

# Cuerpos que resisten: *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara y “Biografía” de María Fernanda Ampuero



Bodies that resist:  
Gabriela Cabezón Cámara's *Le viste la cara a Dios*,  
and María Fernanda Ampuero's “Biografía”

Marcela Gándara Rodríguez

[margandhara@yahoo.com.mx](mailto:margandhara@yahoo.com.mx)

Universidad Autónoma de Zacatecas

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9647-7003>

ENSAYO ACADÉMICO

Recibido: 19|07|2024

Aprobado: 3|12|2024

## Resumen

En los relatos *Le viste la cara a Dios* (2011) de Gabriela Cabezón Cámara y “Biografía” (2021) de María Fernanda Ampuero, las protagonistas construyen condiciones para sobrevivir a la precariedad: en el primer caso, la mujer es víctima de trata y en el segundo, es una migrante que, junto con los refugiados y los solicitantes de asilo político, es un ejemplo de “sujeto necropolítico”, según Achille Mbembe. El cuerpo de estas mujeres es el primer territorio donde se experimentan diferentes expresiones de violencia. El segundo territorio es el espacio: el prostíbulo, el sitio del secuestro, lugares cerrados que las conducen a situaciones límites. Sin embargo, las personajes elaboran estrategias, como parte del proceso de devenir, que les permiten resistir a la violencia capitalista y patriarcal. Para el análisis de los relatos se toma la propuesta posthumanista de Rosi Braidotti sobre la subjetividad nómada, en tanto propicia el diálogo entre estas obras que recrean situaciones actuales de violencia. Cabe señalar que el proceso del devenir en estos relatos implica una alternativa ficcional de resistencia a los contextos contemporáneos.

**Palabras clave:** cuerpo, violencia, resistencia, narradoras latinoamericanas.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Atribución/Reconocimiento-No comercial-Compartir Igual  
4.0 Internacional

## Abstract

In both tales, Gabriela Cabezón Cámara's *Le viste la cara a Dios* and María Fernanda Ampuero's "Biografía", the main characters develop the conditions in order to survive precariousness: in the first case, the woman is a victim of human trafficking; in the second case, the character is an immigrant who, within the refugees and solicitors of political asylum, is an example of the "necropolitical subject", according to Achille Mbembe. The body of these women is the first territory where different expressions of violence are experienced. The second territory is the space: the brothel, the site of the kidnapping, closed places that drives both characters to extremes situations. Nevertheless, the female characters elaborate strategies as part of the process of becoming, this allows them to resist the patriarchal and capitalist violence. In pursuit of the narrative's analysis, Rossi Braidotti's posthumanist proposal over nomad subjectivity is taken, as well it contributes to the dialogue between this works that recreates actual situations of violence. It is important to notice that the process of becoming in this narratives implies a fictional alternative of resistance against contemporary contexts.

**Keywords:** Body, Violence, Resistance, Latinoamerican Women Narrators.

---

## La guerrilla continúa: las marcas generacionales y el posmodernismo

El campo literario latinoamericano en los últimos años ha vivido una serie de transformaciones en su conformación. La emergencia de un número creciente de escritoras que experimentan en géneros vistos como minoritarios, tales como las diferentes modalidades del gótico, el terror, el horror, la ciencia ficción, ha dado un giro en los hábitos lectores, de ahí que interesa saber no sólo qué se lee, sino desde dónde se lee y desde dónde se escribe, como lo postula Adrienne Rich, en "Apuntes para una política de la posición" (1984), donde cuestiona al sujeto universal, neutro y sin género, que ostenta una supuesta universalidad que ha terminado por anular a quienes no se adaptan a los modelos hegemónicos. Rich emprende una "lucha contra la abstracción arrogante y privilegiada"[1], para derribar la idea del universal masculino. La política de posición empieza, por lo tanto, en el cuerpo, en este caso, desde el cual se escribe para hablar de las dos autoras que me interesa analizar: la argentina Gabriela Cabezón Cámara y la ecuatoriana María Fernanda Ampuero. Esta búsqueda por situar la escritura cuestiona ese proceso que se presume abstracto y objetivo en la medida que, como Rosi Braidotti menciona, el pensamiento "[...] está situado en la contingencia de la propia experiencia y, como tal, es un ejercicio necesariamente parcial"[2]. En el caso de la escritura de las mujeres, el

[1] Adrienne Rich, *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida: 1979-1985*, trad. María Soledad Sánchez Gómez (Icaria / Antrazyt, 2001), 238.

[2] Rosi Braidotti, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, trad. Gabriela Ventureira y María Luisa Femenías (Gedisa, 2004), 15.

cuerpo es el punto de partida de su localización, natural y culturalmente establecido, en él confluyen lo biológico, lo social y lo lingüístico. Por ello, enfatizar en la política de localización es una forma de analizar los códigos culturales que históricamente se han impuesto como universales, pero que en el caso de las mujeres se hacen visibles.

Las obras de Cabezón Cámara y de Ampuero, particularmente las que se proponen en este análisis, recrean formas de violencia habituales en los contextos actuales, como lo son la trata y la migración. No obstante la referencialidad, es pertinente precisar que las autoras no elaboran ficciones realistas o testimoniales, sino que recurren a estrategias de lo maravilloso y el horror, es decir, abren la posibilidad de una resolución fuera de los parámetros racionales, sin recurrir a descripciones del realismo tradicional, de ahí la importancia de una lectura crítica. Para ello, se recurre a las aportaciones, principalmente, de Rosi Braidotti sobre la subjetividad nómada y las prácticas del devenir donde se intersectan una serie de ejes (género, clase, racialización) que permiten comprender la identidad del sujeto, en este caso, de las personajes como expresiones de las colectividades a las que forman parte: mujeres empobrecidas, obligadas a la prostitución y a migrar.

