

Citación bibliográfica: FERRARI, Enrique. «Repensar la metáfora del monstruo: lo monstruoso como actuación, no como naturaleza, en «Subasta» y «Las cosas que perdimos en el fuego»». *América sin Nombre*, 35 (2026): pp. 75-91, <https://doi.org/10.14198/AMESN.28019>

Repensar la metáfora del monstruo: lo monstruoso como actuación, no como naturaleza, en «Subasta» y «Las cosas que perdimos en el fuego»

Rethinking the Monster Metaphor: Monstrosity as Performance rather than Nature in «Auction» and y «The Things We Lost in the Fire»

ENRIQUE FERRARI

Universidad Internacional de La Rioja, España

enrique.ferrari@unir.net

 <https://orcid.org/0000-0001-7910-8134>

Fecha de recepción: 29/10/2024

Fecha de aceptación: 03/12/2024

Resumen

«Subasta», de María Fernanda Ampuero, y «Las cosas que perdimos en el fuego», de Mariana Enriquez, narran las reacciones audaces de varias mujeres ante las agresiones machistas que sufren. La propuesta de ambas –estética y política– es resignificar la metáfora del monstruo utilizada con personajes femeninos. Para cargarla de sentido, no buscan su semejanza en el aspecto de sus protagonistas, sino en su modo de actuar: los dos cuentos presentan personajes con un comportamiento decididamente monstruoso, que usan como estrategia para defenderse de sus agresores.

En la literatura contemporánea latinoamericana hay otros personajes femeninos que se presentan como *monstruos* por decisión propia: el trabajo propone una fundamentación teórica de esta noción, sus distintas categorías (lo monstruoso como identidad dada,

El autor declara que no hay conflicto de intereses.

© 2026 Enrique Ferrari



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0):
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

consciente y buscada) y ejemplos de varias autoras. Sin embargo, la actuación de las protagonistas de estos dos relatos pretende una reformulación radical de la analogía.

Con las tramas de sus cuentos, Ampuero y Enriquez representan el proceso con el que reconfiguran los dos elementos que se confrontan en la metáfora del monstruo con la que se ha caracterizado a las mujeres. Sustituyen, como primer término de esa metáfora, a la mujer humillada por la mujer beligerante, que decide ser ella misma monstruosa. Y, como segundo término de la metáfora, al monstruo que imaginan los agresores por el monstruo que la mujer combativa recrea a partir de los miedos que estos le han confesado sin querer.

Palabras clave: María Fernanda Ampuero; Mariana Enriquez; monstrea; violencia de género; literatura latinoamericana.

Abstract

«Auction,» by María Fernanda Ampuero, and «The Things We Lost in the Fire,» by Mariana Enriquez, portray the bold responses of several women to the misogynistic violence they face. Both authors pursue an aesthetic and political project that seeks to reinterpret the monster metaphor traditionally imposed on female characters. Rather than linking monstrosity to their protagonists' physical appearance, they ground it in action: each story features women who adopt deliberately monstrous behavior as a strategy of self-defense.

Although contemporary Latin American literature includes other female figures who choose to present themselves as monsters, this article develops a theoretical framework for this notion, outlines several categories (the monstrous as imposed, conscious, and deliberately embraced identity), and illustrates them through examples from multiple authors. The protagonists of these two stories, however, advance a more radical reworking of the analogy.

Through the narrative arcs of their stories, Ampuero and Enriquez dramatize a process that reshapes the two poles of the monster metaphor historically used to characterize women. As the metaphor's first term, they replace the humiliated woman—branded a monster by men—with a belligerent woman who chooses to fashion herself as monstrous. As the second term, they substitute the monster imagined by male aggressors with the monster redefined by the combative woman, constructed from the very fears these men unwittingly disclose.

Keywords: María Fernanda Ampuero; Mariana Enriquez; Female monster; Gender-based violence; Latin American literature.

Introducción

Para fundamentar una lectura política de «Subasta», de María Fernanda Ampuero (Guayaquil, 1976), y «Las cosas que perdimos en el fuego», de Mariana Enriquez (Buenos Aires, 1973), como alegorías de conductas insumisas de mujeres, tomamos como punto de partida lo monstruoso, como adjetivo, en lugar del monstruo, como sustantivo. Planteamos una traslación de lo ontológico, con la naturaleza del monstruo, a lo relacional, con el comportamiento monstruoso, para ajustar mejor

la comprensión de ambas tramas –realistas, no fantásticas– como propuestas o testimonios de intervención social.

Lo que se ha hecho últimamente en la literatura académica con cuentos como estos ha sido un ejercicio de síntesis, para identificar en la narrativa contemporánea en español a personajes no fantásticos como monstruos, en un sentido metafórico muy general. Distintos personajes, con distintos aspectos físicos y distintas actuaciones, han sido interpretados desde su parecido con el monstruo fantástico. Lo que queda por hacer es un ejercicio de análisis, para diferenciar las distintas categorías o niveles que se han sumado a la metáfora del monstruo.

Para esta segunda tarea con la que clasificar a estos personajes dentro de una escala, y no simplemente todos ellos como monstruos figurados, desmembramos la metáfora del monstruo. Del individuo concreto de la ficción realista –primer término de la comparación–, analizamos sus intenciones y actuaciones en el relato, que configuran una identidad y unas circunstancias que, al menos en alguno de sus aspectos, han dado pie a que se le identifique como un monstruo. Del monstruo fantástico –segundo término de la comparación–, analizamos su motivación, el origen de la configuración de ese referente imaginado, y su correlación con las características del sujeto al que se le asigna.

