato del hombre, cuando su hermano y él, intoxicados y delirantes, encuentran el cuerpo de la madre y lo profanan, “la madre muerta les agarró los brazos con tal fuerza que les dejó unas marcas moradas por varias semanas”, y procede a decirles “que si nos volvíamos a drogar vendría a matarnos” (p. 24). Después, la protagonista logra escapar de la casa y ve “sombras” y una figura que coincide con la descripción de la madre muerta de Alberto; lo que podría ser interpretado como una aparición fantasmal, sin embargo, no parece causar en la protagonista horror ni rechazo. Las sombras que ella ve (y la ven pasar) sonrían y son consideradas “hermanas de la migración”, que entre susurros le piden contar “nuestra” historia, mientras que “un reflejo de cabeza blanca y vestido de florecitas (...) me bendice como todas las madres: haciendo con sus manos la señal de la cruz” (p. 33). El campo semántico de la familia, “hermanas” y “madre”, permite crear una conexión entre la mujer y estas imágenes fantasmales que, como el relato sugiere, son de las mujeres que previamente han estado también en la casa de Alberto, donde la protagonista encuentra “pasaportes, pasaportes azules, rojizos, verdes, de chicas de todas partes” (p. 29).

Si entre las mujeres inmigrantes y ella se establece una cercanía y un compromiso por narrar su historia, entre la protagonista y la madre de Alberto también es posible identificar una relación a partir del imaginario religioso. Mientras la narradora se ve a sí misma como una figura lastimosa, una “virgen-cita sin pompa” (p. 15), al exhibir su dolor públicamente tras un ataque, Alberto describe a su madre como “la dolorosa”, “sangrando por todos lados, su madre renga, su madre devota, su madre sorda de un oído, su madre sin dientes” (p. 22). Vírgenes y madres al mismo tiempo, ambos personajes son pensados de acuerdo con un imaginario de sufrimiento, son abyectas, cada una a su manera, y víctimas de distintas violencias. Las apariciones sobrenaturales fundamentan una sororidad implícita, no son las causantes del horror; por el contrario, la parálisis y la animalización de la protagonista, consecuencias ambas del horror, suceden cuando se enfrenta a Alberto y esa terrorífica casa, o bien, con el pasado de Alberto y la muerte de su madre, que en la narración convergen en planos simultáneos.

El relato de Ampuero se corresponde con la propuesta de Amatto, al ser parte de las literaturas que “abordan temas que increpan de manera incisiva al lector y a la crítica” (p. 216) y que se relacionan con situaciones sociales que las autoras evidencian por medio de un descontento manifestado, en este caso, en el horror de un cuerpo violentado. El horror se presenta como una respuesta natural ante la desmedida violencia, ya sea mediante la memoria sensorial o la posibilidad de sufrimiento. Así, el horror puede ser entendido y expresado en términos de una corporalidad que, al ser femenina, precaria y migrante, no puede dejar de ser leída como una representación de la desprotección social y política.

Escribir el cuerpo con el horror

Los insumos que componen la más reciente publicación de la autora, *Visceral*, son una amalgama de géneros, estilos y temáticas. Difícilmente podemos (y queremos) catalogarlos como cuentos, ensayos o meras reflexiones personales. La ambigüedad que los caracteriza está en el centro mismo de nuestro análisis, de ahí que también propongamos ver la deformación estructural como un rasgo distintivo de María Fernanda Ampuero y su “descontento realista”. Alejandra Amatto (2020) insiste en que el “tipificar y definir los rasgos centrales de una obra literaria nos ayuda a comprenderla en su sentido organizativo como un modelo estético que nos “dice algo” de una manera en que ninguna otra disciplina lo hace (...)” (p. 215). Lo que las obras de estas escritoras actuales nos quieren decir es que muy probablemente los modelos existentes no alcancen para manifestar el horror que implica ser mujer o ser “diferente” en un continente como el nuestro, que pugna por la homogenización, incluso desde antes de que el mestizaje se afirmara como paraguas que ampara nuestra supuesta hibridez. Como hemos dicho antes, si bien el descontento que profesan estas escritoras es hacia las circunstancias actuales de nuestros países latinoamericanos, también percibimos un descontento a nivel formal.