En las narraciones de Cabezón Cámara y de Ampuero, la resistencia se construye a través de la voz narradora que apuesta a una mirada ética de las y los lectores, de ahí la pertinencia de su estudio. Las autoras son parte de una generación de escritoras latinoamericanas que irrumpen en el espacio literario por medio de un discurso que confronta los lugares comunes de la violencia en la narrativa de la región. Cabezón Cámara nace en Buenos Aires, Argentina, en 1968 y, de acuerdo al estudio de Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torre* (2011), se ubica en la primera generación de la postdictadura. Las novelas de Cabezón Cámara exploran otras posibilidades de leer la tradición argentina, la gauchesca y el dilema de "civilización y barbarie", con una mirada resignificante, como en su novela más reconocida, *Las aventuras de la China Iron* (2017), en donde la literatura gauchesca es reelaborada desde la perspectiva de la joven, ya no vista sólo como la mujer de Martín Fierro sino como una joven que emprende un recorrido para construir su identidad desde la autonomía. Ampuero nace en Guayaquil, Ecuador, en 1976, y en su trabajo como periodista y narradora de ficción expone las disyuntivas de la realidad latinoamericana desde el horror, cuestionando dicho dilema que está en la fundación del continente. Su primer libro de cuentos, *Pelea de gallos* (2018) da ciertas pautas para comprender los tópicos de la autora, sobre todo, la violencia y las estrategias de sobrevivencia que sus personajes despliegan a lo largo de las historias. Ambas escritoras restituyen el carácter político al cuerpo de la mujer y a las historias que parten de experiencias reales o imaginadas.

Las obras de Cabezón Cámara y de Ampuero recrean alternativas éticas y estéticas en un marco que podemos comprender dentro del posmodernismo, como lo llama Rosi Braidotti, quien parte de la idea del capitalismo tardío de Fredric Jameson: “Se trata de una descripción adecuada del mundo de hoy y, a mi juicio, de una reacción constructiva ante la situación histórica específica que atraviesan las sociedades postindustriales luego de la decadencia de las esperanzas modernistas”[3]. En esta etapa, el sistema se sostiene en la acumulación desmedida de riquezas en unos cuantos y su finalidad es perpetuarse a sí mismo, de ahí las arbitrarias regulaciones (legales o ilegales) de prácticas como la pornografía, la prostitución, la trata, el uso de suelos o el tráfico de sustancias y de armas; en términos generales, corresponde a una faceta donde las violencias se recrudecen en los sectores más vulnerables por las condiciones materiales de precarización.

La cosificación del ser humano –y diríamos, más ampliamente, de los seres sintientes de la Tierra- obedece a un proyecto necropolítico, basado en el acaparamiento del capital, nombrado por David Harvey como “acumulación por desposesión”, partiendo de la idea marxista de la acumulación originaria. Silvia Federici recuerda que a partir de los años 80 del siglo XX, se impulsan otras formas de saqueo, pobreza y privatización de recursos, derivadas del nacimiento de la sociedad capitalista, y de forma paralela otra caza de brujas como lo fue en su origen en la transición al capitalismo[4]. Esta nueva caza de brujas permite entender la violencia desmedida en las sociedades industriales, principalmente, sobre los cuerpos de las mujeres.

La acumulación originaria hace posible el surgimiento de esta sociedad y la violencia es el recurso que históricamente se ha empleado en la acumulación del poder económico. Para Harvey, este proceso de enriquecimiento continúa a través de métodos de despojo que se presentan como formas de desarrollo y que terminan por privatizar bienes y, con ello, expulsar poblaciones de sus lugares de origen, legitimando la explotación a través del discurso de progreso: “El capitalismo internaliza prácticas canibalísticas, depredadoras y fraudulentas. [...] La acumulación por desposesión puede ocurrir de diversos modos y su modus operandi tiene mucho de contingente y azaroso. Así y todo, es omnipresente, sin importar la etapa histórica, y se acelera cuando ocurren crisis de sobreacumulación en la reproducción

[3] Braidotti, *Feminismo*, 57. Para el caso de los contextos fronterizos en México, Sayak Valencia habla del fenómeno del capitalismo gore: “Proponemos el término capitalismo gore para hacer referencia a la reinterpretación dada a la economía hegemónica y global en los espacios (geográficamente) fronterizos. [...] Cuerpos concebidos como productos de intercambio que alteran y rompen las lógicas del proceso de producción del capital, ya que subvierten los términos de éste al sacar del juego la fase de producción de la mercancía, sustituyéndola por una mercancía encarnada literalmente por el cuerpo y la vida humana, a través de técnicas predatorias de violencia extrema como el secuestro o el asesinato por encargo”, en *Capitalismo gore* (Paidós, 2016), 25.

[4] Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, trad. Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza (Tinta Limón, 2018), 381-382.

ampliada, cuando parece no haber otra salida excepto la devaluación”[5].

