

Genealogía del sacrificio: cuerpo y memoria en *Romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámara

Genealogy of sacrifice: Body and memory in Romance de la negra rubia by Gabriela Cabezón Cámara

Genealogia do sacrifício: corpo e memória no Romance de la negra rubia de Gabriela Cabezón Cámara

Alicia Montes

Facultad de Filosofía y Letras, y Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Argentina

Recibido el 29 de agosto de 2017; aceptado el 2 de febrero de 2018

Disponible en Internet el 10 de septiembre de 2018

Resumen: El artículo se propone demostrar que en *Romance de la negra rubia* (2014) de Gabriela Cabezón Cámara se desarrollan dos relatos imbricados, uno colectivo y otro individual para poner en crisis y repensar la idea de sacrificio. Los mismos tienen como punto de partida el cuerpo sacrificado de una mujer. Con esos relatos se construye una genealogía irónica y desacralizadora de la historia, de su santoral y de los muertos sacrificados. La doble inflexión, que tiene por centro un cuerpo autosacrificado y llevado al extremo de la muerte como modo de resistencia al poder, sirve para construir una memoria ambivalente, incómoda y crítica en la que nada se presenta de manera simple, sino doble y paradójicamente, y en la que el mercantilismo, el heroísmo sacrificial, el feminicidio, la puesta en escena mediática, el amor,

Correo electrónico: alisumontes@gmail.com

Debate Feminista 56 (2018), pp. 26-42
ISSN: 0188-9478, Año 28, vol. 56 / octubre de 2018-marzo de 2019 /

<http://dx.doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2018.56.02>

© 2018 Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género. Este es un artículo Open Access bajo la licencia CC BY-NC-ND (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Genealogía del sacrificio: cuerpo y memoria en *Romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámará

la lucha y el oportunismo político se entrecruzan de manera indisoluble bajo el signo de la literatura neobarroca.

Palabras clave: Cuerpo; Género; Sacrificio; Memoria; Genealogía

Abstract: The article aims to show that in *Romance de la negra rubia* (2014), by Gabriela Cabezón Cámará, two overlapping stories are developed, one collective and one individual, to question and rethink the idea of sacrifice. Their starting point is the sacrificed body of a woman. These stories are used to construct an ironic, desacralizing genealogy of history, the calendar of saint's days, and the sacrificed dead. The double inflection, which is centred on a self-sacrificed body, is taken to the extreme of death as a means of resistance to power, and serves to construct an ambivalent, uncomfortable, and critical memory in which nothing is presented in a simply manner, but in a double and paradoxical one, and mercantilism, sacrificial heroism, femicide, media staging, love, struggle and political opportunism inextricably intersect under the sign of neo-baroque literature.

Key words: Body; Gender; Sacrifice; Memory; Genealogy

Resumo: O artigo tem como objetivo demonstrar que no *Romance de la negra rubia* (2014) de Gabriela Cabezón Cámará estão imbricadas duas histórias, uma coletiva e outra individual, para colocar em crise e repensar a ideia do sacrifício. Elas têm como ponto de partida o corpo sacrificado duma mulher. Com estas histórias é construída uma genealogia irônica e dessacralizante da história, dos seus santos e dos mortos sacrificados. A inflexão dupla, que tem como seu centro um corpo auto-sacrificado e levado ao extremo da morte como um modo de resistência ao poder, serve para construir uma memória ambivalente, desconfortável e crítica, onde nada é apresentado de forma simples, mas duplo e paradoxal, e na qual o mercantilismo, o heroísmo sacrificial, o femicídio, a cena mediática, o amor, a luta e o oportunismo político se entrelaçam indissoluvelmente sob o signo da literatura neo-barroca.

Palavras-chave: Corpo; Gênero; Sacrifício; Memória; Genealogia

*El mártir es testigo según la etimología,
que no garantiza nada pero dice lo que dice y
dice que el mártir es quien vio todo hasta el final, pero
en el final no hay nada apenas la propia muerte
y de eso no hay testimonios, el mártir
no puede hablar más que con sus pobres restos...*

Gabriela Cabezón Cámara

La literatura conserva las señales del tiempo y, en este sentido, puede considerarse un monumento de lo que ha sido (Le Goff, 1991). Por eso, en el silencio de su palabra muda se pueden rastrear las huellas de los hechos del pasado. La escritura ficcional es materialidad que conserva memoria en su propio ser, a pesar de no estar pensada para convertirse en documento historiográfico (Rancière, 2013). En el espacio de separación-no separación con la realidad que instituye en tanto heterotopía de desvío (Foucault, 2010), la literatura no se vincula con la realidad ni mecánicamente, a modo de reflejo, ni como representación, a la manera de un doble que imita en su interior algo *en-sí* del afuera. Las palabras construyen un espacio de visibilidad paradójico y un discurso figural en el que se cruzan regímenes plurales de significación. Está abierta a la pensatividad (Rancière, 2010). De esta manera se producen efectos de sentido que no son fijos, sino que fluyen y se resignifican en relación con los marcos que los encuadran transitoriamente en cada momento histórico.