En su científicismo, el realismo literario no consigue describir con fidelidad el horror que provoca a nivel corporal, espiritual y mental el hecho de no pertenecer a una sociedad o permanecer siempre al margen de esta. Con sus excesivos recaudos de detalles, sus prototípicos personajes y sus veladas lecciones morales, el realismo que conocemos es insuficiente e insatisfactorio. La violenta realidad que atravesamos excede esos mecanismos estéticos antes convenientes y hasta necesarios. Amatto (2020) nos recuerda que esos “modelos clasificatorios dominantes y de corte científico” (p. 215) son herencia de una idea positivista que no nos sirve hoy para exhibir con precisión tanto horror que experimentamos. Entendemos que el fin último de clasificar o tipificar sea el de asimilar una obra, pero, no nos hemos dado a la tarea de cuestionar esa manía de etiquetar y encasillar, como si solo pudiéramos comprender lo que relacionamos con algo semejante o preexistente. Es por eso por lo que, en lugar de clasificar los insumos de *Visceral* (2024), nuestro propósito es reflexionar sobre estos, tal como hicimos con “Biografía”, frente al cual

ahondamos en el horror que habita fuera del cuerpo; solo que ahora veremos el efecto inverso: cuando el horror habita dentro del cuerpo.

En el insumo titulado “Terror”, María Fernanda Ampuero nos invita a reconocer que detrás de todo aquello que causa miedo se encuentra el aire venenoso de una época concreta (p. 18). Ese aire venenoso parece afectar, más que nada, a quienes no poseen los atributos indispensables para pertenecer a los grupos de poder: “Quienes no somos hombres, heterosexuales, millonarios y poderosos, vivimos tiempos siniestros (...)” (p. 18). Quienes sí son hombres, heterosexuales, millonarios y poderosos ni siquiera se percatan del horror que provocan e incitan (como Alberto, por ejemplo). Estas narrativas de las escritoras actuales nos obligan a volver la vista sobre el verdadero monstruo: la sociedad. El cuerpo y la intimidad de la mujer son el vehículo de expresión de ese horror que se respira en el aire venenoso de nuestra época. La deformación corporal de las protagonistas femeninas, en varias de las obras del último siglo, refleja los horrores cometidos o instilados por aquellos que ostentan el poder. Tal es el caso de Ampuero, protagonista del híbrido⁶ “Mórbida” de este mismo libro, cuyo cuerpo gordo contiene el dolor provocado por los rígidos estándares de belleza femenina.

En “Mórbida”, la protagonista, Ampuero, narra el origen de un trauma corporal que tiene lugar cuando su madre comienza a consumir alimentos en exceso durante el embarazo.⁷ Después de una vida de restricciones alimenticias autoimpuestas, pero de gran carga social, la madre da rienda suelta a sus antojos. Para la madre de la protagonista, el embarazo funciona como una excusa para comer lo que verdaderamente desea, sin fijarse en lo que la sociedad dirá de ella o la cantidad de calorías que cada alimento posee: “Ella se comía dos. Tenía que comer por dos. Por mí y por ella. Por ella y por mí” (p. 58). De cierto modo, su embarazo le permite trasladar la culpa que siente por estar gorda hacia su propia hija, como si esta atravesara sin reparo por el cordón umbilical que las vincula: “Antes de

6 Utilizamos indistintamente varios términos para referirnos a los textos que componen *Visceral*, todo bajo el mismo propósito de evitar la clasificación unilateral.

7 La protagonista tiene el mismo apellido que la autora, lo que ha llevado a los críticos a sospechar que se trata de una autoficción; sin embargo, más adelante se analiza por qué consideramos que *Visceral* excede sus propósitos. En cuanto al concepto de trauma, nos ceñimos a los estudios freudianos ampliamente conocidos. Es decir, definimos el trauma como una experiencia dolorosa, que se instala en el inconsciente y determina nuestro comportamiento en tiempo presente.

nacer, ya cargaba con la culpa, las culpas” (p. 59). En sus tiempos mozos, la madre de Ampuero fue reina de una fruta tropical, por lo que, su destino corporal era controlado por voces ajenas a su persona, dígase, la industria, el comercio o el espectador.