La hipótesis de partida de este trabajo es que ha podido haber una sobreinterpretación de lo monstruoso en la comprensión de algunos personajes de la narrativa realista o mimética. Fue innovador comprender a muchos de estos personajes alegóricamente como monstruos, a partir de la percepción de su cuerpo como una trasgresión, al quedar fuera de los patrones comunes. Pero cabe la posibilidad de habernos excedido en algunos casos, o al menos no haber calibrado en qué medida podemos usar la comparación, si el parecido es solo tangencial o para un aspecto muy concreto. Con la primera acepción de la palabra, en su uso más cotidiano, el monstruo puede ser simplemente aquel personaje que presenta anomalías notables, o que es muy feo o muy cruel. Pero la comparación con el monstruo en estudios académicos se ha planteado en términos absolutos, extremando la significación de la naturaleza o comportamiento del personaje real a partir del referente del monstruo fantástico, con el armazón teórico que ha ido acumulando estos años. Quizá ha habido una ontologización y una uniformización excesivas del monstruo como segundo término de la metáfora, que impide o dificulta distinguir a unos personajes monstruosos de otros, sin un criterio explícito para ello.

El objetivo es analizar el comportamiento de las protagonistas de «Subasta» y «Las cosas que perdimos en el fuego», entendidos los desenlaces de ambos cuentos como *performances* de naturaleza política. Para ello, se toma como clave de su actuación su voluntad de mostrar su condición decididamente monstruosa, como estrategia para protegerse de la violencia de sus agresores, tras descubrir que estos

son, además de violentos, pusilánimes: se comportan como *monstruos* porque su salvación pasa por darles asco.

Para ceñir al máximo la originalidad radical de estas propuestas, discriminamos antes al personaje que se reivindica con sus acciones como monstruoso respecto de otros personajes que también merodean la noción del monstruo, pero no manifiestan esa voluntad de comportarse deliberadamente o voluntariamente como un monstruo (y por tanto es más difícil reconocerles su intención política). Discernimos los rasgos concretos de cada tipo de personaje monstruoso en la ficción realista.

La metodología replica esa escala aludida antes. Clasificamos la metafóricación como monstruo en tres categorías, que se imbrican entre sí: 1) como identidad dada (como atribución externa, sin agencia), 2) como identidad consciente (reconocida por el propio personaje) y 3) como identidad deseada (el personaje interviene en su propio cuerpo para desnormalizarlo). En este último grupo, añadimos una nueva división, referida a la decisión de los personajes de adquirir la identidad del monstruo para, concretamente, repeler una agresión que ejemplifica la violencia social contra determinados individuos motivada por su condición o identidad (en este caso, por ser mujeres).

Nuestra lectura de los cuentos de María Fernanda Ampuero y Mariana Enriquez les reconoce este espacio. Explica su significación reivindicativa a partir de las condiciones específicas de su comparación con el monstruo, a diferencia de las de los personajes, más o menos monstruosos, de otros cuentos de la literatura hispanoamericana contemporánea, que representarían a cada uno de esos grupos en su alegorización como monstruos.

El corpus con el que explicamos estas categorías son los cuentos «Nariz operada» de Ana María Shua, «Hojas de afeitar» de Lina Meruane, «Ptosis» de Guadalupe Nettel y «Sangre coagulada» de Mónica Ojeda, como identidad dada; «Reptil» de Lina Meruane, «Freaks» de María Fernanda Ampuero, «La casa de Adela» de Mariana Enriquez y «Bezoar» de Guadalupe Nettel, para la metáfora del monstruo como identidad consciente; «Lo profundo» de Lina Meruane, «Metamorfosis» y «Nada de carne sobre nosotras» de Mariana Enriquez y «Slasher» de Mónica Ojeda, para la metáfora del monstruo como identidad buscada; y «Subasta» de María Fernanda Ampuero y «Las cosas que perdimos en el fuego» de Mariana Enriquez, para la metáfora del monstruo como identidad utilizada como defensa. No es exhaustivo, pero no es casual tampoco haber escogido solo escritoras.

En lugar de buscar a estos personajes un mismo molde estándar del monstruo, hacemos lo inverso: remarcar las diferencias que hay entre ellos en su condición o voluntad de ser monstruosos. Con ese marco, resignificamos el monstruo que se intuye detrás de las acciones de las protagonistas de «Subasta» y «Las cosas que perdimos en el fuego», dejando fuera la ontología, entendida su monstruosidad desde la estética relacional, como actuación que interpela al otro. La protagonista

de «Subasta» se salva de ser vendida en una subasta clandestina porque, cuando van a subastarla, se orina y defeca, se mancha el cuerpo con su sangre y excrementos, se agita convulsivamente, grita obscenidades, y nadie puja por ella. «Las cosas que perdimos en el fuego» cuenta cómo muchas mujeres deciden colectivamente quemarse ellas mismas para dejar de ser atractivas, para librarse de la belleza que identifican como la causa de la violencia machista contra ellas.

Lo que presentan Ampuero y Enriquez, con su escenificación de la metáfora canónica del monstruo, es una reescritura radical del tropo, reemplazadas las mujeres humilladas por mujeres combativas, como primer elemento de la metáfora, y reemplazado el monstruo imaginado por los hombres por el monstruo recreado por las mujeres a partir de los temores de estos, como segundo elemento de la metáfora.

La metáfora del monstruo en la comprensión del personaje literario

El problema de la metáfora del monstruo para identificar o calificar a un personaje no fantástico es que llamamos igual al segundo término de la metáfora y al resultado de la metáfora: a ambos los denominamos «monstruos», lo que supone una confusión con los referentes, que son distintos pero comparten el mismo nombre. El primer término de la metáfora –la persona o el personaje realista, con sus propias características– queda relegado en la percepción de quien lo piensa con unos rasgos monstruosos más o menos marcados.

