

## María Fernanda Ampuero y la narrativa del disgusto: *Pelea de gallos y Sacrificios humanos*

*María Fernanda Ampuero and the Narrative of Disgust: Pelea de gallos and Sacrificios humanos*

Emanuela Jossa<sup>1</sup> 

Università della Calabria, Italia

ACCESO  ABIERTO

**Para citaciones:** Jossa, E. (2023). María Fernanda Ampuero y la narrativa del disgusto: Pelea de gallos y Sacrificios humanos. *Visitas al Patio*, 17(1), 50-64. <https://doi.org/10.32997/RVP-vol.17-num.1-2023-4158>

**Recibido:** 13 de septiembre de 2022

**Aprobado:** 10 de diciembre de 2022

**Editora:** Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

**Copyright:** © 2023. Jossa, E. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando el original, el autor y la fuente sean acreditados.



### RESUMEN

A partir de las aportaciones de las teorías de los afectos que plantean la superación del enfoque dualista sobre pasividad y agencia, afectos negativos y catárticos, este trabajo analiza uno de los afectos negativos menos estudiados, el asco. En la primera parte, se describe sintéticamente la repugnancia a partir de los estudios de Kolnai, Miller, Ahmed, Ngai. Luego el artículo se centra en las dos colecciones de cuentos de María Fernanda Ampuero, *Pelea de gallos* (2018) y *Sacrificios humanos* (2021), que presentan una marcada insistencia en la representación de la repugnancia. A través de las percepciones sensoriales, especialmente el olfato, la autora hace ostensible el asco, desafiando al lector. La intención del presente trabajo es abordar los textos tanto desde la representación como desde la recepción, para indagar la función de este afecto y averiguar si el asco implica solamente rechazo o también un antagonismo, una propuesta disyuntiva con respecto de la normatividad de los espacios íntimos y públicos de la contemporaneidad.

**Palabras clave:** María Fernanda Ampuero; afectos y literatura; asco; *Pelea de gallos*; *Sacrificios humanos*.

### ABSTRACT

Based on the contributions of affect theories that propose the overcoming of the dualistic focus on passivity and agency, negative and cathartic affects, this paper analyzes one of the least studied negative affects, disgust. In the first part, disgust is synthetically described on the basis of the studies of Kolnai, Miller, Ahmed, Ngai. It then focuses on Maria Fernanda Ampuero's two short story collections, *Pelea de gallos* (2018) and *Sacrificios humanos* (2021), which present a marked insistence on the representation of disgust. Through sensory perceptions, especially smell, the author makes disgust ostensible, challenging the reader. The intention of the present work is to approach the texts both from the representation and from the reception, to investigate the function of this affection and to find out if disgust implies only rejection or also an antagonism, a disjunctive proposal with respect to the normativity of the intimate and public spaces of contemporaneity.

**Keywords:** María Fernanda Ampuero; feelings and literature; disgust; *Pelea de gallos*; *Sacrificios humanos*.

<sup>1</sup> Profesora de literatura hispanoamericana, Dipartimento di Studi Umanistici. [ejossa@unical.it](mailto:ejossa@unical.it)

Es indicativo que muchos de los estudios sobre el asco<sup>2</sup> empiezan por una justificación, casi una disculpa por escribir acerca de una emoción negativa y moralmente sospechosa, que obliga a mencionar objetos nauseabundos, partes y humores desagradables del cuerpo, imágenes repulsivas. Para el caso del presente trabajo, no quiero presentar ninguna *excusatio no petita*: en el ámbito de mis estudios sobre afectos y literatura<sup>3</sup>, he constatado la recurrencia de la repugnancia en mucha narrativa hispanoamericana de los años 2000. A nivel de la representación literaria, el asco tiene una fuerte valencia simbólica y metafórica, por ejemplo en la abyección del cuerpo pueden inscribirse las marcas de la violencia política y social o de traumas íntimos. Por esta razón, la literatura del siglo XX también propone un corpus que ha ficcionalizado el asco, lo abyecto, lo sucio. Limitándonos a destacar un ejemplo del ámbito geográfico de María Fernanda Ampuero, es decir, Ecuador, cabe mencionar al menos a Pablo Palacio y Jorge Icaza que, desde perspectivas y con objetivos muy diferentes, han mostrado aspectos repulsivos de la condición humana o de la sociedad de su época. Basta pensar en *Huasipungo*, cuya dimensión pragmática de denuncia indigenista está orientada a producir repulsión y luego rechazo hacia la condición miserable a la que están sometidos los huasipungueros explotados por el gamonal. Como otros autores de la generación del 30, Icaza recurre a la violencia léxica y a la descripción de cosas, cuerpos y episodios nauseabundos: Cunshi y Andrés comiendo y vomitando carne podrida (“devoraron sin percibir el mal olor y la suave babosidad de la carne corrompida” Icaza, 1994: 209), tugurios mugrientos, “ponchos viejos saturados de orinas y de suciedad de todo orden” (209), trapos sucios manchados de sangre, de pus y de lodo que despiden “un olor a carroña” (134). Por su parte, Pablo Palacio, no exento de ironía, hurga en las entrañas de la violencia cotidiana, atento a la percepción sensorial de lo asqueroso e insoportable, que entrega al lector a través de imágenes y sonidos triviales, reconocibles y, por tanto, capaces de suscitar repulsión. El final de “Un hombre muerto a puntapié” es paradigmático:

¡Cómo debieron sonar esos maravillosos puntapiés!

Como el aplastarse de una naranja, arrojada vigorosamente sobre un muro; como el caer de un paraguas cuyas varillas chocan estremeciéndose; como el romperse de una nuez entre los dedos; ¡o mejor como el encuentro de otra recia suela de zapato contra otra nariz!

Así:

¡Chaj!

{con un gran espacio sabroso.

¡Chaj! (Palacio 2006: 26)

De hecho, en una carta de 1933 a Carlos Manuel Espinosa, el escritor afirma sobre su obra “esto es justamente lo que quería: invitar al asco a nuestra verdad actual” (2006: 351).

Sin embargo, considero que la insistencia actual en el asco es sintomática de una condición existencial específica, maracada por la indiferencia, a la se opone una estética afectiva, que manifiesta el rechazo a una sociedad patriarcal y racista y la necesidad de cambiar prácticas marcadas e incluso exigidas por el capitalismo y la colonialidad, que refuerzan la separación disfuncional entre diferentes formas de vida. No me refiero tanto al auge del género horror (basado en la conjunción de asco y miedo), sino a la narrativa breve de algunos autores y autoras que, de formas diferentes, no necesariamente relacionadas con la representación, trabajan con la repugnancia. Para algunos escritores se trata de incursiones esporádicas, para otros, en cambio, se trata de un planteamiento estético deliberado, pero en ambos casos es preciso investigar motivaciones, alcances y prácticas

<sup>2</sup> Utilizo asco, repugnancia y disgusto como sinónimos. El asco puede tener una relación estrecha con odio, aversión y desprecio, pero estas son emociones diferentes.

<sup>3</sup> Este trabajo es parte de una investigación acerca de los afectos negativos, cuyo primer resultado se publicó en 2022. El proyecto involucra un corpus amplio que en el presente estudio se reduce solamente a una escritora.

de esta “narrativa del disgusto”. Si es cierto que la crítica literaria y los estudios culturales han dedicado poco espacio al disgusto, es cierto también que su marcada presencia en la literatura reciente reclama atención.