Incluso, la voz narrativa nos presenta una cadena hereditaria de culpas, pues la abuela de Ampuero también exigía a su propia hija mantener un cuerpo esbelto para ser aceptada en la sociedad: “Por supuesto que esta historia empezó con mi madre. Casi todo, por no decir todo, todo, empieza con las madres. La de ella empezó con la de su madre y la de su madre con la suya” (p. 59). Más allá de depositar la crítica en el potencial comportamiento abusivo de la madre, la voz narrativa insiste en que esta cadena de culpas es consecuencia de una sociedad que le da más valor a una mujer cuando da a luz a un varón: “El heredero, el primogénito, el hombre. Se valora más a la mujer que gesta un príncipe, un dios, un profeta” (p. 60). A diferencia del varón, quien por el solo hecho de nacer adquiere la validación social necesaria para vivir, la mujer tiene que esforzarse por mantener un cuerpo aceptable por el otro, un cuerpo que sí le permita alzar la voz. Ya que, como bien señala David Loría Araujo (2021), en la literatura los cuerpos gordos han sido cuerpos silenciados y anónimos (pp. 17-18). En el momento en que la madre de Ampuero se sabe embarazada de una mujer, cae en una especie de resignación que la induce a consumir alimentos en demasía. Se podría decir que el consumo de alimentos asegura que la boca de la mujer se mantenga cerrada. El hecho de no haber dado a luz a un varón demerita su labor (re)productiva en la sociedad y pone en jaque su identidad como mujer.

Ahora bien, una vez que Ampuero nace, su madre se empeña en mantenerla bien alimentada, a pesar de que ella encontró en su juventud el modo de ser aceptada por su belleza y delgadez, pareciera que no desea el mismo destino para su hija. Debido a que gesta a una mujer y no a un varón, la identidad de la madre de Ampuero como mujer útil (o validada) corre peligro. Ya no es delgada ni bella, por lo tanto, debe recurrir a un actuar maternal estereotípico que le permita recuperar la validación que el nacimiento de Ampuero le hizo perder. Es por ello que encuentra en la alimentación un quehacer y un instinto maternal que de otra manera no despierta Ampuero: “Mi madre se enorgullecía de su habilidad de alimentar, de *cumplir la obligación de una madre*: mantener a los hijos sanos. Mejor que sanos:

rozagantes. Mejor que rozagantes: *comestibles*” (p. 63, el énfasis es nuestro). El consumo de alimentos en este apartado cumple, entonces, una doble función: mantener a la madre de Ampuero con la boca ocupada (y, por ende, silenciada) y validar su rol como mujer, al desempeñarse esta como una madre proveedora, protectora y cuidadora.

En este mismo tenor, como se indica en la cita previa, la madre vuelve comestible el cuerpo de Ampuero, al alimentarla con tanto esmero y dedicación, lo que nos lleva a suponer que la situación que enfrentan madre e hija es igual de inescapable. Cuando la madre era reina de una fruta tropical, su cuerpo esbelto era codiciado y deseado por el otro: “Qué guapa era yo, qué flaca, qué lindas piernas, todo el mundo alababa mis piernas, porque yo era la más alta de todas y la mejor hecha (...)” (p. 57). La excepcional hechura del cuerpo esbelto de la madre la convierte en un ser digno de ser consumido, pero cuando ese mismo cuerpo pierde su delgadez y se llena de estrías, este deja de ser comestible: “Su cuerpo crecía y yo crecía. Era un feto bodoque, un feto con sobrepeso, dentro de una madre deforme, una mujer muy distinta de la chica que paraba el tráfico, con un vestido apenas bajo la nalga, un año antes” (p. 59). Uno pudiera intuir que la gordura de Ampuero no atraería miradas ajenas, sin embargo, constatamos que las atrae con la misma intensidad, aunque no siempre con la misma intención.