Es en la década de los noventa del siglo XX cuando las políticas neoliberales se agudizan. Rosi Braidotti analiza una reacción generacional desde el feminismo; aquellas mujeres que viven su juventud en esta década resuelven, por medio del arte, la desesperanza y la violencia de la época. Para la teórica italoaustraliana, el desafío de las artistas en dichos años se traduce en expresiones de furia por medio de la ironía y el ingenio, tal como se percibe en los contenidos de las obras de las *Riot Grrrl* o la *Guerrilla Girls*, movimientos impulsados por diferentes bandas de rock punk que politizan la música desde el feminismo. A partir de estas configuraciones culturales se construye una subjetividad basada en un devenir colectivo, nómade, como consecuencia y reacción de su tiempo:

La franqueza no tiene que ser cruel, ni destructiva. Al contrario, todo sistema de retroalimentación que funciona bien está construido sobre la empatía, sobre la idea que todos vamos en el mismo barco y de que comprendemos un mal trago, porque nosotros mismos hemos pasado por ello. Nos esforzamos por desechar impulsos tales como exigir alabanzas a nuestro ego o el reconocimiento que creemos merecer. Lograr confianza se centra en la idea de que cada comentario que hacemos es en nombre de un objetivo común: apoyarnos y ayudarnos mutuamente para intentar hacer mejores películas [6]

Esta subjetividad se expresará en diferentes obras publicadas a partir de los años dos mil, en autoras que nacieron durante las décadas de los sesenta y setenta, quienes experimentan en géneros poco legitimados por la literatura seria como el horror, el terror, la ciencia ficción y la hibridez de los mismos. Según Braidotti, retornar a los géneros vistos desde el canon como “menores” es una salida no nostálgica, sino creativa. Esos géneros son formas localizadas y múltiples de resistencia política desde una periferia que busca desestabilizar el centro, en este caso, el realismo. Braidotti hace una crítica a la nostalgia, como expresión conservadora que idealiza un pasado en el que no participan las mujeres, de ahí la necesidad de repensar esas formas estéticas no exploradas desde la tradición:

Esta huida a la nostalgia produce el efecto inmediato de soslayar, por mera denegación, la transición desde un mundo humanista a un mundo posthumano [...] En este clima generalizado de denegación y negligencia que caracteriza la crisis terminal del humanismo clásico, necesitamos volver a géneros literarios “menores” tales como la ciencia ficción y, más específicamente, el ciberpunk, a fin de encontrar soluciones no nostálgicas a las contradicciones de nuestros tiempos [7]

[5] David Harvey, “El ‘nuevo’ imperialismo: acumulación por desposesión”, *Socialist register* (2005): 115, <http://biblioteca.clacso.org.ar/clacso/se/20130702120830/harvey.pdf>

[6] Braidotti, *Feminismo*, 113.

[7] Braidotti, *Feminismo*, 109.

La teórica coincide con Elsa Drucaroff, para el caso argentino, en que la ironía, el sarcasmo y la parodia son el medio que emplean, en esta ocasión, las escritoras para expresar el contexto hostil de los años noventa. Drucaroff, en *Los prisioneros de la torre*, analiza el quiebre generacional entre las y los escritores de la militancia, que vivieron la dictadura en su juventud, y propiamente la generación de la postdictadura, cuyos integrantes nacieron en las décadas de los sesenta y setenta. La tensión entre estas generaciones se agudiza en una imagen de autoridad ética que exhibe la generación de la militancia al ostentar el monopolio de la rebeldía; mientras que en la segunda generación predomina una sensación de desencanto en la que urge imaginar otras formas de subversión:

Surgen tres problemas para las generaciones de postdictadura y su nueva narrativa en relación con la generación de militancia (luego definiré en qué sentido la llamo así). El primero es cómo ser rebelde cuando los más viejos se autoatribuyen toda la rebeldía posible. ¿Cómo desobedecen los hijos el mandato paterno “sé rebelde”, una paradoja que inmoviliza y oprime? Este mandato y esta opresión se leen hoy en filigrana en las obras de la NNA [Nueva Narrativa Argentina], construyen situaciones explícitas o connotadas de *filicidio*, una mancha temática que recorre, como veremos, la narrativa de postdictadura [8]

El diálogo entre Braidotti y Drucaroff, con sus respectivas diferencias, una en el contexto general del posmodernismo europeo y la otra particularizando en Argentina, radica en la interpretación de ciertas expresiones estéticas, la representación de sujetos que resisten a la violencia y que, a la vez, elaboran una subjetividad colectiva. Por ello, el vacío histórico en que Occidente ha confinado a las mujeres hace que “el anhelo nostálgico” resulte cuestionable –es posible, tal vez, que los tiempos pasados para las mujeres nunca hayan sido mejores–, de ahí la libertad del desafío feminista en esta búsqueda. La mirada de Braidotti resuena en las historias de esta generación[9], en la medida que la vuelta al pasado desde una nostalgia idealizante impide reconocer el lugar de las sujetas históricas y se convierte en una suerte de evasión de la realidad.

### El devenir: las que resisten

Los relatos de Cabezón Cámara y de Ampuero no pueden percibirse como un reflejo mecánico de la realidad, sino como ficciones que producen sentidos, tanto por la recreación alejada del realismo como por

[8] Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre*. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura (Emecé, 2011), 53.