El estudio de las emociones confiere una importancia notable al análisis del modo de afectar de un texto. Para el caso del asco, es muy fructuoso distinguir lo que suscita asco en el lector, que no necesariamente repugna también a los personajes. Este distingo remite al proceso escritural y la representación literaria que, en mi opinión y como ya subrayé en otro trabajo (Jossa 2022), siguen siendo elementos centrales para la hermenéutica de un texto:

Un texto puede conmover o irritar a partir de las modalidades de su construcción, de la forma de expresar o censurar las emociones; a nivel del contenido, puede indignar por su forma de adaptarse a las exigencias del sistema normativo del propio tiempo o de disentir. La organización sintáctica y los recursos meramente literarios, como la elección de una instancia narrativa determinada, la distribución de las anacronías o el uso de la elipsis, no son procedimientos neutrales y por lo tanto su identificación es necesaria, aunque ciertamente no exhaustiva. El narrador activa no solo conocimientos sino también afectos al adoptar, por ejemplo, lo implícito, lo inferido y lo expresado. (Jossa, 2022:135-136)

Como señala acertadamente Leonor Arfuch, retomando a Wittgenstein y otros filósofos, el lenguaje no es un mero código, ni un simple medio de transmisión de informaciones, y funciona de una manera compleja que involucra los afectos y su expresión. Por lo tanto, no hay una contraposición entre lo textual y lo afectivo (Arfuch 2016: 248).

El auge de la repugnancia en la narrativa de los últimos años debe estudiarse, obviamente, a partir de la especificidad de esta emoción, muy localizada, concreta y visceral. Para una definición y delimitación del asco, me voy a referir a los trabajos de Aurel Kolnai (publicados en los años 30), al estudio *Anatomía del asco* de William Ian Miller, publicado en 1997 y a *La política cultural de las emociones* (2004) de Sara Ahmed<sup>4</sup>. Para Kolnai, el asco es una reacción de defensa y discernimiento, definición que Miller amplía alegando que “es un fuerte sentido de aversión hacia algo que se percibe como peligroso por su capacidad de contagiar, infectar o contaminar por proximidad, contacto o ingestión” (22). Kolnai destaca algunos aspectos de esta emoción: siempre se relaciona con algo orgánico; es inmediato; es corporal, debido a la importancia de las impresiones sensibles y el presagio de una reacción fisiológica (náusea, vómito) aunque no se identifica con estos estímulos. Siempre es intencional y “se clava en el objeto [...], lo analiza, lo mete en su movimiento y duración, a pesar de que contra ello se produce una rebelión” (45). Por esta razón, el asco es capaz de conocer su objeto, de tener intuiciones acertadas.

La repugnancia es una emoción acerca de algo que se produce en condiciones de proximidad. Aún más, la proximidad es necesaria, es motivo para el asco y es a su vez “co-objeto del sentimiento de asco” (Kolnai, 2013: 45). La percepción a través de los sentidos implica una contingencia y un contacto muy intensos que, en la perspectiva de Ahmed, vuelven los objetos “pegajosos o saturados de afectos, como sitios de tensión personal y social” (2015: 33). Es una respuesta tan vinculada a su objeto, que asco y asqueroso terminan unificándose, “el asco queda adherido al objeto que lo produce” (Kolnai, 2013: 44).

Por cierto, el asco es una emoción jerarquizante, como el desprecio, porque conlleva un sentimiento de superioridad frente a los objetos, personas o situaciones que lo provocan. Pero, como observa Miller, hay diferencias substanciales: quien desprecia a menudo está orgulloso de sí mismo, sentimiento ajeno a quien está

<sup>4</sup> No obstante, muchas veces, más diverjo que coincido en muchas apreciaciones de estos autores.

asqueado; puede tratar con benevolencia o ridiculizar lo que percibe como inferior, mientras que el asco siempre rechaza (1998: 59). Además, para Miller el desprecio puede tener una vertiente benévola que conecta con la lástima, y hasta el amor, mientras que el asco solamente repugna. La distinción entre desprecio y asco me parece sumamente interesante a la hora de investigar la función política de las emociones y su rol en la recepción de las obras literarias. Como veremos, el asco muestra de modo inmediato, intuitivo y rápido, un conflicto que es material y corpóreo, pero que puede desplazarse hacia el horizonte más amplio en el que se ve involucrado. Entonces, siguiendo en parte a Sara Ahmed, mi interés se focaliza en lo que hace esta emoción, tanto en la intriga o la retórica de un texto literario, como en los lectores. Aunque el asco se caracteriza por un “unambivalent negativity” (Ngai 2007: 354), quisiera rescatar su ambivalencia respecto a la agencia y averiguar su potencialidad disruptiva. Por lo tanto, no comparto la oposición entre afectos activos y pasivos, conservadores y subversivos.

En la lectura que propongo, no considero pertinente la distinción entre un ámbito discursivo consciente y un ámbito biológico instintivo, más bien retomo la propuesta de Cristina Peñarín que, al discutir la diferencia entre emoción y sentimiento propuesta por A. Damasio, matiza la separación entre cuerpo y mente y considera relevante el papel de la cultura y las experiencias en que se forman los hábitos emocionales. Para A. Damasio, todos los individuos evalúan el ambiente exterior produciendo respuestas adaptativas, o sea las emociones. Las emociones serían reacciones corporales impensadas que se sitúan en un tiempo T1; luego, en el tiempo T2, el sujeto produce una respuesta a través de la razón, una percepción mental que conforma el sentimiento. Peñarín propone agregar, entre la emoción impensada y el sentimiento consciente, otra mínima fracción de tiempo, T-1, “en el que se sitúan los hábitos mentales y afectivos, los sentimientos de fondo que aunque pueden pasar desapercibidos, estructuran [...] nuestra forma de estar y de relacionarnos afectivamente con el mundo y con cuanto nos sucede, por tanto, condicionan nuestras emociones” (51). En esta lectura, el asco es una emoción primaria impensada, pero está ligado a algo previo y exterior, no es independiente de la cultura. La forma en que se seleccionan e interpretan los objetos asquerosos está encajada en un complejo sistema cultural de significado, que tiene su historia y su actualidad. Como subraya Sara Ahmed, la repugnancia “lee los objetos que se siente que son repugnantes: no se trata solo de objetos perjudiciales que tememos incorporar, sino de la misma designación de ‘perjudicial’ como una cualidad que suponemos inherente a esos objetos” (2004: 134). Esta designación y suposición es posible para Kolnai, que clasifica nueve tipos de objetos físicamente asquerosos: el cuerpo en descomposición, los excrementos, las secreciones corporales, la suciedad, algunos animales, los alimentos podridos, el cuerpo humano, la fecundidad rozagante, la enfermedad. Por su parte, Miller compone una lista de pares de opuestos, muy parecida a la de Kolnai, para mostrar ciertas tendencias y probabilidad de la repugnancia. Por lo general, según Miller, el asco parece ser consecuencia necesaria de nuestra conciencia de la vida, “una vida de aspecto grueso, grasiento, abundante, exuberante, purulento, viscoso” (48). Al considerar estas listas, es importante tomar en cuenta el contexto y la performatividad del asco (Ahmed) o sea cómo la repetición de un discurso hegemónico que define algunos cuerpos como inferiores, feos, sucios influye en el hábito emocional.

### ***Pelea de gallos: el asco insufrible***

En la colección de cuentos de María Fernanda Ampuero *Pelea de gallos*, publicada en 2018, la recurrencia de los aspectos repugnantes de los cuerpos, las cosas, los lugares, constituye una isotopía que delinea una estética y un proyecto literario peculiares y razonados que es oportuno interrogar. La escritora ecuatoriana, nacida en Guayaquil en 1976, ha publicado dos libros de crónicas, *Lo que aprendí en la peluquería* (2011) y *Permiso de residencia* (2013), con los que *Pelea de gallos* comparte la adhesión a lo real, la denuncia de la violencia en la vida diaria, la inequidad de las relaciones de poder y un cuidadoso trabajo con los afectos. En los cuentos de la

colección, Ampuero no solo narrativiza el asco, sino que lo utiliza casi como paradigma de las relaciones, sobre todo familiares. Galindo Núñez (2021: 337-338) muestra que la estructura del libro se fundamenta en una precisa disposición, puesto que todos los cuentos presentan una conexión semántica, fonética o temática, y cuya unidad, agregado yo, es dada por la repugnancia como tonalidad afectiva.