En *Romance de la negra rubia* (2014) de Gabriela Cabezón Cámara,¹ la “memoria ejemplar” del pasado —que sin negar la singularidad de un suceso permite recuperarlo a través de una mirada más general y sirve de modelo para comprender otras situaciones con agentes diferentes (Todorov, 2000)— emerge difuminada en la materialidad de la escritura. Tiene la forma neobarroca del oxímoron y el exceso desbordado e irónico del carnaval;² de allí su urticante ironía y su incorrección política. Dos relatos, intercalados

¹ En lo sucesivo, las citas textuales de la novela corresponderán al texto de Cabezón Cámara incluido en las referencias.

² Bajtin (1987) señala que el carnaval es un intervalo temporal en el que se subvierte el orden dominante y el arriba y abajo con el que se estructuran las relaciones sociales y de poder en la Edad Media y el Renacimiento. De manera análoga, en la novela de Cabezón Cámara se produce un doble juego de inversión que afecta tanto a los de abajo como a los de arriba, de modo que el efecto político muchas veces es ambiguo y es imposible estabilizarlo en un solo sentido.

de modo indisoluble, construyen un memorial que permite reconocer los signos de una lógica que se repite a partir de la experiencia ambivalente que constituye la historia de vida de la protagonista.

Los hechos se narran retrospectivamente sin ocultar las contradicciones del personaje central ni los sentidos complejos que se hacen perceptibles en el universo social y cultural donde tienen lugar. En uno de los relatos predomina lo colectivo y público; en el otro, lo personal e íntimo. Ambos se declinan ambiguamente en clave de sacrificio y entrega, porque tienen su punto de fuga en el cuerpo-ofrenda de dos mujeres. Una es la narradora-protagonista, que se prende fuego a sí misma para evitar el desalojo de una comunidad marginal y, por ello, queda convertida en un amasijo de carne quemada sin rostro. La otra, una rubia de nacionalidad suiza que, enferma de cáncer, se enamora de la mujer quemada y le dona su rostro para trascender la muerte y sobrevivir en ella como creadora de una obra de arte.

En uno de los relatos, la protagonista de la *nouvelle* —cuyo cuerpo quemado soporta una agonía que lo coloca entre la vida y la muerte durante un año entero, pero sobrevive, a diferencia de otros muertos causados por la represión policial el día del desalojo— adquiere una aureola que la transforma en “santita”, gracias al relato que construyen ante los medios los miembros de la comunidad *arty* que hablan en su nombre y la “hacén” con ese acto “suya” y se convierten en “suyos”. A través de su cuerpo inerme y mudo se erosionan figuralmente las fronteras entre lo individual y lo colectivo, lo particular y lo universal, lo íntimo y lo público: “Fue entonces cuando, con el fervor que provoca toda cámara, al calor de la TV y al grito de ‘¡tenemos una muerta, tenemos una muerta!’ se hicieron míos y me hicieron suya los míos” (p. 15).

Las transformaciones que sufre el cuerpo de la narradora (primero quemado y sin rostro, luego negro-rubio; primero anónimo y sin pertenencia, luego comunitario y poderoso; primero femenino, luego metafóricamente trans) se vuelven materia de un relato ejemplar de sentido ambivalente. Funcionan a la vez como memorial del impensado sacrificio hecho en beneficio de la comunidad que la hizo suya, y como documento desencantado y crítico de la historia y sus muertos. En la trama de la *nouvelle* se encripta una memoria, individual y colectiva, con la que se relacionan monadológicamente ficción y realidad durante la coyuntura histórica en que la Ciudad de Buenos Aires está gestionada por Mauricio Macri y el país bajo el gobierno de Cristina Kirchner. La narración del sacrificio, sanación y empoderamiento

de la protagonista como líder comunitaria permite constituir, en lo micro, un testimonio irónico, desaforado e impiadoso de los juegos de poder que se dan en la sociedad y de la racionalidad instrumental que rige la Historia.

De esta manera, se cuenta la construcción de un “mito de origen” que comienza con “el sacrificio fundante” de la protagonista, quien drogada y alcoholizada vuelca sobre su cuerpo el contenido de un bidón de kerosene y acciona un encendedor para quemarse viva y evitar el desalojo de un edificio ocupado por una “comunidad arty”. Ese relato, denominado “el día del estallido”, marca el nacimiento de un sujeto colectivo poderoso, “los muchachos comuneros”, que se cohesiona identitariamente al expulsar la diferencia al afuera, como lo otro de sí. Ese mismo colectivo determinará los sentidos abiertos por el cuerpo de la narradora, quemado y resurgido de la muerte. Del otro lado de los comuneros y la santita se encuentra el poder político al servicio de los intereses económicos del mercado inmobiliario y la aplicación de la ley en mano de jueces arbitrarios y corruptos. Por obra y gracia de la mujer bonzo y de los muertos comunitarios, los que estaban “afuera” pasan a estar “adentro” y se convierten en un vector de poder y negociación frente a quienes estaban antes “adentro” y no quieren quedarse “afuera” ni que los “escrachen” en los medios. La *propiedad* cambia de agente³ y el “nosotros” de los comuneros pasa a designar un “nuestro” que se constituye, en la praxis, con la toma violenta de bienes inmuebles, y en lo simbólico, a través de un relato de origen legitimador —“el sacrificio fundante”— y de un folklore hecho de cantitos octosilábicos, provocador y guerrero: “Los muchachos comuneros / somos los nuevos obreros / desde el día del estallido / somos un solo 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” (p. 33).

