



ZUZANNA GEREMEK
Uniwersytet Warszawski
z.geremek@uw.edu.pl

ENTRE EL CUERPO Y EL LENGUAJE: *ROMANCE DE LA NEGRA RUBIA* DE GABRIELA CABEZÓN CÁMARA COMO *LA GAUCHITA*

Fecha de recepción: 01.04.2020

Fecha de aceptación: 01.09.2021

Resumen: La prosa de Gabriela Cabezón Cámara aparece en el horizonte de la narrativa contemporánea argentina como una ruptura, una subversión, un golpe, desafiando las tradiciones literarias canónicas y reconfigurando las normas establecidas. De esta nueva estética, que siguiendo a María Moreno llamaremos “la gauchita”, nacen subjetividades muy particulares: desobedientes, marginales, poderosas, fluidas y no-binarias. La subjetividad de la protagonista en *Romance de la Negra Rubia* de Gabriela Cabezón Cámara se configura como un tejido de varios discursos, relaciones (también violentas) y en constante proceso de construcción. Estos transcurros están inevitablemente ligados a la corporalidad: el cuerpo, como “superficie de inscripción de acontecimientos” (Foucault 1983) y lugar donde suceden procesos simbólicos, por ende, se convierte en un espacio de lucha por el poder. Siguiendo las líneas metodológicas de las teorías biopolíticas (Foucault 2014, Agamben 1998, Mbembe 2011), feministas (Butler 2002, 2007) y deconstruccionistas (Derrida 1989), se intentará investigar cómo los discursos y el lenguaje actúan en el proceso de establecimiento de la subjetividad de la protagonista. Asimismo, se analizará cómo la presencia del otro invade este proceso y lo dirige, lo que termina también en fundar las relaciones de sometimiento y opresión. Sin embargo, estas figuras de la otredad, encarnaciones de los discursos coloniales y falologocéntricos permiten finalmente a los cuerpos *zoé* (Agamben 1998) entrar en la esfera del poder, de las vidas *bios*.

Palabras clave: cuerpo, la gauchita, neobarroso, Gabriela Cabezón Cámara, discurso

Title: Between Body and Language: *Romance de la Negra Rubia* by Gabriela Cabezón Cámara as *la gauchita*

Abstract: Gabriela Cabezón Cámara’s prose appears on the horizon of contemporary Argentine narrative as a rupture, a subversion, a shock, challenging canonical literary traditions and reconfiguring established norms. From this new aesthetic, that we will call “la gauchita” after María Moreno, very particular subjectivities are born: disobedient, marginal, powerful, fluid and non-binary. The subjectivity of the protagonist in *Romance de la Negra Rubia* by Gabriela Cabezón Cámara is configured as a tangle of various discourses, relationships (also violent) and in a constant process of construction. These courses are inevitably linked to corporeality: the body, as a “surface of the inscription of events” (Foucault 1983) and a place where symbolic processes take place, therefore, it becomes a space of struggle for power. Following the methodological lines

of biopolitical (Foucault 2014, Agamben 1998, Mbembe 2011), feminist (Butler 2002, 2007) and deconstructionist (Derrida 1989) theories, an attempt will be made to investigate how discourses and language act in the process of establishment of the subjectivity of the protagonist. Likewise, we will analyze how the presence of the other invades this process and directs it, which also ends up in founding the relationships of submission and oppression. These figures of otherness, incarnations of colonial and phalologocentric discourses, however, finally allow *zoé* bodies (Agamben 1998) to enter the sphere of power, of *bio*-lives.

Keywords: body, la gauchita, neobarroso, Gabriela Cabezón Cámara, discourse

INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente trabajo es analizar los mecanismos de la violencia, infligidos en los cuerpos de las mujeres y expresados a nivel lingüístico en la estética del neobarroso como un componente constitutivo de la narración en la novela *Romance de la Negra Rubia* de Gabriela Cabezón Cámara. Se mostrará de qué manera el discurso y el lenguaje influyen en la construcción de la subjetividad de la protagonista en la obra. Intentaremos, además, estudiar rasgos característicos de una nueva poética junto con la nueva mitología popular que dialoga con las tradiciones, tanto literarias como culturales e históricas. María Moreno en su artículo “Gauchitas” propone el término “la gauchita” (siguiendo a Ariel Schiatini) para la obra de Cabezón Cámara:

Las mujeres que escriben suelen ignorar al escritor canónico o al menos, por estar afuera de la pulsión genealógica patriarcal pueden filiarse en una mujer infértil (Alejandra), en otra que parió fuera de la ley (Alfonsina) o escribir guachas para volver a la gauchesca. “Gauchita” inventó fino Ariel Schiatini para un libro de Cabezón Cámara pero podría ser para todos. La gauchita es a la gauchezca, propongo por si alguien quiere agarrar la sortija, lo que el neobarroso perlonguiano es al neobarroco. (2017, en línea)

Proponemos entonces una lectura de *Romance de la Negra Rubia* desde la perspectiva de un nuevo tipo de poética, como representante de “la gauchita” combinada con la estética del neobarroso: una versión del neobarroco propia de la zona rioplatense. Su más conocido representante es Néstor Perlongher, un poeta argentino destacado en la década de los 70, tanto por su obra artística, como por su militancia política. El estilo neobarroso es sobre todo una ruptura con lo establecido, una subversión de las normas. Lo novedoso, sin embargo, no se encuentra en el contenido, sino en la lengua, en el cuerpo mismo del texto. La narrativa de Gabriela Cabezón Cámara adapta el estilo neobarroso a la prosa feminista y lo hace dialogar con las tradiciones de la gauchesca. La protagonista de la gauchita viaja como los gauchos de la gauchesca, pero esta vez no por la pampa, sino por

las zonas urbanizadas¹, es aventurera, se desplaza por lugares periféricos, abyectos hacia los lugares centrales, de poder, se traslada de una clase social a la otra y en el proceso construye su identidad sexual. En este artículo analizaremos algunos rasgos de la estética de la novela, para, siguiendo la hipótesis de Moreno, poder caracterizar mejor “la gauchita” como un nuevo género surgido dentro de la literatura argentina contemporánea.

LAS VIDAS ZOÉ TOMAN PODER

La novela *Romance de la Negra Rubia* se divide en tres partes principales –“La Negra Sombra”, “El Estallido”, “La Negra Rubia”– seguidas por “Epílogo” y “Coda”. El libro abre con una frase que describe el acto brutal del desalojo de un edificio ocupado por una comunidad artística: “Un azul de brillo poliestirénico y tenso, con el extremo más alto un poco abultado y punzante: el tejido basto de los pantalones milicos apretando las rodillas que quiebran veloces de gravedad” (Cabezón Cámara 2014: 11). Como se puede ver, ya desde el principio del texto el lector se encuentra frente a una intervención del poder y la oposición de la comunidad okupa; el cuerpo descrito es un cuerpo en movimiento, en lucha, el cuerpo de un “milico”. Se evidencia que algunos cuerpos, en este sentido los marginados, que se rebelan, que están en contra del ejercicio del poder, son considerados enemigos. Son cuerpos que deberían ser disciplinados, ya que no quieren someterse a las normas establecidas: “los cuerpos mismos, de los enemigos que suelen estar, para empezar, enfrente, dominados al final” (11). Luego, cuando llega la prensa, la escena del desalojo, por las grabaciones de los celulares y tabletas, se hace pública, como un espectáculo transmitido en vivo. La narración es en primera persona y la misma narradora dice: “Yo estuve ahí, pero todo esto me lo contaron después” (14). Como se observa, Gabi forma parte de esta colectividad, sin embargo, la narración no le pertenece, está mediada por los discursos ajenos, solo posterior a los acontecimientos presentados surge la desmitificación. Tenemos entonces el comienzo de la historia de una colectividad que, a raíz de la intervención de las fuerzas del poder, pierde su hogar. Ese poder podría denominarse *biopoder*, ya que es un poder institucional que funciona de acuerdo con los intereses de varias disciplinas que producen los regímenes de verdad (Foucault 2014) con el objetivo de disciplinar los cuerpos desobedientes, aquellos que no siguen las normas establecidas. El desalojo del edificio será, en esta óptica, un acto de violencia institucional contra los cuerpos específicos, los cuerpos que quedaron al margen, en el límite de la sociedad.