[9] Mariana Enriquez en la crónica “Harta de nosotros” trata el problema de la nostalgia en una generación que vivió la represión en democracia, desmitifica la imagen de los años ochenta como un momento de juventud y rebeldía, en el que desde su experiencia la violencia continuó ejerciéndola a través de diferentes prácticas institucionales: “Lo que yo digo es: aunque me fueren nunca voy a decir que todo tiempo por pasado fue mejor”, en *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones* (Anagrama, 2022), 26.

el desenlace de los cuentos. Cabezón Cámara narra la historia de una joven, víctima del negocio de la trata de personas, sometida a condiciones de esclavitud. El relato forma parte de una trilogía donde la violencia es uno de los ejes temáticos: *La Virgen Cabeza* (2009), *Le viste la cara a Dios* (2011) y *Romance de la Negra Rubia* (2014). En las tres obras la marginalidad se relaciona con la tradición, pues desde una escritura barroca se construyen las historias de disidentes sexuales, okupas en la crisis inmobiliaria y las experiencias límites en los primeros años del neoliberalismo argentino. En *Le viste la cara a Dios*, una narradora en segunda persona entabla un diálogo imaginario con la joven protagonista, cuyo nombre no se menciona y es bautizada como Beya, en alusión a la Bella Durmiente, debido a la narcotización a la que es obligada para tolerar las diferentes formas de violencia[10]. En el proceso del bautismo, a Beya la hacen “pura carne a fuerza de golpe y pija”[11]. La frase remite, por medio de la sinécdoque, aquello en lo que han convertido a la joven: “pura carne”. Ella deja de ser persona o animal, ser sintiente, porque en el prostíbulo sólo está destinada al consumo. Ante las constantes violaciones, en Beya está el deseo de huida, de venganza y de legítima defensa.

La narradora manifiesta que Beya es una mujer forzada a prostituirse, pero no una prostituta, es decir, en su condición se ve reducida a los deseos ajenos. El cuerpo de la mujer será el espacio donde se conforman las prácticas discursivas del poder patriarcal, representado en el proxeneta, llamado Rata Cuervo, y en los hombres que la utilizan. Vale mencionar que el proxeneta también pasa por un proceso de animalización, pero en este caso negativa, es decir, deviene rata y cuervo, animales vistos desde una mirada especista como oportunistas o consumidores de desechos[12]. Beya, por el contrario, antes de asumir su subjetividad nómada, es cosificada, su cuerpo fragmentado, violado y para ello la autora emplea el vocabulario “matarife”:

[...] amatambrado de sogas y en mazmorra sin salida: si a matasiete el matambre, a vos el resbalar en tu sangre y en los charcos de la leche que te ahoga y que te arde. Querés partir y dejar atrás la mazorca, el ardor colorado

[10] Recordemos que la autora escribe este relato a petición de un proyecto editorial que tenía la intención de recrear cuentos clásicos en contextos contemporáneos. A Cabezón Cámara se le asigna la tarea de construir una nueva versión de la Bella Durmiente. Esta recreación presenta una mirada crítica a los cuentos clásicos infantiles y la violencia contenida –y normalizada– en ellos. Es importante mencionar que existen tres versiones del relato: la primera, de 2011, *Le viste la cara a Dios*, es digital; la segunda es una versión ilustrada en colaboración con Iñaki Echeverría; y la tercera es la reimpresión física de la primera. Para este trabajo, se consultaron la primera y la segunda.

[11] Gabriela Cabezón Cámara, *Le viste la cara a Dios* (Colección de bichos, 2011), 6.  
<https://auladigitalweb.files.wordpress.com/2019/05/gabriela-cabezon-camara-le-viste-la-cara-a-dios-1.pdf>

[12] El especismo, según González y Ávila, es un orden que recrea una estructura que jerarquiza a otras especies a partir de la idea de la superioridad humana: “Orden tecno-bio-físico-social de escala global que re-produce de manera sistemática la dominación animal y que se fundamenta en la dicotomía humano / animal”. Glosario de resistencia animal(ista) (Ediciones desde Abajo/ ILECA, 2022), 50.  
<https://www.institutoleca.org/wp-content/uploads/2023/10/Glosario-de-resistencia-animalista.pdf>

de sus dientes amarillos y tu esfínter hecho un volado de broderie de tomate, ay, si pudieras esfumarte en un abrazo celestial y no sentir las trompadas ni que te queman con fasos ni esa contracción que duele, la de cada célula tratando de blindarte para que no te entren ni arando. [13]

En la versión gráfica, las imágenes descritas por Cabezón Cámara se representan a semejanza del cuerpo de la res y los cortes destinados al consumo humano: matambre, asado, vacío, cuadril, entre otros [14]. A la vez, ambas versiones, remiten a los relatos fundacionales del mito de la cautiva, a los cuerpos de “La Refalosa” (1843) de Hilario Ascasubi y “El matadero” (1871) de Esteban Echeverría, dialogan con las narrativas actuales que se integran a la serie de los “mataderos de la cultura”, una “matriz de sentidos virtuales” en la literatura argentina [15]. Como en “El matadero” (2015) de Martín Kohan, *Cadáver exquisito* (2017) de Agustina Bazterrica o *Nación Vacuna* (2017) de Fernanda García Lao, el matadero es un dispositivo especista que recrea el tema del poder y el espacio de la violencia. Para Gabriel Giorgi, los “mataderos de la cultura” plantean la imposibilidad de delimitar las zonas de la muerte y de la vida: “se organizan en torno al fracaso de esa demarcación y de esa zona: son contagiosos, expansivos, difusos” [16]. En *Le viste la cara a Dios* el prostíbulo, descrito como un “matadero infecto” en el barrio de Lanús, es un espacio sin ley ni justicia, de ahí que sea visitado tanto por jueces como por policías. El cuerpo de las mujeres, como el de las reses, es confinado a ese sitio, en esta operación simultánea de interlocución con la tradición y crítica a la violencia implícita en los mitos de la patria. No hay que perder de vista que la obra también refiere al caso Marita Verón, uno de los procesos judiciales más impactantes que se han vivido en Argentina [17].