El relato de esta historia comunitaria —marcada por un ambiguo sacrificio, la santificación y la acumulación de capital simbólico e inmuebles por parte de la líder-bonzo, que concreta las aspiraciones de la comunidad *arty* de tener un lugar en el cual vivir⁴— entreteje las hebras de un mundo en

³ En este tramo, como en muchos otros de la *nouvelle*, se establece una equivalencia entre las acciones de los comuneros y la protagonista, con las de los llamados “patricios” de la historia argentina que también se apropiaron por la fuerza de la tierra mucho “antes de hacerse avenidas y calles de la ciudad y bustos de yeso y mármol en la Sociedad Rural” (p. 33).

⁴ El personaje de *Romance de la negra rubia* da forma literaria al imaginario en torno a la mujer-poderosa de origen humilde que entrega su vida por el pueblo. De hecho, el personaje central

el que, como en un Aleph, se hacen visibles simultáneamente la marginalidad social, la relación arte-vida, la violencia policial, el abuso jurídico, el *toma y daca* de la política, los intereses del negocio inmobiliario y los efectos de verdad de las ficcionalizaciones mediáticas. Desde esta perspectiva, la memoria de la mujer-bonzo deviene relato de cómo el martirio produce y conserva poder, otorgando la potestad soberana de decidir quién queda adentro y quién afuera, y una eficaz arma de negociación política y obtención de bienes inmuebles:

desde ese agujero negro salí eyectada tan fuerte que terminé por estar al frente de una vanguardia sin perder en el camino la aureolita de santa que me gané a las semanas de entrar al hospital en el que estuve un año entero [...], cuando el juez que había ordenado el desalojo de todos, incluyendo embarazadas y viejos con acevé, como si fuera Dios padre recibiendo sacrificios, después de contar los muertos, los títulos de los diarios, y las llamadas del jefe de la bancada regente en el Congreso Nacional [...], decidió que otorgaría títulos de propiedad sobre ese viejo edificio a los mismos que un poco antes había sacado a tiros (p. 26).

Los cambios producidos en la distribución de poder dentro del cuerpo social se figuran en la corporeidad de la protagonista como mutación genérica debido al crecimiento de “una pija” metafórica. Esta transformación materializa narrativamente la naturalización de la imagen viril del poder para, paradójicamente, desautomatizarla. 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. El vínculo entre el acrecentamiento de poder producido en la protagonista por su martirio y casi-muerte, sumado a la fuerza de su resentimiento, el capital simbólico y material acumulado, y el nacimiento de un metafórico *falo*, es revelador de un orden del mundo heteronormativo. En este sistema, le corresponde al varón la condición de cuerpo activo y destinado a la esfera pública, y a la mujer la pasividad y el territorio de lo privado. Por

sugiere cierta relación entre su vida y sus aspiraciones, y las de Eva Perón, una “negra”-rubia como ella. Sin embargo, también se pueden establecer vínculos entre la narradora y los relatos circulantes en torno a Milagro Sala (líder del grupo político Tupac Amaru) y Cristina Kirchner (expresidenta argentina). En este sentido, ser “negra” supone tener una extracción popular, y devenir “rubia”, adquirir poder político.

eso, la protagonista, para negociar espacios de poder, no solo debe aprovechar, a modo de chantaje, el capital simbólico que le brinda el sacrificio, sino poseer una “pija” y cumplir el rol de hombre. Por otra parte, el texto subraya el carácter suplementario del *falo*, que constituye, como simbólico *dildo*, una figura en la que no tiene cabida la diferencia entre original y copia y que no es atribuible a un determinado género o identidad sexual (Preciado, 2002), aunque sí a la voluntad de dominio. Una hipérbole desaforada construye los efectos del poder en el personaje central:

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, 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 deseo que el deseo de tener más. Eso lo pienso así hoy. En el momento pensaba que podía hacer el bien (p. 35).