De hecho, la referencia a la putrefacción y lo abyecto aparece desde el epígrafe, constituida por un verso de Fabián Casas "Todo lo que se pudre forma una familia", seguida por la inquieta pregunta de un personaje de Clarice Lispector "¿Soy un monstruo o esto es ser una persona?". Los cuentos, narrados casi siempre en primera persona, presentan situaciones muy violentas, protagonizadas por personajes tremendamente desamparados que se enfrentan a una realidad densa, que afecta y casi absorbe cuerpos, objetos y emociones. La escritora ecuatoriana crea esta densidad a través de la materialidad de los cuerpos, insistiendo en la percepción sensorial, especialmente la vista y el olfato, que perciben respectivamente escenas espeluznantes y hedores nauseabundos, sensaciones asquerosas y penetrantes. Siendo una emoción relacionada con lo orgánico y con posibles repercusiones de tipo fisiológico, no solo confiere centralidad a la representación del cuerpo, sino que apela a un discurso del cuerpo. La insistencia en la repugnancia de los cuerpos se debe también, según la misma autora, a su relación con su propio cuerpo:

Yo, como gorda, siempre he sido calificada por mi cuerpo. No se me ha permitido ser otra cosa que cuerpo, un cuerpo en falta, un cuerpo no disciplinado, un cuerpo desagradable, un cuerpo problemático. ¿Cómo alguien como yo, que ha sentido toda su vida que su cuerpo le falla al mundo, no va a escribir desde ahí? Creo que más bien el feminismo me permitió liberarme de esa tortura, autoinflingida o inflingida por la gente que supuestamente más me quiere y por la sociedad, y ser otra cosa, ¿me explico? Ser algo más que una mujer avergonzada por sus kilos. El feminismo me dio la posibilidad de ser libre por medio de la reconciliación con mi cuerpo. Tal vez insisto tanto en escribir desde la infancia y la adolescencia porque eran momentos de mi vida en los que no conocía el feminismo y sufría como un animal, me odiaba, odiaba haber venido al mundo, me hubiese cambiado por cualquiera. (Ampuero, 2021a)

En su mayoría, los relatos están contruidos como recuerdos de una experiencia de la infancia o la adolescencia de los narradores. Aunque se sitúe al margen de la experiencia perceptiva y se considere tradicionalmente el sentido más reactivo al lenguaje y la categorización<sup>5</sup>, el olfato ocupa un lugar central en estas historias: la memoria olfativa funciona como detonante de las historias, relacionando una sensación olorosa con un acontecimiento particular o una condición emocional. El léxico limitado del olfato (Miller, 107) obliga a la voz narrativa a la referencialidad y expresar la sensación negativa citando los nombres de las cosas que emanan fetidez. Me interesa resaltar el amplio uso de la enumeración que construye una condición de exceso: "Sé que aquí, en algún lado, hay gallos, porque reconocería ese olor a miles de kilómetros. El olor de mi vida, el olor de mi padre. Huele a sangre, a hombre, a caca, a licor barato, a sudor agrio y a grasa industrial" (Ampuero 2018: 49). Los olores superpuestos, inesperadamente mezclados, tienen el doble efecto de sintetizar sensorialmente varios momentos negativos de la existencia de la protagonista y revelar una situación de peligro extremo. De hecho, la cita procede de "Subasta", el primer cuento de la colección, y la voz que recuerda el olor inmundos, suma de otros hedores, es de una niña que vive en un contexto degradado, con su padre que se dedica a las peleas de gallos. Su infancia está marcada por el asco. Al inicio, la niña sentía lástima por los gallos muertos, luego el asco se impone porque de espectadora que aún puede soñar con un paraíso para los animales muertos, pasa a ser una encargada que tiene que realizar tareas repugnantes. No solo tiene que ver "las tripas calientes del gallo

<sup>5</sup> Cabe señalar que estudios recientes de antropólogos y filósofos están demostrando cómo la inefabilidad de la experiencia olfativa es un rasgo específico de un modelo cultural, históricamente determinado. Ver Majid y Burenhult (2014), Mazzeo (2022).

perdedor mezclándose con el polvo” (31) sino que debe desempeñar tareas nauseabundas que implican el tacto y el olfato: recoger los cadáveres de los gallos destripados, llevar a la basura “bolas de plumas y vísceras”. La proximidad al “objeto en su plenitud sensible” (Kolnai, 2013: 45) no es solamente el motivo para el asco, sino que es a su vez objeto del asco. El factor de proximidad sustancial está implicado también en la repugnancia suscitada por las miradas lascivas y los manoseos de los “señores galleros”. Pero el padre se ríe de los tormentos la niña, le dice “mujercita” y le repite: “Ya, no seas tan mujercita, son gallos, carajo” (31). Asimismo, él considera que su hija tiene que aguantar las molestias sexuales de los “señores galleros”. Frente a su asco, el padre repite su refrán, con una variante: “Ya, no seas tan mujercita, son galleros, carajo” (37).

Un día, la barriga de un gallo explota mientras la niña cuando la niña lo lleva como si fuera una muñeca y los galleros reaccionan asqueados. El suceso es revelador: “descubrí que a esos señores tan machos que gritaban y azuzaban para que un gallo abriera en canal a otro, les daba asco la caca y la sangre y las vísceras del gallo muerto (37-39). La niña desenmascara la flojera de los galleros y decide apropiarse de la repugnancia para salir de la condición de víctima. Se unta las manos, la cara y las rodillas de estas sustancias nauseabundas para que los hombres dejen de tocarla. Y para que dejen también de levantarle la falda del colegio para mirarla mientras está dormida, se acuesta con unas cabezas de gallos entre las piernas. Los expedientes repugnantes surten su efecto: los galleros la consideran un monstruo y la dejan en paz. El insulto “monstruo” rebota jocosamente entre el padre y los otros hombres: “él le respondía que más monstruos eran ellos” (39), “- Mas monstruo vos” (42), hasta que la diatriba termina con un brindis alegre. El episodio muestra la pegajosidad del asco de dos maneras. La niña explota la intuición de que el asco queda adherido al sujeto que lo experimenta, impregnándolo, de esa forma el asco funciona como una zona de contacto (Ahmed, 2015: 136-142; Tomkins 1963) que vuelve asquerosa a la niña y sobre todo podría volver repugnantes a los galleros. Para no contagiarse y para no rebajarse, los hombres ahora deben evitar la proximidad con la niña. La proximidad con lo repugnante, como hemos visto, es por sí misma asquerosa, puesto que implica el derrumbamiento peligroso de la frontera adentro/afuera y arriba/abajo. El riesgo es confirmado por la abyección de lo monstruoso, relevada por los galleros, que rebota entre esos hombres viles, porque lo abyecto amenaza desde afuera en tanto está situado adentro (Kristeva, 1980). Ahora la niña, transformada en un ser abyecto, es amenazante porque adquiere una categoría diferente, fuera de la norma la debilidad asignada asignada, y es peligrosa, porque puede contagiar su asquerosidad. Ahora la niña, transformada en un ser abyecto, es amenazante porque adquiere una categoría diferente, fuera de la norma, y es peligrosa porque puede contagiar su asquerosidad.

