



## **RACISMO Y VIOLENCIA DE GÉNERO EN “BIOGRAFÍA” DE MARÍA FERNANDA AMPUERO. UNA LECTURA DESDE EL ROBO DEL GOCE DE LA COSA-NACIÓN**

**Felipe Oliver Fuentes Krafczyk** 

*Universidad de Guanajuato, México*  
zamboliver@hotmail.com

**RESUMEN:** El cuento “Biografía” de la escritora ecuatoriana María Fernanda Ampuero retrata la experiencia de la migración indocumentada desde el punto de vista de una mujer. Triplemente vulnerable en tanto mujer, migrante e indocumentada, la protagonista debe enfrentar diariamente el racismo y la violencia de género. El presente artículo revisa algunos conceptos de Slavoj Žižek como Cosa y goce a fin de explicar el racismo como la amenaza improbable pero no por ello menos real del robo de la Cosa-Nación. En efecto, el texto de Ampuero ofrece una inmejorable oportunidad para entender el racismo como una especie de complejo de castración en donde el “otro” se convierte en una amenaza permanente para el goce.

**PALABRAS CLAVE:** María Fernanda Ampuero, racismo, violencia de género, Cosa-Nación, goce, Literatura ecuatoriana.

## **RACISMO AND GENDER VIOLENCE IN “BIOGRAFÍA” DE MARÍA FERNANDA AMPUERO. AN ANALYSIS THROUGH THE THEFT OF ENJOYMENT OF THE NATIONAL-THING**

**ABSTRACT:** The short story “Biografía” by the Ecuadorian writer María Fernanda Ampuero, portrays the experience of illegal migration from the point of view of a woman. Discriminated both as a woman and as an illegal migrant, the protagonist must face racism and gender violence daily. This article reviews some of Slavoj Žižek's concepts such as Thing and *enjoyment* (jouissance) to explain racism as the improbable but no less frightening threat to the national-Thing. Although Ampuero's text is a fiction, it offers a unique opportunity to understand racism as a kind of castration complex where the “other” becomes a permanent threat to *enjoyment*.

**KEYWORDS:** María Fernanda Ampuero, racism, gender violence, national-Thing, *enjoyment*, Ecuadorian literatura.

## RACISME ET VIOLENCE DE GENRE DANS “BIOGRAFÍA” DE MARÍA FERNANDA AMPUERO. UNE LECTURE DU VOL DE LA JOUISSANCE DE LA CHOSE-NATION

**RÉSUMÉ :** Le nouvelle “Biografía” de l’écrivaine équatorienne María Fernanda Ampuero dépeint l’expérience de la migration sans papiers du point de vue d’une femme. Triplement vulnérable en tant que femme, migrante et sans papiers, la protagoniste doit quotidiennement faire face au racisme et à la violence sexiste. Cet article passe en revue certains concepts de Slavoj Žižek tels que la Chose et la Plaisir afin d’expliquer le racisme comme la menace improbable mais non moins réelle du vol de la Chose-Nation. En effet, le texte d’Ampuero offre une occasion unique de comprendre le racisme comme une sorte de complexe de castration dans lequel “l’autre” devient une menace permanente pour la jouissance.

**MOTS CLÉS :** María Fernanda Ampuero, racisme, violence de genre, Chose-Nation, jouissance, littérature équatorienne.

Recibido: 02/04/2025. Aceptado: 02/05/2025

El cuento “Biografía” de la escritora ecuatoriana María Fernanda Ampuero, presente en el volumen *Sacrificios humanos* publicado en 2021, retrata el drama de la migración desde el punto de vista de una mujer sin papeles. La migración muy pronto se convierte en una pesadilla casi onírica debido al racismo que día a día enfrenta la narradora por su condición triplemente vulnerable en tanto mujer, migrante e indocumentada. El presente artículo revisa algunos conceptos de Slavoj Žižek como Cosa y goce a fin de explicar el racismo como la amenaza improbable pero no por ello menos real del robo de la Cosa-Nación. Aunque el texto de María Fernanda Ampuero es una ficción con obvios tintes góticos y claros guiños intertextuales al cine, el cuento ofrece la oportunidad inmejorable de ahondar en las reflexiones de Slavoj Žižek en torno a la alteridad como una especie de complejo de castración en donde el “otro” se convierte en una amenaza permanente para el goce. Una amenaza que el migrante con su simple presencia desata en la idea netamente subjetiva de lo nacional.