En este punto, sacrificio, santidad, muerte, poder y racionalidad de fines se articulan sin fronteras definidas, desacralizando el discurso épico de la historia y de la política sobre el legado de los muertos heroicos. El texto construye una visión anticanónica, en la que se manifiesta el *uso político* que se hace de los muertos en su reducción a valor de cambio.⁵ Esta operación de deconstrucción afecta también el discurso de la derecha patricia y terrateniente que legitima el derecho de propiedad y legaliza las operaciones que encubren la relación entre la violencia policial usada en los desalojos y el negocio inmobiliario en la Ciudad de Buenos Aires. Así, se organiza una escritura que pone en crisis las narraciones hegemónicas y mira a la sociedad con ironía corrosiva, distanciándose de toda idealización del obrar humano. La protagonista, que en su niñez soñó con ser “desaparecida” para eternizarse en el heroísmo del póster y convertirse en ejemplo de juventudes, no teme cuestionar los sentidos de su propio sacrificio y lo narra como ambiguo campo de intereses encontrados: “Me usaba bastante el juez y quiso usarme

⁵ En Argentina, existe una guerra de relatos, aún no cerrada, en torno a *los muertos y desaparecidos* durante la dictadura. En esa contienda simbólica, se contraponen la “teoría de los dos demonios”, llamada también “de la guerra sucia”, y la que habla de “crímenes de lesa humanidad” y “terrorismo de Estado”. Esta disputa se hizo sentir a lo largo de 2017 en torno a la determinación fehaciente del número “real” de desaparecidos, y muestra hasta qué punto el poder lleva a cabo un “uso político” de la muerte y de los muertos, como lo demuestran las publicaciones sobre el caso Nisman o la desaparición de Julio López, entre otros casos actuales.

el Pejota⁶ para sumarme a la masa, nunca yerta ni acabada, de su mayor capital: el plantel de muertos vivos” (p. 37).

La ironía implícita en la cita anterior abre sentidos contradictorios en la escritura, pues reproduce el discurso de la derecha en torno a la problemática, reabierta durante el kirchnerismo, del “juicio y castigo a los genocidas” y la defensa de los derechos humanos, al tiempo que alude a los desaparecidos durante la dictadura argentina (1976-1983). Sin embargo, en el carácter ambivalente del texto es necesario ver una hipótesis de lectura acerca del sacrificio en general y la ganancia que otorgan los muertos, que abarca no solo una coyuntura determinada, sino la historia universal. Esta mirada vuelve general la experiencia particular del martirio de la protagonista y propone una interpretación desacralizadora de la muerte sacrificial —sea autoinfligida, sea decidida por el poder soberano— en la que el sentido final nunca se puede establecer con claridad ni tampoco su valor definitivo:

El orden de los factores de cualquier *memento mori* termina por definir si es *carpe diem* o martirio, si es batalla o retirada, si es *fuck you* o si es sí jefe; saber que se ha de morir puede ser un buen motivo para andar de orgía en orgía o para entregar la vida en pos de algo superior; la Revolución, Dios, La Patria o no poder transar más, hablo de los que se matan o que se dejan matar y de los que no se dejan pero los matan igual, que no en todo sacrificio está de acuerdo el cordero, por nombrar un animal con tradición de holocausto, de bondad inmaculada y de asado en la Patagonia.⁷ Pero el cordero pascual, el bicho del sacrificio, el de la metáfora usada hasta casi no decir, seguramente dirá que preferiría no hacerlo pero que es inevitable. Y eso de superior no quiere decir que es mejor morir sufriendo que reventar de buen vino (p. 75).

La *nouvelle* pone el acento en la ganancia que posibilita la muerte sacrificial o los signos del martirio. La mirada del personaje central, aun sobre sí misma, es distanciada y ácidamente crítica. La escritura no se detiene en las intencionalidades, buenas o malas, de las acciones y los discursos que legitiman la muerte por una causa “superior”, sea cual fuere, sino en los efectos y los usos estratégicos del sacrificio en nombre de un universal como Dios, la Patria o la Revolución, que termina convirtiéndose en fuente de poder y hegemonía

⁶ Siglas del Partido Justicialista y, al mismo tiempo, inversión de JP (jotapé) que alude a la Juventud Peronista, una de las fuerzas más afectadas por la desaparición forzosa durante la dictadura. Por otra parte, la referencia a “muertos vivos” alude a la condición disciplinada (zombi) que se le atribuye a la masa peronista.

⁷ En este tramo, como en muchos otros de la *nouvelle*, la escritura toma la cadencia y la forma del octosílabo característico de la tradición popular en el *Romancero*, lo que explica el uso de la palabra “Romance” en el título, aunque en términos de sentido se trata de un relato anti-épico-lírico.

para quienes sacan provecho del martirio, el holocausto o el genocidio. Al mismo tiempo, hace visible la lógica económica que los atraviesa, como se verá más adelante, en la medida que todo muerto por una causa se convierte en moneda de cambio o instrumento de alguna ganancia ulterior. Justamente esta idea articula la narración desde el comienzo.

El texto de Cabezón Cámara exhibe, así, el doble estándar de toda valoración según se aplique a *nosotros* o a *los otros*, y evidencia que nada puro ni simple hay en los relatos que configuran el sentido de los hechos o las acciones que los producen. Todo acto funciona como un significante en deriva y nadie es dueño del sentido definitivo ni de los hechos ni de la escritura. Por ello, la *nouvelle* hace visible lo no dicho, lo disimulado, lo no pensado, lo no imaginado pero posible. Coloca el pensamiento y los imaginarios cristalizados sobre el sacrificio y la muerte ante sus propios límites. La *nouvelle* evidencia su carácter de constructos culturales que tienen como finalidad el escamoteo de las contradicciones de la realidad y su borramiento a nivel simbólico. De esta manera, se desautomatizan los lugares comunes del orden simbólico y se le devuelve la complejidad perdida a la idea de “sacrificio”, mostrando lo que se deja afuera del discurso épico-heroico de la historia. El texto saca a la luz las transacciones que se producen entre intenciones, efectos, usos, donaciones y actos humanos que suponen la muerte propia o la de otro. Si bien no se niega el valor de ciertos actos sacrificiales de carácter patriótico, político o religioso, se les devuelve a su complejidad y ambivalencia.