¹ En *Beya [Le viste la cara a Dios]* la historia se desarrolla en un prostíbulo bonaerense y en *La Virgen Cabeza* en una villa miseria, también en Buenos Aires. Por otro lado, sin embargo, la protagonista de la última novela de Cabezón Cámara – *Las aventuras de la China Iron*– efectivamente viaja por la pampa. En esta última novela la poética de Cabezón Cámara llega a su máxima expresión, el relato, parodiando a *Martin Fierro*, es una deconstrucción total de la gauchesca tradicional, no solo a nivel estilístico, sino también temático e ideológico.

El primer capítulo de la primera parte de la novela titulado “Inminencia” cuenta la historia de la comunidad y la visión del desalojo desde, supuestamente, la perspectiva del grupo de okupas. El segundo capítulo, “Cómo me hice santa”, es el relato de la misma protagonista, Gabi, quien durante el desalojo se prende fuego a lo bonzo en un acto de protesta. Esta acción se convierte, luego, en el acto fundador para la colectividad: “alguien leyó en eso el comienzo del milagro” (Cabezón Cámara 2014: 16-17). Al sacrificar su cuerpo, la protagonista se convierte en un símbolo de la resistencia: “se hicieron míos y me hicieron suya los míos” (15), cuenta Gabi. El hecho de prenderse fuego a lo bonzo y todas las consecuencias de este acto se convierten en el punto de partida para el relato de Gabi, puesto que, a través de estos acontecimientos, ella es la única que tiene voz, que puede hablar y ser escuchada, a diferencia de las demás personas que forman parte de la comunidad descrita.

Ahora bien, como subraya Giorgio Agamben en *Homo Sacer* (1998), el vínculo de la vida política con el poder de expresión en un lenguaje es fundamental: la politicidad está necesariamente ligada al lenguaje (11). Esta constatación le sirve, posteriormente, para establecer la división entre la nuda vida (*zoé*) y la vida política (*bios*). *Zoé*, según escribe Agamben, expresa el “simple hecho de vivir, común a todos los seres vivos”, a diferencia de *bios* que indica “la forma o manera de vivir propia de un individuo o un grupo” (9). Gabriel Giorgi, en la introducción de *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* investiga la división agambeniana entre el *bios* y el *zoé*, donde *bios* son las *vidas reconocibles*, que tienen el derecho a la protección, y *zoé* son “las vidas a abandonar, las vidas cuyas muertes no constituyen un delito”, la vida sin cualificaciones, sin forma que se superpone a la vida animal y vegetal (2014: 22). De ahí que los que “no tienen voz” sean los que carecen de las cualificaciones políticas, es decir, los excluidos y marginados. En los siguientes fragmentos, Gabi describe el dolor de los deudos: “gritaban los más chicos de los míos asustados por esa fuerza desconocida que les estaba tomando el cuerpo y la vida y que en unos días los tendría dominados y casi reducidos al silencio” (21). Si Foucault propone que la biopolítica es un tipo de poder que “penetra en el cuerpo mismo de los sujetos y en sus formas de vida” (*apud* Agamben 1998: 14), el fragmento citado viene a ser una paráfrasis de este lema de la biopolítica. “Reducir al silencio”, quitar la voz, es, siguiendo las definiciones de Aristóteles, hacer desaparecer de la vida pública, del llamado centro. Sin embargo, la aparición de los medios televisivos en el espacio *zoé* –las cámaras transmiten en vivo la escena del desalojo– les permite tomar la voz. Es la primera vez en la novela en que las vidas *zoé* entran en la *polis*, lo que, según el análisis de la biopolítica foucaultiana que realiza Agamben en *Homo Sacer*, puede entenderse como el hecho fundamental para la modernidad:

El ingreso de la *zoé* en la esfera de *polis*, la politización de la nuda vida como tal, constituye el acontecimiento decisivo de la modernidad, que marca una transformación radical de las categorías político-filosóficas del pensamiento clásico. (1998: 13)

Las cámaras, la televisión, los celulares, las tabletas que grabaron y captaron todo el proceso de desalojo son como el ojo del centro, una representación moderna del Ágora, un espacio donde se produce el discurso, son vidas *bios*, excitadas por la muerte, que se comparan con los animales:

En las horas siguientes, atraídas así, como un satélite por la Tierra, como un oso por la miel, como un cuervo por las entrañas del otro bicho recién muerto, las cámaras, carroñeras y caranchas, fueron derecho a esos restos, los que suelen terminar siendo la voz de los muertos: los deudos. (Cabezón Cámara 2014: 19)

Por consiguiente, en este momento ocurre en la novela una inversión: lo que antes fue animalizado, relacionado con lo no-humano, la vida *zoé*, ahora se convierte en la descripción del centro, del *bios*.

GABI TRANS – PARODIAR PARA SUBVERTIR

Los conceptos vinculados con el biopoder foucaultiano son la base de las teorías feministas y las teorías *queer* que nos servirán para mostrar la importancia de los cambios que experimenta el cuerpo de la protagonista y el impacto de estos cambios en la creación de la subjetividad alrededor de las simbologías masculinas y femeninas. Judith Butler (2002) formula la idea del *género performativo*, para la cual usa las nociones de las fuerzas sociales e institucionales que influyen en la creación de la identidad sexual. Para Butler, la identidad sexual se realiza a través de “la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (18):

La práctica mediante la cual se produce la generización, la incorporación de normas, es una práctica obligatoria, una producción forzosa, aunque no por ello resulta completamente determinante. Puesto que el género es una asignación, se trata de una asignación que nunca se asume plenamente de acuerdo con la expectativa, las personas a las que se dirige nunca habitan por entero el ideal al que se pretende que se asemejen. (324-325)

Lo que se pone de manifiesto en la teoría de Butler es que el género es sobre todo un constructo social. Sin embargo, un sujeto, que siempre interioriza conductas y actitudes determinadas por las reglas sociales y creadas de manera artificial, como escribe Butler, “nunca habita por entero el ideal” (324-325), es decir, nunca cumple todas las normas asignadas a un género. La performatividad, según Butler, se realiza en todos los campos posibles: son las costumbres, los modos de percibir, los discursos que producimos y las prácticas del cuerpo. Según esta teoría, existe la exigencia social de asumir el rol masculino o femenino, mientras que los sujetos que no se quieren someter a este binarismo quedan al margen de la sociedad, precisamente porque desafían el orden establecido. La posibilidad de resistencia, según Butler, nace en el proceso de repetición y rearticulación de la norma (por ejemplo, en el régimen de la heteronormatividad de copiar hasta al exceso lo que se entiende por heteronormativo), de reproducir y apropiarse del modelo mostrado como normativo para parodiarlo (326).