Ahora, aunque el texto no especifica ni el país de origen ni el de destino, el contexto invita a pensar que se trata de una ecuatoriana en España. Comenzando por el título, después de todo la propia Ampuero emigró al país ibérico en el año 2004 y plasmó su experiencia, así como la de otros tantos ecuatorianos, en su libro *Permiso de residencia, crónicas de la migración ecuatoriana a España* publicado en el 2013. El texto, de igual modo, no señala en ningún momento que el cambio de residencia viniese acompañado de un cambio en la lengua. Por último, en el cuento la narradora

viaja al norte del país para documentar la biografía de un hombre llamado Alberto, nombre hispano por lo demás, cuya historia de vida está marcada por el consumo exacerbado de drogas durante la adolescencia y los primeros años de la edad adulta. Aunque el consumo de drogas no es propiedad exclusiva de una sola región, sí existe una amplia bibliografía sobre los desastrosos efectos de la heroína entre los jóvenes gallegos durante la década del noventa del pasado siglo<sup>1</sup>; por consiguiente, el hecho de que Alberto viva en el extremo norte y declare que “el amor de su vida habían sido las drogas” (Ampuero, 2021: 23) invita a pensar que la “ciudad remota de un país remoto” (Ampuero, 2021: 19) al que viaja la narradora se ubica en Galicia. En cualquier caso, el hecho de que la protagonista no mencione nunca su nombre propio ni que tampoco explicita su nacionalidad ni el país al que emigró obedece a un propósito claro: ampliar el alcance del relato, establecer la posibilidad de ser leído no como la experiencia única de una mujer concreta, sino como la historia común de miles de mujeres. En palabras de Marcela Gándara (2025: 9) “la ausencia de nombre permite identificar a la narradora como la migrante, es decir, cualquier migrante, una con más suerte que la mayoría, que termina por enunciar aquello que las demás no alcanzaron a decir” Esta idea emerge con plena claridad en la parte final del cuento, cuando la narradora menciona la presencia espectral de las “hermanas de la migración” (Ampuero, 2021: 35) “al costado del camino” (Ampuero, 2021: 35) pidiendo a susurros “cuenta nuestra historia, cuenta nuestra historia” (Ampuero, 2021: 35). Pero antes de seguir avanzando, no está de más un resumen del cuento para facilitar el análisis ulterior.

Aunque no existen marcas textuales explícitas como números o subtítulos, el texto se divide en dos partes claramente diferenciadas. En la primera de ellas, la narradora relata su vida como mujer migrante en un país en donde se sabe completamente vulnerable: por su condición de mujer, por su extranjería, por carecer de papeles que la acrediten como residente legal. En este primero segmento, el texto ahonda en la búsqueda desesperada por conseguir alguna de “las opciones de trabajo que le podían dar a alguien como yo. Limpiar, cuidar, lavar, coser, vender, repartir, clasificar, recolectar, apilar, reponer, cultivar, atender, vigilar” (Ampuero, 2021: 13). La ausencia de papeles, sin embargo, vuelve virtualmente imposible conseguir cualquier tipo de empleo. Por si lo anterior no fuese suficiente, la narradora se siente acosada además por la deuda contraída con chulqueros (prestamistas) en su país natal para poder financiar el viaje. En un arrebato de desesperación publica en internet: “*crees que tu historia es digna de un libro pero no sabes cómo contarla? ¡Llámame! ¡Yo escribiré tu vida!*”<sup>2</sup> (Ampuero, 2021: 14). Para sorpresa de la narradora, una hora

<sup>1</sup> Véanse los textos de Felipe Oliver Fuentes Krafczyk presentes en la bibliografía.

<sup>2</sup> Cursivas en el original.

después recibe la llamada de un hombre llamado Alberto: “Dijo que vivía en un pueblo del norte, que pagaría lo que le pidiera, que no podía darme más detalles por teléfono y que tendría que viajar al día siguiente si me interesaba el trabajo” (Ampuero, 2021: 14). Naturalmente, la narradora recela y pide una suma exagerada esperando que Alberto desista, pero para su sorpresa este acepta el monto solicitado e incluso le envía un anticipo.

