

## RITOS DE PASAJE: EJECUCIONES CORPORALES EN NARRACIONES DE GABRIELA CABEZÓN CÁMARA

*Marina Cecilia Rios*

ILH-Universidad de Buenos Aires-CONICET

Buenos Aires, Argentina

riosmarina@hotmail.com

### RESUMEN / ABSTRACT

El artículo analiza la figura de los ritos de pasaje en novelas de Cabezón Cámara como ejecuciones que ponen en escena cuerpos liminales desde una perspectiva artística. A través de estos ritos de paso es posible indagar sobre modos de narrar que alientan el diseño de subjetividades y actuaciones enraizadas en una literatura que tiende redes estrechas con el arte.

**PALABRAS CLAVE:** literatura argentina contemporánea, ritos de pasaje, cuerpos liminales, Cabezón Cámara, ejecuciones.

### RITES OF PASSAGE: PERFORMANCES IN NARRATIONS OF GABRIELA CABEZÓN CÁMARA

The article analyzes the figure of the rites of passage in Cabezón Cámara's novels as executions that stage liminal bodies from an artistic perspective. Through these rites of passage it is possible to investigate ways of narrating that encourage the design of subjectivities and performances rooted in a literature that networks closely with art.

**KEYWORDS:** contemporary Argentine literature, rites of passage, liminal bodies, Cabezón Cámara, executions.

Recepción: 16/06/2020

Aprobación: 15/09/2021

## INTRODUCCIÓN

Una periodista ingresa a la villa a partir de un tiro de gracia que la coloca en el mundo suburbano para siempre; una poeta-ocupada se quema a lo bonzo para impedir un desalojo y se convierte en obra de arte viva. Son las narradoras de *La virgen Cabeza* y *Romance de la Negra Rubia*, respectivamente, de las novelas de Gabriela Cabezón Cámara. La hipótesis del presente artículo, entonces, es que estas acciones bien pueden leerse como ritos de paso, una figura que exhibe cuerpos en escena desde una perspectiva artística. A través de estos ritos de paso los personajes despliegan ejecuciones (artísticas y/o rituales) que ostentan no solo un motivo literario sino también la forma de cada novela. Esto significa que no se trata únicamente de un tema que la novela desarrolla, sino que dicho rito de paso funciona como procedimiento narrativo en ambas ficciones. Finalmente, estas ejecuciones señalan, también, modos de producción de la narrativa de Gabriela Cabezón Cámara en el contexto de la literatura contemporánea.

Estas novelas poseen la impronta de establecer vínculos estrechos entre literatura y otros lenguajes artísticos. Un modo de hacerlo, es a través de las figuras del arte que constantemente sus narrativas diseñan. En este sentido, la escritora incorpora en sus tramas formas provenientes del arte contemporáneo no solo como tema (tal como podemos apreciar en *Romance de la Negra Rubia*) sino también a partir de la incorporación de figuraciones tales como la performance, la instalación, la puesta en escena<sup>1</sup>. Teniendo en cuenta esto, existen conexiones puntuales entre formas teatrales, rituales y los ritos de paso de las que se ocupan los estudios sobre performance. Por ello, como marco teórico, cabe señalar que los rituales y ceremonias funcionan como principios regulatorios de un sistema o conjunto de sistemas. Y tanto en la cultura Oriental como Occidental (aunque de modo diferente) el ritual, las ceremonias y los ritos de pasaje establecen vínculos con lo teatral y con el entretenimiento<sup>2</sup>. Schechner a partir de determinados estudios acerca de

<sup>1</sup> En trabajos previos he desarrollado dos cuestiones, a saber: por un lado, la noción de puesta en escena en la literatura y, por el otro, el vínculo entre literatura y arte en relación con los cuerpos en las novelas de Cabezón.

<sup>2</sup> En relación con la idea del ritual o rito cabe señalar el análisis que realizan Valenzuela y Escobar, "Ritos profanos. Literatura argentina contemporánea" (2021), donde analizan la presencia del discurso religioso. El artículo propone la cuestión del rito a partir de un contra-espectáculo dialogando con teorías como las de Debord y otros. Perspectiva que resulta interesante y complementaria a la del presente texto, aunque la noción de rito

los rituales, ceremonias, danzas (entre otras manifestaciones) perteneciente a diversas comunidades<sup>3</sup> reflexiona cómo el teatro nace del ritual, de la misma forma en que el ritual nace del teatro y no –como sostienen algunos antropólogos– que solo del ritual se origina el teatro<sup>4</sup>. Esta retroalimentación que Schechner estudia es productiva para leer determinadas acciones que las protagonistas de ambas novela llevan adelante y que retomaré más adelante.

En suma, el presente artículo se propone indagar sobre ciertas *ejecuciones* que permiten, a través de los ritos de pasaje (en la que funciona una conexión entre lo teatral y ritual), configurar corporalidades liminales que desajustan representaciones sociales.

Ahora bien, respecto de la noción de *ejecuciones* tendremos en cuenta los planteamientos de crítico Reinaldo Laddaga:

Un ejecutante construye una serie de números breves recurriendo a ciertas piezas de su repertorio: esta es la impresión que tengo cuando leo las piezas recientes de Aira, pero era también la impresión que comencé a tener a las pocas páginas del otro libro que llevaba conmigo [...] un libro de Mario Bellatin. (10)

Me interesa la elección del término *ejecutante* porque contribuye a pensar en la idea de *ejecuciones* para vincularla con estos ritos de paso como una forma de ponerse en escena. *Ejecuciones* como un músico ejecuta una pieza determinada, como un poeta recita sus palabras, como un bailarín realiza una danza espontánea o un poco más allá, como cualquiera podría improvisar una ejecución de otro orden (ritual, cultural, artística) que necesariamente nos

---

que trabajo adquiera una perspectiva más ligada a nociones provenientes del campo artístico (teatro, performance).

