

Gabriela Cabezón Cámara: un barroso femenino

Nora Domínguez
UBA

*una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo*
Alejandra Pizarnik, Arbol de Diana

Le viste la cara a Dios de Gabriela Cabezón Cámara¹ (2012) transcurre en un espacio prostibular cuya salida se convierte en el momento utópico² y liberador que reorganiza el intercambio y uso de los cuerpos y voces, sujeta el ritmo narrativo imparables de un teatro de la crueldad que se resuelve en una ficción reparadora de la abyección y configura una ficción política de estrechos y directos lazos con el presente. La ficción barroca es ficción política que mezcla y empuja varias tradiciones de la violencia y de la literatura política.

El espacio prostibular, ligado en esta novela con el espacio hacia el que confluyen las operaciones delictivas y mafiosas de la trata de personas, se narra desde adentro, desde el núcleo donde late el haz de delitos que lo definen: el secuestro, la esclavitud sexual, las violaciones, la extracción de soberanía. La conducción del cuerpo de una mujer hacia esos extremos construye un mundo y una visión del mundo próxima al desecho poniendo en escena el tipo de saber que otorga la alcantarilla y sus hilos de barro.

En la novela *El trabajo* (2007) de Aníbal Jarkowski, el relato no ingresa al prostíbulo sin embargo lo invoca sostenidamente desde un imaginario umbral que no se traspasa. Umbral que la *nouvelle* de Gabriela Cabezón Cámara, *Le viste la cara a Dios*

¹ Jarkowski, Aníbal. *El trabajo*. Buenos Aires, Tusquets, 2007. Cabezón Cámara, Gabriela. y *Le viste la cara a Dios*. *La Beya durmiente*. Colección de bichos. Clásicos infantiles para adultos. Sigue leyendo editores, 2012 <http://www.sigueleyendo.es/products-page/bichos/le-viste-la-cara-a-dios/>

² La idea es de los momentos utópicos en Cabezón Cámara la tomo de González, Cecilia “La desclasificación de los cuerpos: formas estéticas y políticas de la utopía en *Barbie también puede estar triste* de Albertina Carri y *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara”, en revista *Mora* vol.18 no.1 ene./jul. 2012, en http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=1853-001X20120001&lng=es&nrm=iso

(2012) elige cruzarlo. Decididamente ambos textos se distancian literaria e ideológicamente del tratamiento del cuerpo de la prostituta y de su valoración, tal como se puede leer en los textos canónicos de esta tradición con los que dialogan y discuten. Pero si en la novela de Jarkowski predominan las perspectivas distanciadas, el texto de Cabezón Cámara opta por una enunciación sumergida, empapada de las leyes del prostíbulo y en este sentido aporta un giro más brutal. La perspectiva del relato focaliza y parte desde la subjetividad del personaje de Beya sin abandonar el registro de sus suplicios y luego el de sus recuerdos y deseos pero lo hace sin asumir la primera persona sino por medio de una enunciación en segunda que acerca el tono oral de un texto ficticio que se pronuncia, se recita con inflexiones altas, casi a los gritos. Esta segunda persona invoca, exhorta, registra cada acto de la mujer objeto de trata y de tortura para anticiparle lo que viene, para poner en palabras lo que vive y experimenta, para instruirla en el odio. Hay una empatía vociferante, una fusión identificatoria y diversificada entre el sujeto de la enunciación y el del enunciado:

“todo es paliza y paliza y el dolor multiplicado y todo vuelve a girar, te desayunan con whisky en el puticlub de mierda, porque la tortura ahí adentro no termina ni se acaba como no se acaba nunca la cosecha de mujeres y eso te lo hacen saber, no te vayas a olvidar, que ellos te pueden pasar a degüello como a un chancho y filetearte después como si fueras jamón. Súbitamente entendés que mejor hacés creer que ya estás muerta y entregada” (pág. 11)

La prosa excede, gasta, abunda en focos de abyección para combinar los altos y bajos de una estética neobarroca³ que pone en funcionamiento diferentes sistemas de referencias (literarias, cinematográficas, cultas o populares, religiosas o pornográficas). Ahí se suceden y mezclan la tradición gauchesca con la poesía mística, el sentir religioso con el movimiento prostibulario, el personaje de la barbarie federal, el matasiete de *El Matadero* de Echeverría con la víctima más radical de Auschwitz, el musulmán, la mujer cautiva como personaje de la captura y el rapto nacional con Kill Bill, la presa política, desaparecida y violada y la Bella Durmiente, el mito femenino infantilizado y congelado en la belleza y el sueño. Bataille y Perlongher, San Jorge y el mal. Afirmarse en una tradición implica asumirla y desviarla, manipularla como cita,

³ Rosa, Nicolás. “Una ortofonía abyecta”, en Cangi y Siganevich, ob. Cit.

como resto hasta hacer de ella una materia que se confunda con el detritus, un excremento, “lo que sobra de un todo nunca reunido”⁴.