Volvamos a la enumeración de los olores que suscitan repugnancia. La protagonista, ya adulta, se encuentra encapuchada y arrodillada en un sitio que huele a gallera podrida y a todo lo que enumera en la citación mencionada arriba. Un taxista la secuestró y vendió a los organizadores de una subasta de seres humanos. Obstruida la vista, capta la situación a través del oído y del olfato: el olor picante a marihuana, las risas de los secuestradores, caídas, golpes, llanto, un disparo y finalmente una voz que inaugura la subasta de los cuerpos de los prisioneros. La narradora intuye y describe lo que está pasando a su lado: los hombres ricos son humillados y vendidos por una suma muy alta; una mujer es desnudada, su cuerpo es medido y probado por el tasador, luego vendido por un precio módico (“el sexo es más barato que la plata”, 105, comenta irónicamente.). Cuando es su turno, la protagonista, para salvarse de los delincuentes, recurre de nuevo al asco y la animalización de su cuerpo. Libera sus esfínteres: “exhibida ante ellos como una res y como una res vacío mi vientre” (113). Luego empieza a gritar, a mover con furia la cabeza, hasta que el tasador la golpea: “la sangre empieza a caer por mi pecho, a bajar por mi estómago, a mezclarse con la mierda y la orina” (115). Ella ahora es una bola asquerosa, como los gallos descuartizados de su infancia y es inútil que el hombre siga repitiendo “- ¿Cuánto dan por este monstruo?” (117). De nuevo, el asco “hace” algo, si antes los galleros retrocedían ante la proximidad de la niña asquerosa,

ahora los compradores la rechazan. Tras bañarla con una manguera de lavar carros, los delincuentes la dejan tirada en la Vía Perimetral.

“Subasta” es cuento es tanto una historia sobre el asco como una historia que provoca asco. La escritora reduce a sus personajes humanos y animales a una dimensión estrictamente material y sus relaciones se mueven exclusivamente entre la amenaza y la violencia. La corporeidad degradada y humillada parece absorberlo todo, en un ambiente perverso e inhumano, como si no hubiera lugar para otras condiciones de la existencia.

También en “Crías”, el asco impregna la narración, su espacio y sus actantes, pero ejerce una fascinación, un atractivo que se conjugan con el deseo sexual. La narradora es la protagonista de la historia en la que se alternan los recuerdos de la adolescencia y el tiempo presente de una mujer adulta que acaba de regresar a su país. La imposibilidad del regreso a un sitio transformado, vacío o habitado por personas ya muy diferentes, otorga desde el principio una atmósfera sombría a la narración. La mujer visita al vecino, que no ve desde hace años. Toda su familia se fue al extranjero y él quedó solo. El primer impacto ya sugiere una condición de degradación: él está en bata y chancletas y “tiene el mal olor de los ancianos abandonados” (389), la casa está sucia y descuidada. Los dos tienen una relación sexual, pero más que el goce, la narradora destaca el olor repugnante del cuerpo del hombre y la suciedad del contexto: “me doy cuenta de que sobre la alfombra hay un montón de cucarachas muertas, bocarrriba, las patitas tías, y que, de hecho, estoy arrodillada sobre una que murió hace tiempo, que es un fósil de cucaracha, una cáscara” (396-398). Las cucarachas pululan por todas partes, la alfombra y el sofá están llenos de pelos, piel muerta, cadáveres de bichos, polvo. Él le ofrece “una Coca-Cola sin gas en un vaso llenos de huellas grasientas que huele a huevo” (403). En el recuento de sus doce años, la narradora describe a los tres chicos que vivían a lado: dos mellizas, que ella torturaba con crueldad, y su hermano raro, a menudo encerrado en su cuarto pestilencial. Un día el chico le había mostrado un hámster hembra que acababa de comerse a su cría. Ante la incredulidad de la chica, le mostró los restos de los pequeños, luego “en esa penumbra apestosa a medias usadas y a axilas sin lavar”, la niña le practicó sexo oral. La imagen de la madre comiendo a sus hijos la sedujo y, al no poder verla en directo, propuso a los gemelos que la fotografiaran.

La narradora describe con pocos tratos el transcurso del tiempo, remarcando su costumbre de decirle sí a los hombres, su fragilidad, la muerte del padre, “ese hombre que tanto quise que me quisiera –la peor forma del amor” (482). Ahora, en la casa hedionda, la mujer advierte la fetidez como si fuera un fantasma que se ha adueñado del espacio. El asco que percibe la advierte sobre el peligro: “no sé qué es toda mierda, pero sé que si me caigo no me podré volver a levantar, que me hundiré en la blanda acumulación de basura y que ahí me quedaré para siempre, como un insecto en ámbar” (487). Sin embargo, sigue al hombre hasta su cuarto: un hámster corre en la rueda moscovita y en las paredes lucen las fotografías agigantadas del hámster comiendo a sus crías. La excitación producida por las imágenes le hace sentir que ha vuelto a su tierra.

El cuento ofrece muchos planteamientos relacionados con la sexualidad, con el entrecruzamiento entre deseo y asco. Como en otros cuentos de *Pelea de gallos*, las relaciones sexuales suelen surgir de situaciones perturbadoras y pueden hacer que los personajes se sientan menos solos, pero siempre implican un trasfondo de amargura, de desánimo. Me interesa subrayar la pegajosidad del asco, que Ampuero resalta también en este cuento, pero de una forma diferente. A través de las palabras de los demás, nos percatamos de que los adolescentes están marginados, considerados raros y locos, por su soledad, su crueldad, su falta de sentimientos positivos. El paralelismo con los hámster es bastante explícito: las familias humanas y animales están encerradas en jaulas, dando vueltas inútiles en una rueda moscovita que los deja siempre en el mismo sitio. La narradora sugiere que todas las madres deberían matar a los que no son aptos para vivir: “madre alimentándose de sus

pequeños. La naturaleza cuando no se equivoca” (494). El asco se pega como un estigma y un destino. La mujer que desde pequeña siempre dice sí a los hombres, vuelve al asco como única tierra posible.

Mientras los cuentos analizados presentan situaciones límites, experimentadas por seres marginados en sitios apestosos, en el cuento “Ali” el contexto se presenta, al inicio, muy ordinario. La empleada doméstica de la niña Ali cuenta la historia de su señora y refiere las conversaciones de otras trabajadoras domésticas. La diferencia entre ricos y pobres, señoras y trabajadoras es marcada por el tono despectivo de las descripciones. En el relato, se acumulan los sentimientos de asco que suscitan los modales de una clase social que desprecia a las “sirvientas” y que éstas, a su vez, desprecian. Ali es la única señora generosa, que se preocupa de mandar a arreglar la ropa antes de regalársela a sus empleadas, que les trae regalos “como si fuéramos parientes y no las muchachas” (839), les pregunta qué quieren comer y hasta les da su billetera para hacer mercado. Por el contrario, las otras empleadas cuentan que las señoras les dan comida sospechosa, aguacates negros, ropa gastada, zapatos rotos, y siempre revisan sus carteras y hasta los calzones para averiguar si robaron. La diferencia parece estar entre señoras gordas, generosas como Ali, y señoras flacas, tacañas como las de las demás empleadas, que siempre están pensando en adelgazar. A Karina, por ejemplo, le toca limpiar cuando su señora come mucho y luego vomita y vomita. En las descripciones de las señoras, las empleadas expresan repetidamente una sensación de asco hacia los cuerpos, las actitudes y las costumbres de las señoras: “Esas caras que ponen, mas falsas, con esas porquerías que se inyectan que vienen como espantadas, mas parecen de plástico esas mujeres, los ojos abiertos, los labios así de sapo. Andan hinchadas, feísimas” (861). El cuento parece confirmar la hipótesis de Pierre Bourdieu según la cual los juicios estéticos siempre remiten a emociones (envidia, disgusto) relacionadas con las clases sociales. Las muchachas están convencidas de que las dos clases sociales deberían estar separadas, pero el trabajo doméstico impone una cercanía ambigua e indeseada y esta proximidad provoca repugnancia. Las empleadas afirman que las señoras usan mucho perfume para ocultar sus olores repugnantes: “olor a vómito [...] olor a pijama y sábanas sucias, cagadas, menstruadas, pedorreadas” (866). La proximidad con los olores íntimos de las señoras suscita asco, pero permite a las empleadas develar el lado más abyecto del cuerpo, escondido y hasta negado por las señoras ricas: ellas huelen mal, sus emanaciones fisiológicas apestan como las de los pobres, pero, dice la narradora, “nadie las ve así” (866). Las secreciones y emisiones mencionadas, “como si fueran masas poderosas del espacio” (Miller, 1998: 74), concentran el concepto de asqueroso en cuanto contaminante, cuya apreciación está sobredeterminada por las estructuras sociales y culturales. Si es cierto que estas sustancias no son repugnantes mientras se queden en su lugar (la sangre en las venas, el gas en el estómago, etc.), las señoras son asquerosas porque las dejaron salir, dejaron rastros en la cama, olores en los pijamas, volviéndolas perceptibles a los sentidos. En esta perspectiva, el perfume no solamente enmascara olores nauseabundos, sino que encubre la materialidad de los cuerpos, su cercanía a los ciclos vitales, a la muerte. Mencionar las secreciones y emanaciones de las mujeres acaudaladas es desenmascarar una clase social que pretende haber purificado el cuerpo de su materialidad sucia, es decir, haberse liberado de los aspectos degradados y degradantes del cuerpo, de la enfermedad y la muerte, gracias a su poder financiero. Por otro lado, hay una importante implicación política en la escena descrita: en una relación íntima y privada, es posible relajar recíprocamente los modales y desatender las normas, presumiendo que se aguante el hedor de la cama o de un pijama sucio. Pero por lo general, y seguramente en este cuento, la relación con las empleadas domésticas no se mantiene en un nivel de intimidad y menos aún de igualdad, por lo tanto el relajamiento y el aguante se fundamentan en la presunción de la inferioridad del otro, además considerado impasible en cuanto pobre, sucio, acostumbrado al asco. Entonces, rebajar a las señoras a través de la repugnancia que pueden suscitar, supone también una actitud reactiva. Por esta razón, “el asco hacia los superiores”, según la denominación de Miller, es una suerte de “respuesta al desprecio vertido desde arriba” (312) al punto que los dos sentimientos constituyen un círculo en el que se influyen mutuamente.



En la perspectiva de la narradora, el asco suscitado por el cuerpo arreglado y acicalado de las señoras delata su actitud individualista y suscita una precisa condena moral: esas mujeres, ricachonas y preocupadas solamente por su semblante, no cuidan de sus hijos y las empleadas terminan siendo las verdaderas mamás: “al final son tus hijos. Van creciendo en la cocina” (870). De esta forma, el asco pierde su carácter reactivo y adquiere, en cierta medida, una función constitutiva, no tanto porque las empleadas cuestionan la categoría a la que pertenecen, sino porque impugnan los parámetros mismos que sustentan la categorización. Ellas son mejores madres, aman y no solo cuidan a los niños, y lo hacen a pesar de que tampoco tendrán su afecto cuando serán adultos, porque el cariño hacia las empleadas está mal visto: “saben que no se saluda a los empleados con besos ni abrazos” (873). La niña Ali también abandona de repente a sus hijos. Rechaza a su hijo pequeño y a todos los hombres, gritando como enloquecida cuando se acercan. Se muda al cuarto de los huéspedes y queda todo el día en la cama, sin lavarse. El olfato delata el cambio de situación: “la niña olía mal, pobrecita” (887). Grita que tienen que cerrar las puertas, esconder la llave del cuarto de la hija Alicita. Las empleadas saben que el problema de la niña Ali no es la supuesta rodilla lastimada, como afirma su madre, Teresa, sino un problema psicológico: “nosotras, en la cocina, hablábamos de buscar a otros doctores, doctores de la cabeza, de los loquitos, pero, ¿quién iba a escuchar a las muchachas?” (901). A lo largo del texto, este tipo de pregunta se repite muchas veces, remarcando la conciencia del desprecio que experimentan y del asco que ellas también suscitan. En el cuento, todos los trabajadores están sometidos al desprecio, que los vuelve invisibles, pero cuando la presencia de sus cuerpos es palmaria, la estigmatización racista de su semblante suscita el asco. De ahí la interpretación que las empleadas dan del vestuario: “En las fiestas contratan saloneros con guantes blancos. Ha de ser para que no les toquen con las manos morenas la vajilla blanca y ponen unos manteles que valen más de lo que nosotras ganamos en un año” (863).

Las empleadas domésticas saben que el desprecio permite ignorarlas, pero el asco nunca produce indiferencia y siempre requiere de un remedio (los guantes) para impedir la contaminación. El comentario acerca del lujo remarca la injusticia económica y a la vez la poquedad de los ricos, cuyo poder es meramente financiero. Así que, si el “desprecio de la satisfacción de sí mismo, de no dudar nunca de la propia superioridad y categoría” (Miller, 1998: 300) condena a las empleadas a la invisibilidad y el silencio, por otro lado, a través del asco que ellas sienten hacia las señoras, consiguen cuestionar justo su supremacía. De hecho, a pesar del miedo arrollador de la niña Ali hacia los hombres, ni el marido, ni Teresa, parecen (querer) entender el problema de la mujer. Su único interés es preservar el honor de la familia, inventando excusas. Las empleadas, en cambio, se dan cuenta de que la proximidad de los hombres enloquece a la señora, por lo que impiden que todos los trabajadores entren en la casa: el jardinero, el limpiador de ventanas, el chofer. La narradora menciona a los dependientes con un tono entre apenado y sarcástico, ya que la lista de los empleados varones, que se suman a las muchachas que trabajan en la casa, le sirve también para mostrar la riqueza y quizás la pereza de los ricos. De nuevo, “la opinión de las muchachas no importa” (925), porque ellas, en cuanto pobres, son necias y obtusas. Asimismo, la niña Ali, ya “monstruosamente gorda” y maloliente, tras la visita del padre, que le causa una crisis violenta, se corta la cara con las tijeras: las muchachas saben muy bien que ella quería herir a su padre, pero Teresa sigue mintiendo e inventa un accidente para justificar la herida. La oposición entre la verdad, conocida y defendida por las empleadas, y la mentira, utilizada e impuesta por Teresa, está de nuevo atravesada por el asco, puesto que la mentira “tiene una agresividad oculta, escurridiza y sinuosa” (Kolnai, 2013: 78). El engaño de Teresa es tal que invita a sus amigas a su casa, sin reparar en la incomodidad de Ali, que se esconde bajo las sábanas mientras las señoras comen pasteles y beben café. Este espectáculo burgués podría haber sido dramático o ridículo si no fuera en cambio repugnante, como sus protagonistas. De hecho, cuando Teresa y sus amigas se van, las empleadas sienten alivio y luego deben ventilar la casa para que desaparezcan sus olores a laca de pelo y perfume: “la casa, por fin, se vaciaba como de un líquido gordo” (936). En la última parte del cuento, la niña Ali ya es “un monstruo”: físicamente por la herida que “le atravesaba la cara como un gusano morado, la gordura tremenda, las babas,

los ojos idos” (953); moralmente porque, víctima de abusos, ahora ella explota sexualmente a su hija. El final parece ratificar todas las dinámicas presentadas en el cuento, ahora llevadas a su clímax: la niña Ali se suicida tirándose de un balcón en un supermercado. La narradora insiste en los detalles espeluznantes: el cráneo “machacado, como derretido” (969), pero su cuerpo muerto ahora es penoso, más que asqueroso, se parece a “una muñeca grandota despernancada” (969), se encuentra en una posición inhumana, como si fuera “rellena de lana en vez de huesos” (972). Teresa inventa su última versión de la historia, fue un accidente debido al suelo mojado. En el funeral, una señora reparte rosas blancas, pero salta el turno de las empleadas y se las da a unas conocidas que nunca fueron a visitar a la enferma.