La metáfora como mecanismo cognitivo ha sido estudiada concienzudamente desde mediados del siglo pasado. Muchos de sus teóricos coinciden en la explicación de su mecanismo y en la evaluación de la ambición de sus objetivos. De entre los clásicos, Ortega la define como la unión de dos realidades muy distantes entre sí que comparten un punto de contacto preciso (cuanto más remoto, mejor): «La metáfora nos satisface precisamente –escribe– porque en ella averiguamos una coincidencia entre dos cosas más honda y decisiva que cualesquiera semejanzas» (1983, II, p. 390). Para Max Black (1966), el modelo metafórico reorganiza el campo semántico del término original. Actúa por tensión semántica, escribe Paul Ricoeur (2001): une lo incompatible, y al hacerlo genera comprensión. Lo mismo que dicen Fauconnier y Turner (2002): al combinar marcos conceptuales distintos, se generan significados nuevos. Lo que nos permite construir nuevas realidades, nuevos modos de ver la realidad (Bobes, 2004, pp. 24-25).

La metáfora del monstruo ha servido para denominar al otro o a lo otro. Como criatura fantástica, el monstruo es lo que no es el humano (Rubino et al., 2021). Como individuo real, es el que queda al margen de la sociedad. Muchas veces el chivo expiatorio (Herra, 2015). Es un modo de representar los temores que somos incapaces de expresar de otro modo (por eso decía Carroll [2005] que amenaza el conocimiento común). Ha servido para señalar la alteridad, para dejar fuera de

cualquier clasificación a lo que no encaja, o a lo que la desordena, o a lo que se le atribuye desmesura (con el *hybris* griego) o el deseo de trasgredir. Remarca el umbral, lo que queda más allá. Desde los estudios culturales, Cohen (1996), autor de las siete tesis para pensar al monstruo, lo ha tomado como un método para interpretar la cultura que lo engendra, «las gramáticas cambiantes de ansiedades, repudios y fascinaciones», como dice Giorgi (2009, p. 323).

Su formulación como metáfora ha tenido éxito para indagar posibles formas políticas. Foucault (2021), por ejemplo, consideraba al monstruo una categoría jurídica y política, no biológica o moral. Porque trasgrede las leyes de la sociedad: su existencia misma contradice el orden establecido, pone en crisis el sistema jurídico, porque el derecho no sabe clasificarlo. Por su parte, Negri (2007) ha explicado al monstruo como metáfora de la trascendencia del poder, desde el comienzo de la modernidad, al no ceñirse al racionalismo causal. Su tesis última es que el monstruo ha vencido, lo ha invadido todo, ocupando por completo el espacio político, hasta devenir biopolítico. Mabel Moraña (2017) lo ha estudiado a través de la historia, con los distintos marcos que se han usado para determinar su significación y resonancia. Uno de ellos es el de las teorías de género. En los alrededores de estas teorías, lo «abyecto» para Kristeva es lo que trastoca una identidad o un orden; aquello que es expulsado, pero que ejerce, sin embargo, una atracción sobre el sujeto: «perturba una identidad, un sistema, un orden, no respeta reglas ni límites, es lo ambiguo, lo mixto, que se escapa a la pureza de la identidad definida y única» (Kristeva, 1989, p. 17). Es, a un tiempo, la repulsión y la fascinación que los hombres sienten por los monstruos (y por las mujeres a las que consideran monstruosas).

Con estos mismos postulados, los estudios literarios han usado la metáfora del monstruo en el análisis de los personajes femeninos como víctimas de las sociedades patriarcales, y también como agentes de la resistencia feminista cuando se han reconocido a sí mismas como monstruos. A la mujer con la vagina dentada del mito clásico, a la que un héroe le arrancaba los dientes para normalizarla (socialmente), se ha sumado en la narrativa contemporánea una monstrua con vocación de reivindicarse con su propio cuerpo contra los estándares de la feminidad. Contra el cuerpo puro, bello, limpio, y también obediente, del imaginario colectivo, presenta una alternativa monstruosa con la que desestabilizar las convenciones sociales. La mujer se rebela contra unos patrones hegemónicos que la anulan; se apropia de su cuerpo y su sexualidad. Se emancipa del canon de belleza femenino, que ve como una forma de «violencia simbólica» (Noguerol, 2025, p. 61), en ese contexto mayor que es la violencia generalizada contra las mujeres (Boccuti, 2022). «Solo el asco detiene a los asquerosos», dice Fausta, la protagonista de *La teta asustada* de Claudia Ulloa (2009), que se introduce una patata en la vagina para repeler a posibles violadores, como le ha enseñado su madre.

Lo monstruoso como identidad dada

Es engañosa la dicotomía entre lo que no es un monstruo y lo que sí lo es, en sentido figurado. Lo que hay es una gradación en la que la deformidad del individuo puede ser menor o mayor, en los límites del espectro de la comparación para el uso justificado de la metáfora. No son dos categorías discretas, diferenciadas y separadas, sino que forman un continuo. En uno de los extremos de esa escala, en cuentos como «Hojas de afeitar», de Lina Meruane, y «Sangre coagulada», de Mónica Ojeda, la condición de monstruo es una comparación que se reconoce como exagerada para mostrar ciertas características de algunos personajes: fundamentalmente físicas (en «Hojas de afeitar» el personaje velludo, en «Sangre coagulada» el personaje con la piel escamada y sin uno de los ojos); pero también psíquicas, sobre todo en este segundo caso, por su naturaleza depravada. Los narradores no presentan a esos individuos como monstruos, quedan todos ellos muy lejos del monstruo fantástico, pero explican al lector su aspecto o comportamiento utilizando el campo semántico de lo monstruoso, enfocándolos desde esa perspectiva, señalando en primer término alguna especificidad de su cuerpo que resulta desagradable y tiene relevancia en el sentido del relato.

Ambos cuentos son relatos de formación, *Bildungsromans*, que narran el proceso de madurez de sus protagonistas adolescentes. Lo hacen a partir del conocimiento progresivo de sus cuerpos, en el momento en que comienza a aparecer el vello corporal o la menstruación. Los pelos, en el cuento de Meruane, y la sangre, en el cuento de Ojeda, resignifican su mundo. Les sirven para tomar conciencia de su instalación en el mundo (una instalación que es corporal en primer término). Los argumentos y tonos de ambos relatos son distintos, pero comparten la intención de hacer contar a sus protagonistas cómo entienden el mundo y su posición en este. Ambas extremando la significación de los rasgos más particulares de esos cuerpos.