En la segunda parte del relato, la narradora viaja al norte del país y es conducida por un anciano cuasi espectral a una casa en un bosque en medio de la nada. Ahí es recibida por Alberto, un hombre maduro más bien huraño siempre escoltado por dos perros dóberman que él mismo define como agresivos. Una vez dentro de la casa, la narradora descubre sobre las paredes “gordos brochazos de pintura roja y brillante con palabras de la Biblia” (Ampuero, 2021: 22). Sin mayor preámbulo Alberto comienza a contar su historia a la narradora: una infancia terrible con un padre violento y alcohólico que azotaba a la madre, una juventud por completo avocada a las drogas en compañía de su hermano gemelo, la agonía terrible de la madre y un renacimiento espiritual libre ya de adicciones. A una pregunta expresa de la narradora por el destino del hermano, Alberto sufre un repentino desdoble de la personalidad y con una voz llena de odio insulta y amenaza a la narradora. Alberto y su “hermano” discuten acaloradamente durante la noche, el primero tratando de proteger a la narradora y el segundo reclamando su derecho a asesinarla. La protagonista, aterrada, permanece encerrada en una habitación llorando y abrazando un oso de peluche. Y entonces los gritos cesan de un instante a otro, los perros dóberman simplemente no están presentes por ninguna parte, y la narradora puede salir de la casa y perderse por el bosque “cruzando la frontera negra de la noche” (Ampuero, 2021: 33). La escena final es ambigua, no queda claro si la narradora efectivamente logró escapar con vida, o si las últimas líneas narran el viaje de transición entre la vida y la muerte, como ocurre por ejemplo en el célebre cuento de Ernest Hemingway *Las nieves del Kilimanjaro* o el no menos célebre *El sur* de Jorge Luis Borges.

Una vez resumido el argumento, podemos entonces analizar el relato. Para tal efecto, quisiera comenzar por la segunda parte. Una vez que la narradora viaja al norte del país movida por la desesperación económica, el relato adquiere una atmosfera deliberadamente efectista con marcados tintes góticos y cinematográficos. La casona en decadencia y el tema del doble claramente remiten al gótico. Respecto al cine, si resumimos la trama a sus componentes esenciales, una mujer alojándose en una casa en medio de la nada, la presencia ominosa de un hombre solitario y la irrupción de un tercer personaje que en realidad existe sólo como un desdoble en la personalidad de aquel, el cuento de Ampuero es una muy obvia reelaboración del clásico cinematográfico *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock. De igual modo, los perros

dóberman fueron un acompañamiento habitual de no pocos villanos del cine en el pasado siglo. Para probarlo, basta con recordar películas como *The Omen* (1976) de Richard Donner, *The Boys from Brasil* (1978) de Franklin J. Schaffner, y hasta el clásico vampírico *The lost Boys* (1987) de Joel Schumacher. El relato apuesta abiertamente al pastiche desde el imaginario inagotable que ofrecen por igual la literatura gótica y Hollywood. El resultado final más que efectivo es efectista; además de los elementos ya descritos (la casa en medio de la nada, el hombre siniestro, los perros agresivos...), el decorado es excesivo: los brochazos de pintura roja –¿sangre o pintura? – con citas bíblicas sobre el perdón y el castigo, el baño pestilente que en algún momento utiliza la narradora y hasta el “viejo oso de peluche gigantesco” (Ampuero, 2021: 28) en la habitación apenas iluminada por “veladoras rojas” (Ampuero, 2021: 28) como si fuese una “iglesia vieja” (Ampuero, 2021: 28) contribuyen a crear una atmósfera sobrecargada de lugares comunes. Llegado a este punto, con cierta ingenuidad podríamos preguntarnos por qué el texto busca generar el terror a partir de lo ya visto, de lo desgastado a fuerza de haber sido repetido una y otra vez. A estas alturas del partido, ¿puede todavía asustarnos una ficción más bien inverosímil sobre una muchacha en el bosque a merced de un psicópata? La respuesta más sugerente acaso es la siguiente: la atmósfera sobrecargada está ahí no para crear miedo sino para distraernos del verdadero terror presente a todo lo largo del relato. Como el mago que utiliza la mano derecha para distraer al auditorio mientras desaparece el objeto con la mano izquierda, María Fernanda Ampuero sobresaturada de elementos terroríficos la segunda parte del relato para ocultar a plena vista un terror muy real y cotidiano que transcurre durante la primera mitad; un terror desnudo, descrito sin artificio alguno. Antes de profundizar en esta dirección, quisiera únicamente señalar que el artificio empleado en “Biografía” es el mismo que emplea Fernanda Ampuero en otros textos; por ejemplo, en “Hermanita” presente también en *Sacrificios humanos*, la autora ecuatoriana cierra el cuento con una escena abominable sobre una familia interactuando con el cadáver putrefacto de su bebita como si se tratase de un ser vivo; pero debajo de la macabra y a todas luces improbable situación, a plena vista se expone una violencia muy cotidiana y real en contra de una niña con sobrepeso. Una violencia que ejerce su propia familia humillándola con comparaciones, chistes, burlas y ofensas cotidianas.

El verdadero terror descrito en el cuento reside en la primera parte. Un terror que podemos definir como el de un yo auto representándose desde la más absoluta vulnerabilidad. Conviene insistir que en la narradora confluyen múltiples factores que exacerbaban su marginalidad: el género, la “otredad” consustancial a su condición de migrante y la carencia de papeles. La distinción entre documentada e indocumentada no es menor, la ausencia de papeles agudiza y potencia una “fragilidad original” consustancial al género, y exagera su precariedad en tanto migrante. En una crónica

titulada “A nadie pediré permiso para tener nostalgia de eso” presente en *Permiso de residencia* (2013), Ampuero recoge con precisión el sentimiento de orfandad que supone la ausencia de papeles: “Exiliada, desterrada, extranjera, foránea, migrante, viajera, errante, extraña, deportada, desarraigada, expatriada, expulsada. Mujer de tierra ajena, ¿cómo le explicas a ellos, a todos ellos, lo que se siente cuando no tienes ni un número que te haga sentir ciudadana?” (Ampuero, 2013: 13). En el caso de “Biografía”, la propia protagonista deja en claro la importancia de los papeles al relatar uno de los tantos traumas experimentados en su devenir como mujer-migrante-indocumentada:

Al poco de ser migrante, mi jefe en el locutorio, el que decía que yo le recordaba a su niña allá en su país, había intentado violarme en una de esas cabinas de teléfono donde otros y otras como yo lloraban a sus muertos o consolaban a sus vivos. Al ver que me resistía, me estrelló la cabeza contra un teléfono. Con la boca llena de sangre me giré, grité, le escupí.

Salí corriendo semidesnuda por las calles recién lavadas y nadie llamó a la policía porque en ese barrio todos sabían que lo que de verdad castigaba la policía era estar sin papeles, no ser violador.

Mi jefe tenía los papeles en regla y la que estaba en problemas era yo (Ampuero, 2021: 15).

El terror no necesita de casonas alejada en medio del bosque, de psicópatas con perros dóberman y de citas bíblicas escritas con sangre en las paredes. Ampuero “logra trasladar la realidad que golpea y asesina a tantas mujeres al plano de lo terrorífico y así demostrar cómo lo que realmente tiene que asustarnos no [es] lo ajeno o sobrenatural, sino el propio mundo en que existimos” (Falchi, 2021: 313). Las calles recién lavadas de una urbe pueden ser el escenario de una violencia real y muy habitual para decenas o incluso cientos de miles de mujeres para quienes no existe ayuda, apoyo o derecho. Así, el cuento muy pronto

establece una instauración de la cotidianidad como un espacio frágil desde el cual se puede asomar el terror en las acciones más ordinarias –buscar un trabajo a las afueras de la ciudad o viajar para redactar una simple biografía–. Y es precisamente en esa fragilidad en la que el cuento encuentra la directriz para hablar de los verdaderos horrores que persiguen a la(s) mujer(es) en su entorno inmediato (Aguilar, 2023: 178).

No en vano el texto repite una y otra vez, como si se tratase del estribillo de una pieza musical, las palabras “Véanme véanme”. Estas palabras repetidas una y otra vez son las palabras del niño que invoca la atención de los adultos antes de realizar alguna gracia con la que espera recibir aplausos, cariño o reconocimiento. Sólo que aquí el

estribillo infantil es un grito de ayuda dirigido a una comunidad que le niega justamente lo último, reconocimiento como sujeto pleno con derechos: “Véanme, véanme. Corro calle abajo sin un zapato, la blusa abierta, el sostén roto, la falda arrebullada a la cadera” (Ampuero, 2021: 15); “Véanme, véanme. Frágil como un cuello de pollo” (Ampuero, 2021: 19); “Véanme, véanme. Y óiganme” (Ampuero, 2021: 20). Estas palabras –véanme y óiganme– resumen un terror que en su absoluta cotidianidad nada tiene que envidiarle a la artificiosa situación descrita en la segunda parte del relato. En ese sentido, el momento de mayor patetismo se produce cuando la narradora recibe el anticipo enviado por Alberto:

Ese día, con el dinero que me envió el tal Alberto, me sentí humana por unas horas. Mandé dinero a casa, hablé por teléfono con mis padres y les dije que besaran a mi niña por mí, entré a un supermercado y compré carne y fruta fresca, me tomé un café sentada en la terraza de un bar como cualquier mujer (Ampuero, 2021: 16).

Acciones tan simples como beber una taza de café en una terraza como “cualquier mujer” permiten a la narradora sentirse “humana por unas horas”. Negación doble, ni humana en general ni mujer en particular salvo por ese breve paréntesis cuyo clímax transcurre en la terraza del bar. De hecho, la narradora constantemente se animaliza y cosifica a sí misma: “mi voz de ratita me llenó de asco” (Ampuero, 2021: 21), “una extranjera sola que es como un venado que es como un bebé que es como una carnecita del dedo que se arranca sin dificultad y se mastica y se escupe” (Ampuero, 2021: 29). En síntesis, la protagonista se asume dentro de la “clase inferior” que en última instancia conlleva a la ausencia de identidad. Así lo define con claridad Zygmunt Bauman (2005: 88-89) en un ensayo revelador titulado, precisamente, *Identidad*:

A esta gente se le llama desde hace poco “clase inferior”: exiliados a las zonas más bajas, fuera de los límites de la sociedad, fuera de esa asamblea en la que se pueden reivindicar dichas identidades (y, por tanto, el derecho a legitimar un lugar en la totalidad) y que, una vez reivindicadas, se espera que sean tenidas en cuenta. Si a usted se le ha destinado a la clase inferior [...] cualquier otra identidad que usted pueda codiciar o debatirse por obtener se le niega de ante mano. El significado de “identidad de clase inferior” es *ausencia de identidad*<sup>3</sup>; la desfiguración hasta la anulación de la individualidad, de la “cara”, ese objeto de deber ético y cuidado moral. A usted se le arroja fuera del espacio social donde se buscan, eligen, construyen, confirman o refutan las identidades.

La narradora asume su triple subordinación, se degrada a sí misma y al animalizarse y cosificarse asume su imposibilidad por reclamar una identidad,

---

<sup>3</sup> Cursivas en el original.

cualquiera, la que sea. Estar fuera del espacio social en donde se buscan, construyen o refutan las identidades a su vez conlleva a asumir y validar en un sistema de jerarquización en donde

el dominado se convierte así en una cosa a ojos del dominador, al ser despojado de toda cualidad espiritual. Se generan de este modo dos planos ontológicos jerarquizados que, al no ser equiparables, sirven al que ostenta el poder para justificar su violencia, librándolo de juicios éticos y morales (Marcos, 2024: 10).

La culminación de este proceso ocurre en la segunda parte del relato, en la casa de Alberto, en una atmósfera que de manera deliberada condensa *clichés* del imaginario de la literatura gótica, como la casona derruida en medio de la nada y la presencia de un doble maligno, y del *thriller* cinematográfico como los perros dóberman y el *serial killer*. Aunque hemos señalado hasta el cansancio que el verdadero terror del relato no está en estos elementos, digamos ahora que su presencia es vital en tanto representación simbólica de la angustia que trasluce la narradora desde la primera página del cuento. En palabras de Farias Botelho

A autora conecta esse sentimento de angústia e apreensão constantes aos seus correspondentes na literatura por meio de recursos estéticos ligados à monstruosidade, como o duplo e o *serial killer*. A figura que condensa esses elementos monstruosos é o irmão de Alberto, elaborado como um monstro machista, estuprador, xenófobo e assassino, materializando a violência e o terror pressentidos pela personagem desde que aceitou o trabalho (Botelho, 2024: 389).

En torno al hermano de Alberto hay una deliberada ambigüedad. ¿Existió alguna vez como un ser independiente y autónomo? Al menos desde momento en que la narradora llega a la casa, el mentado hermano existe sólo como un doble del propio Alberto. Un doble que, como bien señala Botelho, condensa la violencia machista y xenofóbica que tanto teme la narradora desde el momento mismo en que acepta el trabajo. Alberto y su doble cumplen una función específica en el cuento: representan la eterna dualidad entre el bien y mal, siendo Alberto el responsable de pintar las paredes con pasajes de la biblia mientras su hermano jura fidelidad al Señor de la Noche. En el contexto que por ahora nos convoca, dicha dualidad simboliza la actitud siempre ambivalente en torno al migrante; actitud que en última instancia permite explicar cómo funciona el racismo. Ahondemos en esta dirección.

En un ensayo titulado “¡Disfruta a tu país como a ti mismo!”, Slavoj Žižek (2011: 44). sostiene que

El elemento que mantiene unida a una comunidad determinada no puede ser reducido al punto de la identificación simbólica: el lazo que une a sus miembros implica siempre

una relación común respecto de una Cosa, hacia la encarnación del Goce. Esta relación con la Cosa, estructurada mediante las fantasías, es la que está en peligro cuando hacemos referencia a una amenaza a “nuestro estilo de vida” representada por el Otro: es lo que se ve amenazado cuando, por ejemplo, un inglés blanco entra en pánico por la creciente presencia de los “extranjeros”.

Para Lacan la Cosa remite a un objeto de deseo que está más allá de una representación o simbolización posible, que no puede ser aprehendido ni definido del todo y, sin embargo, o justamente por ser inalcanzable, guía las pulsaciones del sujeto. El Goce, por otra parte, es una experiencia de placer/dolor que experimental el sujeto al relacionarse con el “otro”, al entrar en contacto con la alteridad. Podemos afirmar entonces que la Cosa-Nación existe básicamente porque creo en su existencia y, más importante todavía, porque comparto mi creencia con aquellos que “son como yo”. Para entender lo anterior, basta con establecer una relación entre la Cosa-Nación y la religión: el espíritu Santo es la comunidad de creyentes en Cristo; mi fe no depende ni necesita de una confirmación externa, me basta con saber que mi creencia es compartida por millones de cristianos con los que mantengo una relación en común con la fe. Sin embargo, *nuestra* creencia se ve constantemente amenazada por todos aquellos que no participan de ella, que no comparten nuestro goce. Lo mismo ocurre en relación con el sujeto y su Cosa-Nación. En palabras del propio Žižek (2011: 44):

Esta Cosa-Nación está determinada por una serie de propiedades contradictorias. Para nosotros parece ser “nuestra Cosa” (tal vez se pueda decir *cosa nostra*), como algo a lo que sólo nosotros tenemos acceso, como algo que “ellos”, los otros, no pueden comprender; sin embargo es algo que “ellos” amenazan constantemente.

La pregunta inevitable es la siguiente: si solo nosotros tenemos acceso a “nuestra Cosa”, ¿por qué la sentimos amenazada por el otro? ¿Cómo de qué manera puede robarnos nuestro goce quien no puede acceder a él? Se trata de una paradoja que Žižek resuelve comprándola con el complejo de castración: sé que las posibilidades reales de ser efectivamente castrado son nulas, pero aun así me aterra la idea. Dicho con otras palabras, la muy poco factible castración es capaz de generar efectos castrantes sumamente reales. Lo mismo ocurre con el migrante, cuya simple presencia es suficiente para sentir profundamente amenazado lo que ni siquiera puede ser aprehendido. Sólo al pensar en la Cosa-Nación como la encarnación de un Goce, de una *cosa nostra*, podemos entender la facilidad con la que modificamos nuestra percepción en torno al migrante. Citando nuevamente a Žižek (2011: 47):

Para el racista el “otro” es un adicto al trabajo que se roba nuestros empleos o un flojo que vive de nuestros esfuerzos, y resulta gracioso el constatar con qué facilidad se pasa de acusar al otro por su negativa a trabajar a acusarlo de robarse nuestros empleos. La

paradoja elemental es que nuestra Cosa se concibe como algo inaccesible al otro y al mismo tiempo amenazada por él.

Al ejemplo propuesto por el filósofo esloveno en torno al migrante y su relación con el trabajo podemos agregar otros tantos casos en donde la ambivalencia se hace patente. Por ejemplo, el discurso políticamente correcto sobre el derecho legítimo del migrante a buscar una mejor vida muy pronto se ve refutado por el miedo irracional a vernos invadidos por su violencia, por su cultura machista y retrograda, por sus enfermedades, por su religión. En el caso de “Biografía”, está claro entonces que Alberto y su doble representan las dos caras de una misma moneda-persona. Cuando el hermano de Alberto toma la palabra, su discurso es todo menos original:

¿Quieres que te cuente la verdad, lo que el cobarde de mi hermanito no es capaz de decirte? ¿Quieres que te hable de Nuestro Señor de la Noche? ¿Crees que tienes puto derecho de entrar a nuestra casa como si nada? Basura extranjera, puta asquerosa, ¿a qué has venido? A usurpar. A eso venís todos. Claro, venís a quitarnos lo que es nuestro. Todo queréis, todo: nuestro dinero, nuestras historias, nuestros muertos, nuestros fantasmas. Ya verás lo que el señor y yo tenemos para ti y para todas esas perras que venís a ensuciar nuestras calles (Ampuero, 2021: 25).

Si hacemos a un lado el componente esotérico sobre el Señor de la Noche y su influencia maligna, las palabras del hermano de Alberto no pasan de ser la repetición de una serie de lugares comunes entre quienes recelan de los migrantes. En todo caso llama la atención que, con excepción del dinero, acuse a la narradora de querer usurpar abstracciones y bienes inmateriales: “nuestras historias”, “nuestros muertos”, “nuestros fantasmas”, “todo queréis” clama iracundo el discípulo del Señor de la Noche. El racismo, está claro, no es racional. ¿Es posible robar historias, muertos y fantasmas? A la narradora se le acusa de pretender usurpar algo tan elusivo e inasible como el Goce de la Cosa-Nación. La situación, sin embargo, no dejar de ser menos “real” por absurda; no hay que olvidar que la muy improbable castración produce efectos castrantes sumamente reales.

Para entender cabalmente el racismo como “una amenaza a “nuestro estilo de vida” representada por el Otro” (Žižek, 2011: 44), puede ser útil “reescribir” un pasaje del cuento de Ampuero desde el punto de vista del ciudadano local. Ya hemos visto que, al recibir el anticipo de Alberto, la narradora tiene la oportunidad de sentirse “humana” (Ampuero, 2021: 16) gracias a acciones tan simples como comprar comida en el supermercado y beber una taza de café en la terraza de un bar. Recuperando el estribillo “Véanme véanme” con el que la narradora pide ser reconocida como “cualquier mujer”, podríamos replantear la escena desde el punto de vista del hermano de Alberto: “Véanla véanla, entró a *nuestro* supermercado a llevarse *nuestra* carne y

*nuestra* fruta fresca”, “Véanla véanla, está gozando de *nuestra* terraza bebiéndose *nuestro* café”. La migrante semidesnuda sangrando por la calle recién lavada después de haber escapado a un intento de violación no perturba a nadie; la imagen de esa misma migrante *gozando* del “estilo de vida” de los “europeos” constituye una franca afrenta. Y utilizo las comillas pues se trata del que acaso constituya el estereotipo más común del imaginario sobre Europa: el goce de beber café en una terraza. ¿Por qué ofende tanto al xenófobo y racista que el migrante también disfrute de un café? Acaso porque “lo que ocultamos, al culpar al Otro del robo de nuestro goce es el hecho traumático de que *nunca poseímos lo que supuestamente nos ha sido robado*”<sup>4</sup> (Žižek, 2011: 48). Es como si ese acto en apariencia tan simple y trivial como beber una taza de café supusiese para el representante de la “clase inferior” regresar al espacio social en donde se disputan las identidades para reclamar la identidad más codiciada de todas. Dicho con otras palabras, si el otrora “sujeto sin identidad” puede de pronto emular mi estilo de vida, si el paria sin papeles puede participar de mi goce, quizá entonces el goce nunca fue mío.

Resumendo, “Biografía” es un cuento sugerente sobre un yo atrapado entre el racismo y la violencia de género. Aunque el relato recurre a motivos característicos del gótico decimonónico y del *thriller* hollywoodense, el verdadero horror transcurre a plena luz del día en el marco de la cotidianidad. La violencia sistemática padecida en su triple condición de mujer-migrante-indocumentada conduce a la protagonista a un proceso de animalización y cosificación que en última instancia deviene en la ausencia de la identidad, recuperando las palabras de Bauman. Dicho proceso de auto aniquilamiento es el centro del relato, el origen de un terror libre de los artificios efectistas contruados alrededor del Alberto. El relato juega con el efecto, sobrecargando una atmosfera atiborrada de elementos intertextualidades provenientes de un imaginario gótico-cinematográfico al mismo tiempo que ofrece una descripción desnuda y llana de una violencia padecida por cientos de miles de mujeres.

El personaje de Alberto, por otra parte, se nutre también de códigos provenientes de distintas tradiciones; por un lado, recuerda al doble de la literatura gótica; por el otro, participa del imaginario contruido en torno al asesino serial en Hollywood. Pero más allá del pastiche, su doble personalidad simboliza la actitud siempre ambivalente que tenemos en contra del migrante. Su lado “bueno”, por llamarlo de algún modo, muy pronto entra en disputa con su faceta más oscura: su machismo y racismo. El personaje de Alberto ofrece entonces una oportunidad sugerente para entender cómo funciona el racismo. Al escupir su discurso de odio contra la protagonista, lo que está en juego es un miedo elusivo e irracional que desde Slavoj Žižek definimos como el robo del goce de la Cosa-Nación. Un medio irracional

---

<sup>4</sup> Cursivas en el original.

comparable al complejo de castración; aunque dicho miedo se funda en una remotísima posibilidad, los efectos castrantes que produce son muy reales. Lo mismo ocurre con el migrante, cuya simple presencia es percibida como la amenaza palpable y latente de un “algo” intangible que no obstante nos define. El cuento de María Fernanda Ampuero transmite no sólo la angustia y la desesperación del migrante que se sabe sin identidad, sino también la rabia del ciudadano que siente amenazada su propia identidad por ese mismo sujeto sin identidad. Se trata de una contradicción, de un argumento a todas luces irracional. Sin embargo, el racismo, como el complejo de castración, nunca es racional.

### Referencias bibliográficas

- AGUILAR GÓNZALEZ, M. (2023). “Muertos vivientes y resignificaciones del mal patriarcal: escribir la violencia desde el gótico andino de María Fernanda Ampuero”. En Romano Hurtado, B. *et al.*, (coords.), *Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres. Estudios críticos de obras representativas del siglo XXI*. México, Editora Nómada, pp. 157-186. <https://doi.org/10.47377/neogoticolat-cap5>
- AMPUERO, M. F. (2013). *Permiso de residencia, crónicas de la migración ecuatoriana a España*. Ecuador, La Caracola Editores.
- AMPUERO M. F. (2021). “Biografía”. *Sacrificios humanos*. México: Páginas de espuma, pp. 13-35.
- BAUMAN, Z. (2005). *Identidad*. Buenos Aires, Losada.
- FALCHI, GABRIELA. (2021). “Leer un libro aullando de dolor: sobre Sacrificios humanos de María Fernanda Ampuero”. *Tenso diagonal*, 12, 312-316.
- FUENTES KRAFFCZYK, F. O. (2024). “Enfermedad, trauma y memoria en las narcoficciones gallegas”. *Revista 452F*, 31, 98-109. <https://doi.org/10.1344/452f.2024.31.6>
- FUENTES KRAFFCZYK, F. O. (2023). “Tres tesis sobre las narcoficciones gallegas”. *Revista Aisthesis*, 73, 182-194. <https://doi.org/10.7764/Aisth.73.9>
- GÁNDARA RODRÍGUEZ, M. (2025). “Cuerpos que resisten: Le viste la cara a Dios de Gabriela Cabezón Cámara y “Biografía” de María Fernanda Ampuero”. *Arte imagen y sonido*, 5 (9), 1-15. <https://doi.org/10.33064/9ais7729>
- FARIAS BOTELHO, F. (2024). “O terror de mulheres imigrantes em “Biografía”, de María Fernanda Ampuero” en *Anais do XI Seminário Internacional Literatura e Cultura*. Sao Paulo, Tuxped Serviços Editoriais, pp. 385-396.

- MARCOS, I. (2024). “Liminalidad en lo insólito. La mujer migrante en la narrativa corta de Mariana Enríquez y Ma. Fernanda Ampuero”. *Crisol*, 33, 1-24.
- ŽIŽEK, S. (2011). “¡Disfruta a tu país como a ti mismo!”. En Žižek, S., *El acoso de las fantasías*. México, Siglo XXI, pp. 43-75.