Si la meta de ser como Eva Perón no pudo ser alcanzada plenamente por la protagonista, porque su mirada desencantada sobre sí misma y la realidad le hicieron ver con demasiada claridad la lógica mercantil que la sostenía, no por eso deja de actuar en favor de los de abajo y negociar con los de arriba, que en su imaginario se asimilan irónicamente a los que están cerca de Dios, en el edén. En su praxis, como parte de un cuerpo colectivo, articula el prestigio simbólico que le brindan las huellas del autosacrificio inscritas en su cuerpo, con el capital económico acumulado en sus negociaciones, el manejo eficaz de los medios y las redes sociales, y la performanceamenaza de posibles nuevos bonzos. De este modo, defiende las posiciones obtenidas para su gente y lucha contra los poderes de facto con sus mismas herramientas.

Justamente, la posibilidad de usar cada vez que sea necesario el martirio de un ser humano como estrategia de negociación con los “otros” deviene ritual celebratorio de la épica de resistencia en la que se constituye la identidad colectiva en un *nosotros-nuestro* que convalida las acciones llevadas a

cabo por los comuneros y su santita. Desde esta perspectiva, la figura de la protagonista se vuelve emblema de lo que el poder soberano puede sobre la vida de quienes se le subordinan o le temen. Así, cuando se refiere a la manera en que se determina quién va a autosacrificarse ante las autoridades del momento para preservar los bienes y derechos de la comunidad, la narradora desarrolla un discurso que legitima y deslegitima al mismo tiempo esa práctica asociándola con la de los poderosos señores:

Claro que se empezó a pasar que se votaba a cualquiera y cualquiera le pagaba a otro para que fuera bonzo de su balcón. Así es la vida, señores: lo mismo hacía la nobleza y empleaba a gente con hambre para hacer las penitencias que les habían tocado por sus frecuentes pecados y caminaba a Tierra Santa un representante en nombre del gran Señor. Resta saber si el buen Dios perdonaría a los dos, solo al rico, solo al pobre o a ninguno en absoluto (p. 43).

Ahora bien, el relato comunitario que se acaba de analizar se entrelaza con otro de carácter individual. Es la historia del “romance” de la santa-bonzo “milagrosa”⁸ con una mujer rubia y extranjera. En esta segunda narración, la protagonista adquiere estatus oficial al decidir *trabajar* “de víctima” en una obra de arte que se lleva a la Bienal de Venecia. En este recorrido, se produce la deconstrucción de la utopía del arte y la complejización de los intereses que se conjugan en él. El cuerpo quemado y sin rostro⁹ de la mujer-bonzo deviene figura central como “la sacrificada” en una instalación. Allí, está rodeada por las imágenes de “Jesús agonizando [...], un holograma mojado que lloraba agua y sangre, [...] videos [...] y fotos de militantes caídos” (p. 37). El nuevo espacio de visibilidad que le brinda el arte y en el que se cruzan estética, uso político, denuncia y negocio, construye con su cuerpo quemado un emblema contra la avidez desmesurada del mercado inmobiliario y la gentrificación en las ciudades, que margina a los sectores con menos poder económico y los expulsa de sus barrios de pertenencia.

⁸ En la *nouvelle*, la comunidad le atribuye haberlos protegido deteniendo la lluvia hasta que todos estuvieron debajo de los manteles de nylon traídos de China por una ONG, y allí tener cobijo de la intemperie, luego del desalojo.

⁹ La protagonista usa la pérdida del rostro, convertido en amasijo de carne quemada, como instancia para poner en crisis toda victimización no dialéctica y toda mirada narcisista que no puede de ver el dolor o el sentido de la muerte del otro. Así, escribe: “Salir sin cara es jodido y esto les digo a las chicas de la brigada trans cuando se quejan de cómo las miran en todas partes: probá quemarte la cara y después vení y contame” (Cabezón Cámara, 2014, p. 36). En su discurso, prima la política del estallido, de lo que se abre a lo atópico, desconfigurando las visiones etnocéntricas identitarias que no reconocen la diferencia y no pueden leer las contradicciones.