Todo se mantiene igual, casi como un destino rígidamente prefijado, según el paradigma ya utilizado en “Crías”. Asco y desprecio siguen circulando en la relación entre dos clases sociales tanto separadas como ligadas, y operan para fortalecer las barreras que obstaculizan la contaminación. Por un lado, el desprecio de las señoras asevera que las muchachas no merecen atención, por el otro el disgusto de las empleadas las encuentra intolerables y requiere su eliminación. En mi hipótesis, retomando la ambivalencia de las emociones expuesta en el primer apartado de este trabajo, el desprecio es una emoción que puede actuar de forma conservadora, porque expresa no solamente el orgullo, sino también la convicción de estar en el lugar adecuado, de ocupar la posición que se merece y poder tolerar las faltas de los inferiores. De esta forma, produce la tolerancia represiva, de la que habla Marcuse, que está al servicio de la opresión, “disgust’s vulnerability as poetic would seem to derive in part from pluralism’s ability to manipulate the rhetoric of consensus and inclusivity” (Ngai, 2007: 344). El asco, en cambio, al percibir cosas nauseabundas, que quiere eliminar, puede producir formas de agenciamiento. Sianne Ngai señala que el desprecio entre clases sociales culmina en una tolerancia indiferente que el asco, que percibe los objetos como dañinos, no puede admitir. Desplazando el discurso hacia la recepción del lector, el asco impide la tolerancia de lo que no es tolerable.

El final del cuento, a pesar del cambio de tono, se debe justo a la persistencia de los afectos negativos, que comprueba y fija el rechazo recíproco. Tras la enésima humillación sufrida en el funeral, que ratifica su invisibilidad, en la última escena las empleadas muestran una actitud casi triunfal: esconden algunos objetos robados a la niña Ali y consiguen burlarse del registro de Teresa. La pequeña Alicita las mira con los ojos azules asustados, “los mismos ojos, igualititos, a los de su mamá” (983). El cuento presenta a los señores condenados a un destino implacable, feroz en su continuidad, y las muchachas obligadas a formas reactivas, como el robo, no exentas de cierta ironía y provocación.

En estos cuentos el asco se configura como un afecto fuertemente jerarquizador, que marca la separación entre clases sociales, entre ganadores y perdedores, víctimas y depravados. Pero interrogar el asco es una forma de cuestionar las jerarquías y los binarismos. Tanto en “Subasta” como en “Ali”, el asco muestra también su componente agonística, centrífuga y urgente, que, como señala Sianne Ngai (2007: 345) ofrece “an entirely different set of aesthetic and critical possibilities” (345). María Fernanda Ampuero presenta situaciones que producen asco “moral”, en la definición de Kolnai y Miller, y que yo prefiero denominar “político”, siguiendo la aseveración de Mabel Moraña, según la cual todo afecto nombra un impulso que “permite la problematización de las formas de conocimiento y de las conductas sociales así como de los procesos de institucionalización del poder y sus asentamientos (inter)subjetivos” (2012: 323).

### **Sacrificios humanos: asco y exclusión**

La colección *Pelea de gallos* es un ejemplo muy logrado de la tematización del asco en sus implicaciones sexuales, sociales y hasta políticas. Su reiteración muestra una razonada estética de las emociones, que la autora

significativamente retoma en algunos cuentos de su segundo libro, *Sacrificios humanos*, publicado en 2021. En el epígrafe, otra frase de Clarice Lispector<sup>6</sup> remarca una consonancia con la escritora brasileña: “escribir es también bendecir una vida que no ha sido bendecida”. El epígrafe delinea una intención de la autora ecuatoriana que de hecho escribe sobre seres marginados, perdedores, sobre sus potencialidades ignoradas por formas de pensamiento binarias y excluyentes. Escribe sobre los sacrificios requeridos por el sistema capitalista y las vidas que este considera sacrificables. Como asevera G. Falchi, “calificar los hechos que atraviesan los personajes de estos cuentos como sacrificios es cargarlos de valor simbólico y evitar que pasen desapercibidas sus muertes o sus cuerpos golpeados, desmembrados, atormentados. Ampuero les devuelve una voz, y así también les devuelve su humanidad” (2021: 313). En el estudio de los afectos, siguiendo a Fleig (2019), cobran relevancia los afectos involucrados en el proceso de escritura, la relación entre el cuerpo y las reglas del lenguaje, el contexto y su forma de afectar. La dimensión corporal y afectiva de la escritura, es subrayada por la misma Ampuero, que declara en una entrevista que escribió los cuentos durante la pandemia, en Guayaquil:

Yo estaba en un estado mental terrible, frágil, o mejor dicho, "enfragilecido" por lo que me rodeaba, en una ciudad en la que no me apetecía estar, sola en una casa enorme que no era mía. Todo en mi vida tenía la exacta atmósfera de una pesadilla. En ese contexto, estaba segura de que sería incapaz de escribir algo, lo que sea. Me había quedado como afásica, no tenía concentración ninguna. (Ampuero, 2021a)

Como en “Ali”, algunos relatos de *Sacrificios humanos*, remarcan el estatus socialmente establecido de la repugnancia, lo que impone relativizar la emoción y cuestionar las determinaciones. Por ejemplo, en el primer cuento “Biografía”, la protagonista es una mujer migrante que provoca asco: “Extranjera, pensó. Son tan raras, pensó. Seguro que está enferma, pensó. Le di asco” (2021: 17). El uso de la epifora, combinado con otras figuras de repetición a lo largo del cuento, muestra cómo en este libro Fernanda Ampuero experimenta más con el estilo. Asimismo, en “Freaks” la escritora construye el cuento a través del uso casi exclusivo de verbos infinitivos autónomos, por lo tanto las frases son muy breves y abiertas, sin tiempo. Con un ritmo rápido, la instancia narrativa relata, desde la perspectiva de un niño, un momento de libertad, cuando la escuela termina, las vacaciones dilatan el tiempo, el aire, el sol y el agua del mar están cargados de promesas. En la camioneta familiar, durante el viaje hacia el mar, la atmósfera de levedad permite al niño aguantar los coscorriones o la larga lista de apodos que le dan sus hermanos: “marica, mariquita, maricón, maricueco, marinero, mariposa, mariposón, muerdealmohadas [...] Levantar la cara y sentir el viento cambiar, hacerse más puro, más lindo. Oler el mar desde lejos y sonreír. Esquivar nuevos cocachos. Escuchar otra vez lo de por qué eres así, párate como hombre, qué es esa mano” (137). En el mar el niño siente una alegría que lo fortalece, casi lo inmuniza al desprecio de sus hermanos. Sin embargo, una visión terrible interrumpe la explosión de vitalidad del exordio del cuento. Con su familia va al circo y en una carpa ve a un niño con una cabeza enorme, las piernas muy cortas, encerrado junto a los chanchos, sus porquerías, las moscas y las moscardones. La emoción provocada no es miedo, sino asco, por la materialidad del cuerpo exhibido, por la vida excesiva en un lugar (la cabeza) que determina un crecimiento anómalo y sin sentido. El niño aguanta las arcadas y mira al “cabezón”, lo ve llorando y extendiendo los bracitos hacia los espectadores. Reacciona con vehemencia, no quiere irse, exige respuestas (¿dónde están los padres de ese niño?) y acciones de sus familiares, que no le hacen caso, ni le contestan: “Escuchar a mamá decir pobrecito y a papá decir qué bestia y a los hermanos puto asco este monstruo” (138). El niño regresa a casa perseguido por los empujones de los hermanos y la retahíla que empieza por ‘marica’. Por la noche tiene una pesadilla con el cabezón y por la mañana ha tomado su decisión. Mira a cada uno de los miembros de la familia desayunando, y en su atuendo ve resignación, tristeza, prepotencia. Regresa al circo, da