Actuación, simulacro, pose y resistencia son las instrucciones que profiere esa especie de voz en off, cómplice e identificatoria que mezcla estilos y propone venganzas (“y tu pobre cuerpo Beya se encuentra *sabiendo posta*, con *certeza iluminada*, que lo mejor es fingir y sofisticás la ausencia!”), 11, destacado mío) y de esta manera se trenzan y enlazan las dos partes de la novela: la que narra el exceso de la opresión, la esclavización, con sus datos pornográficos y amenaza de muerte con la del deseo de vida y la potencia femenina que se deja arrastrar hasta la rebelión.

La voz increpa mientras busca el susurro y el secreto de la futura desobediencia radical, de modo que lo que también surge modulado a dos bandas es el juego entre presencia y ausencia. El cuerpo de la joven capturada en el puticlub de Lanús, secuestrado por las redes de la trata, drogado por la cocaína, golpeado, torturado, penetrado por cuatro hombres, arrastrado hasta la disolución de su yo, llevado a la aniquilación vital, casi al extremo de la nuda vida, es una corporalidad puesta en primer plano, una flagrante presencia del cuerpo torturado y vejado mientras otro vuelco barroco le señala “hacés arte de tu ausencia” (13), sofisticás tu ausencia, o “cuidar tu odio como si fuera un bebé recién nacido” (13).

Hay un vocabulario proliferante de lo bajo, un diccionario propio de la tortura que se entona con citas de la historia de la literatura de la violencia popular: amatambrar, matadero, degüello, mazorca, tupacamaizarte, facas, caños, fierros pesados o las frases (de las que solo doy dos ejemplos): “la que sos iba a ser muerta como resto de puchero”, “te lastran en fiesta eterna dejándote cadáver”. En este espacio de lo heterogéneo la lengua va en busca de lo más bajo vía la cita de la gauchesca y entre los pliegues del neobarroso como restos que remiten a lo indiscutiblemente marginal para tratar de encontrar allí la soberanía del poder más alto.⁵ Pero el camino del odio y la venganza también acumula imágenes de santos, estampitas, identificaciones místicas. El texto alude a poder verle la cara a Dios, y así la *nouvelle* enclava su furia irónica hundiéndose en la violencia que implica también ruptura y muerte. Beya embriagada, en trance, se pierde en el deseo de la fuga y de venganza y

⁴ Panesi, Jorge. “Detritus”, en Cangí, Adrián y Paula Siganevich (comp.) *Lumpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario, Beatriz Viterbo editora, 1996

⁵ La idea es de Ariel Schettini en un trabajo presentado sobre *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik en un homenaje a la poeta el 26 de octubre del 2012

también mata. Se burla del rufián, del prostíbulo, de los jueces alcahuetes y corruptos que lo visitan, se burla de la ley pactando con un policía que le propone su infracción y le ofrece protección. Su máxima soberanía es usar el arma, destruir. El personaje avanza mientras la lengua que acompañó la historia de su sufrimiento y su conversión también se afirma en la ruptura de la ley, en una estética de restos, en el robo.

Con esta sucesión y simultaneidad de presencia y ausencia, con su alternancia de luces y sombras, de utilización de los cuerpos y de excedentes delictivos, de infantilización suprema (“la paliza es lo que aniña”) y rebeldía máxima, Gabriela Cabezón Cámara respondió al pedido editorial de escribir un relato infantil para adultos imaginando para este presente en el que vivimos que una joven estudiante de clase media, trabajadora voluntaria en un hospital de niños del barrio, solo puede permanecer dormida durante mucho tiempo porque ha sido víctima de una apropiación y sometimiento macabros. La imaginación literaria no podría haber sido más eficaz, una lección de prosa de excitante violencia que provoca al texto y al lector. El gesto de la autora dirime ahí su lucha política; lo hace a través de un contrapunto de voces, de una heteroglosia popular que definen su apuesta estética. El relato de la Beya durmiente, como una víctima empujada por el delito de trata, encuentra su modo narrativo no en la denuncia y la victimización sino en la denuncia que se torna venganza y fuga. En ese trayecto oscuro que le permite la huida, Beya toca el límite y contorsiona los bordes de la abyección produciendo una nueva, mata a siete de sus compañeras y luego se calma porque las ve subir al cielo.