<sup>3</sup> Por ejemplo, indaga la celebración de la comunidad tsembaga en las Tierras Altas de Papúa Nueva Guinea.

<sup>4</sup> Schechner (2000) esgrime que “Las teorías ortodoxas postulan que el ritual precede al teatro, del mismo modo que la eficacia y el monismo (‘unicidad primitiva’) preceden al entretenimiento. Un lugar común en las interpretaciones del arte de las cuevas del Paleolítico es decir que alguna clase de ‘ritual’ generó el arte –y por ritual se quiere decir alguna clase de performance sería, eficaz, orientada a obtener resultados, sea para asegurar la fertilidad, aplacar los poderes que controlan la cacería, mantener el equilibrio entre machos y hembras, hacer iniciación o alguna otra cosa. Todas esas cosas o alguna de ellas, pueden ser verdad, pero no son toda la verdad. El entretenimiento, el pasar tiempo jugando y divirtiéndose (no hablo de la pasividad y el aislamiento del ‘arte por el arte’ sino de una participación activa en el proceso de hacer arte) se entretienen y son inseparables de todos los aspectos eficaces del arte más temprano” (56-57).

obliga a poner el cuerpo o nuestra subjetividad en ejercicio. Esto remarca el carácter de acción que llevan adelante los cuerpos. Algunas *ejecuciones* están obligadas a reiterarse o son plausibles de volverse involuntarias, sobrevienen.

## I

Los ritos de paso para el antropólogo Arnold Van Gennep “definen un cambio de estado o el paso de una sociedad mágico-religiosa o profana a otra” (26). Asimismo distingue los ritos de paso llamados preliminares o de separación, como bien pueden ser los funerales, de los ritos de paso de margen o liminares que son aquellos que producen pasajes transitorios, por ejemplo, el embarazo o el noviazgo (solo se tiene el estatus de novio en el momento previo al acto matrimonial). Y por último, aquellos que se denomina posliminares o de reagregación como sería el caso del matrimonio, es decir, el pasaje a un estado que se pretende permanente. Esto no significa que los ritos de paso siempre se mantengan en esta taxonomía fija si no que, a veces, se superponen o se yuxtaponen con otros ritos para combinarse. Sobre la base de estas conceptualizaciones es posible pensar en cómo algo de este comportamiento se figura en las tramas de las ficciones aunque, cabe anticiparlo, muchas veces como deformaciones de esta idea.

En las novelas los ritos de paso son experimentados y vividos por tres personajes. En el caso de *La virgen cabeza* la narradora Qüity, concebida en un principio como una periodista de clase media, deviene en villera, escritora y coautora de la ópera cumbia que la catapulta a la fama. Asimismo, su pareja, Cleo de quien se dice que primero fue Carlos y devino travesti, médium de la virgen, coautora de la ópera cumbia y predicadora de su fe. En *Romance de la Negra Rubia* los ritos de pasaje partirán de Gaby, una poeta okupa, hacia una mártir que se quema a lo bonzo, de allí, a obra de arte en proceso, a *negra rubia* con rostro ajeno, a gobernadora de la provincia y finalmente a narradora. Estos derroteros que cada personaje atraviesa estarán marcados por una peculiar relación entre las ejecuciones que propongo y el modo de poner en escena a los cuerpos.

## II

*La Virgen Cabeza* narra la historia de Qüity, una periodista, que se dirige a una villa del conurbano para investigar acerca de una travesti que habla con la Virgen. En ese viaje se cruza con una mujer que está prendida fuego y decide darle un tiro de gracia para que no sufra más. Este acto la conduce a un otro lado, el de la villa, porque una vez que ingresa allí, conoce a Cleo, la travesti médium de la que se enamora (y con la que tendrá una hija). También conoce a los habitantes del barrio, a Kevin un niño al que adopta, y se convierte en villera como ella misma se autodenomina al quedarse a vivir allí. Finalmente, los habitantes de El Poso, sufren un desalojo violento por parte de las autoridades que quieren urbanizar el barrio. La novela abarca todo ese derrotero, desde que Qüity ingresa a la villa hasta que las topadoras arrasan con todo y matan a Kevin. Ahora bien, Qüity es la narradora principal de la historia. Ella cuenta los sucesos ocurridos en un pasado más o menos cercano a su presente de enunciación y estos hechos son los que constituyen la diégesis del relato. A su vez, esta narradora hace referencias a que ese relato que produce lo está escribiendo, es decir, se figura una escena de escritura. Cleo, su pareja, interviene esa escritura por lo que hay una serie de capítulos en los que el hilo del discurso (la historia) es retomado por este personaje. Sin embargo, Cleo siente que no puede escribir, que no puede ejercer el oficio y por ello resuelve grabarse con la pretensión de que luego, Qüity, transcriba todo exactamente igual, es decir, que escriba su oralidad. Y es lo que efectivamente se ficcionaliza, ya que el lector asiste tanto a la narración propia de Qüity como a ese discurso oral mediado por la escritura de la narradora: “Ay, Qüity, si empezarias las historias por el principio entenderías mejor las cosas” (*La Virgen Cabeza* 21). “Este es mi turno y yo te voy a seguir grabando mis comentarios, Qüity, que vos escribís todo y yo quiero contar mi verdad también” (24)<sup>5</sup>. Dos niveles se imbrican, por un lado, la relación entre oralidad y escritura que se ficcionaliza a partir del personaje de Cleo y, por otro, diversas escenas de escritura y lectura.