<sup>6</sup> Por supuesto, no es casual la consonancia con Clarice Lispector, autora de algunas de las páginas más hermosas y acertadas sobre el asco.

unas monedas al borracho que cuida la entrada y saca al cabezón de su prisión nauseabunda. Las acciones trascurren con rapidez: corre, perseguido por los del circo que le gritan “maricón”, susurra al niño que pueden empezar una vida nueva: “mirar al cabezón que sonríe con su boca sin dientes y sus ojitos brillantes de pescado que le dice sin hablar hermano, hermano” (140). Luego se lanza al mar y sus piernas se juntan a las del cabezón, hasta formar una cola poderosa, “cegador de tan hermosa” (140). El final fantástico describe una hermosa metamorfosis que rescata a los dos “monstruos” de las vejaciones sufridas. De esta forma, Fernanda Ampuero plantea, implícitamente, el tema de la superación del asco. En el cuento, el niño se cubre la boca con un pañuelo, aguanta la náusea y supera el asco cuando intercambia las miradas con el cabezón. La proximidad impuesta de este cuerpo deforme, en una condición de agresión, que mueve al asco, se convierte en una proximidad buscada en una condición de hermandad que permite, por lo menos, la fuga. No creo que, a través de la superación del asco, la autora quiera representar el carácter incondicional del amor, más bien la posibilidad de desencadenar procesos de inversión del estigma (Goffman, 1963), reinventándose, en este caso, como peces o sirenas.

El cuento “Invasiones” es muy indicativo tanto de la persistencia de un tema, como de una forma diferente de abordarlo. Como hemos visto, en *Pelea de gallos*, así como en “Freaks”, los personajes están constantemente invadidos por sensaciones de asco, y el área semántica es definida a través de una reiterada nominación de la emoción y sus calificativos (repugnante, asqueroso, repulsivo, nauseabundo), sus efectos (vómito, náusea, rechazo) y sus causas (secreciones, sustancias orgánicas putrescentes, deyecciones, fetidez). “Invasiones”, en cambio, empieza por una sensación general de repugnancia, movida por el conflicto con la naturaleza, cuyas manifestaciones están connotadas negativamente. Es la historia de una familia que se construye una casa al lado del estero, en un laberinto desordenado de casas nuevas de otras personas de la misma clase social: “gente de clase media, entre los veinte y los treinta, un niño o dos; pagadores a plazos, empleados de alguna empresa grande, entusiastas con ropa china, soñadores de Disneylandia” (90). Al describir la casa en obras, el narrador, uno de los hijos, destaca primero la sensación olfativa: “el olor a salitre y descomposición del estero lo dominaba todo” (91). El padre declara con convicción que ellos dominarán el estero, que este huele mal justo porque está moribundo, pero el niño lo imagina como una bestia, con centenares de tentáculos, cargado de cadáveres de borrachos ahogados y obreros rebeldes. Asentarse en este territorio implica luchar en contra de la fuerza indómita de la naturaleza, cuya presencia y descripción suscita asco, aunque no se nombre explícitamente la emoción. La familia debe lidiar con las ratas, “esa cosa negra, mojada, que vivía en las alcantarillas” (91), con las iguanas, “aturdidas, mutiladas, intentando tragarse la basura como una vieja desdentada” (91). La visión de las garzas tampoco es atractiva: “era casi insoportable verlas caminando de puntillas sobre la basura que se acumulaba en las esquinas. Niñas con el tutú mugriento, demasiado preciosas para vivir entre la mierda” (92).

Los gatos y los perros se comen las garzas inmovilizadas en el cemento fresco, los carros y los camiones aplastan sapos y cangrejos. El padre instala una lámpara exterminadora que chamusca todos los bichos voladores, incluso al periquito Lorenzo, emanando “un olor asqueroso de pelo y carne quemada” (91). El chirrido de los animales electrocutados es una “canción de muerte” que dura a lo largo de toda la noche, y se suma a otros ruidos insufribles, como las “castañuelas insoportables” (92) de los grillos, los chillidos y aleteos de los murciélagos, los arañazos. Los gusanos de los excrementos de los murciélagos se caen encima de las camas, los muebles, el techo tiene un “olor enfermizo”. Todas estas percepciones, olfativas, auditivas y visivas, muestran una vitalidad de los animales fuera de control, una pululación que se relaciona (no siempre acertadamente) con la putrefacción y la descomposición. Por este motivo, el conflicto por la ocupación del espacio está atravesado por la repugnancia. Todos los seres involucrados, humanos o no, parecen estar ocupando un lugar indebido y por lo tanto perturban. Pero la legitimidad de estas vidas cambia según la perspectiva. Para el padre, los animales son asquerosos porque su vida “fluctúa sin sentido y sin forma y asalta al sujeto” (Kolnai, 2013: 67), mientras que para el hijo hay una taxonomía diversificada, que va del asco a la ternura, y que se puede modificar a lo largo del cuento. Por eso el

narrador repite, con desesperación: “no distinguía, la lámpara no distinguía, mataba por igual a libélulas que a mosquitos que a mariquitas que a luciérnagas que quizás, bobitas de luz, creían que eso era su mamá” (91). Los humanos invaden un espacio habitado por animales que, desalojados, mueren por su incapacidad para encontrar su lugar en la nueva situación, marcada por la sustitución agresiva e indiferente de lo natural por lo artificial: los insectos atraídos y matados por la lámpara, pensando que es la luna; las garzas atraídas e inmovilizadas por el cemento, pensando que es lodo. En esta dinámica, los animales son plagas que los hombres destruyen con fumigaciones y venenos.

A estos habitantes inadecuados se suman otros, más ilícitos e inmundos. Se trata de nuevas familias, de piel más negra, que construyen casas de cartón, aluminio y madera vieja. La relación con los nuevos vecinos es corporizada, los sentimientos se dirigen y se pegan a esos cuerpos, el asco es casi una herencia de siglos de discriminación. Como sostiene Ahmed, es importante no neutralizar las diferencias entre los cuerpos y reconocer que ciertos cuerpos se vuelven más pegajosos que otros, dadas las historias previas de contacto. Los indígenas recién llegados son asquerosos también porque cargan siglos de minorización. Ellos tienen muchos niños (no la parejita de la clase media) que andan descalzos, siempre acompañados por un perro: “nadie nos lo dijo, pero cuando nos encontrábamos frente a frente, ellos y nosotros, algo de alerta se activaba” (93). El asco está determinado culturalmente, la repugnancia es inherente a esas personas. Un conflicto entre niños ofrece la ocasión al padre para pelearse con esa gente miserable que pretende vivir ahí “como si hubiera pagado algo, como si tuviera algún derecho” (94). La narración adquiere un tono irónico hacia la manipulación de las noticias y la muestra de poder del padre, del alcalde, “la mano protectora sobre los niños blancos” (92). Luego, la descripción de la destrucción de las casitas de los indígenas es dramática: gritos, llantos, los hombres intentando salvar colchones y utensilios, la mujeres a medio vestir con los bebés desesperados en los brazos, y los niños “miraban atrás, a lo que era su vida, con ojitos salidos de las orbitas, de pesadilla” (95). La gente aplaude a los buldócer y al padre vencedor, hasta que un niño chiquito es tragado por la máquina, “con una facilidad aterradora” (95): “su cuerpecito flaco saltó por los aires y cayó casi sin ruido en la mescolanza de ladrillos, maderas, cartones, piedras” (96). La reacción de la madre es desesperada, cae al suelo con un bramido mortal y empieza a destruir su mismo cuerpo, arrancándose el pelo, desgarrándose la carne de los pechos “hasta dejárselas en tiras de piel colgando” (96), empapadas de sangre. La escena puede suscitar emociones diferentes que la voz narradora no menciona, solo informa que los vecinos huyeron con sus hijos hacia sus casas sin mirar atrás. La madre del niño llama repetidas veces al padre del narrador, por su nombre, pero él se queda inmóvil, de espaldas. La mujer escupe en el suelo, marcando su desprecio. Sigue un invierno feroz, que transforma el ambiente y las personas: las inundaciones destruyen las calles y ríos de agua sucia arrastran basura, animales, árboles, juguetes. La humedad procura infecciones, colorea de un verde negruzco las paredes y los interiores de los armarios, daña la ropa y los zapatos, genera moho y todo huele a perro mojado. Muchos vecinos se van, pero la familia no puede, perdió todo y ahora vive en la pobreza. El tiempo del relato se reduce. En los años, el barrio se vuelve moderno, ahora el padre es el paria. Perdido el poder, amargado y obsesionado, el padre se pelea con todos los vecinos, hasta quedarse encerrado en su casa, ahora convertida en la mansión embrujada del barrio, contraseñada por el número 666. Él está “cada día más sucio, con la barba blanca crecida y las uñas larguísimas, enfibrecido de odio”(99), la gente lo acusa de canibalismo y pedofilia. El cuento termina con las conversaciones telefónicas entre el padre y los hijos, que viven lejos, en las que él habla de caras negras que lo persiguen, cartas amenazantes, supuestos invasores.