De esta manera, se acentúa la operación narrativa a través de la cual la escritura muestra su carácter complejo y ambivalente de *pharmakon* (Derrida, 1975). La relación entre martirio y moneda de cambio se intensifica, como también las contradicciones inherentes al arte. Por eso, junto a la reificación del cuerpo de la protagonista que decide “trabajar de víctima” y el carácter exhibitivo y mercantil que se revela en la instalación artística, se abren otras posibilidades para el personaje: la resurrección del deseo erótico, el reverdecimiento de su carne quemada por obra del amor y una nueva rostridad. Una suiza rubia, rica y enferma terminal de cáncer, compra la instalación y la lleva a su castillo a orillas del lago Le Mans para concluir la obra inconclusa que tiene por centro a la santita a través de su amor y su deseo de vida. De esta forma, la víctima sacrificial devenida líder comunera y atravesada por un poder que la viriliza sufre otra mutación, se convierte a través de la donación y el intercambio de favores en un oxímoron: amante-amada, obra de arte-artista, yo-otro, negra-rubia.

Un registro distanciado, provocativo e irónico, que evita el efectismo del melodrama sentimental, da cuenta de los motivos por los cuales Elena, la mujer rubia, se enamora de la protagonista y de su cuerpo convertido en obra de arte inacabada para concretar su propia transformación. Esta le permite mutar de rica compradora de arte en artista, y de condenada a muerte en sobreviviente en el cuerpo de otra. La protagonista, por su parte, se convierte en negra-rubia y completa su proceso de cambio a través del aprendizaje del alemán, el disfrute del cuerpo y los bienes de Elena, y la aceptación de un nuevo rostro para su cara informe. Este proceso mercantil, estético e identitario que las desdobra, no solo las abre al otro a través del derroche erótico y la pérdida de sí (Bataille, 2005), sino que convierte a la narradora en memoria viviente de Elena, pues su rostro será la única imagen posible de sí misma ante el espejo y ante los demás.

El vínculo especular entre la protagonista y Elena constituye una corporeidad paradójica y compleja que se consolida en la práctica de un “cuerpo sin órganos” (Deleuze y Guattari, 1994). Este une indisolublemente a las dos mujeres, aun antes de la muerte y de la operación, pues ambas fundan un espacio doble de encuentro en el que cada una de ellas se configura como sujeto deseante y corporeidad sin límites en el reflejo que le brinda el cuerpo de la otra: “Se hizo el amor como un espejo: la que estaba por morir y la que no se había muerto. La negra casi sin cara pasando la lengua oscura por la piel que era de otra pero también era la suya” (p. 38).

En la relación de entrega, donación y uso que diluye la unicidad cerrada del Yo y la individualidad del cuerpo para conformar una corporalidad *en* y *con* el otro, la protagonista, sin embargo, observa la misma lógica que en la acción sacrificial. Algo se expropia (el cuerpo), para lograr algo a cambio. Para Elena, la trascendencia en el arte y la persistencia en la vida; para la protagonista, la rostridad, sin la cual no se es nadie, y la experiencia del amor que hace renacer su carne y su deseo.¹⁰ Sin embargo, en este punto, la equivalencia en la que se basan los intercambios sacrificiales y eróticos encuentra su límite radical. Hay algo que no participa del valor de cambio: es la diferencia entre estar vivo y morir. La narración es siempre testimonio de vivos. Los muertos están muertos y no pueden narrar su muerte ni darle sentido. Son los “deudos” y los sobrevivientes quienes le imponen un significado al cuerpo muerto, apropiándose de una experiencia imposible de contar para convertirla en texto que toma el lugar del ausente para hablar por él: “Saber que se ha de morir, sentir ese sinsentido, a mí me empezó a pasar recién después de las llamas: cuando había sobrevivido. La que murió fue mi Elena, eso ya se los conté” (p. 76).

Las dos narraciones, la pública y la privada, se articulan e intercalan mediante el centro inestable de un cuerpo-bonzo que traza un gesto sacrificial de resistencia ambiguo cuyo efecto es la santidad, la constitución de una identidad colectiva y el ejercicio de un poder creciente; pero también, a través del arte, la posibilidad de un intercambio que le permite recuperar la rostridad perdida, asumir la extimidad de un *corpus-ego* que quiebra el atrincheramiento del yo (Nancy, 2003) y ostenta la alteridad como lo más propio. La narradora configura su subjetividad mediante el relato como alguien que llega a ser lo que es enajenándose, traspasando el límite individual de la corporeidad, para devenir *nosotros* comunero o cuerpo doble en su fusión con el rostro de Elena. Asume en su ser la contradicción y la ambivalencia. Se vuelve memorial de lo que puede la entrega a lo otro y archivo que conserva un testimonio ejemplar del relato de la Historia y su lógica mercantil.