El trayecto de María Fernanda Ampuero en el periodismo influye en la escritura de sus primeras crónicas: *Lo que aprendí en la peluquería* (2011) y *Permiso de residencia* (2013). En 2018 publica el libro de cuentos *Pelea de gallos*, que antecede el trabajo de *Sacrificios humanos* (2021), donde se integra “Biografía”. *Sacrificios humanos* se compone de doce cuentos, cuyo eje temático es la violencia que vive una serie de personajes, vistos como sujetos de vulnerabilidad: mujeres, mujeres migrantes, infancias, jóvenes, pobres. Cada cuento podría interpretarse como un ejemplo de sacrificio.

[13] Cabezón Cámara, *Le viste la cara*, 6.

[14] Gabriela Cabezón Cámara e Iñaki Echeverría, *Beya (le viste la cara a Dios)* (Eterna Cadencia, 2020), 41.

[15] Gabriel Giorgi, *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (Eterna Cadencia, 2014), 130.

[16] Giorgi, *Formas comunes*, 131.

[17] El caso consistió en la privación ilegítima de la libertad de María de los Ángeles Verón, el 3 de abril de 2002, en la provincia de Tucumán. Luego del secuestro, la joven fue obligada a ejercer la prostitución en diferentes lugares de Argentina y presumiblemente de España. María sigue en condición de desaparecida. La información recabada en el fallo de la Suprema Corte da cuenta de una serie de elementos que Cabezón Cámara incorpora en su relato como la complicidad de la policía en el negocio de la trata, se especula también de la participación de altos funcionarios así como el posible embarazo de María (Centro de Información Judicial, 2013).

En el caso de “Biografía”, son las migrantes las víctimas sacrificiales de la necropolítica. Al término del libro, en los datos de impresión, se agrega una nota que podemos interpretar como cierre del volumen y punto de partida de la interpretación: “*Sacrificios humanos* [...] se terminó de imprimir en julio de 2021, segundo año de la peste, coincidiendo con el aniversario de la muerte de la gran Mary Shelley, creadora de monstruos”[18]. En el libro y en el cuento en particular, la imagen del monstruo remite a la subalternidad como disparador crítico del poder.

En “Biografía” una joven mujer latinoamericana, madre soltera que deja en su país de origen a su pequeña hija, llega a una ciudad, posiblemente de habla española, debido a que la narradora no detalla sobre el cambio de lengua del lugar al que arriba. En la desesperación por encontrar un empleo, la mujer ofrece sus servicios como escritora ante quien esté resuelto a contar su vida. El aviso es atendido por un hombre, llamado Alberto, con la condición de que ella acuda a su casa, una suerte de castillo gótico retirado del centro urbano, a cambio de recibir dos generosos pagos. Si bien en un inicio del cuento los espacios se presentan abiertos, conforme avanza la historia la atmósfera se cierra: la hostilidad de la nueva ciudad se intensifica en la casa del empleador, en el baño donde la mujer se protege y en la habitación donde pasa la noche. La protagonista es la narradora en primera persona y, como en el caso de Cabezón Cámara, tampoco tiene un nombre propio. Esta 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 narradora percibe la realidad no sin cierto grado de ambigüedad, porque aquello que ve no obedece a una lógica racional.

En ambos relatos resulta prioritario el modo de narrar, hay un proyecto estético y ético en la decisión de contar desde el punto de vista de las víctimas y ya no desde la perspectiva del victimario, como lo hace el género negro convencional. El relato de las víctimas y de las sobrevivientes exhibe la violencia patriarcal que está en el fondo del capitalismo y de la pobreza que viven las mujeres, tal como lo dice la narradora de Ampuero al inicio del cuento: “Qué imprudente, qué loca, dirán, pero quisiera que me vieran sin documentos en un país extranjero contando y alisando los pocos billetes para poder pagar la habitación y comprar una barra de pan y un café solo”[19].

En “Biografía” se emplea el horror como un procedimiento para recrear la violencia estructural que viven amplios sectores sociales. Para Sandra Gasparini, la ecuatoriana construye “sujetos *monstruificados* (que

[18] María Fernanda Ampuero, *Sacrificios humanos* (Páginas de Espuma, 2021), 141.

[19] Ampuero, *Sacrificios*, 13.

devienen monstruos en un proceso narrativamente exhibido)”[20], cuyos relatos buscan la empatía y la indignación en una sociedad tendiente a prácticas individualistas. La narradora del cuento aprende de otra compatriota que migrar es como ir a la guerra, incluso experimentando mayor orfandad. A lo largo de la historia, esta voz pone énfasis en ciertas imágenes por medio de la expresión “Véanme, véanme”. Vean la violencia, la soledad, la indiferencia: “Vean a mis vecinos, callados, a los lados de la calle”[21]. La migrante, en su ilegalidad, en su incapacidad de agencia, está lejos de la condición de persona de la que habla Giorgi: “persona plena será aquella que tiene control sobre su propio cuerpo, quien se declara ‘dueña’ de su cuerpo y capaz de someter y de conducir su ‘parte animal’.”[22]