Según Loría Araujo (2021), “el cuerpo consumidor deviene cuerpo comestible y, por ende, su existencia se supedita a la satisfacción de las demandas y los antojos de la mirada externa: se le reduce a ser digerido, asimilado, fagocitado” (p. 21). El cuerpo esbelto de la madre era anhelado y capaz de detener el tráfico, pues los hombres se la comían con la mirada, en un acto de perversa deglución: “El tráfico de la ciudad lo imaginaba como un gran hombre dividido en pequeños hombres de cuatro ruedas y, delante de todos ellos, mi madre, minivestido de florecitas y sandalias de charol blanco con plataforma” (p. 58). Ciertamente, con el embarazo pierde su esbeltez y supondríamos que con ello desaparecería el instinto devorador del hombre, no obstante, la gordura de Ampuero demuestra todo lo contrario. A diferencia de la madre, Ampuero crece siendo una niña gorda, como a los ocho o nueve años, cuenta la voz narrativa que el hermano adolescente de una de sus amigas la besa en la boca y le soba las bolitas de grasa sin su consentimiento (2024, p. 65). El adolescente se siente atraído por la grasa de sus senos y no se detiene a preguntar

si ella está o no de acuerdo con ser tocada. El hombre, nuevamente, se siente con derecho a consumir el cuerpo de Ampuero: “Eran tetas de niña gorda, pero tetas al fin y al cabo: los hombres miraban” (p. 65). En este caso, todo parece indicar que, por el hecho de ser una niña gorda, Ampuero merece lo que le sucede, ya que su madre le pide también que se resigne y no cuente nada de lo sucedido a nadie. El apartado “Mórbida” expone que, independientemente de las proporciones del cuerpo femenino (sea esbelta como la madre de joven o gorda como Ampuero de niña), este se halla a disposición de la mirada y el dominio masculino. El cuerpo de la mujer es un producto consumible y comestible.

De acuerdo con Gilles Lipovetsky (2007), “toda mujer que quiere estar delgada manifiesta mediante su cuerpo la volición de apropiarse las cualidades de voluntad, de autonomía, de eficacia, de poder sobre sí misma tradicionalmente atribuidas al varón” (p. 129). Bajo esta peligrosa premisa, el único modo en el que la mujer puede tener voz es si se asemeja al varón y solo será capaz de asemejarse al varón si mantiene un cuerpo delgado. La postura de Lipovetsky transluce el horror social que vive la mujer hoy en día, pues, lamentablemente, su cuerpo es evidencia directa para el ojo ajeno de las fisuras de su propia voluntad. La mujer delgada cree tener voluntad al ser delgada, pero, este poder solo se le otorga al mantener un cuerpo en las dimensiones sugeridas (y avaladas) por el otro. El control, en realidad, lo sigue ejerciendo la mirada externa. Asimismo, la mujer gorda no posee ni un mínimo de voluntad a los ojos del otro, puesto que no se esmera por demostrar que puede o quiere ser delgada: “Los personajes que encarnan cuerpos gordos son mirados en forma reprobatoria cada vez que se llevan a la boca alguna pieza de comida, y son clasificados como irresponsables o faltos de autoestima por no pensar en su imagen y cuidado personal” (Loría, 2021, p. 20). *Grosso modo*, el cuerpo es la medida de la identidad y voluntad de la mujer.⁸ Ya sea que la mujer anhele la delgadez o disfrute su gordura será juzgada por el hombre que la consume y clasifica.

Aunado a esta tétrica deducción, la mujer se ve rodeada de campañas publicitarias y medios masivos de

8 El cuerpo gordo de la mujer aparece en varias publicaciones de escritores recientes, un caso que vale la pena destacar es *Pandora* (2015) de Liliana Blum, ya que, como el cuerpo de Ampuero en este apartado, refleja las atrocidades a las que se enfrenta la mujer en una sociedad que juzga su intelecto e identidad por el tamaño de su cuerpo. David Loría Araujo realiza un maravilloso análisis de los diversos cuerpos gordos de la literatura escrita por mujeres en el último milenio.

información que reafirman la postura de Lipovetsky (2007) y contribuyen a generar una obsesión con la delgadez:

Las mujeres jamás habían manifestado tamaño horror hacia la grasa y hacia todo lo que presenta un aspecto flácido y fofo. Ya no basta con no estar gorda, es preciso fabricarse un cuerpo firme, musculoso y tonificado, desprovisto de la menor insinuación de carnes fofas o blanduchas. (p. 124).