La novela tuvo este mismo año una segunda edición en papel en una editorial pequeña que inaugura una colección “Incidencias” con este librito⁶. Con tipografía gruesa y llamativa, la edición sorprende por un epígrafe que no estaba en la versión digital, donde solo aparecía una cita del libro de Jorge Semprún *La escritura o la vida*; el epígrafe nuevo dice “Aparición con vida de Marita Verón y de todas las nenas, adolescentes y mujeres esclavas de las redes de prostitución”. El gesto político de esta versión en papel es, por demás, directo y coyuntural con el tono de una consigna política que recuerda y reitera la demanda a la justicia por el pedido de los cuerpos desaparecidos del terrorismo de estado. Si bien la asociación discursiva podría ser objeto de debate, sus referentes sin duda disponen con facilidad la serie violencia,

⁶ *Le viste la cara a Dios*. Buenos Aires, La isla de la luna, Colección Incidencias, 2012

violación, tortura y muerte, a los que se suman a la luz de los fallos de ayer impunidad y redes de corrupción. El gesto político que pone en juego esta intervención literaria produce un hecho inédito en una y otra dimensión, relación que habrá que ir pensando en los próximos años y en las próximas lecturas que suscite este texto. No recuerdo otro texto tan estrechamente vinculado con un hecho político en su transcurrir inmediato.⁷ Pienso sin embargo en *Los pichiciegos* de Fogwill, pero es probable que me esté quedando corta.

Este texto pone en contacto distintos nudos teóricos que exigen un mayor desarrollo; entre los que siguen son apenas unas notas: escritura y vida, literatura y política, violencia y representación, literatura y género, literatura y biopolítica, las tradiciones literarias, sus mezclas y enlaces, el presente como temporalidad problemática. En “Caribe transplantino” Perlongher señalaba que “las condiciones de la relación entre lengua y cuerpo, entre la inscripción y la carne, admiten tensores diferentes en el barroco contemporáneo”. Cabezón Cámara escribe tomándole el pulso, el tono a uno de esos tensores, pasando el legado de Perlongher por el tamiz de otro pliegue: el de un testimonio desviado, híbrido que rechaza la primera persona y de esta manera cuestiona las marcas del género. Si el musulmán es, según Agamben, el que no puede dar testimonio, la *nouvelle* cumple y ejerce su torcedura ficcional al planteo teórico-político. Beya no habla, no pronuncia la voz de la víctima, alejándose de esta manera del relato en primera persona del subalterno y de la literatura etnográfica. Beya ejecuta lo que una voz presente y *en off* le dicta o le ordena. Una presencia omnisciente que parece resonar sobre las paredes del prostíbulo y que, como un vozarrón del poder parece duplicar el poder del *cafishio* y de su cofradía mafiosa pero que en su registro de panóptico auditivo incorpora el susurro sobre la víctima y así realiza la torsión barroca sobre el cuerpo de la secuestrada convirtiéndola en rebeldía. El comienzo del texto dispone de esa duplicación en tono inaugural y casi académico para a poco de andar, la oralidad, la cita popular y la de violencia lingüística vaya generando sus propios referentes, sus propias torsiones:

“Si el fin del torturador es provocar la presencia absoluta del que tiene atado para sojuzgarlo entero con laceración y dolor, el objetivo del torturado es tomarse el

⁷ Me refiero a estos últimos de lucha y visibilidad de Susana Trimarco, madre de Marita Berón, a las presentaciones de proyectos legislativos para una ley de trata a la lucha de los diferentes grupos feministas a favor de esta ley

palo, irse de ahí, partir del cuerpo que pierde el aliento en manos de otro, amarrado 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....”

La procedencia de esta voz, uno de los recursos textuales que me despierta mayor curiosidad y cuyo funcionamiento merece un tratamiento más riguroso, es uno de los enigmas de un texto que no moviliza enigmas sino que visibiliza situaciones que la sociedad precisa ocultar. Campos de concentración, prostíbulos con menores y esclavas, la novela equipara a unos y otros en sus dinámicas de tortura y poder, de violencia sexual y violencia política. Secretos bien guardados pero que todos conocen, las ficciones contraestatales se ocupan de ponerlas en escena.