Tanto Beya como la narradora de “Biografía” habitan espacios de incertidumbre, la primera porque está prisionera en el prostíbulo, y la segunda porque como migrante indocumentada acepta cualquier trabajo, incluyendo aquel donde su vida está en riesgo. Las dos protagonistas están en condiciones muy semejantes a la esclavitud, debido al sometimiento de sus cuerpos y porque no son sujetas de derecho, lo que equivale a la muerte social. Según Achille Mbembe: “La condición de esclavo es, por tanto, el resultado de una triple pérdida: pérdida de un ‘hogar’, pérdida de los derechos sobre su cuerpo y pérdida de su estatus político”[23]. Esta condena a la muerte social no obedece a un impulso individualizado, a una falla del sistema ni del Estado, puede entenderse a través de lo que Rita Segato llama una violencia sistematizada que busca el exterminio y es más poderosa en cuanto se sostiene en el imaginario patriarcal, no sólo compartido por quienes ejecutan la violencia sino también por el resto de la sociedad, cuya finalidad es disciplinar, censurar y reducir el cuerpo de las mujeres.[24] Es decir, estas mujeres son sacrificadas, están dispuestas como ejemplos en un discurso aleccionador y moralizante que conduce al sometimiento absoluto.

### Las resistencias / las sobrevivencias: devenir santa, devenir animal

Ante la violencia y el riesgo de morir, las personajes buscan estrategias para sobrevivir, mecanismos de resistencia que desde el posthumanismo se comprenden en la idea del devenir y que literariamente se identifican

[20] Sandra Gasparini, “ ‘Aquí no me escucharán gritar’: violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres”, Tesis 15, número 20 (2022): 272, <https://doi.org/10.15381/tesis.v15i20.23522>

[21] Ampuero, *Sacrificios*, 15.

[22] Giorgi, *Formas comunes*, 24.

[23] Achille Mbembe, *Necropolítica. Sobre el gobierno privado indirecto*, trad. Elisabeth Fawmir Archambault (Melusina, 2011), 31-32.

[24] Rita Segato, *La guerra contra las mujeres* (Traficantes de Sueños, 2016), 38-40. [https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45\\_segato\\_web.pdf](https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45_segato_web.pdf)

como seres fronterizos, entre lo humano y lo animal, o lo humano y lo monstruoso. Rosi Braidotti y Gabriel Giorgi interpretan estas formas de devenir animal en *La pasión según G.H.* de Clarice Lispector, donde G.H vive un proceso de despersonalización que anula sus propios límites humanos. Este es el principio del sujeto posthumano y nómada, fronterizo entre el animal, el mineral, la materia viva, la tierra o la máquina: “La subjetividad nómada significa cruzar el desierto con un mapa que no está impreso sino salmodiado, como en la tradición oral; significa olvidar el olvido y emprender el viaje independientemente del punto de destino; y, lo que es aún más importante, la subjetividad nómada se refiere al devenir”. [25]

Beya deviene en santa para sobrevivir al dolor. El proceso no es una conversión religiosa, porque Beya puede entrar y salir de la santidad. En tanto el devenir no es estático ni permanente, el recurso de lo maravilloso representa un movimiento, un desplazamiento del cuerpo de Beya que comienza a ser el cuerpo de las otras: “El espacio del devenir es un espacio de marginalidad dinámica”. [26] Es útil mencionar que, como en el caso de la protagonista, la religiosidad fue una herramienta que usaron las víctimas de secuestro en los centros clandestinos de detención para resistir a la tortura durante la dictadura militar argentina (1976-1983) [27]. Beya, prisionera en el prostíbulo, busca salvarse por medio de la fe, de la imagen de san Jorge y en el deseo de huida que la hace imaginar un hijo de odio que nace dragón: “Te hiciste fuerte y monstruosa: además de los siete ojos, los siete cuernos y la espada de la boca, te crecieron las diez facas en las puntas de los dedos, alumbraste a tu bebé que fue un dragón con diez cráneos y siete cuernos de extraña distribución” [28]. La protagonista percibe su realidad desde un trance místico, y en el devenir santa se vincula con aquellos seres minoritarios que luchan, representados en la imagen de san Jorge y el dragón. Esta transmutación cuestiona el carácter laico del proyecto de la modernidad, impuesto parcialmente en América durante el periodo colonial y sobre todo después de los movimientos independentistas. El discurso de la laicidad, lejos de incluir a las mujeres, terminó por separarlas de la sociedad, al considerarlas irracionales y emotivas, confinándolas al universo de lo privado, despolitizando sus experiencias.

En este devenir santa, Beya termina por asesinar a sus violentadores y a otras mujeres cómplices o testigos de los delitos. El proceso del devenir es experimentado desde la marginalidad, vista aquí en las mujeres

[25] Braidotti, *Feminismo*, 66. Para Gabriel Giorgi, estos procesos de animalización no son nuevos, él los ubica en los años sesenta en América Latina. Ver Giorgi, *Formas comunes*, 11.

[26] Braidotti, *Feminismo*, 163.