En «Hojas de afeitar», la depilación de las estudiantes funciona como un ritual de acceso a la vida adulta, en paralelo a su despertar sexual (ponen especial énfasis en rasurarse el pubis). Conocen mejor su cuerpo, vencen juntas tabúes vergonzosos. La primera parte del relato narra la batalla ansiosa de varias amigas contra su propio vello: «ese laberinto que íbamos penetrando apasionadamente» (Meruane, 2023, p. 90). La segunda parte incorpora lo otro, una compañera nueva en el colegio, extremadamente velluda. La trama pasa a ser la estrategia para conseguir depilarla: «No vimos más que esa excitante maraña: toda una pelambrera virgen que nos erizó de asco y de alegría» (p. 92). La retienen en lo aseos, la inmovilizan y le afeitan todo el cuerpo. Dejan para el final el calzón. Advierten que no es una chica, sino un chico, que les descubre su sexo: «Entonces –termina el relato– tiramos al suelo las hojas de afeitar y le besamos la boca y nos besamos con la lengua, enloquecidas por el éxtasis del descubrimiento» (p. 93).

La comparación es desmedida, pero eficaz. La nueva estudiante asume sutilmente el rol del monstruo: por ser lo otro, el elemento extraño en el colegio; y también por su aspecto físico, por sus duras facciones y su vello en las pantorrillas, más llamativo en una chica. También las compañeras que se depilan compulsivamente se comportan monstruosamente cuando están fuera de sí, extasiadas por la violencia y la sexualidad, excitadas por la sangre de los cortes. Les queda lejos la figura del monstruo a cualquiera de ellas, pero el desasosiego que provoca en el relato el contraste entre sus acciones casi pueriles –narradas las autolesiones y la agresión como travesuras escolares– y la intensidad soterrada de la maldad que las lleva a comportarse así, irriga en ellas la sospecha de una naturaleza turbia y dañina.

En «Sangre coagulada» esa violencia tiene otras cotas. El título alude a los abortos que practican clandestinamente una anciana y su nieta a las chicas del pueblo. Un hombre que trabaja para ellas viola a menudo a la niña. Cuando la deja embarazada, la abuela lo mata, envenenándolo. La niña, que narra en primera persona la historia, escribe de él:

Sus brazos tenían manchas y su barriga era peluda como la de un oso. Le faltaba un ojo, el derecho. [...] Yo lo llamaba Reptil porque tenía la piel escamosa. Juntos atrapábamos lombrices y veíamos la sangre correr por mis muslos (Ojeda, 2020, p. 23).

Ella no lo dice, pero su aspecto y su conducta se revelan monstruosos. Como también se podría considerar monstruoso el comportamiento de la abuela, a quien en el pueblo toman por una bruja, o el de la propia narradora (que horroriza a su madre), por su obsesión por la sangre, que la lleva a hacerse cortes o arrancarse costras, o besarla o beberla o comerla cuando está coagulada. Aunque es esta experimentación con la sangre la que le permite desde niña descodificar esa realidad espeluznante y macabra.

Hay, de hecho, otros muchos relatos que también han buscado en deformidades, fealdades o tabúes del cuerpo humano las claves para entender el mundo y el espacio que sus protagonistas ocupan en él. Por ejemplo, en la literatura reciente latinoamericana: «Nariz operada» de Ana María Shua y «Ptosis», de Guadalupe Nettel. Ambos hacen de pequeñas malformaciones físicas (una nariz demasiado grande o un párpado un poco caído) el detonante para que sus personajes puedan reconocer el valor de los rasgos específicos de cada individuo para construirse una identidad propia. No son apologías del monstruo o de lo monstruoso, pero parten de los excesos de la cirugía estética y los tratamientos de belleza para narrar el valor de la diferencia, contra la homogeneización de la apariencia física. La protagonista del cuento (fantástico) de Shua se lamenta de haberse operado la nariz: de que su nariz acabara en la cara de otra mujer, mientras ella lleva la que le quitaron a otra. Dice: «Para mí, ver de golpe mi nueva nariz fue una experiencia aterradora. En el espejo del consultorio había otra cara. Una cara que no era la mía. No me vi a mí

misma más linda: vi a otra persona» (Shua, 2013, p. 112). El protagonista del cuento de Nettel, un fotógrafo de párpados que trabaja para un cirujano plástico, decide abandonar a la mujer de la que está enamorado cuando esta entra en el quirófano, porque no soporta la idea de verla operada, con los mismos párpados que los demás pacientes de su jefe, «esa tribu de mutantes» (Nettel, 2008, p. 20). Lo había dicho al comienzo del cuento:

En apariencia los ojos quedan más equilibrados, sin embargo, cuando uno mira bien –y sobre todo cuando ha visto ya miles de rostros modificados por la misma mano–, descubre algo abominable: de algún modo, todos ellos se parecen. Es como si el doctor Ruellan imprimiera una marca distintiva en sus pacientes, un sello tenue pero inconfundible (2008, pp. 16-17).

Lo monstruoso como identidad consciente

Para reconocer a un personaje como monstruoso, un criterio razonable es atender a la percepción que tenga de este el narrador, con independencia de que use la primera o la tercera persona, o que sea homodiegético o heterodiegético: analizar cómo presenta al personaje a partir de su comparación con el monstruo; en su nivel más básico, qué referencias explícitas hace al monstruo o a lo monstruoso.

No hay ninguna referencia ni en «Hojas de afeitarse», ni en «Ptosis» ni en «Sangre coagulada» (aunque en el cuento de Nettel se alude a los adjetivos «horrible» [2008, p. 16], «abominable» [p. 17], «mutante» [p. 20] y «deforme» [p. 22] y en el de Mónica Ojeda está la descripción espantosa del hombre que viola a la protagonista). En «Nariz operada» sí aparece una vez «monstruo» (Shua, 2013, p. 111), pero no en alusión a la protagonista o a su nariz, sino a su aspecto durante el postoperatorio, con la cara hinchada, como expresión popular, una exageración que muestra el impacto psicológico que le provoca mirarse en el espejo.