Claro está que este horror hacia la grasa no sucede *ex nihilo*, los parámetros de belleza tienden a alinearse con el sistema capitalista.⁹ La autoestima de la mujer no conviene a los propósitos del sistema económico; mucho más viable resulta mermar en lo posible esa seguridad y hacer a la mujer dependiente de una dieta, de pastillas, de cosméticos y fajas. A los seis años, la niña Ampuero del apartado “Mórbida” se prueba un disfraz de la Mujer Maravilla, al verla, un amigo de sus padres le cambia el nombre por Mujer Mantequilla, con lo cual logra que Ampuero se sienta ridícula y humillada, frente a lo cual concluye con una fuerte aseveración: “A las niñas nos quitan los superpoderes con espejos” (p. 64). Este intento por frustrar los superpoderes de la mujer nos recuerda un poco a la manía clasificatoria de la crítica, así como la sociedad exige de Ampuero un cuerpo más “aceptable”, nosotros demandamos (quizás inconscientemente) una literatura escrita por mujeres que se ajuste más a lo que podamos comprender, que no exponga las miserias humanas o los horrores más vívidos que nos rodean y perturban. Como si la mujer no fuera capaz de escribir (o percatarse de) las profanidades, perversidades, obscenidades que distinguen a nuestra época.¹⁰

Las constantes burlas que inundan el apartado de “Mórbida” nos remiten al “panóptico aural” (Robles, 2021)

9 En *La dominación masculina* (1998), Pierre Bourdieu denomina esta forma de violencia como “simbólica”, puesto que no se trata de un golpe o un insulto directo, sino de años de manipulación inconsciente (y silenciosa), mediante el establecimiento de roles de género, estándares de belleza y conductas socialmente aceptadas. Se trata de una forma “simbólica” de violencia, porque se construye a través del discurso, las palabras que se internan y que repetimos, sin siquiera darnos cuenta; a esta inconsciencia por parte del dominado o la mujer le llama “complicidad subterránea” (p. 31). La mujer no tiene otro discurso (o símbolo) con el cual defenderse o alienarse de tales concepciones identitarias. El discurso del dominador es absoluto y restrictivo. De ahí que resulte tan peligrosa esta forma de violencia, porque la mujer no sabe que se encuentra atrapada, por el contrario, la propaga, al recurrir al mismo discurso o al símbolo del dominador para definirse.

10 Este punto nos llama mucho la atención, porque justamente a la veracruzana Fernanda Melchor y a otras autoras de la época las han acusado de escribir como hombres o de imitar el estilo de la literatura fantástica de Borges y Cortázar.

que establece las bases del comportamiento deseado (y requerido) por la sociedad. La habladoría de la gente nunca es inocente, lleva a cuentas la carga simbólica de las expectativas sociales. Los sobrenombres, las insinuaciones y las miradas de repudio de los otros se convierten en un regulador de la identidad y de la conducta de la mujer: “Había un niño en la escuela que todos los recreos me perseguía haciendo sonidos de chanco y rimaba mi apellido con puerca. Todos los recreos la cancioncita de mi apellido puerca, puerca, puerca. Ampuerca” (p. 66). En este escenario, Ampuero, la niña gorda, es vigilada día y noche, primero por su madre y luego por sus compañeros de clase, pero, el horror más agudo de todos es que sin darse cuenta ella se convierte en su verdugo más atroz e intimidante. Ella escucha esa canción recurrente, compuesta por las burlas pesadas de sus compañeros, los sonidos que hace mientras come y las duras reprimendas de su madre, incluso cuando está dormida; se ha vuelto parte de sí misma. Muy semejante a los espeluznantes sonidos que anteceden una escena del más puro horror en el cine. La niña gorda, la mujer sin voz y voluntad, será perseguida el resto de su vida por el monstruo que ahora habita en ella:

No ha habido un solo cumpleaños en mi vida en el que no haya pedido adelgazar mientras soplabla la vela. No hay uno solo de mis diarios en los que no aparezca la palabra dieta, la palabra flaca, la palabra prometo, la palabra guapa. Nunca he tenido un pensamiento hermoso dedicado a mi cuerpo. Ni un día de mi vida no he odiado ser lo que soy. *Es como una posesión satánica de fuera hacia dentro: la bestia insulta a su huésped.* (p. 68, el énfasis es nuestro)