Si bien la novela propone una narradora, son dos las perspectivas que se unen en un cuerpo textual diseñando una enunciación escénica que permite

<sup>5</sup> La novela se divide en veinticinco partes y un epílogo. En 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 21 a 25 la narradora es Qüity; en 3, 10, 15 y 20, es Cleo. En el epílogo narra Qüity en un nuevo presente de enunciación –después de haber escrito el libro– y se intercala con cartas de la pareja.

narrar ritos de paso (la transformación de Qüity, pero también la de Cleo como se señalará más adelante).

Existe una escena de escritura a cargo de Qüity, pero también una de lectura implícita a cargo de Cleo cuando lee lo que Qüity escribe. Ricardo Piglia reflexiona sobre las figuras de lectores en la literatura y destaca el gesto de Cervantes al introducir al personaje de Sancho quien representa por su analfabetismo la oralidad en contraposición al saber lector del Quijote. La novela de Cabezón Cámara recupera de algún modo esta confrontación entre escritura y oralidad a partir de las figuras de sus protagonistas. Entre ambas se construyen escenas de lectura y escritura que la novela pone en escena. Cleo lee, pero dice que no puede escribir, lo hace desde la propia estructura enunciativa. Además de responder a un principio de verosimilitud propio del relato en primera persona también se evidencia otra cuestión. Cleo en un momento dado reflexiona: “Y vos, nada, no me *dijistes* una palabra porque seguro que *pensastes* que quedaba mejor para tu libro que alguien lo matara al sorete ese y no tenés imaginación, necesitás que las cosas pasen para poder escribirlas” (76, el destacado es mío). El ingreso de la oralidad de Cleo permite implantar un diálogo entre ambas protagonistas en la que se tematiza el ejercicio de la escritura. Esta suerte de diálogo –que en realidad solo se visibiliza en la oralidad de Cleo– genera un marco en el que todos los sucesos quedan incluidos en dos personajes que encuentran una perspectiva en común a pesar de las diferencias. Bajo la perspectiva de Qüity en tanto periodista-escritora y el discurso diferido de Cleo que añade otra focalización, los hechos quedan enmarcados en dos miradas que resaltan atributos artísticos combinados de referencias sobre arte y cultura popular: “Y por el río: Era yo un río en el anochecer,/ y suspiraban en mí los árboles,/ y el sendero y las hierbas se apagaban en mí [...], Le recité a Cleopatra los versos de Juan L...” (16), o también: “Cleopatra, ‘Kleo’ cuando anunciaba en el rubro 59, antes de que Dios le hablara, adoptó, después de que Dios le habló, un look Eva Perón y un dominio de cámara semejante al de Susana Giménez<sup>6</sup>, la pasión de su infancia” (33), entre otras tantas referencias.

Además, cabe señalar que Qüity escribe alejada de la villa. Ella ejerce su oficio desde Miami, desde este lugar retirado, concluye: “Lo supe entonces y

<sup>6</sup> Susana Giménez es una actriz y conductora televisiva que comenzó su carrera en los años sesenta, primero como modelo y luego como actriz. Realizó infinidad de publicidades en diversos medios como también actuó en diversas películas del cine argentino pasando por el teatro de revista. En la actualidad conduce programas de televisión ligados al entretenimiento haciendo valer su estela pasada de diva argentina.

acá estamos, en Miami, rodeadas de gusanos, como si todos los que fuimos parte de la villa hubiéramos sido condenados de un modo u otro al mismo destino” (18). Entonces, a partir de esta enunciación escénica, la narradora relata su pasaje de entrada a la villa, cuando decide dispararle a Evelyn una mujer prendida fuego que se cruza en su camino. Qüity primero cuenta: “Mi mano armada se alzó como se alza una barrera y me fui de mi vida para siempre” (43). Y líneas más adelante agrega:

“Alguien le dio un tiro de gracia”, me dijo Luis, el jefe de los forenses, y me dejó un poco más tranquila aunque nunca pude volver al otro lado del mundo, al de los que viven fuera de los pequeños Auschwitz que tiene Buenos Aires cada dos cuadras. (49)

Qüity experimenta un pasaje hacia “el otro lado” que adquiere, aparentemente, un carácter permanente (o posliminar), consumando el paso hacia otro tipo de sociedad, es decir, se convierte en “villera”. En el caso de la ficción no se trataría de una sociedad *otra* sino de un tipo distinto de comunidad y organización, cuyas lógicas Qüity descubre al ingresar al barrio. Víctor Turner añade a la clasificación de Van Gennep la instancia de los ritos de pasaje de *reagregación*, donde el sujeto se halla en un estado relativamente estable. Esto implica que una situación de pasaje supone siempre el paso de un tipo de estructura a otra. Corresponde en este punto realizar algunas aclaraciones: la villa no es una sociedad “otra” respecto de la ciudad, sin embargo, Qüity vivencia este ingreso como un punto de inflexión en su vida: “Evelyn fue mi ticket to go, mi entrada a la villa. Yo la maté y ella me hizo villera” (49). Para la narradora se trata de un cambio radical, de la conformación de explorar y conocer otros modos de relación con un otro a partir de nuevos afectos amistosos, filiales, maternos, sexuales y amorosos.

