

Neogótico Latinoamericano: lo siniestro en dos cuentos de María Fernanda Ampuero (Guayaquil, 1974) y lo raro en *Avidez* de Lina Meruane (Santiago, 1970)*

Latin American Neo-Gothic: The Sinister in Two Stories by María Fernanda Ampuero (Guayaquil, 1974) and the Strange in “Avidez” by Lina Meruane (Santiago, 1970)

José Martín Parra Olave^a

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

jtparra@uc.cl

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-2966-7637>

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl29.nlsc>

Recibido: 16 septiembre 2024

Aceptado: 17 mayo 2025

Publicado: 30 diciembre 2025

Resumen:

El presente artículo analiza dos obras de las narradoras María Fernanda Ampuero (Guayaquil, 1974) y Lina Meruane (Santiago, 1970), quienes utilizan estrategias propias del estilo gótico en la construcción de sus relatos, en los que lo raro y lo siniestro funcionan como recursos estéticos que actualizan el concepto de lo monstruoso. En la primera parte de la investigación se abordará la noción freudiana de lo siniestro y los planteamientos sobre lo raro de Mark Fisher, para luego examinar cómo estos conceptos representan el horror y la violencia del mundo neoliberal y globalizado que habitamos, donde lo monstruoso se resignifica de manera constante.

Palabras clave: neogótico, siniestro, raro, espeluznante, literatura latinoamericana.

Abstract:

This article analyzes two works by the writers María Fernanda Ampuero (Guayaquil, 1974) and Lina Meruane (Santiago, 1970), who employ strategies characteristic of the Gothic style in the construction of their narratives, where the weird and the uncanny operate as aesthetic resources that renew the concept of the monstrous. The first part of the article will address the Freudian idea of “the uncanny” and Mark Fisher’s conception of “the weird”, and then examines how these concepts represent the horror and violence of the neoliberal and globalized world we inhabit, where the monstrous is continuously resignified.

Keywords: Neogothic, Sinister, Weird, Spooky, Latin-American Literature.

Desde hace un par de décadas, la producción literaria latinoamericana ha generado una cantidad considerable de narraciones que han abrazado los recursos de la estética gótica en su construcción. Lo que estaría en juego en este tipo de relatos es una resignificación de situaciones monstruosas que pretenden resaltar los acontecimientos conflictivos o problemas contemporáneos que aquejan a las sociedades. Dichas creaciones han sido etiquetadas como “nuevo gótico latinoamericano”, “gótico andino”, “nueva literatura de lo paranormal” o “realismo macabro” (Luque). Son obras que buscan vincular los acontecimientos sociales que las rodean con elementos propios de la literatura siniestra y de horror, ya que el modo gótico es “un excelente medio capaz de comunicar las angustias, temores, represiones y decadencia social que subyacen, aún en tiempos modernos, detrás de una fachada de moralidad, buenas tradiciones y éxito económico” (Olmedo 1). En otras palabras, es un género narrativo considerado una herramienta estética especialmente relevante en el contexto contemporáneo: “El gótico, se ha dicho, es un intento de resacralizar el mundo, luego de la caída de la visión religiosa como organizadora de lo social. Pero es una resacralización incompleta, donde no hay Dios sino oscuras potencias, rituales [y] tabús” (Davobe), asociados al actual ordenamiento globalizado y neoliberal, en el que, aparentemente, la realidad ha perdido sentido y nos conduce a un colapso medioambiental. Por ello, se hace urgente resaltar, de la forma más explícita posible, estas situaciones anómalas y violentas que gobiernan nuestras sociedades. El trabajo de las autoras acá analizadas representa un intento de actualizar algunos de los elementos constituyentes del gótico clásico mediante equivalentes contemporáneos.

Notas de autor

^a Autor de correspondencia. Correo electrónico: jtparra@uc.cl

El neogótico latinoamericano

El gótico como manifestación artística, se remonta por lo menos a la Edad Media tardía, pero, en tanto expresión literaria, puede circunscribirse al siglo XVIII. La obra que da inicio a este género es *El castillo de Otranto* (1765), de Horace Walpole, cuyos temas y personajes prototípicos se han mantenido a lo largo del tiempo, aunque con variaciones que han posibilitado la actualización constante de sus recursos literarios. Según Berenice Romano, “la literatura gótica en sus inicios se concentró en personajes atormentados, con vidas trágicas y decadentes, lo que la ubicó como un subgénero de la literatura de terror” (10). A partir de la obra de Walpole surgen una serie de creaciones que van a profundizar y ampliar este tipo de elementos. En este sentido, la presencia de lo sobrenatural, la violencia y la maldad del ser humano, a través de espacios, atmósferas y personajes siniestros, son características propias de la literatura gótica.

En el continente latinoamericano, estas formas se adaptan y asumen características singulares de acuerdo con las necesidades y exigencias de cada zona geográfica: “Este proceso podría categorizarse como lo que Fernando Ortiz, Ángel Rama y Mary Louise Pratt denominan transculturación, que fusiona la adquisición de otra cultura (aculturación) con el desarraigo de una cultura previa (deculturación) para generar nuevos fenómenos culturales” (Edwards y Guardini, 1). Esta idea está en la línea de lo que han planteado otros investigadores que señalan que se toman ciertos aspectos útiles de aquello que viene de otra tradición y se moldean para dar cuenta de nuestros problemas y realidades.

El gótico tradicional o clásico sería, entonces, un género capaz de adaptar sus elementos constitutivos (vampiros, monstruos, castillos, villanos, laberintos, mujer en apuros, el doble y la dualidad, el regreso del pasado, etc.) al lugar, tiempo y espacio donde se desarrolle. Esta transformación —denominada de distintas formas como, por ejemplo, gótico tropical, negrótico, gótico andino o neogótico— representa, por tanto, un proceso adaptativo, una transculturación. Es por esto que el gótico permite realizar “una lectura de las ficciones de horror y terror en las Américas en relación con su historia de colonialismo y sus consecuencias en cuestiones de género, raza y clase” (Casanova-Vizcaíno y Ordiz 7). Dicho traspaso produce una nueva forma de entender lo latinoamericano desde un punto de vista siniestro, en el que la violencia, el miedo y el horror, en todas sus manifestaciones, han estado presentes en nuestro continente desde el principio.

En las últimas décadas ha habido un auge de obras que contienen elementos propios de las narraciones de terror, a tal punto que se ha hecho cada vez más frecuente denominar toda literatura de terror como neogótico latinoamericano. Como se señaló antes, las categorías que pretenden agrupar este conjunto de obras no son homogéneas, puesto que hay adaptaciones que obedecen a tradiciones locales, temporales y culturales.

Las autoras que han producido este tipo de literatura provienen de diferentes países de nuestro continente; entre ellas se destacan de Argentina: Mariana Enriquez (1973, Buenos Aires) y Samanta Schweblin (1978, Buenos Aires); de Ecuador: Mónica Ojeda (1988, Guayaquil) y María Fernanda Ampuero (1976, Guayaquil); y de Bolivia Liliana Colanzi (1981, Santa Cruz) y Giovanna Rivero (Montero, 1972), entre otras.

Cada una de ellas ha creado una cantidad singular de narraciones que, de una u otra forma, contienen algunos de los elementos de la estética gótica. Mónica Ojeda, una de las principales voces del boom narrativo ecuatoriano, es una de las escritoras que más ha comentado este tipo de manifestaciones. Al respecto, ella ha señalado que el gótico andino es “un concepto que se ha manejado sobre todo de forma oral en Ecuador [...]. Para mí son mitologías, símbolos ligados a un determinado paisaje de montañas y páramos a tres mil metros de altura” (Ojeda). Esta definición circunscribe la producción literaria de este tipo de obras a una determinada zona geográfica y a una tradición oral propia de la montaña y otros sectores rurales de la cual se alimenta. Sin embargo, el continente es mucho más amplio y tiene gran diversidad geográfica, por lo que no se justifica la categorización de todas estas nuevas expresiones literarias bajo el rótulo de gótico andino. Podría ser más acertado hablar de neogótico, pues es una clasificación más amplia que permitiría producir categorías más específicas a partir de áreas o tradiciones particulares, teniendo a la vista algunas de las denominaciones que se han mencionado anteriormente.