Si tales fueran las circunstancias, esa posesión satánica que sufre Ampuero sería un claro ejemplo del evento sobrenatural o irracional que exige el género fantástico. Sin embargo, no es más que una escena cotidiana que vive una niña gorda cuya sociedad le ha hecho creer que su valor depende de la forma de su cuerpo:

Las pastillas mágicas de los doctores extranjeros no hacían adelgazar: cambiaban vidas, hacían que los ojos de mi mamá brillaran con la promesa de tener una hija que no fuera yo. Te daban la promesa de ser querida. Y yo quería tanto ser querida. (p. 70)

Si bien en este apartado el cuerpo de Ampuero no se describe monstruoso (como sucede en otros de sus cuentos), se sugiere que es la sociedad la que lo percibe deforme y grotesco. La habladoría social es el verdadero monstruo que irrumpe y posee el cuerpo y la psique de Ampuero. Hacia el final del apartado, incluye una cita de Tess Hache en la que se establece una analogía entre el cuerpo gordo y las casas que se ubican a las afueras de una ciudad por su mal estado (p. 69). Si el cuerpo es, como señala Rosa María Díez Cobo (2020), un hogar sagrado, “la potencial ruptura de este espacio sagrado, su violación, su profanación, puede desembocar en la peor de las perversiones imaginables, en la alteración más dolorosa y horrificada del orden de cosas que estimamos recto y deseable” (p. 138). Es preferible que el cuerpo gordo, cual casa embrujada, sea mantenido lejos, donde no pueda ser visto, donde no cause repugnancia ni ponga en duda la civilidad, la medida, la higiene y el orden del que tanto alardea la sociedad. La bestia social es la que invade, profana y mutila los cuerpos para alienar todo aquello que no convenga a los intereses políticos, económicos y culturales. Al hacer hincapié en la posesión satánica, Ampuero reconoce que ella es cómplice de esos horrores por haberlos interiorizado a tal grado de llegar a odiarse a sí misma. El deseo de ser validada por la mirada ajena la convierte en un ente sin voluntad (como a su abuela y a su madre). La posesión satánica no es sobrenatural ni fantástica, es la consecuencia natural de haber sido humillada por años.

Es justo mencionar que la voz narrativa de “Mórbida” sostiene que “no se puede contar todo lo que ocurre dentro del corazón de la violencia, *las cosas que le pasan al cuerpo están más allá de las palabras, se instalan de otra manera: es como contar la putrefacción*” (p. 69, el énfasis es nuestro). La amalgama de estilos, géneros y temáticas en estos insumos (apartados o híbridos) es indicio de la putrefacción que habitamos y perpetuamos. Es por eso por lo que señalábamos al principio de este artículo, que si bien se puede hablar de una autoficción, no nos casamos con esta etiqueta, pues, a pesar de que María Fernanda Ampuero habla de ella misma y por ella misma, también es el eco de un ente sororo que no se materializa propiamente entre las líneas de estos insumos. *Visceral* rebasa los propósitos de la autoficción, puesto que, según Manuel Alberca (2007), “los escritores que se acogen a la fórmula autoficticia se aprovechan del atractivo que despierta lo autobiográfico y al tiempo evitan las discriminaciones literarias y esquivan

sus compromisos y riesgos sociales” (p. 89). En “Mórbida”, la autorreferencialidad no es atractiva, por el contrario, es horrorosa, se trata de un enfrentamiento con la putrefacción social que se ha colado e incrustado en el cuerpo femenino. Ampuero se sabe su propio verdugo, sabe que ha caído presa de la habladuría, de la imagen, del sistema capitalista. No esquivo los compromisos ni riesgos sociales, sino que los asume al utilizar los horrores de su propio cuerpo para exponer la putrefacción social que la condena.

Finalmente, los mecanismos literarios que conocemos (incluidos los de la autoficción o el género fantástico) no bastan para describir el aire venenoso que nos rodea. Manuel Alberca (2007) continúa explicando que el yo de la autoficción “no renuncia a nada, pues está abierto a toda clase de metamorfosis personales y de suplantaciones fantásticas, que le convierten en otro sin dejar de ser él mismo, es decir, sin dejar de saber que yo es y no es” (p. 92). Si la autoficción se constituye como una trampa narrativa (para autor y lector), María Fernanda Ampuero la supera con creces. El yo que se deconstruye en estos insumos no maquilla su descomposición, no finge ser otro para validarse, no se esconde en máscaras múltiples. El yo de “Mórbida” es un yo en constante reflexión y cuestionamiento, un yo expuesto en su total y más brutal vulnerabilidad. La deformación estructural en *Visceral* obedece a esa exposición vulnerable del cuerpo femenino: inclasificable, híbrido, transgresivo, inasible. La niña gorda de “Mórbida” no pide al lector que le crea lo que dice, tampoco busca confundirlo, le exhibe en carne viva y sin tapujos los horrores de depender siempre de una mirada ajena, de un sistema que la silencia, de un hombre que la consume. Tanto la violencia simbólica como la estructural pueden pasar desapercibidas muchas veces, porque no se evidencian mediante un moretón o una laceración en la piel, pero la deformación corporal y las instancias psíquicas de la mujer son vías que exhiben sin censura sus efectos. Es por ello por lo que reiteramos el carácter reflexivo de este horror que requiere de un lector que se incomode y angustie ante un cuerpo vulnerable y corrupto.

A modo de conclusión

En su trabajo sobre la violencia que viven las mujeres centroamericanas migrantes, Amarela Varela Huerta (quien a su vez se basa en Rita Segato y otras autoras) interpreta los cuerpos de las mujeres como “testimonios de la barbarie” o “pergaminos de la violencia” en los que los

hombres inscriben su propia posición de dominio con el afán de dar cuenta de un “despliegue de poder” ante otros hombres. En el caso particular de contextos de violencia exacerbada (guerra interna, conflicto armado, crimen organizado), los emisores y receptores del cuerpo-mensaje (para seguir el esquema jakobsoniano) son hombres que apelan a la performatividad de la violencia como una estrategia para delimitar los territorios dominados. Si bien en el caso de Ampuero, los cuerpos también son pergaminos de la violencia, la diferencia radica en que son sumamente íntimos y expresivos, y esa sensorialidad del horror pone el cuerpo mismo como un emisor. El cuerpo es violentado directa y simbólicamente por sujetos masculinos y sistemas patriarcales. Las voces narradas por María Fernanda Ampuero existen a partir de su corporalidad y enuncian también, a partir de esta, permiten leer no solamente la agresión física y directa que han experimentado, sino que dan cuenta, a su vez, de aquellas violencias simbólicas o estructurales que, a pesar de ser intangibles, constituyen los pilares que sostienen y posibilitan a las otras violencias. En el caso de “Biografía”, la violencia está inscrita en el cuerpo traumatizado de la protagonista, su paranoia palpitante, su precariedad identitaria. En “Mórbida” la violencia se evidencia en la conversión implícita de la protagonista en su propio verdugo. La complicidad indeseada al dejarse poseer por el satánico poder mediático y político que la obliga a menospreciar su cuerpo.

El horror para la escritora ecuatoriana va más allá de lo sobrenatural y lo fantástico, como indica en una de sus entrevistas acerca de *Visceral*:

Sí, creo que es mi libro más aterrador.
Probablemente la gente purista no lo vea así, porque estamos tan acostumbrados a oír estas historias que asumimos que para asustarnos tiene que haber un componente sobrenatural, cuando en verdad ser víctima de una violación y sentir que te va a asesinar la persona que te está violando es lo realmente aterrador. ¿Te va a dar más miedo una invasión extraterrestre? ¿Te va a dar más miedo el Kraken? No, ni el gato negro, ni nada de eso. Te va a dar miedo morir asfixiada por un tío que te considera un trozo de carne y le da igual si te mueres. *Yo sí siento que es mi libro más aterrador por la parte de mis terrores que yo he puesto ahí y que sé que son compartidos por miles de mujeres.*

(Ampuero, citada por Millán, 2025, párr. 9, el énfasis es nuestro)