La protagonista-narradora relata, al ingresar a este mundo nuevo, otro proceso de transformación que se da en aquella travesti que originalmente buscaba para entrevistar. Se trata de Cleo quien, en primer orden, fue otro: “Tenía doce años, todavía se llamaba Carlos Guillermo y su padre casi la había matado a trompadas ‘por puto del orto’” (34). Luego de este episodio Cleo es hospitalizada y Susana Giménez, su mayor admiradora, la invita a su programa<sup>7</sup>: “y ahí Carlos Guillermo decididamente se transformó en Kleo todavía con muletas, pero bailando encantada con las boas que la diva

<sup>7</sup> Susana Giménez es una diva en la infancia de Cleo y en el presente de enunciación, una anciana en silla de ruedas, rasgo que ubica los hechos de la novela en un “futuro” cercano.

le puso al cuello” (34). El último paso que Cleo transita sucede cuando la llevan presa después del allanamiento a su departamento donde trabajaba como prostituta. En la comisaría la violan entre todos los policías y presos y en ese estado de vejación radical, Qüity cuenta, a partir de la entrevista que le realizan los medios a Cleo, que:

tuvo una visión: la Virgen, divina, más rubia que Susana, toda vestidita de blanco, como una túnica de seda parecía que estaba, me limpió la cara con una carilina que no sé de dónde sacó ella, la tenía en la manga me parece, bueno, qué se yo dónde la tenía, me preguntan cada boludez ustedes, me sentó en las rodillas y me dijo que no me preocupe, que ella me iba a cuidar, que a ella no le iban a matar más hijos, que qué se creían. Me dijo que tenía que cambiar de vida, que hacía mal en andar por ahí “foiando”, que quiere decir garchando, todo el día, que me cuide [...] Los canas casi se mueren: ellos creían que yo estaba muerta y yo me levanté como si nada y les dije que se arrepientan, que Jesús y la Virgen los iban a perdonar si se arrepentían y vinieron al calabozo donde me habían tirado y vieron todo limpio y divino y yo que estaba espléndida, como si hubiera pasado la noche en un colchón de plumas con sábanas de raso, estaba desayunando, la Virgen me había dejado té con leche y medias lunas. (36)

De esta manera, se convierte en la médium de la Virgen y logra organizar la villa. Un nuevo pasaje que transforma la vida de Carlos. Una suerte de conversión no solo genérica sino religiosa amalgamada en el personaje naciente de Cleo. Gracias a “la hermana Cleo”, los habitantes de El Poso viven un período de paz y prosperidad, sobre todo desde que la Virgen le encomendó una misión: crear un estanque y criar carpas<sup>8</sup>. Durante este periodo de prosperidad, la narradora y Cleo se enamoran, conforman así una suerte de “lesbianismo bizarro” como Qüity lo caracteriza.

Parte de la crítica sobre *La Virgen Cabeza* puso de relieve que en la novela se configuran nuevas identidades o tipos de lazos sociales. Paola Cortés Rocca lee en este relato “efectos de humanización y animalización, que la novela reacomoda imaginando nuevas asociaciones y nuevas configuraciones subjetivas” (45). Cecilia González desde otra perspectiva pero en una línea próxima, esgrime que se diseña una nueva comunidad donde las clasificaciones hegemónicas se desdibujan y “el ‘nosotros’ villero [...] deja de funcionar como

<sup>8</sup> “Coincidíamos, para todos la vida tenía un sentido nuevo y nos queríamos en esa novedad, en esa alegría que vivíamos, éramos libres en esos días de alegre multitud” (89).



un puro dato sociológico, la marca de la exclusión social y la marginalidad, para ser también fruto de una transformación, una conversión, una adopción que marcará en adelante la pertenencia a la comunidad” (73). González lee esta comunidad como una utopía en la que se configura un nuevo orden cívico. Asimismo, Francisco Marguch analiza dos economías del sexo y señala que “el deseo sexual reaparece como forma de comunidad en una economía del derroche carnavalesco y festivo. Allí, el sexo es aquello que pasa entre los cuerpos, circula gozosamente en el intercambio barroco. “‘Todo coge con todo’, lo humano, lo animal, lo comestible y el que come (100)”. En efecto, se puede apreciar tanto la estética barroco/barrosa que atraviesa la novela –característica de la poética de Cabezón Cámara– como también la de un intento de diseñar una suerte de comunidad alternativa. Estos excesos, desbordes que la crítica lee como nuevas reconfiguraciones o distribuciones (económicas, sexuales, identitarias, territoriales) no admiten anclajes permanentes. Como si quedara un vacío inasible en eso que se intenta determinar. Uno podría preguntarse ¿Qué nuevas identidades o sexualidades? ¿De qué manera se diseñan? ¿Qué nuevos territorios? Y al mismo tiempo, estas preguntas quedan descentradas en el final que la novela propone, pues las protagonistas, luego del desastre, se van a Miami y desechan la utopía ¿Qué queda por leer?<sup>9</sup>

Este carácter desestabilizador, excesivo, irónico y barroco guarda un sesgo que se concibe como primitivo. Porque la redistribución de lazos solidarios, tal como los muestra la novela, dejan abierto un espacio liminal que remonta a formas comunitarias menores, reducidas a pequeños grupos. La ficción desarticula, en parte, la manera de comprender los ritos de pasaje en términos antropológicos. Se desarma la figuración de ritos de reagregación –en que los pasajes son permanentes– y las protagonistas se reubican en un lugar liminal. Esto sucede debido al desalojo que sufren los habitantes de la villa y a que las topadoras mataron a Kevin, arrasaron el barrio y toda esa comunión próspera que se había formado. Entonces, ambas protagonistas se refugian primero en el Delta y luego en Miami. Alejadas del caos y el dolor, Cleo y Qüity componen una exitosa ópera-cumbia, con la que se hacen millonarias. Así, se combinan dos saberes que se sintetizan en esa canción famosa: el de la narradora que utiliza su saber de escritora y la experiencia de haberse “convertido en villera” y el universo de Cleo conformado por una sabia trinidad villera-religiosa-oral.

<sup>9</sup> En este punto compartimos la hipótesis de Buttes (2017) acerca del carácter distópico o pesimista de la novela. Artículo crítico que retomaré más adelante.

En la liminalidad, según Turner, es en donde surge un tipo de comunidad que el antropólogo denomina *communitas* y que estudia fuera del campo de la antropología, expandiendo esta noción hacia otras zonas como la literatura, la filosofía, la política y la religión<sup>10</sup>. La *communitas* para Turner vendría a ser una suerte de lugar transitorio que se contrapone a la sociedad estructurada y donde aún se puede percibir un tipo de lazo social que se relaciona con un “ámbito de vida en común” (103), donde la liminalidad “implica que el que está arriba no podría estar arriba de no existir el que estuviese abajo, y que quien está arriba debe experimentar lo que es estar abajo” (104). En el plano de la ficción, esta liminalidad les permite experimentar roles inversos (el ascenso social de Cleo y el descenso de Qüity) y más allá de las nuevas posibles redistribuciones de sexualidades, identidades, subjetividades o territorialidades lo que se encuentra de fondo es también una alianza entre escritura y oralidad, entre una clase media y una popular que estos personajes descifran. No debe perderse de vista la escena enunciativa que sirve para combinar este cruce: escritura (Qüity) y oralidad (Cleo) o bien, mostrar su montaje evidente a partir de la organización de los capítulos. Esta fórmula que Piglia lee en *El Quijote* como clave de la novela moderna, en *La Virgen Cabeza* funciona como materia prima para narrar. Estas protagonistas se configuran como cuerpos liminales que visibilizan este pacto (errante, imperfecto ya que Qüity saldrá en busca de Cleo quien decidió irse) “entre dos modos” que la novela cruza. Por ello, sus perspectivas a la hora de narrar los acontecimientos tienen como resultado una combinación de épica griega, poemas de Juan L. Ortiz y Pejota, la imagen de Evita, esculturas de santos, cumbia y rezos remixados.

<sup>10</sup> Turner esgrime que “La literatura popular abunda en figuras simbólicas, como los ‘santos mendigos’, los ‘hijos terceros’, los ‘sastrecillos’ y los ‘simplones’, que despojan de toda pretensión a los titulares de altas jerarquías y cargos y los reducen al nivel del pueblo llano, a su humanidad y mortalidad. Otro ejemplo son los ‘western’ tradicionales, en los que todos hemos leído alguna vez las hazañas del misterioso ‘forastero’ sin hogar, posesiones ni nombre, que restablece el equilibrio ético y legal al margen del poder político local por el procedimiento de eliminar a los injustos ‘patrones’ seculares que oprimen a los pequeños propietarios. Miembros de grupos étnicos y culturales despreciados o fuera de la ley desempeñan un papel importante en mitos o cuentos populares como representantes o expresiones de valores humanos universales; entre ellos cabe citar, por la fama que han alcanzado, al buen samaritano, al violinista judío Rothschild del cuento de Chejov *El violín de Rothschild*; a Jim, el esclavo negro fugitivo de *Huckleberry Finn* de Mark Twain, y a Sonia, la prostituta que redime a Raskolnikov, el aspirante a ‘superhombre’ nietzscheano en *Crimen y castigo* de Dostoevsky (116)”.

En consonancia con lo referido, cabe mencionar el artículo de Buttes. “Re-fictionalizing the Argentine Dream: Poverty and the Return to Literature in *La Virgen Cabeza*”, en que se polemiza con esta línea crítica, en particular con la propuesta de Cortés-Rocca. Considero que hay tres asuntos de relevancia que el artículo indaga y en relación con los planteos que aquí desarrollo. Por un lado, quiero señalar las proximidades y diferencias de un Arlt que la autora propone como precursor en relación a sus aguasfuertes porteñas y su propuesta de desficcionalización. Por otro, la autora resalta la proximidad con la narrativa de César Aira punto que considero fundamental. Por último, y este es el punto de mayor diálogo respecto de la lectura de *La Virgen Cabeza*, una vuelta o regreso a lo literario en la propuesta narrativa de Cabezón Cámara:

The logic of the novel insists that they must be written, read and interpreted not as pure possibility nor as indistinguishable reality fragments but rather as a communal life that has been imagined and written in a literary specificity that can be read and understood in its dream-like literary form. (218)

De acuerdo con la autora y como mencionaré más adelante, es posible advertir un foco en cierta especificidad literaria aunque la vía de acceso sea a través de las relaciones entre literatura y arte más que por la vía de “mass media technics” (217). No obstante, no considero que sean puntos de ingreso excluyentes sino complementarios dado el carácter formal heterodoxo de la propia novela. En este sentido, es que la oralidad y la escritura —que la novela cruza— permiten visibilizar una experiencia corporal como fuente de escritura (sobre esto volveré más adelante).

### III

Narrar desde una distancia también es una característica que se reitera en *Romance de la Negra Rubia*. Esta novela trata de una poeta, Gaby, quien narra su propia experiencia cuando decide quemarse a lo bonzo para intentar impedir un desalojo del predio tomado que habitaba junto a otros artistas. La narración está a cargo de Gaby quien debe realizar un ejercicio de reconstrucción de los hechos, ya que logra sobrevivir luego de haberse prendido fuego y pasar un año hospitalizada con poca consciencia de lo ocurrido: “Me envolvieron con frazadas y me llevaron a la guardia del Hospital del Quemado. De todo esto

hay testigos, más fotos y filmaciones de diversas calidades. Con los tres días anteriores no puedo construir relato que alcance para explicar tan explosiva entropía” (26). Cabezón Cámara en esta ficción emplea una estrategia similar a *La Virgen Cabeza* porque la narradora-protagonista también se figura como escritora y cuenta los hechos que experimentó desde un presente de enunciación que también convoca una escena de escritura. Ella se describe a sí misma mirando por la ventana de una casa del Tigre y escribe: “no hace falta que aclare que llevo una vida tranquila y que tengo un escritorio contra una ventana y que desde ahora, desde acá mismo, me relato mi vida porque creo que es un libro” (68). Este presente de enunciación también es referido en momentos previos de la historia: “Yo empecé a escribir un blog donde puse parte de esto que estoy reescribiendo ahora” (37). O tematizado: “Quedaron mis amigos comuneros en los puntos más altos de poder. Nos juntamos, cantamos, nos emborrachamos. Yo les doy de comer y ellos soportan que les lea lo que escribo” (63). En ambas novelas se trata de lo que Genette identifica como narración intercalada que remite al relato entre momentos de la acción. Este uso de la temporalidad (que se da en el género epistolar o de diarios pero no únicamente), también puede asumir una proximidad entre la historia y la narración. Esto quiere decir que las narradoras producen un relato *a posteriori* en el que los acontecimientos son parte del pasado y por esta razón, el punto de vista puede ser modificado tal como ocurre cuando Gaby reflexiona: “Pero hice todo al revés o eso me parece hoy. Debería haber incendiado a canas y judiciales en vez de volverme bonza” (*Romance de la Negra Rubia* 25). Esta enunciación escénica le permite a Gaby narrar los ritos de paso que estructuran su vida pero también la novela. El rito de paso funciona como procedimiento narrativo que permite, a la manera de César Aira, “huir hacia adelante”.

Las narradoras (Qüity y Gaby) en ambas novelas operan de modo semejante: hacer de la experiencia del cuerpo, una experiencia narrativa. Como toda narración, las experiencias de estos personajes y narradores se relatan en un pretérito pero en el que la *escena* irrumpe, interfiere actualizándose en el presente de enunciación que lo vuelve escritura. Por lo tanto, estas ficciones *hacen escenas* para narrar: lo que muestran es un constante intento por socavar cualquier vinculación con un referente específico. Ni experiencia de lo real como condición de la escritura, ni autobiografía como fundamento de ella. La enunciación escénica revela que en estas narrativas su fundamento es la propia invención y su procedimiento, el artificio.

Volviendo específicamente a la novela *Romance de la Negra Rubia* los ritos de pasaje que vivencia Gaby producen un cuerpo liminal. A partir de su máxima figuración concebida como el “sacrificio fundante”, “el día del estallido”, o simplemente ese “quemarse a lo bonzo” se instalan una sucesión de ritos de pasaje que partirán de Gaby, una poeta-okupa hacia una mártir que se quema a lo bonzo, de allí, a obra de arte en proceso, a Negra Rubia con rostro ajeno, a gobernadora de la provincia y finalmente a narradora. Como establece Nora Domínguez: “*Romance de la Negra Rubia* cuenta una transformación corporal y vital del personaje” (1). Me detengo en la primera acción que realiza la narradora que es la de prenderse fuego:

Ese día de septiembre en que ardí como una bonza, a quién se le hubiera ocurrido que solo un lustro después adquiriría este brillo. Ese día terminé más opaca que una nube en un eclipse de sol, más opaca que un fantasma: opaca como cenizas, medio muerta y sin cerebro, en coma farmacológico durante casi un trimestre. Y después, ¿qué mayor opacidad que no verse en los espejos? (*Romance de la Negra Rubia* 29)

Este pasaje inicial, implica un proceso de supervivencia: “Así me sentí esos meses, puro cuerpo en resistencia, las células trabajando para conservarse juntas, los órganos esquivando a la moral entropía. Entraban drogas legales y salían los desechos y yo no pensaba en nada” (32). Y es en este proceso en el que el cuerpo de Gaby experimenta un trance, un pasaje a convertirse en un *otro* dado por la ineluctable marca del cuerpo.

En esta novela Cabezón Cámara nuevamente recurre al pasaje pero esta vez llevado a su máxima expansión, pues la propia supervivencia le brinda a la protagonista la posibilidad de *ser otro*, experiencia que se vincula al ritual. Richard Schechner se pregunta por las características del ritual y formula específicamente la siguiente pregunta ¿qué son los rituales mismos? El crítico responde:

Son acciones simbólicas ambivalentes que apuntan a transacciones reales y al mismo tiempo ayudan a evitar a un enfrentamiento demasiado directo con ellas. Entonces los rituales son también puentes-acciones confiables que nos ayudan a cruzar aguas peligrosas. No es casualidad que muchos rituales sean “ritos de pasaje”. (195)

Esas aguas peligrosas tendrán que ver con la transformación que sufre su propio cuerpo. Ella se convierte en una sobreviviente cuyo límite está expuesto a partir de la quemadura de la piel. La experiencia de la narradora pone de relieve la capacidad transformadora del cuerpo, no se trata de un devenir que conduce a la desintegración sino de un devenir que invita y llama a la acción. La protagonista muta su cuerpo para realizar una acción en cada “rito de pasaje”, los que funcionan como motor y principio constructivo del relato y como mecanismo de resistencia. La siguiente instancia es llevada a cabo cuando Gaby se recupera, sobrevive y usa su cuerpo marcado. Encabeza una causa social para proteger a los *suyos*. A través de su cuerpo sacrificado los artistas se organizan, se ligan con organizaciones populares, centros de estudiantes, punteros políticos y negocian viviendas y beneficios para todos.

Cuando la posición de este *yo* parece anclar nuevamente ocurre un punto de fuga, un tercer pasaje: a Gaby la envían a la Bienal de Venecia como obra de arte: “Yo solo les trabajé de víctima todo el día, hasta me volví obra de arte: me metieron en el medio de una mega instalación en la Bienal de Venecia. Yo era la sacrificada” (*Romance de la Negra Rubia* 37). El personaje nuevamente vira hacia un nuevo pasaje, su cuerpo sacrificado, negociador, activista muta a obra de arte. La protagonista también como los *suyos* vive y se hace arte. Y como si no fuera suficiente, Elena –una suiza que mira la muestra durante horas– decide *comprarla*. Gaby muta de obra de arte a mercancía, a fetiche artístico e *inacabado*, ya que Elena, le dice: “te compro porque tu obra (sic) está inconclusa” (47). Finalmente, Gaby en pareja con Elena residen en Europa y todo lo que parece bueno rápidamente se desvanece:

“Cáncer”, me dijo. “Y no se cura”. Y yo que en asado había mutado muté en mujer de Lot en escultura de sal, volví la cabeza vi la muerte guadaña, enmudecí, me hice piedra, me desmoroné y mientras caía hice mierda medio pabellón argentino: ahí sí me desplomé, caí en picada, me rompí. (54)

Más allá del sesgo humorístico que caracteriza la prosa de Cabezón Cámara, nuevamente se produce un trance en Gaby. Elena le ofrece su rostro llegada la instancia de su muerte. Es así como la narradora se opera y cambia su piel ardida por la piel pálida, blanca y extranjera de Elena. Se *maquilla*, se injerta el rostro de Elena y muta de negra a blanca, retorna a Buenos Aires y sigue con la lucha de los *suyos*. Gaby se transforma en la *blanca* que defiende a *los negros*.

Francine Masiello estudia la transición entre la dictaduras y el establecimiento del modelo neoliberal en el Cono Sur en la literatura, el arte y la crítica cultural para preguntarse, entre otros asuntos, acerca de las representaciones de lo popular, la subalternidad y la lucha por la identidad que despliegan el arte y la literatura latinoamericanos. Su lectura sirve para reflexionar acerca de esta presencia a partir de dos cuestiones: el tropo de la máscara y el del género sexual. Para la crítica es posible señalar la existencia de un desplazamiento de las figuras marginales o subalternas que aparecía en las ficciones representadas a partir de problemas de clases sociales hacia metáforas que se empiezan a ligar al género o a sexualidades alternativas. A través de este desplazamiento aparecía lo popular como forma de lucha por las identidades. En paralelo, Masiello plantea que la máscara aparece como metáfora de la democracia liberal y una teatralización de un Estado nacional impostor, que oculta el pasado autoritario que aún no ha sido totalmente desmantelado. Ahora bien, *Romance de la Negra Rubia* se inscribe un poco más allá de este período de transición sobre el que cavila Masiello y permite establecer un diálogo fructífero. Por un lado, es posible, en efecto, encontrar este desplazamiento del tema de clases hacia la cuestión del género sexual en el amor y el goce sexual entre Elena y Gaby, que no se sustenta en heteronormatividades establecidas, ya que ninguna está definida en una sexualidad *a priori*, sino que se trata de dos personas que se encuentran en esa galería de museo sin importar parámetros previos. Pero por otro, en cuanto a la cuestión de la máscara, es posible observar que hay un cambio de signo a partir de la escena quirúrgica de la novela. No se trata de una máscara y una teatralización del Estado —que aparece como negociador, corrupto, evidente—, sino de un acto de amor que opera como punto de fuga que surca la novela y su relación con lo real. Un injerto inverosímil que la novela urde para abrir la subjetividad de Gaby que vuelve a cambiar su máscara carbonizada, aquella que le daba la rúbrica de una resistencia, por otra que es blanca y extranjera. Un rostro desterritorializado que Gaby elige como acto de amor y comunión con esa otra europea. Un rito de paso complejo que mina lecturas alegóricas y posee la impronta de la afirmación. La teatralización no muestra una impostura, sino una comunión entre dos, entre muchos. En la búsqueda por defender a los suyos y conseguir viviendas y territorios Gaby territorializa su propio cuerpo. Un cuerpo que atraviesa vivencias sociales, sexuales y subjetivas, que muta y que se hace territorio de experiencias y lleva inscrito la propia marca del desalojo y de la desterritorialización sufrida. No obstante, Gaby, finalmente, abandona todo su activismo y lucha social y termina en el Tigre