Considerando lo anterior, es importante señalar que “el gótico latinoamericano toma lo esencial del contexto, su paisaje y atmósfera, además de los caracteres psicológicos. Los relatos, al denotar miedos y ansiedades, muestran lo que la sociedad sentía frente a la modernidad en su momento” (Rodrigo-Mendizábal 58). Las nuevas producciones latinoamericanas que utilizan los recursos estéticos del gótico buscan, por lo tanto, dar cuenta de aquello que ha sido invisibilizado o reprimido en su contexto.

Lo siniestro

El primer concepto a utilizar es el de *lo siniestro*, idea que desarrolló y divulgó el psicoanalista alemán Sigmund Freud. En su ya clásico ensayo del mismo nombre, señala que el concepto de

lo *Unheimlich*, lo siniestro [...] está próximo a los de lo espantable, angustiante, espeluznante, pero no es menos seguro que el término se aplica a menudo en una acepción un tanto indeterminada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante en general. Sin embargo, podemos abrigar la esperanza de que el empleo de un término especial —Unheimlich— para denotar determinado concepto, será justificado por el hallazgo en él de un núcleo particular. En suma: quisiéramos saber cuál es ese núcleo, ese sentido esencial y propio que permite discernir, en lo angustioso, algo que además es “siniestro”. (Freud1)

En esta primera aproximación más que aclarar de manera inmediata el concepto de *unheimlich*, lo que hace el psicoanalista alemán es complejizarlo al agregar las ideas de lo espantable, lo angustiante y, por supuesto, lo espeluznante. Al buscar un contraste entre estas acepciones, el *Diccionario de la lengua española* de la RAE nos señala que espantable es aquello “que causa espanto” y el espanto está asociado al horror, al miedo, al temor y al pánico. Esta idea de sacarnos de un estado es fundamental, pues será un denominador común en varias acepciones asociadas a lo *unheimlich*. Por otro lado, el concepto de angustiante al cual se refiere Freud, está relacionado con las acepciones de inquietud, incertidumbre e intranquilidad. En todas estas definiciones el prefijo *in* nos señala de forma clara que hay algo que nos falta o que ha sido arrebatado: la quietud, la tranquilidad y la certidumbre. Por último, se menciona el concepto de espeluznante, que la misma RAE asocia con las ideas de descomponer, estremecedor y escalofriante. Los tres conceptos aluden o señalan también hacia una especie de conmoción que genera un cambio de un estado a otro; generalmente se pasa de la certeza a la inquietud y posteriormente al miedo de que algo no encaja o que algo conocido se ha transformado, de manera repentina, en desconocido.

Freud decide analizar y desmenuzar el sentido más exacto posible del concepto en cuestión, asentando así las bases de lo que hoy en día conocemos como lo siniestro. Es decir, al concepto inicial de *unheimlich*, el que estaba asociado a lo espantable, angustiante y espeluznante, se le circunscribe de tal manera que lo inquietante afecta a las cosas conocidas y familiares. Este punto de partida es muy importante, pues desde lo conocido y lo familiar es que se van a construir las escenas siniestras de la literatura que están enfocadas en el gótico.

Lo relevante de la reflexión freudiana es comenzar a aislar qué es lo que convierte algo conocido y familiar en *unheimlich*. Para ello continúa apoyándose en el psiquiatra alemán Jentsch, quien “ubica en la incertidumbre intelectual la condición básica para que se dé el sentimiento de lo siniestro. Según él, lo siniestro sería siempre algo en que uno se encuentra, por así decirlo, desconcertado, perdido” (Freud 2). Por el contrario, cuanto más conocimiento exista de las cosas y personas de nuestro entorno, menos posibilidades hay de que estas muten a lo siniestro. Esta línea de exploración apunta a que, si no somos capaces de entender de manera lógica lo que sucede, el acontecimiento nos generaría un desconcierto tal que nos produce temor.

La complejidad del concepto radica, sin embargo, en que contiene en sí mismo una dualidad de acepciones en alemán, para las cuales Freud ofrece una larga lista de definiciones que no vale la pena reproducir aquí. Lo relevante, más bien, se encuentra en el siguiente párrafo:

La voz *Heimlich* posee, entre los numerosos matices de su acepción, uno en el cual coincide con su antónimo, *Unheimlich* (recuérdese el ejemplo de Gutzkow: “Nosotros, aquí, le llamamos *Unheimlich*; vosotros le decís *Heimlich*”). En lo restante, nos advierte que esta palabra, *Heimlich*, no posee un sentido único, sino que pertenece a dos grupos de representaciones que,

sin ser precisamente antagónicas, están, sin embargo, bastante alejadas entre sí: se trata de lo que es familiar, confortable, por un lado; y de lo oculto, disimulado, por el otro. (Freud 4)

Es decir, *Heimlich* es una voz que tiende a la ambivalencia en algunas circunstancias, hasta el punto de coincidir, en cierta medida, con lo *unheimlich*. En español, no existe un término equivalente que señale lo *no siniestro* o lo *in-siniestro* en el ámbito en el cual estamos realizando nuestra investigación, puesto que el antónimo directo de *siniestro* es *diestro*, una palabra que se refiere a la destreza para usar la mano derecha de forma preferente o a una orientación política determinada. Lo que uno puede hallar en el diccionario como antónimo de *siniestro* es *inocente* o *benigno*, términos bastante alejados de lo que se ha estado planteando hasta ahora, pues el primero se asocia con alguien libre de culpa, mientras que el segundo remite a lo afable, benévolo o piadoso (“Siniestro, tra”).

Según el planteamiento de Freud, lo que se produce con este tipo de recursos estéticos es sobrepasar un límite lógico racional de cómo conocemos y entendemos el mundo: “Uno de los procedimientos más seguros para evocar fácilmente lo siniestro mediante las narraciones”, escribe Jentsch, “consiste en dejar que el lector dude de si determinada figura que se le presenta es una persona o un autómata” (Freud 5). Siguiendo esta misma línea de reflexión, podríamos afirmar que no consideramos siniestro el ataque de un animal salvaje, pues, en nuestra lógica y comprensión del mundo, sabemos que dicha posibilidad existe. En cambio, la apariencia de un autómata o la transformación repentina de un ser conocido en alguien desconocido siembra en nosotros un estado del pánico y temor. En los últimos años, se le ha otorgado a la inteligencia artificial un halo siniestro, pues se trata de *algo* (un programa o una aplicación) cuyos verdaderos límites y lógica de funcionamiento desconocemos, así como la forma en que podría comportarse en determinadas situaciones. El temor radica en que no conocemos sus alcances y si, efectivamente, podría llegar a tener el control sobre la humanidad.

La capacidad de quien crea la ficción reside en su habilidad para convencernos de que estamos ante una realidad común y corriente; Freud la denomina una “realidad vulgar” que, en definitiva, tiene ciertas características y reglas que nos llevan a creer que estamos en un mundo que entendemos y que tiene una lógica conocida. Lo siniestro surge cuando esa realidad familiar se rompe.

El valor de esta teoría es que sitúa el surgimiento de lo siniestro en una condición de preparación intelectual y de ordenamiento lógico del mundo. Por lo tanto, esta línea de pensamiento nos ayuda a comprender mejor las creaciones estéticas que más adelante analizaremos, pues, efectivamente, en algunas de ellas se produce una ruptura de la lógica conocida y habitual, generando esa sensación de espanto asociada a lo siniestro.

En general, y para ir cerrando este análisis, podemos señalar que tanto Freud con Jentsch, han situado la emergencia de lo *unheimlich* a partir de un cambio, una transformación, un movimiento o una ruptura de una condición o un estado: lo inanimado se vuelve animado, lo familiar conocido se transforma en desconocido, generando incertidumbre y temor tanto a nivel intelectual como emocional. Es por esta razón que este tipo de quiebres produce una desorientación dentro del mundo y espacio que hasta ahora se presentaba como conocido, generando la sensación de lo siniestro. Este tipo de hechos es lo que caracteriza la literatura gótica y de alguna manera es lo que pretendemos rastrear en las obras más adelante analizada.

Lo raro

Por otra parte, es relevante destacar el aporte del crítico cultural inglés Mark Fisher (1968-2017), quien en su ensayo de 2016, *Lo raro y lo espeluznante*, discute y amplía la noción de *Unheimlich* acuñada por Freud, señalando que “su afirmación de que se puede reducir al complejo de castración [...] es tan decepcionante como cualquier desenlace manido de una historia de pacotilla” (11). Sin embargo, y a pesar de esta crítica radical, Fisher reconoce que las ideas asociadas a lo *unheimlich*, como el doble o la repetición, están en la línea de lo siniestro. La profundización de su análisis se centra en dos conceptos desarrollados en su ensayo:

lo raro y lo espeluznante, dos categorías en las cuales puede manifestarse lo siniestro. La reflexión del crítico inglés se fundamenta en su conocimiento del cine y de la literatura contemporánea, además de su permanente cuestionamiento del sistema económico y político que impera en el planeta. En sus análisis, acuñó el concepto de *realismo capitalista*, una idea que desarrolló ampliamente en su libro homónimo, en el que plantea la existencia de una fuerza invisible que invade todos los ámbitos de la vida humana contemporánea. Se basa, entonces, en la definición del capitalismo propuesta por Deleuze y Guattari, quienes lo describen como “una especie de posibilidad oscura que amenaza desde adentro a todos los sistemas sociales previos. El capital, dicen estos últimos autores, es ‘la cosa sin nombre’, la abominación que las sociedades primitivas y feudales preveían como su mayor catástrofe” (Fisher, *Realismo* 27). Este sistema, plantean, desmantela códigos y es capaz de reinstalarse de manera permanente en distintos espacios. Siguiendo esta misma línea, Fisher señala que el realismo capitalista es “algo más parecido a una atmósfera general que condiciona no solo la producción de cultura, sino también la regulación del trabajo y la educación, y que actúa como una barrera invisible que impide el pensamiento y la acción genuinos” (41). Es decir, la perspectiva de este pensador sugiere que existe una dificultad cada vez mayor para generar transformaciones, dado que el poder desplegado durante décadas por el capital hace imposible, o por lo menos muy complejo, encontrar alternativas o vías de escape:

A lo largo de los últimos treinta años, el realismo capitalista ha instalado con éxito una “ontología de negocios” en la que simplemente es *obvio* que todo en la sociedad debe administrarse como una empresa, el cuidado de la salud y la educación inclusive. Tal y como han afirmado muchísimos teóricos radicales, desde Brecht hasta Foucault y Badiou, la política emancipatoria nos pide que destruyamos la apariencia de todo “orden natural”, que revelemos que lo que se presenta como necesario e inevitable no es más que mera contingencia y, al mismo tiempo, que lo que se presenta como imposible se revele accesible. (42)

He considerado necesario citar de manera extensa el párrafo anterior, pues en él reside algo que, a mi juicio, ha estado realizando la literatura gótica latinoamericana en las últimas décadas: la idea de que todo orden que parece natural o normal obedece a una fuerza superior y perversa, que nos estaría conduciendo a una serie de catástrofes individuales y colectivas, así como a la destrucción progresiva del medio ambiente y de la vida social tal como la hemos entendido hasta ahora.

En este sentido, el ejercicio crítico de Fisher busca destacar la importancia de estas dos acepciones, lo raro y lo espeluznante, y la forma en que se relacionan con lo *unheimlich*, puesto que ambas tienen en común lo extraño: “De hecho, tiene más que ver con la fascinación por lo exterior, por aquello que está más allá de la percepción, la cognición y la experiencia corrientes” (*Lo raro* 10). Lo extraño se relaciona, entonces, con lo que se encuentra afuera, es decir, más allá de nuestra forma de percibir, conocer y relacionarnos con nuestro entorno a través de la experiencia. Aquí parece existir una semejanza, o por lo menos algo de cercanía, con en el planteamiento de Freud, quien, apoyándose en las ideas de Erns Jentsch, habla de la *incerteza intelectual* para referirse a ese momento de asombro y desconocimiento que invade al sujeto al enfrentarse a este tipo de acontecimientos (Sandrone 47).

Para Fisher, la diferencia más significativa entre lo *unheimlich* y “lo raro y lo espeluznante” es que el concepto de Freud se “relaciona con lo extraño *dentro* de lo familiar, lo extrañamente familiar, lo familiar como extraño; la manera en que el mundo domestico no coincide consigo mismo” (11); es decir, se produce un espacio de ambigüedades y transformación repentina. Por otro lado, al referirse a lo raro, Fisher señala que este fenómeno se produce por una suerte de desplazamiento de categorías que mantienen un orden que no somos capaces de entender del todo, en el que algo externo ingresa a un espacio interno. Esto quiere decir que se abre una puerta entre dos mundos y que se produce una interacción, un intercambio o incluso una confrontación entre ambos, lo que “conlleva la sensación de algo *erróneo*: una entidad rara o un objeto que es tan extraño que nos hace sentir que no debería existir, o que, al menos, no debería existir aquí” (19). Sugiere, por ejemplo, que un vampiro o un hombre lobo no son raros *en sí mismos*. Lo raro tiene que ver con que lo exterior irrumpe en un espacio familiar: “Puede que un mundo nos resulte completamente extraño tanto en términos de localización como por lo que a sus leyes físicas se refiere sin que por ello sea raro. Sin embargo, la irrupción en *este* mundo

de algo exterior sí que es un indicador de lo raro” (25). Por lo tanto, una vez más estamos ante un umbral, en el punto de encuentro entre dos mundos, donde parte de ese ámbito desconocido irrumpe, produciendo una inestabilidad cognitiva asociada a lo siniestro. En definitiva, lo raro es una presencia que no termina de encajar, “una presencia exorbitante, algo que rebosa y sobrepasa nuestra capacidad de representación” (75); por ello, una vez más, lo siniestro, asociado a lo raro, da cuenta de una restricción cognitiva al superar nuestra capacidad de comprensión.

Lo siniestro en los cuentos “Monstruos” y “Biografía” de María Fernanda Ampuero (Guayaquil, 1974)

María Fernanda Ampuero es periodista y trabajó en diferentes medios de comunicación antes de dedicarse plenamente a la escritura. En el año 2004 se trasladó de manera definitiva a España, donde enfrentó la cruda experiencia de ser migrante, situación que marcó considerablemente su literatura. En 2018 publicó la obra que la consolidó a nivel latinoamericano: *Pelea de gallos*, una colección de trece cuentos que relatan múltiples situaciones de injusticia y violencia, cuyas protagonistas son, en su mayoría, mujeres sometida a diferentes formas de opresión y maltrato. Tres años después llega su segunda obra literaria: *Sacrificios humanos*, libro en el que la autora ecuatoriana vuelve a desarrollar las inquietudes que había planteado en su primer trabajo: el abuso sexual infantil, la desigualdad de las mujeres y la violencia intrafamiliar. Mediante el uso de diferentes recursos del gótico, Ampuero construye una obra plagada de imágenes sombrías que dejan sentir lo siniestro.

En el cuento “Monstruos”, de su primer libro *Pelea de gallos*, se narra la historia de dos hermanas gemelas a quienes les gustaba hablar de temas de terror y ver películas del mismo género: “En todas las películas de terror los que daban miedo eran los muertos, los regresados, los poseídos. A Mercedes le aterrizaraban los demonios y a mí los vampiros. Hablábamos de eso todo el tiempo” (19). Con estas primeras palabras la narradora comienza a describir un ambiente propicio para el desarrollo de su historia e instalando una primera idea que será desbaratada posteriormente, en la parte final del relato. Es decir, el relato nos sitúa en el miedo que sienten las niñas ante aquellos seres tradicionalmente asociados al terror: los demonios y los vampiros. Este recurso es muy propio de la literatura gótica; como afirma Miriam López Santos: “En torno al miedo, giran todos los acontecimientos que deben o no ser explicados por los protagonistas de estos relatos y, alrededor de este, se plantea el doble juego” (“Teoría de la novela gótica” 191). Se hace referencia a una tradición que vincula a este tipo de seres (demonios y vampiros) con la muerte y el peligro. Ningún ser humano quisiera encontrarse frente a ellos, pues existe la certeza de que alguna acción brutal podría recaer sobre quien los enfrente. Las niñas, en su inocencia, piensan que efectivamente el peor de los males proviene de este tipo de criaturas; por ello, comienzan a padecer miedo a quedarse solas y necesitan estar siempre acompañadas por su joven empleada.

En estas primeras líneas se plantea el contrapunto que se desarrollará progresivamente y que, finalmente, producirá el efecto de lo siniestro. Las gemelas pertenecían a una familia acomodada que tenía a su servicio a una niña de unos catorce años, encargada de las labores domésticas: Narcisa, la del *servicio*. La palabra destacada (en cursiva en el texto original) ofrece una primera pista que cobrará sentido más adelante, pues el “servicio” que ella presta no se refiere únicamente a las labores domésticas tradicionales, como la limpieza, la cocina o el cuidado de las niñas. Por lo pronto, Narcisa era el refugio al que las menores acudían por las noches cuando las invadía el miedo provocado por las películas que habían visto: “Por el día todo bien, éramos valientes, pero por la noche le pedíamos a Narcisa que subiera a acompañarnos” (19). Ella accedía casi siempre, pues ante cualquier negativa las gemelas le decían que “si no venía bajaríamos nosotras a dormir a la habitación de *el servicio*” (19); amenaza que aterraba a Narcisa más que cualquier ser sobrenatural. Les advertía, además, que no quería dormir con ellas diciéndoles que “hay que tenerle más miedo a los vivos que a los muertos. Y nos parecía una estupidez” (19). Se presenta, entonces, la idea de que la joven sirvienta tiene un conocimiento más profundo de la naturaleza humana. Es decir, se sugiere una forma de conocimiento particular en Narcisa,

quizás derivado de su propia vida y de aquello que el lector puede inferir, pues en la narración misma no se nos ofrecen mayores detalles sobre su pasado.

En este sentido, la narradora apela al acervo cultural del lector, quien, a partir de su propia experiencia y realidad, puede deducir que la joven ha pasado por violencias que sustentan sus palabras. Estamos frente a un recurso estético que, poco a poco, va revelando información y pistas sobre esta oposición entre el mundo de los más ricos y el de quienes tienen menos:

La ilusión de realidad es, básicamente, una ilusión referencial, pero la referencia no es nunca a un objeto indiferente, sino a un objeto que significa, que establece relaciones significantes con otros objetos de ese mundo dicho real y con el texto, origen de la ilusión. (Pimentel, *El espacio* 9)

Como señala Pimentel, a lo largo de los cuentos de Ampuero, y especialmente en “Monstruos”, estamos constantemente expuestos a este tipo de referencias que no solo remiten a objetos y espacios, sino que también aluden a determinados tipos de personas. En este cuento se señala que Narcisa habla con propiedad acerca de la maldad que tienen los vivos por sobre la de los muertos; un saber basado en la experiencia que contrasta con la perspectiva de las niñas, quienes, en su inocencia, dicen que temerle más a los vivos que a los muertos les “parecía una estupidez porque cómo le puedes tener más miedo, por ejemplo, a Narcisa que a Reagan, la niña de El Exorcista o a Don Pepe, el jardinero, que al Vampiro de Salem o a Demian, el hijo del diablo, o a mi papá que al Hombre Lobo. Absurdo” (20). Allí se produce una oposición entre dos mundos o dos realidades: por una parte, el mundo idílico de las niñas, pertenecientes a una clase acomodada, que disfrutan y sufren con las fantasías de terror; y, por otra parte, un mundo mucho más grotesco, oscuro, rudo y real, propio de las clases trabajadoras que deben aceptar las violencias de una realidad que Narcisa conoce a la perfección. Este juego de contradicciones es una de las características de la ambivalencia en la ficción gótica. Lo bueno y lo malo, la razón versus la irracionalidad, el poder frente a los sometidos. Las señales que va entregando la narración en este sentido son claras: primero, la palabra *servicio* en cursiva; luego, el contrapunto entre la vida de las gemelas y la de Narcisa; y, por último, la comparación del padre con el Hombre Lobo, detalle absolutamente significativo por el final de la historia. A estas alturas, la tensión del cuento ha ido en aumento, pues poco a poco nos vamos adentrando en la transformación que abre camino a lo siniestro.

A pesar de ser gemelas, Mercedes es descrita como la más débil, la más delgada y a la que más miedo le dan las películas de terror. De hecho, es ella la que sufre por las noches luego de ver ese tipo de cintas: “Las pesadillas de Mercedes eran peores que cualquiera de las películas que veíamos. Tenían que ver con el colegio, con las monjas, las monjas poseídas por el diablo, bailando desnudas, tocándose ahí abajo, apareciéndose en el espejo, mientras te estabas lavando los dientes” (21). La imagen de la monja poseída es una imagen que aterra: una representante del bien, una mujer encargada de repartir bondad, esconde en realidad maldad y perversión. Esto se evidencia en las ideas de la gemela más fuerte, quien piensa que las monjas de la escuela “eran malas e iban de buenas” (22), y que la castigaban por ser inquisitiva con sus comentarios: “Lo mío era castigo tras castigo porque yo preguntaba por qué a los pobres les daban arroz mientras ellas comían corvina” (22). En este tipo de comentarios se pone de manifiesto una crítica hacia una institución que, en teoría, debería encarnar valores de justicia, equidad y misericordia, pero que en la práctica no los tiene. Entonces, por un lado, se instala la sospecha sobre el espacio familiar y, por otro lado, se cuestiona la escuela. Ambos lugares, tradicionalmente concebidos como espacios de cobijo y de formación, son puestos en duda, pues los adultos que los dirigen se revelan como símbolos del mal. De un lado, las monjas perversas; de otro lado, la figura del padre todopoderoso y malvado, quien sin duda personifica el rol del villano en las narraciones góticas. Se produce así una transgresión que pone en entredicho los valores fundamentales de la sociedad.

El desenlace del relato comienza a vislumbrarse cuando a las niñas les llega la regla y Narcisa les advierte que ahora podían ser madres. Esto, una vez más, es puesto en duda por las hermanas: “También nos dijo que esa sangre significaba, ni más ni menos, que, con la ayuda de un hombre, ya podíamos hacer bebés. Eso era absurdo” (23). En su inocencia, las niñas siguen cuestionando el saber de la sirvienta, a pesar de

que la gemela narradora describe a Narcisa como “pequeña de tamaño y edad, apenas dos años mayor a nosotras, pero parecía haber vivido unas cuatrocientas vidas más” (23). Con esta descripción, la narradora deja ver que, efectivamente, Narcisa posee un conocimiento distinto al de las dueñas de casa, un saber que le permite reconocer y comprender el mundo de una forma muy diferente a como lo hacen ellas. Se produce una contraposición entre un mundo cargado de sufrimientos, abusos, violencia e injusticia y el mundo aún inmaculado de las niñas. Este contraste permite reconocer claramente que hay dos clases sociales diferentes y opuestas: una que ha debido pasar por sufrimientos y que se ha visto obligada a madurar prematuramente, y otra que permanece protegida en su inocencia. Así, vuelve a repetirse la idea de la oposición entre mundos y vidas.

La llegada de la menstruación marca también la llegada de las niñas a la adultez biológica y anticipa la escena final, en la que tanto ellas como el lector se enfrentan a lo siniestro: “Una noche, Mercedes tuvo una de sus pesadillas. Ya no eran monjas, sino hombres, hombres sin cara que jugaban con su sangre menstrual y se la frotaban por el cuerpo” (23). Poco a poco, la trama va conduciendo hacia lo que representa el verdadero peligro: el horror que se oculta en la figura masculina y la posibilidad de encontrarse cara a cara con él. Es por esto que Mercedes comienza a soñar con hombres y no con monjas, pues las gemelas “ahora son mujeres” (23) y deben cuidarse de ellos, de esos hombres. Entonces llega el desenlace del cuento: una noche en la que Mercedes no logra tranquilizarse tras haber tenido pesadillas con hombres, las niñas bajan a buscar a Narcisa, pero “la puerta del garaje estaba cerrada por dentro. Escuchamos ruidos. Luego silencio. Luego otra vez ruidos. Nos quedamos sentadas en la cocina, a oscuras, esperándola” (23). Cuando la puerta se abre y las gemelas se abalanzan sobre Narcisa en busca de la tranquilidad y el cobijo que les brinda, se encuentran de golpe con otro cuerpo: “Paramos aterrorizadas, mudas, inmóviles... el corazón nos saltaba como una bomba. Había algo ajeno y propio en esa silueta que hizo que nos invadiera una sensación física de asco y horror” (24). La narración revela, entonces, la presencia del padre en la habitación de la sirvienta y, de un momento a otro, se produce el quiebre y la consternación. El efecto de lo siniestro queda establecido de forma categórica con estas imágenes, en las que las palabras “ajeno y propio” dan cuenta de lo familiar que se vuelve extraño. Inmediatamente después, la narradora dice: “Papá nos dio una bofetada a cada una y subió las escaleras con calma” (24). Esta ausencia de una explicación, la ruptura de un ordenamiento cognitivo que nos permita reconocer o identificar lo ocurrido, es uno de los rasgos constitutivos de lo siniestro, tal como lo hemos señalado anteriormente, y aquí se manifiesta de forma clara y contundente. El cuento revierte el orden cultural y social mantenido durante siglos, en el que lo bueno radica en la familia o en el colegio religioso; sin embargo, el padre es un abusador y las monjas del colegio son egoístas y mentirosas. El relato actualiza las condiciones de vida en estos espacios, revelando lo que estaba oculto y mostrando su verdadera naturaleza.

Un segundo cuento que nos sumerge en el mundo gótico de Ampuero es “Biografía”, incluido en su segunda publicación, *Sacrificios humanos* (2021). En este relato se presenta la historia de una mujer migrante que sobrevive trabajando en lo que encuentra disponible para enviar dinero a la familia que dejó en su país de origen: “QUÉ IMPRUDENTE, qué loca, dirán, pero quisiera que me vieran sin documentos en un país extranjero contando y alisando los pocos billetes para poder pagar la habitación y comprar una barra de pan y un café solo” (13). Estas primeras líneas esbozan la situación de la protagonista, quien, a través de internet, se postula a todo tipo de empleos: “Limpiar, cuidar, cocinar, lavar, coser, vender, repartir, clasificar, recolectar, apilar, reponer cultivar, atender, vigilar” (13). Pero no tiene éxito; es rechazada en todas partes por no tener sus documentos migratorios en regla. La narración nos va envolviendo poco a poco en un contexto que se transforma en un mundo oscuro, asociada a la monstruosidad: “La angustia me trepaba por el cogote, como una criatura negra, helada, crujiente, con agujón ¿conocen a ese animal?... es como morir y quedar viva” (14). Con cada una de estas descripciones se activa en el lector una atmósfera propicia para lo terrorífico y lo monstruoso, que nos mantiene en alerta ante la inminencia de una posible tragedia o complicación. Así, luego de publicar un anuncio en internet ofreciendo sus servicios para ayudar a escribir un libro, la protagonista recibe la llamada de un hombre que asegura tener una historia que el mundo debe conocer: “Se llamaba

Alberto. Dijo que vivía en un pueblo del norte, que pagaría lo que le pidiera, que no podía darme más detalles por teléfono” (14). Aparece entonces el hombre desconocido, quien le ofrece una generosa suma de dinero para que ella viaje hasta al lugar donde él vive. Pero la mujer siente miedo, ya que un antiguo jefe había intentado violarla en su trabajo anterior, y nadie hizo nada, pues el agresor “tenía los papeles en regla y la que estaba en problemas era yo” (15). No le quedó más alternativa que guardar silencio y buscar un nuevo empleo. Como extranjera, debe esforzarse el doble para ganar dinero, soportar humillaciones y reunir valor necesario para seguir adelante. En estas primeras páginas, la autora nos presenta a la tradicional “mujer en apuros” del relato gótico; sin embargo, en este caso no se trata de una doncella, sino que de una versión actualizada de esta figura, que encuentra su equivalente en la mujer migrante, que se encuentra en una situación de fragilidad y desamparo.

Una vez aceptado este nuevo empleo se dirige a la estación terminal, donde la esperaba “un hombre que no era Alberto, sino alguien que, dijo, que era discípulo del maestro Alberto. Era anciano o lo parecía: no tenía dientes y me llegaba a los hombros. Llevaba pantalón y camisa negras y una especie de capa de paño” (17). Esta descripción nos sitúa ante lo siniestro que puede tornarse la situación, al ser recibida por un hombre con esa indumentaria, cuya presencia le provoca gran temor. A pesar de esto, decide seguir adelante, pues “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” (17).

Luego de habernos adentrado en el ambiente de abandono, precariedad y soledad por el que deben pasar los inmigrantes, llegamos al punto en el que comienzan a aparecer otros tropos propios del género gótico: “Dejamos atrás el pueblo, las estaciones de servicio, los polígonos industriales, y avanzamos por una carretera secundaria abandonada hasta el final, el bosque. Ahí descubrí que mi teléfono no tenía señal” (18). Este camino solitario que conduce un espacio apartado y aislado es un equivalente del castillo en el gótico tradicional, donde la mujer no tendría forma de pedir auxilio en caso de necesitarlo, haciendo más evidente aún su condición de vulnerabilidad: “Frágil como cuello de pollo. Una mujer extranjera con una mochila a la espalda frente a un hombre desconocido con perros enormes y feroces en lo más remoto de una ciudad remota de un país remoto” (19). La protagonista hace explícita su condición y entiende que se encuentra en peligro, que ha tomado un riesgo motivada por una causa mayor. La mujer migrante se transforma así en la figura de la mujer raptada, prisionera de un hombre que progresivamente adquiere las características de lo monstruoso.

Una casa en las afueras de la ciudad es el escenario donde se desarrolla la acción: “La casa por dentro era oscura y olía a comida vieja, a algo con col que se cocinó hace mucho y fermentó, a ventilación pobre, a desaseo, a vicio” (21). Es un lugar en ruinas, imposible de habitar, un espacio siniestro y nada amistoso. La narración nos sitúa en un mundo abyecto, en una casa remota que sustituye la figura del castillo en el gótico clásico, donde el villano es regente absoluto de un espacio siniestro. Más adelante la narradora señala que “casi no había muebles ni cuadros ni espejos. Parecía una casa abandonada, una guarida” (21). Estas descripciones nos introducen progresivamente en un mundo de horror, pues, como explica Pimentel, “el objeto, y la palabra que lo designa, hacen mundo” (*Constelaciones* 191). De este modo se nos inserta en determinadas configuraciones culturales que, en este caso, nos conducen hacia el miedo de encontrarnos en un espacio solitario, hostil y aparentemente abandonado, que ya no es el clásico castillo del gótico tradicional, sino una casa que a la vez se transforma en una especie de cárcel.