Los horrores no están en la pantalla grande, ni siquiera en los noticieros, están en el día a día de la mujer, en el cuerpo inerme de un ser que ha tenido que inventarse modos de supervivencia. La escritura de María Fernanda Ampuero puede ser interpretada como política, precisamente desde el tratamiento de las corporalidades ajenas a la normatividad. En contextos en los que aún imperan discursos abiertamente excluyentes respecto a las personas gordas, migrantes o con discapacidad, las narrativas que dotan de protagonismo a estos cuerpos deformes y monstruosos los hacen doblemente visibles: por una parte, al hacer visibles las violencias de las que invariablemente son objeto y, por otra, al reconocer el cuerpo como el vehículo de interacción entre los personajes como sujetos y el espacio que les rodea. Entonces, de la narrativa de lo inusual, rescatamos el cuerpo de la mujer como escaparate del horror y del aire putrefacto que no nos hemos cansado de respirar y solo nos hemos dedicado a catalogar (como si sirviera de algo).

Referencias

- Alberca, M. (2007). ¿Este (no) soy yo? Identidad y autoficción. *Pasajes*, 25, 88-10.
- Alemaný Bay, C. (2016). Narrar lo inusual: *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona. *Romance Notes*, 56 (1), 131-141.
- Amatto, A. (2020). Transculturación el debate. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras: Mariana Enríquez y Liliana Colanzi. *Valenciana*, 13, 26, 207-230. <https://doi.org/10.15174/rv.vi26.535>
- Ampuero, M. F. (2021). *Sacrificios humanos*. Páginas de espuma.
- Ampuero, M. F. (2024). *Visceral*. Páginas de espuma.
- Bourdieu, P. (1998). *La dominación masculina*. Anagrama.
- Cavareo, A. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Anthropos.
- Concha, P. (2023, abril 27). *Monstruos cotidianos*. Libros y Letras. <https://www.librosyletras.com/entrevista-maria-fernanda-ampuero/>
- Díez Cobo, R. M. (2020). Arquitecturas del hogar invertido: Reescribiendo la casa encantada. *Brumal*, 8 (1), 135-156. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.633>
- Fontanille, J. (2008). *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Galtung, J. (1969). Violence, Peace, and Peace Research. *Journal of Peace Research*, 6 (3), 167-191.
- García-Valero, B. (2020). Los trazos en el cuerpo, el cuerpo a trazos. Imaginario, lirismo y alteridad interior en la narrativa de lo inusual escrita por mujeres. *Brumal*, 8 (1), 17-34. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.646>
- Lipovetsky, G. (2007). *La tercera mujer*. Anagrama.
- Loría Araujo, D. (2021). *Leer el cuerpo gordo. Miradas a la narrativa mexicana contemporánea desde la adipocrítica*. Universidad Iberoamericana.
- Millán, P. (2025). Visceral. Entrevista a María Fernanda Ampuero. *Relatos en construcción*. <https://relatosenconstruccion.com/entrevistas/visceral/>
- Montes, M. (2016). De la semiótica de las pasiones a las emociones como efectos: la dimensión afectiva vista desde una mirada pragmatista. *Linguagem em (Dis)curso - LemD, Tubarão*, 16 (1), 181-201.
- Robles Lomeli, J. D. (2021). El chisme como representación histórica de la ausencia en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor. *Revista de Historia de América*, 161, 435-458. <https://doi.org/10.35424/rha.161.2021.1044>
- Romano Hurtado, B. (2023). Estudio introductorio: Horror y escritura en voces femeninas de Latinoamérica. En B. Romano Hurtado (Coord.), *Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres: Estudios críticos de obras representativas del siglo XXI*. Editora Nómada. <https://doi.org/10.47377/neogoticolat>
- Tapia Vázquez, J. G. (2023). La nueva frontera de lo fantástico: Escritoras hispanoamericanas en los umbrales de la irrealidad. Lejana. *Revista Crítica de Narrativa Breve*, 16, 1-7. <https://doi.org/10.24029/lejana.2023.16.5101>
- Varela Huerta, A. (2017). La Trinidad perversa de la que huyen las fugitivas latinoamericanas: violencia feminicida, violencia de estado y violencia de mercado. *Debate Feminista*, 53, 1-17.