Sí hay referencias a lo monstruoso, en cambio, en «La casa de Adela», de Mariana Enriquez, «Freaks», de María Fernanda Ampuero, y «Reptil», de Lina Meruane. Y también en «Bezoar», de Guadalupe Nettel, que, a diferencia de su otro cuento, «Ptosis», muestra esa percepción consciente de la condición monstruosa de su protagonista. Estos cuentos sí ejemplifican, con la mención explícita al monstruo o a lo monstruoso para definir a un individuo no fantástico, otra intención en la descripción que el narrador hace de su personaje.

Con todo, esta denominación se hace con una metáfora de significación débil. Aparece el término «monstruo» o «monstruoso» deliberadamente (si no aparece propiamente el término, aparece uno equivalente o una perífrasis); pero lo hace como lenguaje coloquial, con un sentido, muy reconocible en el habla cotidiana, que se aleja del referente remoto del monstruo fantástico. Lo hace sin la pretensión de que la comparación sea cercana u obvia; sin que pueda dar lugar a pensarse que

quien lo utiliza reconoce a un monstruo o algo similar a un monstruo en el sujeto al que llama así. El uso del término *freak* en dos de los cuentos, con la connotación de raro o excéntrico en español, más que de monstruoso, apunta en esta dirección.

En «Bezoar», de Nettel, hay alusiones a la anormalidad (2008, p. 112), las manías (pp. 126 y 141) y los tics (p. 134) de la protagonista y de su pareja. La narradora es ella, y no se califica como monstruosa, pero sí se refiere a su novio como un *freak*. Escribe:

Que un desconocido asuma públicamente sus lados oscuros es una cosa, otra era tener un novio *freak*. Yo había sido una rara toda mi infancia y por ningún motivo quería seguir siendo asociada a este tipo de comportamiento. (p. 132)

Ambos tienen un tic nervioso, ella se arranca el pelo y él se casca las articulaciones de los dedos, pero los distingue la voluntad de ella de querer ocultar su manía. El criterio que sugiere para ser identificado como *freak* es querer mostrarse así ante los demás, reconocer en esas manías un estilo propio.

«La casa de Adela», de Enriquez, es un cuento fantástico: la casa está encantada, y queda abierta la posibilidad de que Adela sea también un personaje fantástico, y su relación con la casa vaya más allá de su curiosidad inicial y su desaparición posterior, aunque el narrador testigo –su amiga, otra niña cuando suceden los hechos– no puede saberlo. A Adela le falta el brazo izquierdo. Los niños del barrio la llaman «monstruita, adefesio, bicho incompleto» (Enriquez, 2017, p. 66) y «monstrua» (p. 74). Pero lo significativo es su reacción cuando se lo llaman:

A ella no le importaba [...] Le gustaba ser observada y nunca ocultaba su muñón. Si veía la repulsión en los ojos de alguien, era capaz de refregarle el muñón por la cara o sentarse muy cerca y rozar el brazo del otro con su apéndice inútil, hasta humillarlo, hasta dejarlo al borde de las lágrimas (p. 66).

Asume divertida y retadora el rol de monstrua que le asignan por haber nacido sin un brazo. Hace suya la designación y la usa para incordiar a quienes la insultan.

En «Freak», de Ampuero, en un circo exhiben a un niño con graves malformaciones. Lo tienen en una de las carpas, junto a los cerdos, como una atracción más. Tiene la cabeza enorme y piernas minúsculas –«un niño cangrejo» (Ampuero, 2021, p. 139)–, una boca sin dientes y «ojitos brillantes de pescado» (2021, p. 140) y huele muy mal. Los propietarios del circo lo enseñan para horrorizar a los visitantes: «Escuchar a mamá decir pobrecito y a papá decir qué bestia y a los hermanos puto asco ese monstruo» (2021, p. 138). Aunque piensan también en fines más depravados: cuando el protagonista, un joven al que sus hermanos marginan por su homosexualidad, se propone rescatarlo, uno de los empleados, borracho, le llama la atención, «le grita que qué hace con el monstruo, que si le quiere hacer alguna cosa tiene que pagar más» (p. 139). Es obvio que no es un monstruo, pero su valor como

atracción de feria está en parecerlo, en que lo vean como verían a un monstruo. En «Puriña», de Cristina Sánchez-Andrade (2019), sucede lo mismo.

En «Reptil», de Meruane, la narradora, que es también la protagonista, no menciona ningún monstruo, pero habla de «niños sorprendentes» (Meruane, 2023, p. 58), «niñas raras» (p. 58), una conducta que «estaba lejos de ser humana» (p. 58) o de «modos reptilianos» (p. 59). Las madres de esta niña, con lengua (y maneras) de reptil, deciden llevarla finalmente al colegio: «ya eres una niña, una mujercita, un ser humano» (p. 60), le dicen para convencerla; pero en cuanto abre la boca delante de sus compañeras cunde el pánico: «¡Iguana!, ¡lagarta!, ¡serpiente!, ¡demonio radioactivo!» (2023, p. 60) la llaman. Con una atmósfera más fantástica que «Freak», el desenlace sugiere que le cortan la lengua en clase o se la corta ella misma, y que eso parece librarla de su condición de reptil: «Dicen que yo sonreía como encantada, con los labios cerrados, con ojos que sostenían el brillo singular de un oscuro regocijo» (p. 61). Cortado ese apéndice anormal, la niña deja de ser monstruosa o deja de sentirse monstruosa (confundidas en este relato la lectura realista y la lectura fantástica).