Las narraciones que la protagonista unifica en el relato de su propia vida, alejada ya de la acción en el retiro de un piso vigésimo frente al río, dan lugar a la constitución de una memoria ejemplar cuyo juego neobarroco,

¹⁰ Señala Le Breton (1995) que la rostridad se ha construido culturalmente como el sinónimo de la identidad; por eso los documentos llevan una foto que solo muestra la cara del individuo.

desbordado y carnavalesco, deconstruye los lugares comunes del heroísmo épico-sacrificial que organiza la lógica de la historia y la visión religiosa del erotismo que lo construye, como puro derroche y continuidad, para revelar la complejidad paradójica de todo acontecimiento de la vida en el que se mixturan deseo de poder y amor, don y transacción, vida y muerte, interior y exterioridad, luces y sombras. Por eso, el suyo es un discurso que habita un entrelugar en el que nada se define del todo. Definir es simplificar, encerrar en una sola palabra lo que es plural:

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 se quedó así, medio barroca, retorcida como una torre de Borromini, confusa, agujereada, pegoteada, derretida diría, con los contornos difusos de todo lo que se derrite pero no termina de transformarse en otra cosa y no puede ser más que lo mismo en un derrumbe congelado antes de licuarse del todo.

Desde esa caída que no cae, desde esa suspensión escribo. Y escribo cosas como esta (p. 68).

Comenzando por el final: un círculo perfecto

La *nouvelle* de Cabezón Cámara concluye en una suerte de *coda*, que la innominada narradora, con rostro pero sin nombre, designa “Notas sobre el sacrificio”. Allí, la escritura se vuelve metatextual y revela la lógica que sostiene la irreverente y corrosiva cadencia de su lenguaje. Los puntos cardinales que organizan el horizonte conceptual de su narración (sacrificio-intercambio mercantil-amor-don) se cruzan en el punto nodal de una diferencia imposible de deconstruir: vida-muerte / muerte-vida, porque justamente es la posibilidad de contar y dar sentido a la experiencia la que subraya la falta, el silencio definitivo que deja la muerte. Lo único que queda es restos, huellas de una vida, y esos jeroglíficos solo los pueden interpretar y narrar los sobrevivientes.

Las “notas” tienen la forma de una genealogía impiadosa y sacrílega que busca en la positividad de los hechos y el ejercicio del poder soberano lo que se piensa en términos de idealidad y don. Así, se reescribe la tradición en torno al martirio y el holocausto, para poner en su lugar un relato que privilegia la forma de la mercancía y su valor de cambio. Esta genealogía articula, en un primer movimiento, una sintaxis narrativa en la que los personajes de Agamenón, Ifigenia, Aquiles, pero también las figuras de Hitler, Alemania, Grecia, Israel, Palestina y Argentina se convierten en casos

particulares que demuestran la existencia de una ley general. Al socavar los cimientos del relato naturalizado en torno al sacrificio, que pone el acento en la entrega y en los valores superiores que la justifican, se propone un orden lógico en el que todo martirio es el instrumento de la obtención de un favor y una ganancia para quien lo lleva a cabo. Por otra parte, y para acentuar el carácter mercantil y legitimador de los cadáveres —efecto de tal “transacción”—, se señala que a largo plazo produce un resultado inverso, porque aquel pueblo que suma en su haber más víctimas, tarde o temprano se vuelve victimario impiadoso de otros amparado en el poder que le otorga el valor de cambio: *sus muertos*. Se pone de manifiesto, de esta manera, la ganancia material que implica el sacrificio, el cálculo al que responde y la violencia ulterior que conlleva porque instala una “memoria literal”, que no puede olvidar nada y tiende a convertir la pasada condición de víctima en un capital rentable y en una legitimación del cobro a través de la vida de los otros (Todorov, 2000), tal como hace el ejército israelí con los palestinos en la lectura de la *nouvelle*. “¿Llama la herencia del mártir al martirio de los otros?” (p. 72), se pregunta críticamente la protagonista, haciendo alusión a lo que Zvetan Todorov (2000) denomina “memoria literal” y Friedrich Nietzsche, en *Genealogía de la moral* (1997), “resentimiento”.

El texto devela, de este modo, la cara oscura del “deber de memoria”, el peligro de su empleo utilitario para obtener favores o para vengarse y ejercer el dominio a través de la culpabilización universal. Expone, así, el carácter mercantil oculto en la operación iniciada por el mito griego en el ciclo de Argos y repetida a lo largo de la historia cada vez que se busca ofrendar la muerte de alguien a un determinado poder o idealidad (Dios, el soberano, la Patria, el Mercado, el Futuro). El sacrificio de Ifigenia en Áulide, citado en la versión de Eurípides, subraya el valor monetario de la vida ajena. En la lectura no solo económica sino en clave de violencia de género que hace el texto, Agamenón, gracias a la muerte de su hija, logra el viento que necesita para navegar, conserva su posición de jefe de los ejércitos griegos, gana una guerra y obtiene simbólicamente el derecho de matar a sus mujeres (esposas e hijas).

El relato practica una serie de operaciones que homologan el sacrificio del mito griego con el sacrificio de quien escribe las “Notas”, y permite ver las conexiones que hay entre el pasado mítico, que siempre retorna, y el presente. En primer lugar, el texto escamotea la ulterior salvación de Ifigenia, que da

contenido a *Ifigenia en Taúride* de Eurípides.¹¹ El segundo procedimiento es contar que el sacrificio se hizo a través del fuego: “quemó entera a su propia hija mayor” (p. 71) y no con una espada, como se refiere en la tragedia. La sustitución se conecta con la acción de la propia protagonista, que se quema viva, y con la serie de feminicidios por fuego ocurridos en Argentina en la última década. De esta manera, se construye una lógica que liga la violencia de género a la cultura falogocéntrica en la que la mujer es ubicada en el lugar del no-sujeto (Butler, 2002), y como tal se vuelve “cosa abyecta”, ajena a todo derecho y cuya vida no merece ser cuidada. De este modo, el valor de su vida es decidido en el mercado de quienes ejercen el poder, siempre pensado en términos de masculinidad.