Ahora bien, en el subcapítulo “Construcción”, vemos cómo el cuerpo de la protagonista está relacionado con el poder y, por tanto, con la simbología masculina. Gabi queda toda quemada después del desalojo del edificio y se encuentra en un hospital,

recuperándose. Cuenta: “para construir poder hay que tener capital: puede ser solo ambición, alcanza para empezar, pero yo tenía mucho más. Tenía las cicatrices, tenía la furia loca que me había llevado al fuego y el rencor del sacrificio” (Cabezón Cámara 2014: 35). Sin embargo, es precisamente gracias a este sacrificio, un accidente más bien, que los comuneros podían construir un discurso, que les ayudaría después entrar en la vida pública y hacer de Gabi una mártir que se sacrificó para ellos y convertirla en la representante de sus intereses políticos. La narradora agrega: “giró toda mi vida en torno a esa calentura, la de tener más poder, la de poder ayudar y poder mandar al muere, la de poner en las listas y la de sacar de juego. Me afilé, me concentré, me adelgacé hasta los huesos: ya no hubo más para mí que el deseo de tener más” (35). El poder de administrar la vida, esa “calentura [...] de tener más poder” de la que habla la protagonista, no es más que una paráfrasis del famoso derecho a vivir foucaultiano: “el derecho que se formula como «de vida y muerte» es en realidad el derecho de *hacer* morir o de *dejar* vivir” (Foucault 2014: 128). La idea de Foucault se presenta parodiada, toda la escena parece más bien una burla: una pobre artista que se prendió fuego a lo bonzo porque estaba borracha y drogada, al encontrarse en el hospital siente un impulso de poder –y es un poder (bio)político–, que se expande por su cuerpo medio quemado. Es notable que es el cuerpo de la protagonista el que se convierte en puro deseo de gobernar: el poder se demuestra como algo que atraviesa la corporalidad, el empoderamiento entonces es un proceso carnal. La citación, la repetición del concepto y su conversión en parodia, siguiendo otra vez a Butler, tiene el carácter subversivo. Como bien apunta Alicia Montes, todo el discurso político presentado tiene una dimensión paródica: “En *Romance de la Negra Rubia*, la escritura socava tanto las narraciones hegemónicas como sus contrarrelatos, figurando a unas y a otros con una ironía que las corroe hasta convertirlas en parodia de sí mismas” (2020: 78). Por otro lado, en la óptica propuesta por Agnieszka Flisek y Katarzyna Moszczyńska-Dürst, el discurso de la protagonista, en su camino hacia el poder, revelan una postura profundamente cínica que, como subrayan las autoras, se debe entender con Peter Sloterdijk como “una capacidad de ver las contradicciones sociales” y asimismo, siguiendo a André Glucksmann, “como una voluntad, a partir de esta constatación de la realidad, de controlarlo todo” (2020: 47). Las investigadoras sugieren una lectura paródica del texto, en la que el tono irónico y burlesco marca “un permanente distanciamiento entre la enunciativa y el enunciado, entre el yo autobiográfico y el yo empírico y su mundo histórico” (47). Estas nociones, de cinismo y de parodia, revelan los mecanismos con los cuales se construye el poder político y se desenmascaran los héroes populares.

Ahora bien, en este mismo fragmento el deseo se articula a través de la simbología masculina, fállica:

De ambición no tenía nada o no sabía que tenía o apenas tenía un poco que me creció cuando supe lo que era tener poder. Me creció como una pija, vivía al palo todo el día, y si alguna vez pensé, tampoco pensaba mucho antes de enterarme, terminé de hacerlo entonces y giró toda mi vida en torno a esa calentura [...] ya no hubo más para mí que el deseo de tener más. (Cabezón Cámara 2014: 35)

Aparece aquí una relación entre el poder y tener Fallo, es decir, ser hombre, puesto que el espacio céntrico por siglos estuvo habitado por los hombres, es decir, fue creado por la simbología masculina, fálica. En el deseo que siente la protagonista hacia el poder está inscrita, al mismo tiempo, la imposibilidad de satisfacerlo, lo que se manifiesta como el “deseo de tener más”, el que remite a una carencia. Las dos cosas, el símbolo del Fallo y de la carencia, se vinculan entre sí y remiten a la idea de la mujer como el Fallo y el hombre que posee este Fallo (Butler 2007: 115). En el fragmento citado vemos entonces que la protagonista se mueve paulatinamente desde el lugar de ser el Fallo, hacia el lugar de desear y de tener el Fallo, desde la feminidad hacia la masculinidad. El papel del otro en la construcción de este binarismo es sumamente importante, ya que la mujer “responde” al deseo del otro y, así, asume el papel del Fallo, tal y como sostiene Butler: “«Ser» el Fallo es ser el «significante» del deseo del Otro y *aparecer* como ese significante. Es decir, es ser el objeto, el Otro de un deseo masculino (heterosexualizado), pero también representar o evidenciar ese deseo” (115). Más aún, el mismo cuerpo de la protagonista empieza a parecerse al Fallo: “me afilé, me concentré, me adelgacé hasta los huesos” (Cabezón Cámara 2014: 35).

En el caso de Gabi, es la suiza quien primero la compra y luego la convierte en el objeto del deseo. Aparece una confusión: la protagonista parte de la posición de ser el Fallo hacia la posición de tener Fallo; sin embargo, en relación con Elena está sometida al deseo de la suiza y esto es lo que también la posiciona. Gabi es Fallo para Elena, pero desea tener Fallo, tanto como desea tener poder. El binarismo tradicional se descompone gracias a la relación lésbica entre la protagonista y Elena. Butler subraya el vínculo entre la estructura del binarismo ser el Fallo y tener el Fallo y la “estructura hegeliana de reciprocidad fallida entre amo y esclavo y, concretamente a la inopinada dependencia del amo respecto del esclavo para crear su propia identidad mediante el reflejo” (2007: 116). Cuando Elena hereda su cara a la protagonista, Gabi ya no puede liberarse de ella; la suiza forma parte de su cuerpo y se convierte, literalmente, en su reflejo: “mirarla a ella cada vez que me cruzo en un espejo y cada tarde cuando escribo como si hablara con Elena en su boudoir: escribo viéndonos” (Cabezón Cámara 2014: 54-55). Elena es la representación del Fallo y del poder que se inscriben en el cuerpo de la protagonista. Después de la transplatación de la cara, la protagonista lleva dos signos simbólicos del género, el masculino y el femenino, es decir, su cuerpo comprende dos mujeres que se encuentran en el reflejo: “Me miro, estamos juntas, somos una me digo alucinando en el reflejo” (62-63). Esta noción de inestabilidad y fluidez genérica inscrita en el cuerpo configura la corporalidad como “el efecto de una dinámica de poder” (Butler 2007: 19).