Son cuentos en los que se hace explícita la metáfora del monstruo para definir o describir personajes no fantásticos. Sus personajes toman conciencia de esa percepción que los demás tienen de ellos como individuos monstruosos; e incluso asumen y aprovechan ese rol. Cerca de estos, lo que narran otros cuentos es la transformación intencionada de sus protagonistas para trasgredir los parámetros convencionales de la apariencia humana.

Lo monstruoso como identidad buscada

Son cuentos que representan con sus tramas el mecanismo preciso de la metáfora del monstruo: narran la acción deliberada con la que el personaje realista pretende exhibir un comportamiento o una fisonomía que pudieran parecer no humanos. En estos, la referencia al monstruo se vuelve más evidente, al intervenir el protagonista en su propio cuerpo para des-normalizarlo, para alejarlo de los patrones físicos habituales. Los motivos y el grado de afectación sobre el cuerpo son diferentes en cada argumento, pero la intención manifiesta de los personajes de volverse monstruosos, junto al análisis o explicación que aportan los narradores, refuerza aquí la capacidad de persuasión de la metáfora. La actuación de los protagonistas equivale al recorrido con el que salvan la distancia entre el individuo real y el referente irreal del monstruo, en busca de una identidad nueva construida a partir de los parámetros del monstruo.

Reunidos como relatos que narran la intervención anormal de un personaje sobre su propio cuerpo, «Nada de carne sobre nosotras» y «Metamorfosis» de Mariana Enriquez, «Lo profundo» de Lina Meruane y «Slasher» de Mónica Ojeda tienen en común la intención de sus personajes de cambiar radicalmente su estar en

el mundo a partir de la modificación de sus cuerpos, como reacción a un malestar existencial que buscan expresar simbólicamente.

La narradora de «Nada de carne sobre nosotras» encuentra al comienzo del relato una calavera en la calle. La identificación con ella es plena. Contrapone sus huesos limpios a la carne cubierta de grasa de su novio, a quien cada vez detesta más. Vincula el aspecto físico con la actitud vital. La delgadez es belleza, elegancia. La gordura es vagancia, dejadez. Echa a su novio de casa y decide dejar de comer. Quiere parecerse en todo lo posible a la calavera, al tiempo que busca para esta un esqueleto completo. Señala:

Pensé en cuerpos hermosos como el de Vera, si estuviese completo: huesos blancos que brillan bajo la luna en tumbas olvidadas, huesos delgados [...] Una semana después de dejar de comer, mi cuerpo cambia. Si levanto los brazos, las costillas se asoman, aunque no mucho. Sueño: algún día, cuando me siente sobre este piso de madera, en vez de nalgas tendré huesos y los huesos van a atravesar la carne y van a dejar rastros de sangre sobre el suelo, van a cortar la piel desde adentro (Enriquez, 2017, p. 128).

En «Lo profundo», de Lina Meruane, la intervención en el cuerpo de su protagonista viene de una operación quirúrgica previa: al operarla, le dejan un agujero por el que debe supurar la herida antes de podérselo coser. Lo que decide ella es no cosérselo, dejar el agujero abierto, a pesar de las advertencias del personal del hospital. Su interés no responde a haber dado con una revelación de quién es ella, al verse por dentro («el asco, el olor nauseabundo que surgía de allá dentro, el vértigo que le produjo ver cómo era ella, ella en ese agujero» [Meruane, 2023, p. 81]). Es algo más práctico, más prosaico también («pasado el miedo a la inmundicia había vislumbrado en su interior la conclusión de sus problemas» [p. 81]). Mirta es una prostituta preocupada porque ya no resulta atractiva. Este agujero le permite una nueva baza:

Ella se levantó la falda y le mostró los muslos enjutos y la pelvis puntuda y el pubis afeitado, y su agujero, su insondable agujero, y el dueño del local le abrió el candado y la reja y la invitó a sentarse mientras metía su dedo ahí para medir hasta dónde llegaba. [...] Era un vino muy bueno, repitió Mirta agregando que el dueño del local le había pagado tres veces más que las veces anteriores por dejarlo estrenar ese agujero, que le pagó por adelantado cada una de las noches siguientes y que se corrió la voz, que llegaron otros interesados (p. 84).

En «Metamorfosis», de Mariana Enriquez, también hay, de inicio, una operación quirúrgica, pero en este cuento es la protagonista quien decide transformar su cuerpo. Le extirpan un mioma. La vivencia, con la intervención y el postoperatorio, es mala. Forma todo parte de un envejecimiento que no lleva nada bien. Se rebela. Decide reintroducirse en su cuerpo el mioma extirpado. Es *body modification*, explica: se lo implanta troceado y metido en pequeñas cápsulas de silicona a lo largo

de su columna vertebral, como si fuera un reptil. Como un modo de plantarse ante una realidad que se le presenta cada vez más hostil. El resultado le encanta. Escribe:

Es tan hermosa mi nueva columna sobresalida. Por primera vez entiendo lo que significa amar el propio cuerpo. [...] Mi espalda, ahora, tiene otro relieve. Tiene algo de dragón. Colson tatuó la piel de colores y parece tornasolada. Una falsa columna de saurio. Algo de camaleón, de lagarto, de serpiente mítica, de sangre fría (Enriquez, 2024, p. 100).