conviviendo con sus amantes –amigos heredados de Elena– y dedicada a la escritura. Devenida escritora lo que queda por narrar es la experiencia vivida: sufrir, experimentar el dolor, pasar por el periplo como condición para narrar. Giorgi a partir de Lamborghini se detiene en la política como traición y como falla de la representación de lo popular, donde se vuelve una herramienta para pensar otra cosa acerca de la materialidad de los cuerpos, sus necesidades e indeterminaciones. Esta dimensión también se advierte en Cabezón Cámara, pues el cuerpo carbonizado de Gaby –como los animales, bestias o brutos de Lamborghini– es indisociable del sujeto popular. Giorgi define al sujeto popular como “el terreno en el que efectivamente se despliega lo político allí donde [...] esa política coincide plenamente con las luchas en torno a *la justicia de los cuerpos*” (182). Es decir, en la intersección entre comer y coger (no olvidemos la situación de goce entre Gaby y Elena) se dirime el potencial político de este cuerpo cuyas exigencias nunca se definen de antemano, justamente porque se trata de un territorio en el que estas cuestiones se resignifican constantemente.

En la extrema liminalidad de su cuerpo carbonizado surge un cuerpo capaz de resistir, luchar y por supuesto, escribir esa lucha que ya está inscrita en su propio cuerpo como un dibujo.

Tanto en *Romance de la Negra Rubia* como en *La virgen cabeza*, las narradoras utilizan su cuerpo para ocupar un territorio. Impedir el desalojo, impedir una expulsión de un espacio de la ciudad o bien, de sus márgenes en el caso de la villa, conlleva a estos personajes a territorializar su cuerpo y ocuparlo ejecutando algún tipo de acción.

#### IV

Ritos de pasaje que diseñan cuerpos liminales se figuran como *ejecuciones* que exhiben y fortalecen una condición anómala o marginal orientada en dos sentidos: como motor de producción propio de la literatura en relación con el arte, es decir, como posibilidad para escribir y, al mismo tiempo, como formas alternativas que se oponen a una pretensión homogeneizadora de producción de los cuerpos (los discursos sobre ellos), de las subjetividades y de la cultura propia de la globalización. Le Breton explica que desde fines de los años sesenta surge un nuevo imaginario del cuerpo que se impone como un tema privilegiado del discurso social y como territorio a explorar. También el cuerpo se convierte en un espacio del enfrentamiento buscado



con el entorno debido al esfuerzo, habilidad, forma, bienestar (desde el cuerpo entrenado que participa de maratones pasando por las formas y el cuidado). Es decir, para el antropólogo las energías sociales se redireccionan al despliegue de una pasión por el cuerpo. No obstante, estamos hablando de un cuerpo concebido como un todo homogéneo cuyo discurso se conforma como unívoco.

Como contrapunto, las ficciones abordadas conjuran formas de vida, cuerpos y subjetividades que minan una concepción de corporalidades homogéneas y que justamente se abren a múltiples formas de tramar en el espacio del lenguaje y de la propia escritura cuerpos y subjetividades diversos.

Gabriela Cabezón Cámara establece vínculos entre la literatura y otras manifestaciones artísticas y culturales, incorporándolas a sus ficciones no solo como tema sino también como procedimiento narrativo. Esto pone de manifiesto la preeminencia de cuerpos y subjetividades que incluso pueden ser anómalas o distópicas al punto del paroxismo y no necesariamente para ser leídas como formas de resistencia o a partir de la idea de novedad (nuevas identidades, territorios, etc.). De esta manera, los cuerpos liminales que se trazan funcionan en una dirección contraria a la homogeneización referida por Le Breton.

## BIBLIOGRAFÍA

- BUTTES, STEPHEN. "Re-fictionalizing the Argentine Dream: Poverty and the Return to Literature in *La Virgen Cabeza*", *A Contracorriente* 14/3 (2017): 212-231.
- CABEZÓN CÁMARA, GABRIELA. *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- \_. *Romance de la Negra Rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- CORTÉS-ROCCA, PAOLA. "Variaciones villeras: nuevas demarcaciones políticas." *Revista Hispánica Moderna* 64/1 (2011): 39-48.
- DOMÍNGUEZ, NORA. "Historia de una transformación". *Revista Ñ*, mayo de 2014. [https://www.clarin.com/m/literatura/resenas/Gabriela-Cabezón-Cámara-Virgen-Cabeza\\_0\\_BkN4Y6cwme.html](https://www.clarin.com/m/literatura/resenas/Gabriela-Cabezón-Cámara-Virgen-Cabeza_0_BkN4Y6cwme.html).
- GONZÁLEZ, CECILIA. "La desclasificación de los cuerpos: formas estéticas y políticas de la utopía en *Barbie también puede estar triste* de Albertina Carri y *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara". *Mora* 18 (2012): 25-32.
- GENETTE, GERARD. *Figuras III*. Barcelona: Lumen. 1989.
- GIORGI, GABRIEL. *Formas comunes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- LADDAGA, REINALDO. *Espectáculos de realidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

- MARGUCH, JUAN FRANCISCO. “Coger y comer. Dos economías de lo común en *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara”. *Lecturas du genre* 10 (2013): 93-101.
- MASIELLO, FRANCINE. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Grupo Norma, 2001.
- PIGLIA, RICARDO. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- SCHECHNER, RICHARD. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.
- TURNER, VÍCTOR. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus, 1988.
- VAN GENNEP, ARNOLD. *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- VALENZUELA, LUIS Y BENJAMÍN ESCOBAR. “Ritos profanos. Literatura argentina contemporánea”. *Revista de Humanidades* 41 (2020): 75-104.