EL GÉNERO FLUIDO

La fluctuación del género, una noción que trasciende la heteronormatividad y que no se puede cerrar en las ramas de binarismo mujer-hombre es lo que representa la idea *queer*. Lo *queer* puede relacionarse también con una dispersión de la identidad, puede ser una subjetividad no normalizada, un cuerpo en búsqueda: “Un año mirándome

al espejo asombrada de ser y no ser ella, perpleja en la certeza de ser yo” (Cabezón Cámara 2014: 62). La inestabilidad de la protagonista, su “yo” no definido está ligado a las tensiones que se producen entre el género, la sexualidad y el poder. La suiza es quien transmite estas nociones y las proyecta en la corporalidad de la protagonista a través de la relación sexual que mantienen las dos. La narradora cuenta: “su herencia había abierto las puertas de una nueva intimidad, nueva en el mundo no en mi vida. Charlábamos las dos y éramos dos, pero ese inédito mezclarse de dos carnes superaba al sexo en la pasión, nos hizo casi una, nos deshizo los bordes personales, vivimos en fusión” (60). Otra vez es Elena, es decir, el otro, quien se encuentra en la posición activa, y la protagonista le responde, se somete a su voluntad. El papel del otro en la construcción de la protagonista es notable: Elena es el disparador para la mayoría de las transformaciones que experimenta la protagonista. Se mueve o, más bien, se deja mover por el otro, como un sujeto, al principio definido genérica y sexualmente como femenino, se mueve hacia lo *queer*: “Soy un caso de inversión: nací negra y me hice rubia, nací mujer y me armé de tremenda envergadura envidia de mucho macho” (36).

La tercera parte de la novela, “La Negra Rubia”, abre con un comentario de Elena, la suiza: “Te compro porque tu obra [sic] está inconclusa” (47). Esta falta de conclusión –como un vacío que hay que llenar de sentido, como algo todavía no formado– remite a la idea de la creación de la subjetividad por el otro, no solo en el sentido de la identidad sexual, sino también como la creación del sujeto sumergido en las estructuras postcoloniales, ya que es el otro, el colonizador, quien construye la posición de los colonizados como sujetos sometidos y dominados. Elena –como parte del centro, del lujoso mundo europeo, que se autoreconoce como el que gobierna– llena el supuesto “vacío” de la simbología colonial y de lo que entiende como civilización. Como escribe Achille Mbembe:

La propia ocupación colonial es una cuestión de adquisición, de delimitación y de hacerse con el control físico y geográfico: se trata de inscribir sobre el terreno un nuevo conjunto de relaciones sociales y espaciales. La inscripción de nuevas relaciones espaciales (“territorialización”) consiste finalmente en producir líneas de demarcación y de jerarquías, de zonas y enclaves; el cuestionamiento de la propiedad; la clasificación de personas según diferentes categorías; la extracción de recursos y, finalmente, la producción de una amplia reserva de imaginarios culturales. (2011: 43)

Por consiguiente, lo que crea las subjetividades, ese *otro*, se encuentra afuera de lo que está creado y, siguiendo esta definición, la otredad también es algo que se construye. Como explica Jacques Derrida, el vínculo que aparece entre un “yo” y otro, donde el otro es construido por la subjetividad del “yo”, siempre tiene carácter violento, ya que

lo infinitamente otro, diría quizás, no puede ser lo que es más que si es otro, es decir otro *que*. *Otro que* debe ser *otro que* yo. Desde ese momento, ya no está absuelto de la relación a un ego. No es ya, pues, infinitamente, absolutamente otro. Ya no es lo que es. Si estuviera absuelto, no sería más lo Otro, sino lo Mismo. [...] [L]o otro no puede ser absolutamente exterior a lo mismo sin dejar de ser otro. [...] El otro no

sería, pues, lo que es (mi prójimo como extraño), si no fuera alter ego. [...] [Toda] reducción del otro al momento *real* de *mi* vida, su reducción al estado de alter ego-empírico es una posibilidad, o más bien una eventualidad empírica, que se llama violencia. (1989: 151-153, la cursiva y la negrita originales)

El movimiento de Gabi desde la posición de *zoé* hacia la posición de *bios* empieza precisamente en el espacio de otredad, ella misma es este otro que se deja crear por la suiza. La protagonista, sin embargo, es pasiva: se deja llevar como obra de arte a la Bienal de Venecia, de la misma manera que permite construir alrededor de sí misma un aura mística, se deja reconocer como profeta, aunque el acto de sacrificarse fue una equivocación. Siempre es el otro, o la suiza o la comunidad, quien crea su identidad.

Para Gabi, la otra, y, al mismo tiempo, el sujeto más activo, es Elena: “se instaló nomás y con ese gesto empezó a terminar la obra que, me dijo de entrada, estaba inconclusa. Tardé varios meses en entender a qué se refería” (Cabezón Cámara 2014: 50). La suiza es, entonces, el factor constitutivo y el que empuja a la protagonista hacia un cambio. La relación entre las dos nunca es igualitaria, ya que la suiza es la que domina desde el principio, lo que queda de manifiesto también en los actos sexuales, es decir, en la forma corporal: “me acuerdo de la sorpresa de la lengua rugosa y decidida, me entró en la boca como le entraba a todo, como si fuera la dueña me metió un caballo de Troya con parlantes de rave y a mí se me abrió hasta el alma [...] y la obra inconclusa tuvo su primer final” (51). La suiza, entonces, es “la dueña”, la que puede hacer lo que quiere con el sujeto subordinado a ella, y, en este contexto, se connota con el imperialismo europeo; sin embargo, al mismo tiempo, es la que hace posible llevar a la conclusión “la obra” de Gabi, dado que “el primer final” se vincula fuertemente con el acto sexual que es iniciado, para no decir forzado, por la suiza: “la rubia me tiró vestida al jacuzzi de mosaiquitos bizantinos [...] y se tiró arriba mío y se calzó una poronga naranja fluorescente [...] que me entró con algunos cientos de litros de agua y me partió el corazón y la obra inconclusa tuvo su primer final” (51). Este acto violento, una suerte de invasión del cuerpo y de la intimidad de la protagonista, es lo que concluye la “obra”. Dicha influencia tiene su reflejo, otra vez, en la corporalidad de Gabi, ella misma lo llama “el cambio de eje que experimentaba mi cuerpo” (52). Se nota, entonces, que la influencia de la suiza en la protagonista es profundamente corporal y la “obra” que se está erigiendo es el cuerpo mismo de Gabi. Asimismo, la subjetividad de la protagonista empieza a formarse como una construcción finalmente llevada a cabo no por la narradora, sino por la suiza: “La obra la pensamos las dos juntas, codo a codo, boca a boca, concha a concha [...] la obra la pensamos dos juntas, pero fue más adelante mi Elenita: la obra la pensamos en espejo, pero no fui yo la autora del último reflejo, fue ella” (57).