[27] Pilar Calveiro, *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina* (Colihue, 2004), 66, [https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia\\_web/dictadura/Calveiro.pdf](https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/dictadura/Calveiro.pdf)

[28] Cabezón Cámara, *Le viste la cara*, 22.

obligadas a prostituirse, es colectivo, en la medida que todas ellas comparten la experiencia de la reclusión, e imaginativo, porque literariamente se recurre a la transformación en santa. En tanto la categoría “humano” no es neutra, porque en su origen se empleó para el hombre europeo, el devenir se convierte en una experiencia de quien aprende a resistir porque no es considerada como parte de ese sujeto universal, y busca, para empezar, la sobrevivencia, porque su existencia está amenazada. Para Elías Canetti, el asesinato es el principio de la supervivencia[29], por eso Beya le dispara a sus agresores, se salva para salvar a las que vienen, y para hacerle justicia a aquellas que no sobrevivieron. Beya se transforma en guerrera mística, como lo declara la cita anterior: “Te hiciste fuerte y monstruosa”. En este sentido Beya se reinventa, su cuerpo experimenta la fortaleza múltiple de quienes la preceden, un proceso, a la vez, de incardinamiento que constituye también la subjetividad nómada.

En Ampuero la vida trasciende esa humanidad como parte de un proceso “interactivo y sin conclusiones”[30]. El desplazamiento del antropocentrismo se resuelve en el devenir animal, devenir monstruo, devenir otras. Desde el inicio del cuento, la narradora describe la angustia que le “[...] trepaba el cogote como criatura negra, helada, crujiente, con agujón”[31]. Constantemente se identifica, en su marginalidad, con los animales: comía como un perro callejero; asustada, sueña a un pavo que amenaza a su hija, y en el sueño ella tampoco se percibe con características humanas (no tenía brazos ni piernas); ella posee voz de “ratita”, emite sonidos de conejo “en las fauces de un lobo”[32]. El miedo la despoja de su carácter humano, por eso no puede gritar o defenderse y su cuerpo reacciona instintivamente a través de sus fluidos corporales (orina y menstrúa). La personaje llega a su destino a sobrevivir, pero sólo será posible si deja de ser humana e incluso animal: “Las inmigrantes, además, somos el hueso que trituran para que coman los animales”[33].

La narradora es la víctima sacrificial de su familia, debe inmolarsse ante el proceso de dolarización que vivió Ecuador en el 2000, una salida a la crisis inflacionaria que terminó por expulsar a la población en busca de un mejor destino en las ciudades europeas o estadounidenses: “Nos dolarizamos, nos fuimos a la mierda: que cada familia sacrifique a su mejor cordero”[34]. La crisis antes y después de la dolarización es consecuencia de las políticas neoliberales que resolvieron el rescate de

[29] Mbembe, *Necropolítica*, 66.

[30] Rosi Braidotti, *Lo posthumano*, trad. Juan Carlos Gentile Vitale (Gedisa, 2015), 77.

[31] Ampuero, *Sacrificios*, 14.

[32] Ampuero, *Sacrificios*, 26.

[33] Ampuero, *Sacrificios*, 17.

[34] Ampuero, *Sacrificios*, 17.

los bancos, a costa del bienestar de la sociedad. Y fueron las remesas, resultado de la migración masiva, las que parcialmente pudieron paliar la recesión[35]. En este contexto, la narradora se reconoce a sí misma como la ofrenda que salvará a su familia:

El corazón de un inmigrante es un pájaro entre dos manazas.  
Debo comer.  
Debo dar de comer.  
Debo ser comida.[36]

Alberto, el empleador que la secuestra, es un personaje bestializado. El relato de su vida remite a este proceso de devenir monstruo para sobrevivir a la violencia del padre. Cuenta que él y su hermano cazaban ratas para calmar al "monstruo de la tripa"[37]. Como su madre, él tampoco tenía dientes. A partir de la muerte de la madre, Alberto deviene en monstruo, se escinde entre el hombre que sobrevive a la violencia y el doble de sí mismo, racista y misógino, que replica al padre. Ante la amenaza de este monstruo múltiple, la narradora imagina o ve la muerte de Alberto, aferrada a un oso de juguete que encuentra en la habitación donde se resguarda. Imagina la fortaleza y el poder que no posee: será una bruja o una amazona. En esa habitación, la narradora descubre en un cajón los pasaportes de diferentes mujeres víctimas de Alberto que, a diferencia de ella, no sobrevivieron. Por eso cuando logra salir, gracias a la muerte un tanto fantástica de su captor, ella declara, mientras ve las sombras de las otras, las "hermanas de la migración": "Véanme, véanme. Escapo como un animal sorprendido de haber sobrevivido, un animal que no mira atrás porque nadie lo está siguiendo, un animal que da largas zancadas y levanta polvo y se baña en él como si fuera purpurina. Vivo. Un animal vivo"[38]. Se concluye el doble proceso: devenir animal para sobrevivir, devenir otras para mantener la memoria. Al final, la narradora del cuento de Ampuero transita de su condición de migrante a la de sobreviviente, es decir, el devenir animal le permite desafiar la realidad desde una conciencia de la periferia que implique reconocer su lugar en el mundo, la marginalidad en la que resiste. Por ello, el carácter nómada no depende tanto de un viaje sino del movimiento, del tránsito.

[35] Carlos Larrea, "Crisis, dolarización y pobreza en el Ecuador", en *Retos para la integración social de los pobres en América Latina*, ed. Carlos Barba Solano (CLACSO, 2008), 219.

<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/grupos/barba/13larrea.pdf>

[36] Ampuero, *Sacrificios*, 20.

[37] Ampuero, *Sacrificios*, 22.

[38] Ampuero, *Sacrificios*, 33.

## A manera de conclusiones

Desde el posthumanismo, se recuerda que las mujeres no siempre fueron consideradas humanas. Esta subjetividad nómada que propone Braidotti desplaza al antropocentrismo, apuesta por una salida del individualismo como mandato de nuestros tiempos, de ahí que el devenir en el feminismo posthumanista sea colectivo: “El individualismo no es un componente innato de la naturaleza humana, como los pensadores liberales están dispuestos a creer, sino más bien una formación discursiva específica desde el punto de vista histórico y cultural, una formación que, además, se está volviendo cada vez más problemática”[39]. Lo posthumano se plantea como un conectar las vidas humanas con las no humanas, desde las existencias periféricas, constantemente excluidas por un sistema que se sigue sosteniendo en la violencia.

Si bien los relatos de Cabezón Cámara y de Ampuero recrean contextos muy cercanos a la realidad, no narran desde la crónica o el testimonio. La relación con lo real es de otro orden, una salida imaginativa a las situaciones en los relatos que describen opresiones sistémicas, lo que conlleva una expresión que devela las relaciones de poder, donde los otros, particularmente, las otras están atravesadas por diferentes ejes: el género, la clase, la racialización, la edad. Es decir, el proceso del devenir en la literatura visibiliza que el otro (la migrante, la víctima de trata), en el contexto capitalista y latinoamericano, es el racializado y sexualizado. Y es en el cuerpo donde principia y se concreta el devenir: el cuerpo violentado de Beya, el cuerpo amenazado de muerte en Ampuero.

La perspectiva posthumanista en la narrativa actual escrita por mujeres es, por ello, una expresión ficcional, maravillosa, a la vez que un ejercicio de representación. ¿Cómo salir de la violencia, de la esclavitud a la que somete la trata, la pobreza, la migración forzada? La resistencia se construye como el resultado de un vínculo colectivo, a veces incluso impulsado por el odio o la sobrevivencia. Beya sobrevive como probablemente no lo hizo Marita Verón, lo mismo que la narradora en “Biografía”: el cambio en la representación no niega las condiciones materiales, sino que propone una forma de resistencia. En ambas protagonistas, la historia personal proyecta la de otras muchas en circunstancias parecidas y la sobrevivencia a través del devenir permite pensar en diferentes posibilidades de subvertir el orden capitalista. Me parece importante detenernos en el análisis de las obras de estas escritoras, en cuyas historias los destinos de las personajes no necesariamente se clausuran. Ante la violencia de un sistema predador, la respuesta ficcional y colectiva parece extraordinaria, pero posible.

[39] Braidotti, *Lo posthumano*, 36.

## Bibliografía y otras fuentes de consulta

- Ampuero, María Fernanda. *Sacrificios humanos*. Páginas de Espuma, 2021
- Braidotti, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Traducido por Gabriela Ventureira y María Luisa Femenías. Gedisa, 2004.
- Braidotti, Rosi. *Lo posthumano*. Traducido por Juan Carlos Gentile Vitale. Gedisa, 2015.
- Cabezón Cámara, Gabriela. *Le viste la cara a Dios*. Colección de bichos, 2011. <https://auladigitalweb.files.wordpress.com/2019/03/gabriela-cabezón-cámara-le-viste-la-cara-a-dios-1.pdf>
- Cabezón Cámara, Gabriela e Iñaki Echeverría. *Beya (le viste la casa a Dios)*. Eterna Cadencia, 2020.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Colihue, 2004. [https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia\\_web/dictadura/Calveiro.pdf](https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/dictadura/Calveiro.pdf)
- Centro de Información Judicial. “Caso Marita Verón: Fallo de la Suprema Corte de Justicia de Tucumán”. 17 de diciembre de 2013, Consultado el 19 de julio de 2024. <https://www.cij.gov.ar/nota-12751-Caso-Marita-Ver-n--fallo-de-la-Corte-Suprema-de-Justicia-de-Tucum-n.html>
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé, 2011.
- Enriquez, Mariana. *El otro lado. Retratos, fetichismo, confesiones*. Anagrama, 2022.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traducido por Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza. Tinta Limón Ediciones, 2018.
- Gasparini, Sandra. “‘Aquí no me escucharán gritar’: violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres”. *Tesis* 15, núm. 20 (2022): 257-288. <https://doi.org/10.15381/tesis.v15i20.23522>
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia, 2014.
- González, Anahí Gabriela e Iván Darío Ávila. *Glosario de resistencia animal(ista)*. Ediciones desde Abajo / ILECA, 2022. <https://www.institutoleca.org/wp-content/uploads/2023/10/Glosario-de-resistencia-animalista.pdf>
- Harvey, David. “El ‘nuevo’ imperialismo: acumulación por desposesión”. *Socialist register*, CLACSO, (2005): 99-129 <http://biblioteca.clacso.org.ar/clacso/se/20130702120830/harvey.pdf>
- Larrea, Carlos. “Crisis, dolarización y pobreza en el Ecuador”. En *Retos para la integración social de los pobres en América Latina*, editado por Carlos Barba Solano. CLACSO, 2008. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/grupos/barba/13larrea.pdf>
- Mbembe, Achille. *Necropolítica. Sobre el gobierno privado indirecto*. Traducido por Elisabeth Fawmir Archambault. Melusina, 2011.
- Rich, Adrienne. *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida: 1979-1985*. Traducido por María Soledad Sánchez Gómez. Icaria / Antrazyt, 2001.
- Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños, 2016. [https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45\\_segato\\_web.pdf](https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45_segato_web.pdf)
- Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Paidós, 2016.