Pero ese comienzo, también, retiene las dos direcciones narrativas que la trama va a anudar y desanudar: el secuestro y la rebelión, la sustracción de identidad y la fuga. En este sentido, la novela encara otra duplicidad y pone en escena un enfrentamiento entre dos modos de ejercer la soberanía: la que toma la venganza en sus propias manos y la que busca el aniquilamiento de la víctima. Rita Segato se refirió a la violación como el acto alegórico por excelencia de la definición schmittiana de la *soberanía*, “voluntad soberana arbitraria y discrecional cuya condición de posibilidad es el aniquilamiento de atribuciones equivalentes en los otros y, sobre todo, la erradicación de la potencia de éstos como índices de alteridad o subjetividad alternativa”.⁸ Y esto es así “debido a la función de la sexualidad en el mundo que conocemos, ella conjuga en un acto único la dominación física y moral del otro”. Entre la representación de las sombras más abyectas de un espacio y una lógica patriarcal como es el prostíbulo, Cabezón Cámara inscribe el relato de la rebelde que a través de la venganza y el ponerse fuera de la ley instauro justicia. La autora no solo escribe un barroso femenino sino que lo modula en clave feminista.

Pero la sustracción de la identidad, la apropiación del cuerpo femenino, la violencia responde a otra tradición literaria. Francine Masiello encuentra en la literatura latinoamericana desde los 60 hasta el presente, que ella describe como del boom al *crash*, una dominante que dispone de cuerpos femeninos, muchas veces convertidos en cadáver, como fuerza fundamental de los mecanismos de generación narrativa. Aunque entramados en modalidades literarias diferentes, Masiello afirma que “De alguna forma,

⁸ Segato, Rita Laura: “Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado: la escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez”

entonces, la crisis del feminismo es articulada a través de la ficción; el asesinato de mujeres o la apropiación e intercambio de sus voces y cuerpos domina la forma literaria. Ellas ingresan a la ficción como piezas claves, vacías de significantes pero con la habilidad de unir lo particular y lo universal en un universo de significados”.⁹ En la novela de Roberto Bolaño *2666*, publicada póstumamente en 2004, “La parte de los crímenes” puede leerse en sintonía con esta ideas. En él se narran más de un centenar de asesinatos de mujeres ocurridos entre 1993 y 1997 en Santa Teresa, una ficción de una localidad de frontera afectada por la sucesión de muertes, el enigma sobre las procedencias de los asesinos, la impunidad de los culpables. Si Ciudad Juárez permitió visibilizar y transnacionalizar un sujeto en particular a través de la difusión de los hechos, la novela de Bolaño participó de esa difusión en clave literaria. Tal vez para construir en el relato acumulativo de cadáveres el rostro femenino de otra víctima universal. Si como señala Francine Masiello la cuestión de los crímenes de mujeres se constituye en una “pieza de cambio para entrar en el juego del consenso global”, *2666* de Bolaño permanece dentro de esta órbita y arrastra la inteligibilidad de los crímenes hacia una ecuación donde se pone a prueba la posibilidad del narrar. Bolaño intenta comunicar y dar forma a lo indecible y arriba a ese espacio de la literatura “verdadera” donde la búsqueda aterradora de una coincidencia entre referente y relato se resuelve en la imposibilidad de la experiencia y en una impotencia de escritura.¹⁰ Una única voz narrativa observa desde arriba esa tierra conmovida por los asesinatos. Una posición que no implica superioridad sino una localización enunciativa distanciada que realiza descensos rasantes hasta los múltiples y renovados hitos de lo bajo, donde la ciudad es “un cementerio al aire libre y campo de batalla”¹¹. Uno detrás de otro, cada caso se lee en sus datos singulares como si fuera el único. El lenguaje del registro forense combinado con el policial y la disposición en formas repetitivas corren la singularidad del caso (el nombre propio, el color del pelo, la vestimenta, etc.) para apuntar desde allí al corazón de lo literario. Si entre sus prerrogativas, la literatura se nutre de singularizaciones, acercando a los sujetos al terreno de lo particular a través de una selección determinada de puntos de vista, voces, tonos o historias, la novela de Bolaño

⁹ Masiello, Francine. “La insoportable levedad de la historia: los relatos *best sellers* de nuestro tiempo”. *Revista Iberoamericana*, 2000, N° 193, pp. 799-814

¹⁰ Bolaño, Roberto. *2666*. Buenos Aires, Anagrama, 2004.