Elena es para la narradora “la que me hizo a mí ser yo” (54) y el punto máximo de la unión de las dos es el momento cuando la suiza hereda su cara a la protagonista. Le dice: “te voy a dar mi cara, me trasplanto a la tuya, vivo en vos y vos vivís conmigo para siempre” (59). Ahora bien, la cara, el rostro, es lo que más expresa la identidad de uno, es una codificación, llena de símbolos, y da las formas a todo el cuerpo humano. Como sostienen Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas*. *Capitalismo y esquizofrenia*:

El rostro sólo se produce cuando la cabeza deja de formar parte del cuerpo, cuando deja de estar codificada por el cuerpo, cuando deja de tener un código corporal polívoco multidimensional –cuando el cuerpo, incluida la cabeza, está descodificado y debe ser *sobrecodificado* por algo que llamaremos Rostro–. (2010: 176, cursiva original)

Por consiguiente, recibir un rostro, como lo recibió Gabi gracias a Elena, significa aplicarle una estructura simbólica nueva y nuevos códigos, puesto que es el rostro que determina la existencia de todo el cuerpo. El proceso de *rostrificación* constituye el carácter de nuestra corporalidad, gracias al cual lo corporal adquiere rasgos nuevos: “La mano, el seno, el vientre, el pene y la vagina, la nalga, la pierna y el pie serán rostrificados” (176). De esta manera, el rostro y los modos de labrarlo se convierten necesariamente en una herramienta política, dado que el rostro es un plano donde se marca y se cifra la organización del poder (cf. 181). En el caso de la protagonista y su amante europea esa organización se refiere a las estructuras coloniales marcadas en el rostro del sujeto sometido: del salvaje, del cuerpo abyecto, deformado y subordinado. Otra vez vemos que es inevitablemente el otro –más poderoso, más potente– como autor de la subjetividad del uno, es quien nos crea, y en la lectura poscolonial serían los países poscoloniales, entre ellos, la Argentina, que siguen siendo construidos por la ajénidad imperialista, ubicada en la posición de poder y de fuerza.

Asimismo, con el acto de heredar la cara a la protagonista llegamos a la extrema instrumentalización del cuerpo humano. Cuenta la protagonista:

Ella se estaba muriendo y quería trascender: decía que no había hecho más que juntar guita en pala y comprar arte que no hacía. Ahora quería ser artista, quería posteridad y se le ocurrió montar su carita tirolesa sobre mis huesos de negra. (Cabezón Cámara 2014: 38)

La suiza no le regala la cara a la narradora por amor ni por compasión, lo hace porque es la única forma de seguir viviendo: gracias al otro. Usa el cuerpo de Gabi para hacer arte, para que la “obra”, que, como ya hemos comentado, es la corporalidad misma de la protagonista, logre su finalidad. Sin embargo, nos enteramos de que hay una obra más² que crean ellas juntas y es el texto mismo de la novela: “Escribo con ella y para ella y así acabamos las dos con esta obra” (55). Aquí se diluye lo que se entiende por “la obra”: si es el cuerpo y la subjetividad de Gabi, formados gracias a Elena, o es la escritura y la narración que construye la protagonista. En consecuencia, la narración nos propone un juego interesante con lo corporal: partiendo de la corporalidad y de la unión de los cuerpos, pero, al mismo tiempo, de las configuraciones del poder que se inscriben en el cuerpo del otro, llegamos al cuerpo mismo del texto. El cuerpo es un constructo social que se somete a distintas técnicas de poder, así como el relato es la construcción hecha de los símbolos lingüísticos, es decir, de las técnicas estilísticas, sometidas a la narración, que transmite una ideología, una visión de la realidad. La organización del relato entonces refleja la organización del poder.

² Las protagonistas amantes construyeron en totalidad tres obras: a las dos analizadas en esta parte del artículo se suma una más, la reescritura de la instalación de la Bienal, llamada “Sacrificio”, que se expuso en la Argentina.

SUPERACIÓN DE BINARISMOS

Según lo expuesto anteriormente, en la obra analizada de Cabezón Cámara destaca el juego de oposiciones: masculino-femenino, negra-rubia, centro-periferia, activa-pasiva, civilización-barbarie, vida-muerte, *sacrum-profanum*. Las oposiciones no tienen un posicionamiento fijo, sino que cambian de lugar y de significado. En su famosa exposición *La escritura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas* (1967), Jacques Derrida explica, tomando como ejemplo la oposición cultura-naturaleza, que hay algo que escapa a esta oposición “más antigua que Platón” (1989: 389): la prohibición del incesto no pertenece a ninguno de estos dos órdenes opuestos o pertenece a los dos al mismo tiempo. Con estas observaciones, Derrida intenta demostrar que las oposiciones que estructuran nuestro pensamiento occidental y nuestra visión del mundo siempre llevan dentro algún desequilibrio, que dentro de la oposición aparentemente neutral se inscribe un sistema de poder y, por ende, de dominación y violencia (389-390). En la novela las relaciones de poder se hacen visibles: la rubia-Elena se vincula con el poder, mientras que la negra-Gabi, con la vida *zoé*. Cuando Gabi se hace “rubia”, es decir, trasplanta la cara y hereda las riquezas de Elena, se vuelve poderosa. El poder también se nos muestra abiertamente como un rasgo de clase (alta) y raza (blanca). Se visibiliza que las oposiciones presentadas nunca son fijas: la que al principio era negra, bárbara, femenina, después se siente rubia, civilizada y masculinizada. Como escribe Alicia Montes en el artículo “Genealogía del sacrificio. Cuerpo y memoria en *Romance de la Negra Rubia*”:

La escritura pone en claro que hay una relación estructural entre el falogocentrismo, la metafísica de la sustancia (Dios-Ley-Capital) y la distribución binaria del mundo en arriba/abajo, centro/periferia, sujeto de derecho/no sujeto. Subraya que esta distribución de los cuerpos, según la lógica del dominio, no es natural sino construida culturalmente. (2018: 31)

La hegemonía de las oposiciones encuentra entonces en las novelas de Cabezón Cámara la imposibilidad de preservarla, se la burla y se la parodia, con el fin de –volviendo otra vez a Butler– subvertir el pensamiento dualístico, falologocéntrico y capitalista. La estructura de los relatos se asemeja más a lo que Derrida llamaría, siguiendo a Lévi-Strauss, el mito.

Lo mismo sucede con el lenguaje de la novela. En referencia a *Beya (Le viste la cara a Dios)*, Nora Domínguez califica la obra de Cabezón Cámara como “barroso femenino” (2012) y también como un cruce entre la poesía mística y la gauchesca (2014: 23). Por otro lado, lo que destaca en *Romance de la Negra Rubia* es la noción de *queer*, entendida como lo abierto, lo inestable, lo que siempre está en el estado de transición que se enuncia a nivel lingüístico y narrativo de la novela. El cuerpo del texto se nos muestra como una quiebra, como una inquietud ontológica expresada por el estilo *neobarroso* de la prosa.