Todos los términos usados para describir algunos de los espacios de la casa contribuyen a producir un ambiente de encierro y terror. Cuando Alberto abre la puerta del baño, sale un olor insoportable: “Olía a amoníaco puro, a mortecina, a sangre podrida, a fuga de gas... tuve que hacer un esfuerzo inmenso para no vomitar. La pestilencia me empapaba por dentro como un baño de aguas fecales” (27). La sospecha de que en ese lugar se ha derramado sangre resulta evidente con cada una de las descripciones que se nos ofrecen. Se palpita la muerte en cada uno de los elementos señalados en la narración. Poco a poco, se va revelando lo oculto que reside en esta casa donde vive Alberto.

Los eventos y las descripciones presentados hasta este punto del cuento permiten reconocer una clara influencia de la novela gótica clásica. Como señala Ramos Gómez,

la novela gótica está construida como una sucesión de enigmas a los que el protagonista está obligado a enfrentarse. Este entra en un universo en que cada objeto, cada situación, cada personaje, incluso, parecen esconder algo: un pasado oculto, un secreto disperso, fragmentario y quimérico que guarda relación con los acontecimientos; en definitiva, una causalidad oculta (34)

Por otra parte, López Santos apunta que

desde el comienzo de estos relatos sabemos que hay algo misterioso, ininteligible, terrorífico, detrás del elemento trasgresor, algo que se manifiesta fundamental, pero que, sin embargo, se nos presenta como desconocido. (“La novela gótica” 3)

La estructura narrativa de “Biografía” va dosificando la entrega de información, y de manera secuencial, a través de los acontecimientos, vamos conociendo con mayor propiedad al villano y sus intenciones, pues “la lógica narrativa del modo gótico consiste, sobre todo, en retrasar la revelación última que pondrá fin a la aventura del protagonista y al texto” (López Santos, “La novela gótica” 6).

Una vez dentro de la casa y sabiéndose encerrada, la protagonista comienza su labor de escritura y grabación, escuchando la historia que le cuenta Alberto, quien relata los tormentos sufridos durante la infancia junto a su hermano y, especialmente, habla de las golpizas que debía soportar su madre: “Habló de la violencia, de su padre masacrando a su madre, su madre sangrando por todos lados, su madre renga, su madre devota” (Ampuero, “Biografía” 22). Esta madre queda sorda y sin dientes a causa de las palizas sistemáticas del esposo. Es un pasado que retorna de forma traumática y dolorosa, repitiendo sobre otras mujeres la violencia padecida por la madre. La atrocidad de esa violencia se desplaza y se transforma en comportamientos monstruosos en los hijos, quienes, para no escuchar las torturas infligidas a su madre, se masturban entre ellos, se golpean, se asfixian con bolsas plásticas, se hieren con cuchillos y se martirizan con distintas formas de daño físico, como si fueran los responsables de lo que sucede. Castigan su propio cuerpo como una forma de equilibrar los sufrimientos que ella padece.

Alberto prosigue con su historia y relata cómo, tras la partida definitiva de su padre, él y su hermano, en lugar de convertirse en hombres adultos, mutan en hombres siniestros. El hermano de Alberto aparece solo como una voz en el relato, una presencia que habla a través de él cuando se transforma en un ser violento y monstruoso: “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” (25), le grita con una voz que sale de las profundidades de su cuerpo. ¿Qué es esto? ¿Realmente existe ese hermano o es el efecto de una conciencia alterada? Este personaje encarnan dos elementos góticos, el retorno del pasado y el villano de la literatura de horror:

Carecen del sentido trascendente de lo demoníaco, pero lo suplen siendo especialmente diabólicos en sus características. Se trata de la contracara de la víctima indefensa; un varón cruel, tirano, implacable, compendio de todas las vilezas del ser humano que esconde un pasado oscuro e inquietante y que somete continuamente a los personajes femeninos que recorren la obra. Los villanos góticos son seres perturbados y satánicos, herederos de los grandes personajes rebeldes. (López Santos, “Teoría” 197-198)

Haciendo uso de la figura del villano gótico, un personaje que encarna el mal, la violencia y los traumas familiares, la narración revela el discurso xenofóbico que impera en muchas sociedades: “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” (25), le sigue diciendo a la protagonista asustada. La monstruosidad de esta situación da cuenta del desprecio al que se enfrentan los inmigrantes. Como dice la narradora: “Las mujeres desesperadas somos la carne de la molienda. Las inmigrantes, además somos el hueso que trituran para que coman los animales” (17). Además de no ser bienvenidas, ocupan una categoría inferior en la que se les puede despreciar, torturar y condenar a la muerte más miserable. En palabras de Bauman, “conforman una especie de parias y proscritos” (López Santos, “Teoría de la novela gótica” 101). Pareciera que el viaje y la condición de inmigrante están sometidos a una vida

tormentosa, en la que la ausencia de un espacio seguro y acogedor es una de las características en este mundo globalizado. El relato pone de manifiesto el desprecio por la vida de esta mujer y, además, revela la sistemática denigración hacia quienes llegan de otros países en busca de una vida mejor.

Este relato gótico amplía nuestro campo de percepción y revela el lado más oscuro de la realidad, al adentrarnos en un fenómeno frecuente de nuestros tiempos: la inmigración. Frente a este hecho, nos muestra la irracionalidad de la conducta humana, en la que asoman todo tipo de violencias (verbales y físicas), actos que buscan eliminar los elementos contaminantes de una sociedad que se piensa a sí misma como limpia o excepcional, y que cree no merecer el ingreso de personas provenientes de otros países.

Lo raro en *Avidez* de Lina Meruane (Santiago, 1970)

La escritora chilena Lina Meruane tiene una trayectoria más extensa que la de Ampuero. Entre su obra se cuentan cinco novelas, una pieza teatral y un par de libros de ensayos. Su más reciente trabajo, *Avidez*, reúne trece cuentos escritos a lo largo de más de treinta años. Casi todos ya habían sido publicados en revistas y antologías, siendo “Reptil” el único relato escrito exclusivamente para esta compilación.

Tras leer los cuentos reunidos en este volumen, resulta imposible no quedar con la sensación de que algo raro está frente a nosotros. Según Fisher, lo raro “es un tipo de perturbación particular” (*Lo raro* 19), una sensación que desestabiliza. Los conceptos de raro y espeluznante que analiza comparten dos rasgos fundamentales: ambos se inscriben dentro de la noción de “lo siniestro” planteada por Freud, y ambos se centran en lo extraño, en aquello que nos produce desconcierto y algún grado de perturbación. Eso mismo provocan los relatos de *Avidez*, en los que “las categorías que hasta ahora nos han servido para dar sentido al mundo dejan de ser válidas. Al fin y al cabo, no es que lo raro sea erróneo, sino que nuestras concepciones deben ser inadecuadas” (Fisher, *Lo raro* 19). En este sentido, las historias que leemos nos conducen a repensar algunas de las concepciones con las que estructuramos y ordenamos la realidad.

En los cuentos se manifiesta lo raro desde dos perspectivas particulares descritas por Fisher: la fascinación y la inquietud. Para dicho crítico cultural inglés, la fascinación “es intrínseca al concepto de lo raro en sí; lo raro no solo puede repeler, sino también atraer nuestra atención” (21). Esta ambivalencia es precisamente lo que hace que los relatos de Meruane sean así de magnéticos y difíciles de abandonar: algo no encaja en la historia y necesitamos llegar al desenlace para comprender lo que realmente ha ocurrido. Nos enfrentamos a una incertidumbre que debemos resolver, impulsándonos a buscamos una explicación que se adecúe a nuestro conocimiento y orden de la realidad.

Casi todos los relatos de *Avidez* están protagonizados por niñas pequeñas o en edad escolar. Además, llama la atención que en más de uno se recurra a la figura de las hermanas gemelas o trillizas para representar situaciones conflictivas; un recurso que es, por lo demás, tradicional de las historias góticas.

El cuento que vamos a analizar es “Doble de cuerpo”, un relato sobre dos siamesas unidas por un pie y la cadera. Una de ellas narra en primera persona las dificultades que debe sufrir por tener que cargar con el cuerpo de su hermana, quien padece un sueño permanente que le impide mantenerse despierta: “Éramos dos, a veces tenía que recordármelo: dos, unidas por un pie plano, el hueso de una cadera, un antiguo accidente” (Meruane 50). Hasta aquí la historia se mantiene dentro de lo esperable; sin embargo, en las líneas que siguen a la descripción anterior se revela lo que nos va a descolocar y producir un efecto de rareza y repulsión: “Si quería (o queríamos) salir adelante, yo iba a tener que remediar su desperfecto, remediarlo pronto, porque su deficiencia me recordaba el empujón, mío, el tropiezo suyo, la caída nuestra y la pedrada que le di” (50). La agresión que se relata en estas líneas genera una sensación de rareza escalofriantemente, pues en la primera parte del cuento se expresa el deseo de la narradora de salir adelante y mejorar la condición de ambas, ya que “nuestra vida me fatigaba y mi energía antes atómica, estaba consumiéndose” (50). Hay, por lo tanto, un deseo de

transformación que busca elevar su calidad de vida, manifestado a través de una intención positiva que las incluye a ambas.

El relato señala que fue la propia narradora quien contactó una clínica para solicitar ayuda, especialmente para la hermana no hablaba, que dormía de forma permanente y había sufrido la agresión con una piedra. Entonces, se presenta un segundo momento de extrañeza en la narración durante la intervención quirúrgica destinada a mejorar los problemas físicos de la hermana: “Los números del tiempo cambiaban sobre el muro mientras entraba un equipo mutante de cirujanos y de técnicos y salía otro, de técnicos y especialistas; en ese trasvasije de horas y expertos no tuvimos noción de los inoxidables mecanismos que le ensamblaron a mi doble” (51). Dos expresiones llaman nuestra atención: primero, la designación de “equipo mutante” para referirse al cuerpo médico y, luego, la “inoxidables mecanismos” para describir los injertos que va a recibir la hermana más afectada. La primera nos sitúa en el horror que implica imaginar a un grupo seres mutantes poniendo las manos sobre nuestro cuerpo, mientras que la segunda nos traslada hacia una transformación mayor que le daría otra forma a nuestro cuerpo y que se confirma más adelante con la siguiente descripción:

Y supe, después, que no atornillaron en su cuenca una bola de cristal, sino una pantalla diminuta y azulada. Que le plantaron una antena microscópica donde antes hubo una oreja. Que le insertaron una mandíbula, dientes de acero, y que siguiendo el diseño de alguna lumbrera artificial la abrieron de arriba abajo respetando solo el pequeño botón del deseo: para ese pedazo no habían contemplado un repuesto. (51)

Aquí nos enfrentamos al efecto de lo raro a través de la extrañeza, pues la intervención quirúrgica termina siendo algo distinto a lo previsto, transgrediendo el deseo originalmente planificado. ¿En qué están transformando a su hermana? ¿Qué tipo de ser resultará de la operación? ¿Mitad humana, mitad robot? Un cuerpo desconocido, cuyos órganos “se comunicarían entre sí por vías de cobre, y conmigo, o con los míos, a través de un aparato inalámbrico: un control remoto potenciado por baterías” (51). El tono del relato nos lleva por los caminos de lo siniestro y lo raro; no es una narración que provoque satisfacción sino más bien extrañeza ante los acontecimientos descritos.

La potencia de este relato radica en cómo un cariño de hermanas se va tornando en algo oscuro y siniestro, condicionado por la dificultad que significa vivir físicamente unidas. Asimismo, subyace el temor a la tecnología y al control que esta pueda ejercer sobre nosotros y nuestros cuerpos, provocando una transformación total: “Ya no éramos las mismas, no” (53). Lo que más genera extrañeza es que, efectivamente, la siamesa operada queda “entera de titanio, acero, cables de cobre, tubos plásticos, silicona fluorescente” (53); es decir, se produce una mutación de lo conocido hacia algo indefinible, una entidad rara, lo que se manifiesta en “ese olor sintético que no activaba nada en mi memoria ni en la tuya” (53), lo cual se confirma más adelante cuando se señala que la transformación las termina distanciando y las deja sin nada en común. Sin embargo, los cambios no se limitan a lo físico, sino que, además, la siamesa intervenida comienza a manifestar rasgos perturbadores y que provocan miedo, sobre todo cuando se sentaban a comer: “Ella observándome, curiosa, parodiando mi movimiento... masticaba con descuido, dejaba que la comida chorreara por su comisura y se relamía con soberbia. Se enterraba el cuchillo jactándose que no le dolía y luego lo empuñaba entre nosotras” (53). Se trata de una actitud amenazante, casi como si estuviera consciente de que su hermana no intervenida le había causado daño hace nueve años, revelando así una tensión siniestra entre ambas, una suerte de lucha por la supervivencia, pues se sugiere que la siamesa no operada había intentado deshacerse de la otra y que, en ese momento, resurgían aquellos impulsos.

Finalmente, cuando parecía que ocurriría otro atentado contra su vida, el cuento da un nuevo giro: la hermana no operada comienza a acostumbrarse a este nuevo cuerpo que convive junto al suyo. “Ya no me enojaba remecerla por las mañanas” dice, “prepararnos el desayuno, escuchar sus lujuriosas carcajadas de niña hambrienta... no me molestaba arrullarla y ponerla en pausa a la hora de dormir” (55). Este cambio marca el inicio de una extraña complementariedad entre ambas, en la que la tristeza de la no operada se equilibra con la alegría de la que fue intervenida. Esta nueva relación parece conducirnos hacia un cierre armónico; sin embargo, una pelea final revela dos hechos fundamentales: por un lado, la siamesa no operada pierde el control

y pasa a ser la hermana dominada y, por otro lado, se nos informa que la siamesa robótica está embarazada. No se explica cómo, cuándo ni de quién, pero el texto sugiere que el embarazo es producto de un abuso durante las intervenciones quirúrgicas o los controles médicos. La narradora presenta este acontecimiento final de manera repentina y condensa lo siniestro de la situación diciendo que “en su interior crecía una hija sonográfica, una hija casi humana, que no podía ser suya ni podía ser mía. Era nuestra” (56).

Mediante lo raro de los sucesos se va revelando cómo un hecho puntual puede estar lleno de acciones que nos sorprenden y descolocan. La relación entre las hermanas no deja de inquietarnos, pues está cargada de envidia y resentimiento, que se manifiesta en un intento de asesinato por parte de una de ellas. A este suceso se suma la transformación física y psíquica de la siamesa intervenida en una entidad que no podemos definir con exactitud. Ambos acontecimientos confluyen finalmente el embarazo inexplicable de esta última.

Con este relato, y con la mayoría de los que integran *Avidéz*, Lina Meruane construye una representación de cómo las mujeres, especialmente en su infancia, son víctimas del horror contemporáneo. La autora chilena despliega en su escritura “modos de significar y regímenes de sentido, que nos dejan ver cómo funciona la fábrica de realidad para poder dar la vuelta” (Ludmer 33). Es decir, a través de esta literatura podemos enfrentar de manera crítica un espacio cargado de abusos y violencias que se repiten de manera permanente y sistemática.

Conclusiones

La representación del personaje femenino en estas historias encarna los abusos y sufrimientos que deben soportar las mujeres, las personas inmigrantes y, particularmente, las niñas. Esto se refleja en pasajes como el siguiente, tomado de “Biografía”, que da cuenta de un claro estado de desprotección y abandono: “Véanme, véanme. Una extranjera sola que es como un venado que es como un bebé que es como una carnecita del dedo que se arranca sin dificultad y se mastica y se escupe. En medio del bosque, en la casa del terror” (29). Ambas imágenes (el bosque y la casa del terror) aluden a un mundo sin salida, oscuro y dominado por lo extraño, donde el personaje siente un permanente miedo a lo desconocido. Es el mismo mundo que deben enfrentar las personas más pobres cuando deben migrar en busca de una vida mejor. En este sentido, la narración expresa la fragilidad y desprotección que marcan las vidas de estas personas allí donde son recibidas con violencia.

Desde el punto de vista de la narradora de “Biografía”, el mundo que la rodea es terrorífico; todo a su alrededor parece estar contaminado con elementos que le producen temor. Esto coincide con lo que María Fernanda Ampuero ha señalado sobre su propia literatura en entrevista con *Infobae*:

Me esfuerzo mucho por nombrar, renombrar, volver a nombrar, decir el nombre, para que nadie pueda hacerse el sordo y eso, además, rodeado de una atmósfera perversa y aterradora que hace que, aunque temas, no puedas dejar de dar vuelta a la página. Es una cuestión de hacer visible lo que se ha invisibilizado, advertir. (“Si se notara que quiero generar ideología”)

Es decir, su literatura es un esfuerzo por evidenciar que hay situaciones y acciones concretas de violencia que han sido normalizadas. Esto no solo se manifiesta en la obra de esta autora, sino que es un denominador común de las obras analizadas aquí. A través de la recreación de espacios lúgubres, las narraciones envuelven al lector en un ambiente de misterio y miedo, sensaciones que no provienen de un mundo fantástico, sino de la realidad inmediata. Este mundo de lo raro sitúa al lector en una encrucijada que invita a repensar las relaciones sociales y fenómenos como la inmigración, la familia, la escuela y, por supuesto, la iglesia y su relación de poder con la sociedad. En este sentido, los recursos góticos permiten acentuar hechos de la realidad, dotándolos de intensidad y espesor existencial.

La violencia que se ejerce sobre los otros (en su mayoría mujeres, aunque también niños) no proviene de seres fantasmales, sino de seres humanos con características monstruosas, perteneciente a un mundo donde el mal proviene de la propia naturaleza humana. En “Biografía”, por ejemplo, a través de la voz de Alberto se manifiesta un supuesto hermano, aún más violento, que exige la muerte de la mujer, tal como lo hizo con las

muchachas anteriores. Esa voz pertenece a otro plano de la realidad que se oculta, quizás de un inconsciente perverso y colectivo, un discurso reprimido que irrumpe para infligir daño y muerte. En la casa de Alberto, la mujer inmigrante encuentra los pasaportes de otras jóvenes que pasaron por ahí y que, seguramente, fueron asesinadas sin dejar rastro. Es el anonimato de la inmigración, la muerte de mujeres en territorios extranjeros y desconocidos. ¿Qué queda de estos seres humanos? Casi nada: solamente un documento encontrado al azar y unos mechones de cabello que sugieren que por ahí pasaron, pero ya no están.

En definitiva, a través de dos relatos de María Fernanda Ampuero y el cuento de Lina Meruane, hemos podido constatar cómo el uso de ciertos elementos de la literatura gótica —como la figura del personaje masculino perverso y psicológicamente alterado, las casas enclaustradas, las hermanas siamesas o la mujer indefensa, víctima del horror y la violencia— permite visibilizar realidades que, por su permanencia, no suelen ser abordadas en todas sus dimensiones. La literatura de estas narradoras funciona como un instrumento que actúa a modo de espejo de la humanidad, una humanidad que, en ocasiones, parece no guiarse por la razón, sino por impulsos que conducen a la destrucción violenta de la vida de otras y otros.

Referencias

- Ampuero, María Fernanda. "Biografía". *Sacrificios humanos*. Editorial Páginas de Espuma, 2021.
- . "Monstruos". *Pelea de gallos*. Editorial Páginas de Espuma, 2018.
- . *Pelea de gallos*. Editorial Páginas de Espuma, 2018.
- . "Si se notara que quiero generar ideología mi literatura sería una basura". *Infobae*, entrevistada por Dolores Pruneda Paz, abril 12 de 2021, [infobae.com/cultura/2021/04/12/maria-fernanda-ampuero-si-se-notara-que-quiero-generar-ideologia-mi-literatura-seria-una-basura/](https://www.infobae.com/cultura/2021/04/12/maria-fernanda-ampuero-si-se-notara-que-quiero-generar-ideologia-mi-literatura-seria-una-basura/)
- Casanova-Vizcaíno, Sandra e Inés Ordiz, editoras. *Latin American Gothic in Literature and Culture*. Routledge, 2018.
- Davobe, Juan Pablo. "El gótico argentino contemporáneo". *Revista Rea*, octubre 4 de 2018, [revistarea.com/el-gotico-argentino-contemporaneo/](https://www.revistarea.com/el-gotico-argentino-contemporaneo/)
- Edwards, Justin D. y Sandra Guardini Vasconcelos, editores. *Tropical Gothic in Literature and Culture*. Routledge, 2016.
- "Espantable". *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., versión 23.8 en línea, Real Academia Española, 2024, dle.rae.es/espantable?m=form
- "Espeluznante". *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., versión 23.8 en línea, Real Academia Española, 2024, dle.rae.es/espeluznante?m=form
- Fisher, Mark. *Lo raro y lo espeluznante*. Alpha Decay, 2018.
- . *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Alpha Decay, 2016.
- Freud, Sigmund. "Lo siniestro". *Librodot*. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>
- Gasparini, Sandra. *Aquí no me escucharán gritar. violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres*. Tesis (Lima), año 16, núm. 20, 2022, pp. 257-288.
- López Santos, Miriam. "La novela gótica, sus mitos y la nueva literatura española". *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2008, academicia.org/000-095/63
- . "Teoría de la novela gótica". *Estudios Humanísticos. Filología*, núm. 30, 2008, pp. 187-210, doi.org/10.18002/ehf.v0i30.2840
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia, 2020.
- Luque Amo, Álvaro. "Un fantasma recorre la literatura latinoamericana del XXI". *Cuadernos Hispanoamericanos*, septiembre 1 de 2022, <https://cuadernoshispanoamericanos.com/un-fantasma-recorre-la-literatura-latinoamericana-del-xxi/>

Meruane, Lina. *Avidez*. Editorial páginas de espuma, 2023.

Ojeda, Mónica. Entrevista con Carlos Arango. “El terror es la mejor metáfora de Latinoamérica”. *El País*, octubre 15 de 2021.

Olmedo, Nadina Estefania. *Ecos góticos en la novela y el cine del Cono Sur*. 2009. Universidad de Kentucky, tesis doctoral, https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1091&context=gradschool_diss

Pimentel, Luz Aurora. *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*. Bonilla Artigas Ediciones, 2012.

---. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. Siglo XXI Editores, 2001.

Ramos Gómez, María Teresa. “Teoría de la novela gótica”. *Estudios Humanísticos. Filología*, núm. 10, 1988, pp. 187-200.

Rodrigo-Mendizábal, Iván Fernando. “Gótico andino o neogótico ecuatoriano sobre el horror metafísico”. *Brumal*, vol. 10, núm. 1, 2022, pp. 53-75, doi.org/10.5565/rev/brumal.857

Romano Hurtado, Berenice. “Estudio introductorio. Horror y escritura en voces femeninas de Latinoamérica”. *Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres. Estudios críticos de obras representativas del siglo XXI*, coordinado por Berenice Romano Hurtado, Editora Nómada, 2023, doi.org/10.47377/neogoticolat-intro

Sandrone, Darío. “No estar en casa. Jentsch y Freud, sobre lo siniestro en el mundo artificial” *Ética & Cine*, vol. 13, núm. 3 (noviembre 2023 - febrero 2024), pp. 45-59, <https://journal.eticaycine.org/No-estar-en-casa-Jentsch-y-Freud-sobre-lo-siniestro-en-el-mundo-artificial>

“Siniestro, tra”. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., versión 23.8 en línea, Real Academia Española, 2024, dle.rae.es/siniestro?m=form

Notas

* Artículo de investigación

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

Cómo citar: Parra Olave, José Martín. “Neogótico Latinoamericano: Lo siniestro en dos cuentos de María Fernanda Ampuero (Guayaquil, 1974) y lo raro en *Avidez* de Lina Meruane (Santiago, 1970)”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 29, 2025. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl29.nlsc>