«Slasher», de Mónica Ojeda, es diferente. Relata un ejercicio de violencia contra otra persona, no contra uno mismo: Bárbara le corta la lengua a su hermana gemela, Paula, sordomuda, en un escenario, delante del público. Sueña también con cortarles las orejas, aquellas partes de su cuerpo que no usa, pero es la lengua —«la babosa carnívora de su boca» (Ojeda, 2020, p. 59), «acaracolada y fea», «como una cola de iguana», «como una serpiente de cascabel» (p. 60)— la que le da asco. Paula, con todo, está de acuerdo. De hecho, es la hermana sordomuda quien disfruta más «escarbando en el horror de los demás», «ella sacaba los miedos de las personas igual que los magos extraían conejos blancos de sus sombreros» (p. 61). Aparentemente, el objetivo de las hermanas es horrorizar con su *performance* de sonidos llevada al extremo con su apotemnofilia, con el grito final de la hermana sordomuda al amputarle la lengua. Pero hay una motivación más honda en las hermanas: Bárbara quiere que Paula pueda sentir el miedo que ella sí tiene, porque ella sí ha oído los ruidos que hacía su madre por las noches, víctima de la violencia de su padre. El ruido más alto que ha escuchado nunca Bárbara es «el de su madre gritando toda la noche después de haberse roto la cabeza contra el váter» (p. 69). Lo que intenta es encontrar ese mismo sonido en el interior de su hermana:

Lo que buscaba era una fusión: «Mamá suena por las noches como las mujeres que mueren en los *slashers*», le dijo a Paula y ella le respondió: «Hagámoslo sonar». Buscaba compartir el peso de los sonidos, de la violencia que quedaba como un eco reverberante en su cuerpo, pero intuía que para que otros pudieran sentirlo tenían que escuchar la verdad y no su simulacro (p. 74).

Lo monstruoso como mecanismo de defensa

Como «Slasher», «Subasta», de María Fernanda Ampuero, y «Las cosas que perdimos en el fuego», de Mariana Enriquez, son una denuncia contundente de las dinámicas machistas de nuestra sociedad. Pero, a diferencia del relato de Mónica Ojeda, lo que narran estos dos cuentos son las reacciones audaces de las mujeres para repeler las agresiones que sufren. Concretan, con acciones específicas, la voluntad abstracta (patente también en otros relatos contemporáneos) de convertirse simbólicamente en monstruas, dándole la vuelta a la consideración social de la mujer que no acepta

la posición o función que se le ha asignado. El estilo es el monstruo, como ha escrito Claramonte (2012, p. 4).

«Subasta» es el relato, contado en primera persona, del secuestro de una mujer para ser vendida en una subasta clandestina. No es la única víctima allí: hay hombres ricos, a los que quieren extorsionar, y otras mujeres atractivas, a las que venden para su explotación sexual. La narradora es la última en ser subastada. Tiene los ojos vendados, pero ha ido contando lo que escucha, cuánto vale cada uno de sus compañeros, y por qué. A una mujer joven le han quitado la ropa y la han manoseado para aumentar la puja. A ella le espera algo parecido. Pero reconoce el olor del lugar: es el mismo que el de las peleas de gallos a las que iba de niña con su padre, y recuerda que los hombres, que se mostraban tan agresivos durante las peleas, no soportaban el asco por la sangre, las vísceras y los excrementos de los gallos que quedaban muertos o agonizantes en el suelo. Convierte la revelación en un plan para salvarse: cuando la llevan al escenario actúa como si fuera uno de esos gallos, grita y se esparce su sangre y sus heces por el cuerpo. Nadie puja por ella, deja de ser apetecible para esos hombres, que la abandonan en la calle. Así sobrevive.

«Las cosas que perdimos en el fuego» relata cómo varios casos de violencia machista, con mujeres quemadas por sus parejas, provoca una reacción generalizada en la que las propias mujeres se queman a sí mismas para, sin llegar a morir, quitarse la belleza que las ha convertido en víctimas de los hombres. Se dan cuenta también ellas de que a los hombres les dan asco las cicatrices de las quemaduras, y hacen de este descubrimiento una oportunidad única para obligarlos a acostumbrarse a otro tipo de belleza, fuera de las coordenadas culturales que han subyugado tradicionalmente a la mujer. La violencia, que se había convertido en rutinaria, vuelve a conmocionar a la sociedad cuando son las mismas mujeres las que se prenden fuego. Quemarse es para ellas un acto de emancipación: sin un cuerpo atractivo no hay lugar para la cosificación de la mujer, se rompe la relación histórica entre sexualidad y dominación.

En la literatura de terror el protagonista es el miedo. Los monstruos dicen más de quienes los temen que de ellos mismos: las vaginas dentadas dicen más de los miedos de los hombres que de la naturaleza de las mujeres. Lo que descubren estos dos cuentos es que el reverso de esa repulsión es la pusilanimidad masculina, que sus protagonistas convierten en el flanco a atacar. En «Subasta» Ampuero escribe de las «tripas calientes del gallo perdedor mezclándose con el polvo» (2018, p. 11), la «bola de pluma y vísceras» (p. 11), «la caca y la sangre y las vísceras del gallo muerto» (p. 12), «cabecitas arrancadas» (p. 12), el «olor a gallera podrida» (p. 14), y para el desenlace:

Cierro los ojos y abro mis esfínteres. [...] Me baño las piernas, los pies, el suelo [...] Como puedo, froto una pierna contra la otra, adopto la posición de una muñeca destripada. Grito como una loca. [...] La sangre empieza a caer por mi pecho, a bajar por mi estómago, a mezclarse con la mierda y la orina (p. 18).

En «Las cosas que perdimos en el fuego» Enriquez escribe de «la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura extensa, completa y profunda», una «boca sin labios y una nariz pésimamente reconstruida», «un hueco de piel [donde debería estar un ojo], y la cara toda, la cabeza, el cuello, una máscara marrón recorrida por telarañas» (2017, p. 185). Hacen del asco su estrategia contra los agresores. Volverse monstruas es volverse capaces de generar repulsión a quienes las agreden por su atractivo físico.

En «Subasta» la reacción de la protagonista es improvisada, circunstancial. Parece intuitiva. En «Las cosas que perdimos en el fuego» es premeditada, organizada, colectiva. Tiene una intencionalidad política que trasciende la amenaza concreta, para colapsar las inercias machistas que ha habido hasta entonces. Sin embargo, en ambos cuentos la metáfora del monstruo funciona igual: como ejercicio creativo, en busca de una identidad deliberada, en tanto que resultar monstruosas les sirve para detener las agresiones de unos hombres que, además de violentos, resultan ser pusilánimes, vulnerables a un asco que ellas, de proponérselo, pueden dárselo.

Podemos pensar sus tramas como la expresión de la construcción de una de las variantes posibles de la metáfora del monstruo: lo que hacen María Fernanda Ampuero y Mariana Enriquez es, fundamentalmente, trastocar el primero de los términos de la metáfora, al cambiar la percepción del personaje real identificado con el monstruo. Reemplazan a la mujer agredida (o despreciada o rechazada) por la mujer que decide repeler la agresión, que toma la iniciativa. Este cambio implica intervenir también en el segundo término de la metáfora: el monstruo que imagina el agresor, para estigmatizar a la mujer que no se comporta como él quisiera, muta también en otro monstruo, el que usa esa mujer decidida, que reconstruye a partir de los puntos débiles que le ha mostrado, involuntariamente, su agresor cuando este ha imaginado el monstruo que debía servirle para concebir a la mujer que no atiende a sus gustos o exigencias.

En definitiva, lo que hacen ambas autoras es reemplazar una metáfora por otra: reemplazan a las mujeres despreciadas por las mujeres combativas; y, con ellas, al monstruo imaginado por los agresores por el monstruo construido por ellas a partir de los miedos que estos han confesado, sin querer, al pensar en el suyo para señalarlas.

Conclusiones

La tesis de este trabajo parte de dos premisas generales, que no son comunes en la literatura académica que ha estudiado la narrativa contemporánea en español escrita por mujeres y con temática feminista. La primera se plantea como hipótesis: es posible que haya habido ciertos excesos en la ontologización y generalización de la metáfora del monstruo para definir personajes realistas que representan a mujeres afectadas por la violencia de género. La segunda es de orden teórico: diferencia lo monstruoso como naturaleza de lo monstruoso como actuación, para dotar a la comparación, en el segundo caso, de un análisis más exhaustivo a partir de las intenciones y comportamiento del personaje.

Con esta fundamentación, plantea una primera propuesta: una clasificación de los personajes realistas con rasgos o actuaciones monstruosas en la literatura reciente latinoamericana. El trabajo establece tres niveles (como prospectiva, queda reforzar y alimentar más esta escala): lo monstruoso como identidad dada, como identidad consciente y como identidad buscada. En este último grupo incluimos aquellos personajes que hacen de lo monstruoso un mecanismo de defensa. Como ejercicio de cartografía, nos sirve para enmarcar las aportaciones de los cuentos de Ampuero y Enriquez en la percepción de la situación de la mujer en entornos machistas.

Para analizar con rigor filológico la estructura de sus argumentos –la segunda propuesta del trabajo– usa la metáfora del monstruo como plantilla para las tramas. Su tesis es que en estos dos relatos se produce una reasignación de los dos términos de la metáfora, al reajustar la condición del personaje con la que se utiliza: no es ya la mujer despreciada a la que los hombres llaman monstruo, sino la mujer beligerante que se representa a sí misma como un monstruo, o monstrea, con las características que repelen al hombre que es violento, pero también melindroso.

Referencias bibliográficas

- AMPUERO, M. F. (2018). *Pelea de gallos*. Páginas de Espuma.
- AMPUERO, M. F. (2021). *Sacrificios humanos*. Páginas de Espuma.
- BLACK, M. (1966). *Modelos y metáforas*. Tecnos.
- BOBES, C. (2004). *La metáfora*. Gredos.
- BOCCUTI, A. (2022). «Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro». Monstruosidad y género en los cuentos de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappe. *América sin nombre*, 26, 129-151. <https://orcid.org/0000-0001-5079-8397>
- CARROLL, N. (2015). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Antonio Machado Libros.
- CLARAMONTE, J. (2012). Monstruos. Acercamiento a una pequeña teoría de las formas de la imaginación política. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 14 (27), 3-23.
- COHEN, J. J. (1996). *Monster Theory: Reading Culture*. University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/j.cttsq4d>
- ENRIQUEZ, M. (2017). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Vintage Español.

- ENRIQUEZ, M. (2024). *Un lugar soleado para gente sombría*. Anagrama.
- FAUCONNIER, G. y TURNER, M. (2002). *The Way We Think*. Basic Books.
- FOUCAULT, M. (2001). *Los anormales: cursos del Collège de France (1974-1975)*. Akal.
- GIORGI, G. (2009). Política del monstruo. *Revista Iberoamericana*, 75 (227), 323-329.
<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2009.6575>
- HERRA, R. A. (2015). *Lo monstruoso y lo bello*. Editorial UCR.
- KRISTEVA, J. (1989). *Los poderes de la perversión*. Siglo XXI.
- MERUANE, L. (2023). *Avidez*. Páginas de Espuma.
- MORAÑA, M. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783954875917>
- NEGRI, A. (2007). El monstruo político. Vida desnuda y potencia. En G. Giorgi y F. Rodríguez (comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (pp. 19-27). Paidós.
- NETTEL, G. (2008). *Pétalos y otras historias incómodas*. Anagrama.
- NOGUEROL, F. (2025). Nueva belleza: mujer, siniestro y monstruosidad. *Tropelias*, 44, 61-73.
https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.20254411646
- OJEDA, M. (2020). *Las voladoras*. Páginas de Espuma.
- ORTEGA, J. (1983). Las dos grandes metáforas. *Obras completas*, vol. 2. Alianza Editorial.
- RICOEUR, P. (2001). *La metáfora viva*. Trotta.
- RUBINO, A., Saxe, F. y Sánchez, S. (2021). *Lecturas monstruo. Género y disidencia social en la cultura contemporánea*. La oveja roja.
- SÁNCHEZ-ANDRADE, C. (2019). *El niño que comía lana*. Anagrama.
- SHUA, A. M. (2013). *Contra el tiempo*. Páginas de Espuma.
- ULLOA, C. (2009). *La teta asustada* [Película]. Milagro Films.