El neobarroso, como estética y como modo de militancia, forma el eje de la composición del texto. Es un reciclaje de varias tradiciones estéticas, por tanto, resulta difícil definirlo como algo fijo, ya que es un estilo por excelencia fluido y difícil de encerrar en reglas y,

en este sentido, se vincula mucho con la noción de *queer*. Primero, lo que define el neobarroco es la artificialidad que toma del barroco. En el texto de Gabriela Cabezón Cámara aparecen comparaciones rebuscadas y mezcladas con expresiones coloquiales o vulgares, que resultan paródicas: “Tensa como cuerda de arco, como sapo con habano, como volcán sin salida, como castidad de preso, como una joven promesa que se acerca a los cuarenta” (Cabezón Cámara 2014: 31). En esta cita se ve el carácter paródico de la prosa que, sin embargo, pronto se encuentra con el acto violento “me acerqué el fuego a la mecha y aceleré el empujón que me venía arrastrando desde la más tierna edad y todo chocó con todo y después se fue a la mierda” (31). Entonces se puede observar cómo lo rebuscado, lo bello del barroco, se mezcla con la violencia expresada por lenguaje vulgar. En la misma línea, aparecen descripciones detalladas y plásticas:

Había entrado como tantos, llamada por la música compuesta para la ocasión, una especie de cumbia gótica y dodecafónica, deconstruida y vuelta a armar como si se desarmara una villa chapa a chapa y ladrillo a ladrillo y con esos materiales se edificara una catedral tan ojival como casi todas las que valen la pena pero sin nada de su solidez, con la luz entrando en haces desordenados por todas partes, atravesada de rayos, una catedral agujereada como una obra de Marcela Astorga, una que careciera de esa prepotencia de cimiento eterno y de escalera al cielo que tiene toda catedral. (47)

El lenguaje abunda en metáforas e imágenes y, por tanto, se muestra como algo artificial, lo que es representativo del estilo barroco. Según Sarduy, el barroco se expresa “en forma de enumeración disparatada, acumulación de diversos nódulos de significación, yuxtaposición de unidades heterogéneas, lista dispar y *collage*” (2011: 11-12). Una mezcla de varios estilos, distintos registros, intercalación de reflexiones metatextuales y teóricas, las intertextualidades, una descripción plástica que construye imágenes y, asimismo, la inclusión de los elementos musicales crea el efecto de *collage*. Cuando la protagonista escribe sobre los comuneros, incluye la siguiente canción:

*Los muchachos comuneros somos los nuevos obreros desde el día del estallido somos un latido
si nos tocan a uno nuestro van a tener varios muertos nadie nos mueve de acá
o les vamos a explotar
su familia y propiedad
y les vamos a ocupar
hasta el club house de los countries
y el agujero del orto.* (Cabezón Cámara 2014: 33, cursiva original)

Y luego aparece una reflexión metatextual: “la poética es de barra: no hubo forma de lograr que me cantaran los pibes con metros alejandrinos; lo nuestro va de ocho en ocho, y yo también canto así” (33). Es notable que la canción de comuneros esté construida con el verso octosílabo, métrica, por cierto, propia de la gauchesca que la hereda

del romance. En la narración se mezclan también los idiomas, en el texto se encuentran palabras en inglés. Esa operación estilística crea el *collage* como algo abierto, híbrido y disparado, algo que sale de los límites, al igual que lo *queer*. En el uso de este recurso, se manifiesta otra de las referencias históricas: se compara los comuneros con los obreros, que en la historia política argentina del siglo xx participaron activamente: eran la parte de la sociedad donde se localizaban los intereses del gobierno peronista y que, efectivamente, garantizó la victoria de general Perón en las elecciones presidenciales de 1946. Se hace más patente entonces una suerte de repetición, no tanto de la historia, como de los mecanismos con las que opera la historia (las estructuras de poder, dominación y violencia), con el objetivo de desnudarlos, deconstruirlos y, finalmente, subvertirlos.

En este sentido la propuesta de Derrida –expuesta en el texto mencionado anteriormente– de liberar el juego de significaciones, de sacar esta carga metafísica de los significados, de dejar de buscar el centro de la estructura (1989: 400) se evidencia también en la novela a través de la dimensión amargo-paródica de la trama.

Como resultado de las operaciones metafóricas, que, como sostiene Sarduy, son “desplazamiento, traslado, tropo” (2011: 15), llegamos a la noción de movimiento, de cambio. Por consiguiente, en el cuerpo del texto se inscribe la conversión que experimenta el cuerpo de la protagonista de la novela. Las escenas eróticas son los momentos cuando el lenguaje más se acerca a la experiencia corporal de la protagonista:

y acercando su carita de muñeca helvética a esa masa que era la mía, me acuerdo de la sorpresa de la lengua rugosa y decidida, me entró en la boca como le entraba a todo, como si fuera la dueña me metió un caballo de Troya con parlantes de rave y a mí se me abrió hasta el alma, quiero decir que me hubiera entrado un piano en la concha esa madrugada veneciana y la rubia me tiró vestida al jacuzzi de mosaicos bizantinos, más bien una pileta hecha por un artesano griego del siglo cuatro, que tenía en el piso que ocupaba en su hotel de siete estrellas y se tiró arriba mío y se calzó una poronga naranja fluorescente que brillaba como una noctiluca entre las olitas y los delfines cuadrangulares de los mosaicos, como un submarino que me entró con algunos cientos de litros de agua y me partió el corazón y la obra inconclusa tuvo su primer final, acabé como una rinoceronta pariendo y ella también acabó brindada caliente encastrándome las manos. (Cabezón Cámara 2014: 51)

En esta escena el lenguaje neobarroso llega a su expresión máxima: aparece la mezcla de lo bajo y lo alto, los coloquialismos y vulgarismos introducidos en la descripción exagerada, la idea del acto sexual como una *performance*, una actuación con rasgos del *kitsch*. Se establece una relación entre el cuerpo textual y el cuerpo que se figura, que se construye, ese cuerpo fragmentado y abierto trabaja en el registro de la hipérbole, es una descripción de la experiencia erótica libre e ilimitada. La hiperbolización descuartiza el cuerpo textual; vemos el sujeto que ha perdido el centro, que se deja arrastrar por el universo que no tiene límites. El lenguaje sale de su estructura tradicional y así destroza el logos social. Se establece un juego entre lo erótico y lo pornográfico, se intenta abrir las fronteras de la esfera de la intimidad. Aparece un vínculo con las tensiones entre lo privado y lo público, como la esfera de la libre pronunciación de los discursos.

Es notable que la frase más larga de toda la novela es precisamente la descripción del primer acto sexual entre la suiza y Gabi, ya que la articulación del erotismo es uno de los rasgos más característicos de la estética barroca y neobarroca. Como explica Sarduy, el erotismo de lo barroco se liga con la pérdida, y funciona en oposición a lo útil y pragmático: “Juego, pérdida, desperdicio y placer, es decir, erotismo en tanto que actividad que es siempre puramente lúdica, que no es más que una parodia de la función de reproducción, una transgresión de lo útil, del diálogo «natural» de los cuerpos” (2011: 33). La relación sexual entre Elena y la protagonista, relatada en estilo neobarroco, no tiene carácter reproductivo, sino que *libera* la corporalidad de sometimiento al discurso y opresión de la heteronormatividad, se convierte en “modo de resistencia de la lógica productiva” (2015: 2), como lo describe investigadora Marina Ríos quien apunta asimismo:

La Novela instala “ritos de pasaje” que ponen de manifiesto un cuerpo en trance que es capaz de volverse productivo, producto, proceso en constante desplazamiento quizás como un modo de resistencia paradójicamente, resistencia a la lógica reproductiva y mercantil de un capitalismo miserable: para ello, es necesario sacrificarse, convertirse en obra de arte. Lo que se produce no son productos terminados sino en constante proceso: escritura, performances, instalaciones, que no hacen otra cosa que referirse a sí mismos, juegan a fetichizarse, son devenires en constante proceso de desaparición. (5)

De esta manera, el neobarroco, o neobarroco femenino en este caso, se vuelve una expresión lingüística y estética del manifiesto anticapitalista. Como escribe Josefina Ludmer en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, el gaucho se convierte en el delincuente precisamente porque es “vago” (2000: 22), es decir, su existencia en el campo socioeconómico no trae beneficios, es improductiva, y en este sentido, no corresponde a la lógica de la sociedad capitalista. La improductividad es un rasgo que une a los gauchos, protagonistas de la gauchesca, y las “gauchitas”, protagonistas de los textos de Cabezón Cámara.