El desvío que el relato produce sobre el mito griego se repite en la interpretación del primer crimen fraticida, perpetrado por Caín sobre Abel y narrado en el Antiguo testamento. En él se subraya la existencia de un “favor” divino, arbitrario y ajeno a toda justicia, que no explica por qué Dios prefiere las ofrendas de carne (Abel era pastor) a las de vegetales (Caín era agricultor). En el enojo asesino motivado por tal preferencia del Padre respecto de uno de sus hijos ve la narradora el inicio de la tradición de “familia y propiedad” (p. 71) que es reforzada por el estigma que protege al fraticida del ataque de los otros so pena de castigo.

La señal protectora de Caín y la conexión que inicia entre civilización y cultivo de la tierra hace visible el beneficio obtenido por la humanidad a cambio de la muerte del pastor nómada: la “agricultura intensiva en medio del Medio Oriente”, la crucifixión de Jesús, con su secuela evangelizadora en la colonización de América y la pampa argentina; pero también la primacía en Europa de Alemania, sede del gran capital y ordenadora contemporánea del ajuste, que convierte a todos nuevamente en griegos que ofrendan su vida desesperados por la crisis económica.¹² Así, la secuencia se cierra de manera circular: comienza en el mito griego y culmina con la Grecia contemporánea del ajuste neoliberal. Pero la economía sacrificial no se agota en el intercambio

¹¹ No resulta extraña la elección de Eurípides, el más crítico y escéptico de los trágicos griegos, quien ve en las acciones atribuidas a los dioses el ocultamiento de las pasiones y los intereses humanos que generan los hechos trágicos.

¹² La crisis de 2009 tuvo como consecuencia en muchos países como Grecia y España el suicidio de los ciudadanos que se vieron despojados de sus bienes, como resultado de créditos impagables, y se encontraron sin posibilidades de trabajo o subsistencia.

mercantil entre víctima y favor obtenido. En la lectura del personaje central, supone un desigual valor de los muertos a la hora de la negociación, porque no todos valen lo mismo cuando los que ponen el precio son los vivos. Por ello, la narradora cita con ironía una frase de una novela de Julián López, a modo de conclusión: "Los nuestros son los mejores muertos" (p. 73).

Un último giro, que lo invierte todo, se traza en la cinta de Moebius de la *nouvelle* que afirma la paradójica función del relato: guardar memoria de la experiencia y dar testimonio de la historia; pero, al mismo tiempo, desdibujar los contornos de una y otro hasta volverlos difuminaciones del gris en las que todo se confunde. La muerte y los muertos son el punto de fuga del sentido. En toda muerte hay un secreto deseó de pervivir en la memoria del otro; sin embargo, el tiempo impiadoso se ocupa de traicionar esa voluntad de permanencia en el recuerdo. Los nombres de los muertos se mezclan con los de los personajes de ficción tanto en la memoria colectiva como en la escritura. Arlt y San Martín se vuelven equivalentes a Odiseo, Supermán y Moby Dick en la medida en que todos son recuerdo. La ficción es más fuerte que la realidad y, en el cambalache neobarroco que propone *Romance de la negra rubia* como orden del mundo y del discurso, todo termina sometido a la ley del uno a uno. Tal vez por eso, como escribe la narradora, "Mejor sería no morirse [...] porque los miles y miles de millones que reventaron primero ya no son nada de nada ni un nombre en un cementerio ni una línea en ningún libro ni una ficha en los archivos de nuestra modernidad" (p. 75).

El relato de Cabezón Cámara desarma el cinismo de nuestro tiempo que se empeña en reivindicar valores humanistas en los que ya no cree, y que en la praxis desmiente. Al borde de la incorrección política, poniendo en peligro el sentido en cada tramo del discurso, a su manera redime a los muertos y a los sacrificados, pues inserta su memoria en la complejidad inabarcable de la vida para hacer pensable otro modo de vincular historia y literatura.

Referencias

- Bajtin, Mijail. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Bataille, Georges. (2005). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Butler, Judith. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.

- Cabezón Cámara, Gabriela. (2014). *Romance de la negra rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (1994). ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos? En *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (pp. 155-172). Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques. (1975). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- Foucault, Michel. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Le Breton, David. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Le Goff, Jacques. (1991). *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Nancy, Jean-Luc. (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. (1997). *La genealogía de la moral: un escrito polémico*. Madrid: Alianza.
- Preciado, Beatriz. (2002). *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Opera Prima.
- Rancière, Jacques. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Rancière, Jacques. (2013). *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Todorov, Tzvetan. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós Ibérica.