El cuento se refiere metonímicamente a otras invasiones, a otras formas de asco que sirvieron para estigmatizar, jerarquizar y someter los cuerpos. Me parece interesante remarcar la función de la perspectiva infantil de la instancia narrativa, que absorbe un posicionamiento social y cultural que no puede comprender y considera

instintivamente injusto. Al contar la historia, la instancia narrativa parece afligida por la repugnancia que circula y separa, por la incapacidad del padre de reconocer la semejanza y la vulnerabilidad.

### Conclusiones: asco y atención

En *Pelea de gallos y Sacrificios humanos*, María Fernanda Ampuero construye una narrativa del disgusto. El asco, a veces vinculado con el deseo, otras con el desprecio, impregna de modo orgánico los cuerpos, los objetos, los sitios, y satura de modo inmaterial las relaciones, la imaginación. La escritora plasma esta omnipresencia de lo repugnante a través de una peculiar insistencia en la percepción de los sentidos, especialmente el olfato, que destacan la intencionalidad del asco, su dirigirse violentamente hacia el sujeto. Narrativiza el asco, creando cuerpos abyectos, y consigue mostrar qué hacen o podrían hacer los afectos. La repugnancia separa, rechaza, obstruye. Pero la presencia de objetos, cuerpos, situaciones nauseabundas aunque “repele, rara vez lo hace sin captar nuestra atención” (Miller, 1998: 10). El asco obliga a prestar atención, tanto a la emoción como al objeto que la suscita, y por lo tanto, en mi hipótesis, puede encauzar el interés y la reflexión del lector. La representación literaria del asco fija algunas imágenes (la niña con las cabezas de los gallos entre las piernas, el cabezón revuelto en las heces de los cerdos) que el lector puede interrogar. Es decir, lo asqueroso, obligando a prestarle atención, plantea la posibilidad de criticar zonas de injusticia social o reflexionar sobre los lados más oscuros de lo humano, en contra de la parálisis de la indiferencia que caracteriza el nuevo siglo. Miller afirma que el asco “cuando opera en y en torno al cuerpo, sus orificios y excreciones, estalla un mudo de significados que tiñe, anima y contamina las ordenaciones políticas, sociales y morales. El asco será todo lo visceral que se quiera, pero también es una de nuestras pasiones más agresivas generadoras de cultura” (Miller, 1998: 13). En la narrativa de María Fernanda Ampuero, el asco no genera una cultura renovada ni propone prácticas de de-colonización o con-devenir (Haraway), pero incomoda: se adhiere a los cuerpos, controvirtiendo las relaciones, se pega con fuerza a los espacios íntimos y públicos de la contemporaneidad, cuestionando su configuración.

### Bibliografía

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Unam.
- Ampuero, M. F. (2018). *Pelea de gallos*. Madrid: Páginas de Espuma. Ed. Kindle.
- Ampuero, M. F. (2021). *Sacrificios humanos*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Ampuero, M. F. (2021<sup>a</sup>). El monstruo es el síntoma de la sociedad. Entrevista de Dolores Pruneda Paz. *Télam Digital*. Recuperado en <https://www.telam.com.ar/notas/202104/550250-ampuero-si-se-notara-que-quiero-generar-ideologia-mi-literatura-seria-una-basura.html>
- Arfuch, L. (2016). El ‘giro afectivo’. Emociones, subjetividad y política. *DeSignis*, (24), 245-254.
- Bourdieu, P. (2012). *Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Falchi, G. (2021). Leer un libro aullando de dolor: sobre *Sacrificios humanos* de María Fernanda Ampuero. *Tenso Diagonal*, 12, 312-316. Recuperado de <https://www.tensodiagonal.org/inex.php/tensodiagonal/article/view/354>.
- Fleig, A. (2019). Writing affect. En: Jan Slaby y Christian von Scheve. *Affective Societies: Key Concepts*. (pp. 178–186). London: Routledge.
- Galindo Núñez, M. A. (2021). Inocencia quebrantada. El uso de lo grotesco en *Pelea de Gallos* de María Fernanda Ampuero. *Sincronía*, XXV (79), 334-344.

- Goffman, E. (1963). *Notes on the Management of Spoiled Identity*. London: Penguin.
- Haraway, D. (2020). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- Icaza, J. (1994). *Huasipungo*. Madrid: Cátedra.
- Jossa, E. (2020). *Patologia della casa. Lo spazio domestico nel racconto ispanoamericano del XXI secolo*. Catanzaro: Rubbettino.
- Jossa, E. (2022). De la incomodidad a la disconformidad: afectos negativos y acción en Moronga de Horacio Castellanos Moya. En: Reindert Dhondt, Silvana Mandolessi, Martín Zícari. *Afectos y violencias en la cultura latinoamericana* (pp. 131-153). Madrid y Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Kolnai, A. (2013). *Asco, soberbia, odio. Fenomenología de los sentimientos hostiles*. Madrid: Ediciones encuentro.
- Kristeva, J. (1980). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Mazzeo, M. (2022). Il naso di Platone. Perché l'olfatto non è un senso anonimo. *Reti, saperi, linguaggi. Italian journal of cognitive science*. En prensa.
- Marcuse, H. (1977). La tolerancia represiva. En: R. P. Wolff, H. Marcuse y B. Moore, *Crítica de la tolerancia pura*. Madrid: Editora Nacional.
- Majid, A. y Burenhult, N. (2014). Odors are expressible in language, as long as you speak the right language. *Cognition* (130), 266-270.
- Miller, I.W. (1998). *Anatomía del asco*. Madrid: Taurus.
- Moraña, M. (2012). Postscriptum. El afecto en la caja de las herramientas. En: Mabel Moraña y Ignacio Sánchez Prado. *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. (pp. 313-337). Madrid y Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Ngai, S. (2007). *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University Press.
- Peñarín, C. (2016). La elaboración de pasiones y conflictos en la nueva esfera pública. *DeSignis*, (24), 35-60.
- Palacio, P. (2006). *Obra completa*. Quito: La palabra.
- Tomkins, S. (1963). *Affect, Imaginery, Consciousness: The Negative Affects*, vol. 2. New York: Springer.