La mirada de la estética barroca se centra en el placer, más aún, en el placer carnal, lo que también la vertebra con la noción de lo *queer*. La narradora describe los meses que pasó con Elena de la manera siguiente:

Dije postales y eran tan postales que ni siquiera había conflicto neurótico en la pareja protagonista: fuimos y vinimos del Arsenale a todas partes, en góndola, caminando, en bicicleta, en helicóptero, en barco, en kayak y vaporetto, todo fluía, navegábamos en un torrente caliente primordial, nadábamos como fetos de hermanos cogedores en el útero del paraíso. (Cabezón Cámara 2014: 53)

Aquí se señala la fluidez, es decir, lo inestable y lo cambiante, también conectado a la idea de lo *queer*. La pérdida vinculada con el erotismo es la idea que construye el neobarroco y, por lo tanto, remite al concepto de lo *queer* como un género fluctuante (en la teoría de Sara Ahmed), es decir, a la búsqueda del objeto del deseo inalcanzable. La protagonista escribe: “Soy un caso de inversión: nació negra y me hice rubia, nació mujer

y me armé de tremenda envergadura envidia de mucho macho y agua en la boca de tantos y de tanta boca loca. Me cogí a medio país, que también eso es poder” (36). Aparece una referencia al concepto de la “envidia del pene”, un factor constructivo de la sexualidad femenina en la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud. La mujer siente la pérdida, la inexistencia del pene y, por consiguiente, aspira a llenar este vacío, construyendo así su identidad sexual. En este sentido la estética neobarroca de la novela remite al concepto psicoanalítico. Por otro lado, la expresión “tener agua en la boca” se refiere al discurso lésbico, es decir, un discurso claramente antihegemónico y subversivo. El texto entra en juego con el lector: la palabra “envergadura” significa tamaño, pero también contiene la palabra “verga”, es decir, pene. Al mismo tiempo, los actos sexuales se presentan como una articulación del poder.

Otro elemento constitutivo de la literatura barroca y neobarroca que destaca Sarduy es el motivo del espejo y es también lo que distingue el neobarroco del barroco. El barroco, aunque artificial y paródico, tiene como el objetivo demostrar y sostener la armonía del universo, mientras que:

el neobarroco, refleja estructuralmente, la inarmonía, la ruptura con la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde carencia. (2011: 35)

En la cita se hace visible que la estética de la novela opta más por la visión del universo que presenta el neobarroco. Por un lado, la narradora construye una realidad paradisíaca en la cual vive con su amante; por otro lado, es una realidad atravesada por la violencia, y esa ambigüedad se ve en el relato mismo: los momentos de felicidad total entre las amantes, el erotismo, la *performance* y la militancia se mezclan con las visiones del cuerpo quemado de la protagonista, de la injusticia social y de la enfermedad de Elena. Esa dualidad también se codifica en el lenguaje: las frases estéticamente barrocas se cruzan con los vulgarismos y el lenguaje coloquial.

La novela está atravesada por el erotismo que, como escribe Sarduy, tiene carácter perturbador: “el erotismo se presenta como la ruptura total del nivel denotativo, directo y natural del lenguaje” (34). Esta constatación se vincula con la idea de lo *queer* como algo rebelde, como una quiebra en el sistema heteronormativo, y así se nos demuestra el nivel militante de la obra, una lucha contra el régimen del biopoder capitalista que penetra y disciplina los cuerpos. Esos rasgos de la novela remiten al neobarroso, una poética construida por Néstor Perlongher, a la que, hasta cierto punto, pertenece el texto de Gabriela Cabezón Cámara. Como sostiene Jorge Panesi:

Porque [...] entre el trayecto y la pirueta verbal que va de la palabra “barroco” (roca, dureza, piedra, totalidad estética “neo” en la historia de la literatura, esa solícita fabricante de totalizaciones), hasta el “barroso” o el “neobarroso” se juega lo que una poesía puede hacer con la política, *en* la política. (1996: 45, cursiva original)

El neobarroso entonces no es solo una estética o poética, sino también un cierto tipo de ideología que se expresa de manera específica en el lenguaje de la novela. Panesi (2013) escribe que el valor de la poesía de Perlongher es en la producción de lo que el mismo Perlongher llama “un agenciamiento político-poético” (3). La estética de Perlongher es “la lengua de las locas”, es decir, la que sale de las normas, que no parece “normal”, pero que gracias a esto es capaz de llegar más allá, explorar nuevos terrenos de la sensibilidad, del lenguaje y el discurso. Panesi subraya la presencia de las tradiciones literarias argentinas, las circunstancias histórico-sociales y la hibridez genérica de estas estéticas: “entonces la multiplicidad y la heterogeneidad de su proyecto tienen en la lengua poética que de allí surge, no un sistema, no un resumen, no una totalidad y una jerarquía, sino un hilo que permite enhebrar la lectura, más allá de los géneros” (5). El delirio, la locura, la sexualización y la lumpenización sirven para “desestabilizar el mundo y dar vuelta a la historia” (6).

La novela tiene la forma de una autobiografía ficticia, está escrita en primera persona singular y, por ende, establece una relación directa con el lector, creando un efecto de intimidad. La narradora nos deja entrar en su espacio privado y al mismo tiempo, relata la historia de una comunidad que, como hemos comentado, tiene un carácter político y militante. Por consiguiente, estos dos espacios, el privado y el público, se entrecruzan, lo que Sarduy también califica como un rasgo del neobarroco. El tiempo del relato no es el mismo que el tiempo de los hechos representados, la narradora escribe: “Porque hay que comenzar a contar por algún punto y podría ser cualquiera: el mismo Génesis con árbol, prohibición, serpiente, mordida y hombre y mujer en pelotas” (Cabezón Cámara 2014: 11). Con este fragmento volvemos a la visión del tiempo circular en el cual los momentos, los puntos fijos, no tienen importancia, ya que los mecanismos de la historia se repiten. La protagonista es quien narra y participa en los hechos y quien finalmente se convierte en una mediadora, en una voz que cuenta la historia de su comunidad y de ella misma. La mediación, sin embargo, se realiza también al revés: “yo estuve ahí, pero todo esto me lo contaron después” (14). La narración se nos presenta como un constructo, necesariamente mediado por otros, un relato que por su lenguaje y la posición de Gabi como profeta, se asemeja al mito (narraciones bíblicas).