¹¹ Monsivais, Carlos. “Escuchar con los ojos a las muertas”, *Letras Libres*, Nro. 49, enero 2003 <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/escuchar-con-los-ojos-las-muertas>

da vuelta este valor. Lleva a la exasperación la reiteración del crimen y de sus notas siniestras. Pero colocar en el límite la singularización bajo la retórica del registro, implica hacerla estallar en el fluir de lo que no tiene valor (no otra cosa son estas mujeres pobres de Santa Teresa, obreras, maquiladoras, prostitutas, sujetos inapropiados, cuerpos que no importan) o, como lo dijo Carlos Monsivais, “Las abstracciones tienden a banalizar los delitos. Un muerto puede ser un acontecimiento tremendo, pero los centenares de víctimas femeninas afantasma la matanza en la perspectiva de las autoridades federales”.¹² O, como ha señalado Fermín Rodríguez, el goteo constante de informes despersonaliza, “aplasta la identidad jurídico-política de las víctimas sobre un sustrato anatómico sin forma personal, que reduce a las mujeres de sujetos individuales a mera “especie” arrancada del campo del derecho y arrojadas como cadáver a un terreno donde lo orgánico es indiscernible de lo inorgánico”¹³. Sin duda, de esta manera, la novela pone en cuestión algunas de los desafíos del arte contemporáneo: cómo dar cuenta de un real que cuantifica cadáveres articulado con una ligazón apretada entre violencia, género y clase y, por otro lado, fusiona y pulveriza singularidad y abstracción, constituyendo el dilema central que nos da a leer Bolaño y sobre el que la *nouvelle* de Cabezón Cámara instala su propio diálogo de sentidos.

Por último, *Le viste la cara a Dios* debate su pertenencia a la serie literatura en relación con el uso que le da a la cultura popular, relación que según Ricardo Piglia está en el origen de la literatura argentina como la tensión entre el mundo letrado y el mundo popular y que aparece por primera vez en *El matadero*. Piglia señala una segunda inflexión invertida de dicha confrontación de visiones de mundos y lenguas en “Esa mujer” de Rodolfo Walsh que opone el relato popular al relato del Estado, a través de versiones antagónicas que disputan la verdad acerca del cadáver de Eva Perón. La verdad social, la verdad de la historia forma parte de un imperativo literario que solo se deja ver bajo la forma de fragmentos, incertidumbres, pistas falsas, citas, y que siempre es contada por otro. Esa verdad se enfrenta entonces con el límite acerca de cómo narrarse, acerca de cómo manipular el horror de determinadas experiencias o acontecimientos. Piglia encuentra en otro texto de Walsh, “Carta a Vicky”, la forma del desplazamiento como recurso eficaz para trazar la elipsis que habilitaría la narración de una verdad, una toma de distancia con respecto a la palabra propia que dejaría lugar a

¹² Monsivais, ob. cit

¹³ Rodríguez, Fermín “El chiste y su relación con el biopoder: 2666 de Roberto Bolaño” en <http://www.escriitoresdelmundo.com/2012/09/el-chiste-y-su-relacion-con-el-biopoder.html>

ese otro uso de la voz que realizaría la lengua literaria. Por último y como tercera propuesta para el próximo milenio¹⁴ alude a la claridad como el lenguaje posible de esa literatura. El texto de Cabezón Cámara parece situado en el recodo de este programa que toma al presente como el telón de fondo de una pregunta radical.¹⁵ Allí instala la construcción de una verdad social bajo la voz de otro que no se presenta con nombre propio pero que el relato habilita para que se haga cargo de esa verdad. Las referencias críticas de Piglia (Echeverría, la cultura popular, “Esa mujer” la historia de otra mujer argentina oculta y muerta, el asesinato político) resuenan de otra manera en el texto de Cabezón Cámara haciendo de un hecho de verdad la materia sobre la que actúa una operatoria estètica.

¹⁴ Piglia, Ricardo “Tres propuestas para el próximo milenio y cinco dificultades” Buenos Aires, FCE, 2001

¹⁵ Programa al que se le podrían marcar sus contradicciones pero que dejaremos para otra oportunidad. Todas las líneas o series literarias que aquí distinguimos precisarían una mayor fundamentación. No mencioné a Lamborghini pero, sin duda es otra de las líneas a relacionar