La narradora reflexiona varias veces sobre el mismo acto de escritura y así recuerda a los lectores su existencia, se hace más real, más carnal, al establecer una relación con los destinatarios del texto: “Releo y veo el error” (40), “de eso voy a hablar después” (49), “escribo con ella y para ella” (55). Alrededor de la protagonista y su relato se crea una atmósfera mítica y sagrada, primero por la temporalidad del mito que es el tiempo circular, sin principio y fin fijos, sagrado, tal como lo entendía Mircea Eliade, y segundo, por su relación con la comunidad, que se asemeja a las primeras comunidades cristianas, un motivo que aparece también en *La Virgen Cabeza*, otra de las novelas de Gabriela Cabezón Cámara (cf. Ardur Nobile 2018): “Quedaron mis amigos comuneros en los puntos más altos del poder. Nos juntamos, cantamos, nos emborrachamos. Yo les doy de comer y ellos soportan que les lea lo que escribo” (Cabezón Cámara 2014: 63). En el epílogo titulado “Ahora”, la protagonista concluye: “desde ahora, desde acá mismo,

me relato mi vida, porque creo que es un libro. Porque siempre quise escribir uno y ha de ser que soy una de esas personas que no pueden separar arte de vida y la vida me quedó así, medio barroca” (68). Vemos en el fragmento citado cómo se cruzan la literatura y la vida, el relato y el cuerpo de la protagonista.

En conclusión, lo novedoso, no solo de esta novela sino de toda la escritura y el estilo de Gabriela Cabezón Cámara, es el intento de construir una nueva mitología, una suerte de utopía fuera de los binarismos de género o de cualquier tipo de dualismos fijos; sin embargo, no privada de la violencia y dominación. Lo podemos entender volviendo a la dicotomía hegeliana de amo y esclavo, en la cual el amo está dispuesto a enfrentar a la muerte, es decir, trascender su propio cuerpo, y, por otro lado, el esclavo, que no está dispuesto a semejante sacrificio. El resultado de este conflicto es, no obstante, sorprendente: si bien el amo es el elemento dominante, el esclavo es quien tiene el contacto con la materia, la modela y, como consecuencia, organiza la realidad. Incluso se puede ir más lejos. Judith Butler interpreta la lucha eterna entre el amo y esclavo en la *Fenomenología del Espíritu* de la siguiente manera: “[el amo] no sólo exige la subordinación del esclavo con la categoría del cuerpo instrumental, sino que, de hecho, exige que el esclavo sea el cuerpo del amo” (2001: 47). El cuerpo es entonces lo que arraiga el amo (o la razón, siguiendo la dicotomía cartesiana cuerpo-razón) en la realidad material y que también tiene la posibilidad de cambiarla. Como sostiene Nora Domínguez:

Romance de la Negra Rubia cuenta una transformación corporal y vital del personaje, que acompaña un vuelco narrativo y resulta en un giro radical. No se trata de la lucidez de un despertar de la conciencia sino de una experiencia del lenguaje y del cuerpo, de sus exclamaciones y estallidos. (2014: 2)

“La gauchita” como nuevo género, entonces, da espacio a la actuación de los cuerpos movidos por el lenguaje y los discursos de dominación y, a veces, también, violencia. Por otro lado, *Romance de la Negra Rubia* es la historia de las aventuras amorosas de la protagonista y sus luchas por el poder, que a veces oscilan al borde de la realidad y otras veces se convierten en una cadena de claras referencias a la historia de la Argentina, como lo apunta bien Moreno: “Cabezón Cámara inventa toda una política de la felicidad que, de haberse impuesto en el mundo real, otra sería la Historia” (2017, en línea). De esta manera se establece una nueva mitología de lo popular, que no pretende crear una más teoría metafísica, sino más bien se refiere al juego derridiano de dejar de buscar el centro, o, como escribe Ana Gallego al describir las nuevas poéticas en la literatura argentina contemporánea: “el mundo es signo despojado de significado, de sentido” (2016: 146). Este presentimiento se plantea también en la dimensión lingüística como lo neobarroso, que crea atípicas relaciones entre significante y significado y mezcla los registros. Todo esto hace pensar que las narraciones de Cabezón Cámara abren espacio a una nueva poética, la de “la gauchita”, desafiando el canon literario argentino y creando una nueva sensibilidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ADUR NOBILE, Lucas Martín (2018) “Vírgenes cabeza y cristos villeros: reescrituras marginales del discurso católico en las obras de Leonardo Oyola y Gabriela Cabezón Cámara”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. Número extraordinario. 3: 36-56.
- AGAMBEN, Giorgio (1998) *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida I*. Valencia, Pre-Textos.
- BUTLER, Judith (2001) *Mecanismos psíquicos del poder*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- BUTLER, Judith (2002) *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires, Editorial Paidós.
- BUTLER, Judith (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela (2014) *Romance de la Negra Rubia*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2010) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos.
- DERRIDA, Jacques (1989) *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos.
- DOMÍNGUEZ, Nora (2012) “Gabriela Cabezón Cámara: un barroso femenino”. En: xxv *Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana*. Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires. http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/DOM%C3%ADNGUEZ%2C%20Nora_o.pdf [05.11.2021].
- DOMÍNGUEZ, Nora (2014) “Historia de una transformación”. *Revista Ñ*. Mayo 2014. https://www.clarin.com/rn/literatura/resenas/Gabriela-Cabezón-Cámara-Virgen-Cabeza_o_BkN4Y6cwme.html [21.01.2021].
- FLISEK, Agnieszka y MOSZCZYŃSKA-DÜRST, Katarzyna (2020) “Romance de la Negra Rubia de Gabriela Cabezón Cámara: entre la autobiografía tránsfuga y el autorretrato de un sujeto cínico”. *Itinerarios*. 32: 41-57. DOI: 10.73.11/ITINERARIOS.32.2020.03.
- FOUCAULT, Michel (1983) “Nietzsche, la genealogía, la historia”. *Sociología 5. Revista de la Facultad de Sociología de UNAULA*, s/l. <https://publicaciones.unaula.edu.co/index.php/sociologiaUNAULA/article/view/967> [05.11.2021].
- FOUCAULT, Michel (2014) *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad del saber*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- GALLEGO, Ana (2016) “La novísima novela argentina del siglo XXI: el lenguaje y vida”. *Romance notes*. 56 (1): 143-154.
- GIORGI, Gabriel (2014) *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.
- LUDMER, Josefina (2000) *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Libros Perfil.
- MBEMBE, Achille (2011) *Necropolítica*. Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Melusina.
- MONTES, Alicia (2018) “Genealogía del sacrificio: cuerpo y memoria en *Romance de la Negra Rubia* de Gabriela Cabezón Cámara”. *Debate Feminista*. 28 (56): 26-42.

- MONTES, Alicia (2020) “Un intervalo entre el juego significativo y el cinismo ideológico: *Romance de la Negra Rubia* de Gabriela Cabezón Cámara”. *Acta Philologica*. 56: 73-83.
- MORENO, María (2017) “Gauchitas”. *Revista Anfibia*. 17.11.2017. <http://revistaanfibia.com/ensayo/gauchitas/> [24.02.2021].
- PANESI, Jorge (1996) “Detritus”. En: Adrián Cangi y Paula Siganevich (eds.) *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora: 44-61.
- PANESI, Jorge (2013) “Cosa de locas: las lenguas de Néstor Perlongher”. *Cuadernos LIRICO*. 9/2013: 1-9. <http://lirico.revues.org/1139> [05.09.2019].
- RÍOS, Marina (2015) “Literatura, cuerpo y performance en *Romance de la Negra Rubia* de Gabriela Cabezón Cámara”. En: *xxvii Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana*. Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires. http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/R%C3%ADOS%2C%20Marina_1.pdf [05.11.2021].
- SARDUY, Severo (2011) *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata.