

Devenir monstruo. Sobre *Romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámara

Silvina Sánchez

Anomalías

En cada época hubo formas privilegiadas de monstruos, sostiene Michel Foucault en la historia y estudio de la monstruosidad que desarrolla en el Curso dictado en el *Collège de France* (1974-1975), luego publicado en *Los anormales* (2007: 72). En la Edad Media prevalece el hombre bestial, la mixtura de los dos reinos. En la época del Renacimiento sobresale la figura de los hermanos siameses, el individuo que no tiene más que una cabeza pero dos cuerpos, o un cuerpo y dos cabezas, entendido como la imagen del reino y también de la cristiandad dividida en dos comunidades religiosas. En la edad clásica adquiere privilegio la figura de los hermafroditas, especies de imperfecciones o deslices de la naturaleza. A fines del siglo XVIII, en el nuevo régimen de la economía de los castigos y en el contexto particular de la Revolución Francesa, se constituyen dos grandes figuras: el monstruo antropófago, representado sobre todo por el pueblo sublevado, aquel que rompe el pacto social por medio de la revuelta, y el monstruo incestuoso, representado

por el rey, Luis XVI como soberano despótico y los escándalos de María Antonieta. Ahora bien, ¿cuáles son las figuras que se privilegian hoy y cuáles son sus características?, ¿cómo aparece la monstruosidad y qué sentidos, saberes y valoraciones se le adjudican? ¿qué reacciones, sentimientos, réplicas genera? En fin, ¿cuáles son los monstruos contemporáneos? Asumo que esta es una pregunta sumamente amplia y compleja. Sin embargo, no quisiera dejar de intentar un mínimo acercamiento a partir de un caso concreto, la narrativa de Gabriela Cabezón Cámara, en particular su novela *Romance de la negra rubia*. Continuar la genealogía foucaultiana pero ahora multiplicando los modos de la anomalía: ensayar una aproximación descentrada y situada que observa los monstruos que se erigen en la literatura argentina, cuando esta literatura atiende a los cuerpos y a las vidas que no importan, los sujetos expulsados al extenso campo de lo otro, allí donde no se reconoce siquiera su humanidad (Butler, 2006: 79-132). Y, además, indagar cómo el monstruo que construye Cabezón Cámara dialoga con las otras figuras de lo monstruoso, cómo reelabora tradiciones y figuraciones previas, cómo anticipa y prefigura los monstruos por venir.

Especie de “trilogía oscura”, la obra de Gabriela Cabezón Cámara está conformada por *La Virgen Cabeza* (Eterna Cadencia, 2009), *Le viste la cara a Dios* (Sigueluyendo, 2011 y La Isla de la Luna, 2012) y *Romance de la negra rubia* (Eterna Cadencia, 2014).¹ Además, la autora ha incursionado, junto con Iñaki Echeverría, en la novela gráfica: a partir de *Le viste la cara a Dios* realizaron *Beya (Le viste la cara a Dios)* (Eterna Cadencia, 2013), que recibió la distinción Alfredo Palacios

1 La definición de su obra narrativa como “trilogía oscura” fue sugerida por Cabezón Cámara y luego reproducida en diversas entrevistas y reseñas (ver por ejemplo “Historia de una transformación” de Nora Domínguez. En línea: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/resenas/Gabriela-Cabezón-Cámara-Virgen-Cabeza_0_1131486866.html).

del Senado de La Nación en reconocimiento a su aporte a la lucha contra la trata de personas y fue declarada de interés social por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires y, recientemente, acaba de publicar *Y su despojo fue una muchedumbre* (Cazador de Ratas Editorial, 2015). La narrativa de Cabezón Cámara deja delinear una constelación de temas, motivos y obsesiones: el sufrimiento de quienes tienen sus derechos vulnerados, los mecanismos del poder y los dispositivos de control, los modos de la violencia; el sexo y el deseo como gestos de afirmación y de vida; el sacrificio, la muerte y el legado; los actos rebeldes y las posibilidades de resistencia, los lazos de comunidad. Esta constelación aparece sellada por el impacto que produce una escritura mestiza, donde conviven las referencias al arte clásico y contemporáneo con los modos en que se vive la cultura popular; las jergas y cantos de la calle con una prosa elaborada y poética. Escritura barroca donde se yuxtaponen lenguas, ritmos y rimas —un cantito de barra, el romancero, una murga carnavalera, el español medieval, una canción pop, la cumbia villera—, donde las frases se alargan, reinciden, se aparean; dejando resonar el estallido de las palabras cuando gozan.

En *Romance de la negra rubia*, Gabi, la protagonista, se prende fuego para resistir un desalojo. Estaba ahí, en el edificio ocupado, el día del accionar policial, un poco incidentalmente, porque allí fueron con amigos luego de la inauguración de una muestra de arte, porque allí había whisky, merca y se podía estar. Pero el estar ahí significa una grieta en la trayectoria de su vida, la protagonista se vuelve bonza, explosión veloz de calor, luces de colores y energía sonora. Luego, pasa un año en el hospital, invadida por los dispositivos médicos, hasta que logra recuperarse. Su cuerpo acaba intensamente surcado por las cicatrices del sacrificio, un amasijo sin rostro, deforme. Pero no solo su propia vida experimenta un cambio a partir del estallido, también se

extienden las repercusiones hacia los otros y sus mundos. El mismo juez que antes había ordenado el desalojo les devuelve el edificio y el sector político insta una serie de negociaciones con los ocupantes, quienes han adoptado a Gabi como líder y santa. La protagonista consigue poder y lo ostenta cual “pija” (35) o “tremenda envergadura” (36), negocia con “los de arriba” (41), organiza nuevos modos de la protesta, obtiene favores y beneficios para los suyos.² Es exhibida como parte de una instalación en el pabellón argentino de la Bienal de Venecia y luego vendida a una suiza coleccionista de arte que se convierte en su amante. Cuando Elena, su amante, muere, además de unas cuantas propiedades y acciones en empresas, le deja su cara como herencia. Entonces, la protagonista, intervenida otra vez por los artificios de la medicina, estrena nuevo rostro, una pálida carita tirolesa que se adosa a su piel negra, derretida, arrugada. También se hace oradora sobre el derecho individual a la vivienda y luego candidata al gobierno de Buenos Aires, cargo que ejerce por un par de años. Pero finalmente se cansa, renuncia a su puesto y se va a vivir al Tigre con dos muchachos europeos que había conocido a través de Elena. Negra rubia, mujer con pija, arte y mercancía, okupa y propietaria, líder política, empresaria, santa y emblema, la novela narra la construcción de esa subjetividad hecha de mutaciones, injertos, pliegues y grietas.³

2 Todas las citas pertenecientes a la novela se corresponden con la edición consignada en la bibliografía, por tanto se indicará únicamente el número de página.

3 La dimensión monstruosa de esta novela también se manifiesta en el plano de la escritura. Por razones de espacio preferimos privilegiar la construcción de la subjetividad de la protagonista, sin embargo, creemos que es insoslayable un estudio de la singularidad de la propuesta estética de Cabezón Cámara, atendiendo a su trabajo con el lenguaje. La novela explora los vínculos entre lo monstruoso y la palabra: no solo se vuelve autoreflexiva para preguntarse cómo se cuenta una vida, sino que además se configura como una escritura monstruosa, obstinada en alterar las jerarquías culturales, los límites entre la prosa y el verso, los parámetros de la fealdad y de la belleza.

La protagonista está configurada como un sujeto mixturado, inconcluso y mutante cuyo relato —reconstrucción de su vida convertida en novela— es la trayectoria que experimenta su subjetividad cuando deviene monstruo. Lejos de presentarse como una figura reconocible o tipificada en la galería de la monstruosidad, se constituye como una amalgama de retazos y mezclas, donde conviven monstruos anteriores —por ejemplo, las figuras estudiadas por Foucault— y monstruos por venir, monstruos que transgreden la naturaleza, monstruos peligrosos para el Estado, monstruos que fastidian a la ley instándola a modificarse, monstruos políticos. Por tanto, la protagonista porta una monstruosidad polifacética, donde se acoplan y superponen rasgos que pertenecen a caracterizaciones y tradiciones diversas. Fagocita distintas posibilidades de lo monstruoso, desacomodando las clasificaciones y tipologías previas, y al tiempo que convoca y actualiza las imágenes disponibles, se des-inscribe de cualquier atisbo de reconocimiento, configurándose como pura singularidad.

Mutaciones

Ante la orden de desalojo y la prepotencia de las fuerzas policiales, la protagonista reacciona entregando su cuerpo al fuego como ofrenda. Al quemarse a lo bonza, y luego cuando persiste como un cuerpo desfigurado, informe, en tránsito entre la muerte y el impulso vital, desborda los límites convencionales de lo “humano” y altera las coordenadas de lo pensable. Entonces advienen sus lazos con lo monstruoso. Foucault (2007) distingue entre el monstruo humano y el monstruo moral como dos figuras sucesivas que reflejan cierta transformación en la constitución del sujeto anormal, derivada de la invención de nuevos

mecanismos de pena y castigo. Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, vamos a encontrar al monstruo humano, en el que se combinan la transgresión de la naturaleza y la transgresión del derecho civil o religioso. Luego, hacia fines del siglo XVIII y fundamentalmente durante el siglo XIX, junto con la aparición de una nueva economía del poder punitivo, se elaboró la figura del monstruo moral: el ámbito de referencia se traslada al comportamiento, se plantea la sospecha sistemática de monstruosidad en el fondo de toda criminalidad y se construye un nuevo saber naturalista que evalúa el carácter patológico de la conducta criminal. En el caso de la protagonista de *Romance de la negra rubia*, podemos encontrar una fusión de los distintos monstruos que Foucault propone como figuras sucesivas y situadas históricamente. Por tanto, es una construcción que, lejos de abreviar de un tipo específico, para adoptarlo en forma saturada o completa, conversa con los monstruos del pasado dejando escuchar sus resonancias, desatendiendo las sistematizaciones, haciendo estallar los regímenes de la Historia. Este monstruo contemporáneo se hace de muchos pliegues que se superponen, algunas de sus formas se asemejan a lo conocido y otras irrumpen despuntando su extrañeza.

El monstruo humano es para Foucault la mezcla de los reinos, las especies, los individuos, las formas y los sexos. Muchas de las mutaciones de la protagonista de *Romance de la negra rubia* nos permitirían ubicarla en este linaje del sujeto mixturado. Luego de la explosión, ingresa en un lapsus o impasse que es el estadio en el hospital, reducida a puro organismo en resistencia, células y órganos trabajando para esquivar a la mortal entropía, sin poder hablar ni pensar, acosada por el delirio y las pesadillas (32). Entonces adviene el sujeto mixturado y disociado: una parte de sí se mantiene enlazada a la vida y otra coquetea con la muerte; mientras los órganos bregan por sobrevivir, la piel se descompone,

olorosa, putrefacta. Luego, cuando sale del hospital y regresa al edificio ahora devuelto a los ocupantes, ya se ha convertido en un cuerpo desfigurado, mezcla de las formas, mujer sin cara, que evita los espejos para no romperlos y se esconde de la mirada de los otros. Suspendida en ese estar medio viva y medio muerta, su subjetividad se mantiene disgregada, algunas de sus partes conservan energías y pulsiones, otras se encuentran apagadas, en una pausa vital. Por momentos, se acopla con lo vegetal, un sujeto que deviene planta —“yo estaba plantada arriba, bien cerquita de mis plantas” (40)— como un modo de metaforizar la pasividad y la inercia.

“Yo estaba muerta: la concha marchita y cenicienta desde mi incendio, no sentía nada, no quería nada, ni siquiera masturbarme” (49), cuenta la protagonista, aludiendo a un cuerpo donde se ha extinguido la posibilidad del goce y la “pasión alegre” (Negri, 2009: 136). Pero, tanto como se apaga su deseo sexual, se acrecienta un nuevo tipo de pulsión, la ambición de acumular poder: “Me creció como una pija, vivía al palo todo el día, [...] y giró toda mi vida en torno a esa calentura, la de tener más poder” (35). El poder, figurado como propiedad privilegiada de los hombres, se inscribe en el cuerpo de la mujer dotándola de una genitalidad masculina —“pija” o “tremenda *envergadura* envidia de mucho macho” (36)—, y su ejercicio se asimila al acto sexual: poseer el poder es poseer (penetrar activamente) al otro —“esa calentura”, “al palo todo el día” (35), “Me cogí a medio país” (36)—. En este sentido, el sujeto aparece nuevamente mixturado, mezcla de los géneros, alteración del orden cultural, comportamientos que perturban lo que la sociedad espera de una mujer.

Ahora bien, otra de las características del monstruo humano es que, además de transgredir los límites de la naturaleza, contradice o incomoda de algún modo el derecho

civil. Dice Foucault: “Lo que constituye la fuerza y la capacidad de inquietud del monstruo es que, a la vez que viola la ley, la deja sin voz. Pesca en la trampa a la ley que está infringiendo” (2007: 62). Cuando la protagonista se quema a lo bonza, cuando la presencia del monstruo es propagada por la tv, la prensa y cientos de celulares, una vez visibilizada en el espacio público, esta figura deja a la ley en infracción y desnuda su condición perversa. Entonces el mismo juez que había ordenado el desalojo debe renunciar al ejercicio de la ley tal como estaba instaurada e inventar un nuevo procedimiento, aún contradictorio, si es que quiere preservar su carrera política. Por eso devuelve a los ocupantes el edificio, otorgándoles además títulos de propiedad, y ordena al gobernador que destine fondos para restaurarlo. La ley que, ante la inquietud que le provoca el monstruo, había dejado de funcionar, se transforma en pos de su permanencia y reproducción, convierte en propietarios a los ocupantes, incorpora en el plano de la legalidad a quienes implicaban una violación del derecho civil.

Por otra parte, luego del sacrificio, la protagonista se convierte en una líder carismática, embestida con el relato mítico que la hace santa, se dedica a organizar formas de lucha y de resistencia. Los ocupantes conforman una comunidad donde se fusionan la política, el arte, las nuevas tecnologías y los medios. Cada manifestación se dispone como una instalación o performance, donde participan serigrafistas populares, poetas, músicos, cirqueros; organizan su actividad a partir de “una gran red de Nextel, de Twitter y de Whatsapp” y aprovechan el impacto que significa ser retransmitidos por la *web* en “todo el planeta” (42-43). Otro acto que se vuelve ceremonia, y que repiten para reafirmar sus reclamos o cuando se sienten amenazados, consiste en la aparición de un bonzo con una antorcha en la mano en cada uno de los balcones de cientos de edificios en las distintas provincias.

Así, con el meneo de múltiples brazos en llamas y el estallido como posibilidad inminente, se reproduce el gesto sacrificial de la protagonista y aparecen nuevos modos de la protesta.

Entonces, Gabi se transforma en un sujeto peligroso no solo porque desafía los dispositivos de normalización, sino también porque hace sistemático el ocupamiento ilegal de la tierra: “adquiríamos los bienes con el somero proceso de romperles los candados y quedarnos ahí adentro armados hasta los dientes” (33). Un sujeto inasimilable para el Estado y los políticos de turno, que deben escuchar y atender sus demandas para evitar ser puestos en riesgo. Quizás en este aspecto se acerca a lo que Foucault caracteriza como el monstruo moral. Me interesa sobre todo de esta figura que, al momento de explicarla, suele retrotraerse la infracción de comportamiento a ciertas cuestiones del orden de la naturaleza, como si pudiera encontrarse allí el origen, la causa, la excusa o el marco de la criminalidad (Foucault, 2007: 82). En este sentido, esta figura conlleva la cuestión de la racionalidad inmanente en la conducta monstruosa y la evaluación de los individuos en términos de normal o patológico (Foucault, 2007). La protagonista de *Romance de la negra rubia*, al momento de narrarse a sí misma, realiza una operación de ese tipo: hurga en los mecanismos propios de su subjetividad, en lo que tiene de más genuino —¿el (des)orden de su “naturaleza”?— para poder explicar el comportamiento rebelde que tuvo el día del desalojo. Es decir, intenta construir un linaje anómalo para su monstruosidad. Así, configura la imagen de un sujeto invertido, que subvierte o transgrede el orden lógico y causal, el orden físico de movimiento de la materia, el orden normativo de género, el orden de clases, la organización legal de la propiedad privada. Varias veces reitera la autoimagen de un cuerpo en “caída que no cae” (68) o un sujeto al revés —de lo esperado, de lo legible como “normal”—, por ejemplo, cuando evalúa su comportamiento: “hice todo al

revés” “debería haber incendiado a canas y judiciales en vez de volverme bonza” (25), o cuando imagina su muerte como un proceso de ascensión: “me caeré para arriba: seré un caso de inversión del centro de gravedad” (35-36). También cuando directamente dice de sí: “Soy un caso de inversión” (36).

Impureza

Una vez que el poder y la ley se han visto perturbados por la aparición de este sujeto extraño, no pueden permitir que permanezca y se multiplique sin más. Se obstinan en atrapar al monstruo, domesticarlo. Y así las relaciones de la protagonista con el poder político se vuelven ambivalentes, en algunos momentos puede encabezar un modo singular de la resistencia y la protesta, pero en otros puede volverse partícipe funcional al gobierno de turno. “Me usaba bastante el Juez y quiso usarme el Pejota” (37), cuenta Gabi, quien otorga a los peronistas muchos de sus pedidos, siempre a cambio de beneficios sociales para los miembros de su comunidad, además de prebendas personales. Se convierte en obra de arte, como parte de una mega instalación en la Bienal de Venecia: “ahí sentada de la mañana a la noche los cuatro meses de muestra”, “les trabajé de víctima todo el día” (37). De este modo, se va cubriendo de las apariencias y los roles que le ofrecen y atribuyen los otros a cambio de participar del juego del poder: obra de arte, víctima-sacrificada, empleada del gobierno, “el emblema más usado contra la avidez sin fondo del mercado inmobiliario” (38). Así su cuerpo polifacético puede seguir mutando, ser usado por otros, ser exhibido ante cientos de espectadores, convertido en representación simbólica de un concepto u objetivado como mercancía en el millonario negocio de la venta de arte.

Pero, por otra parte, cuando está siendo capturada por los mecanismos del poder, y por los privilegios que ello conlleva, se abren otras líneas de fuga, nuevamente inscriptas en el cuerpo. Esa zona de sí antes dormida, suspendida, se repente despierta, especie de resurrección del deseo y de la carne. Se enamora de Elena y esta relación implica para la protagonista nuevas mutaciones: un cambio de eje de su cuerpo, cuya regencia pasa de la cabeza a la pelvis, una experiencia disidente que se vive como pura afirmación gozosa, trasgrediendo los parámetros normativos de sexo-género. Entre ellas surge una “nueva intimidad” (60), una fusión que se sella cuando Elena muere y le deja su cara como herencia. Entonces, cuando a Gabi le trasplantan el rostro de su amante muerta, aparece una forma distinta de monstruosidad, un “inédito mezclarse de dos carnes” (60), la mixtura de dos mujeres que se amalgaman como “siamesas” (55). Así se configura un sujeto cuyo rostro es a la vez negro-oscuro y blanco-claro, a la piel quemada, arrugada y derretida se adosa una nueva piel finísima, transparente, de papel de arroz, y su lengua oscura estrena una boquita rosa (49). En fin, un cuerpo hecho de retazos ajenos y de injertos, que sorprende e inquieta, que descalabra los parámetros de la belleza, se sale de los sistemas de clasificación (de la naturaleza y de lo vivo), disloca las diferencias raciales y culturales. Cuerpo que es mestizaje, impureza.

“Nunca sabemos a priori aquello de lo que un cuerpo es capaz”, postulan Giorgi y Rodríguez en el “Prólogo” a *Ensayos sobre biopolítica*, cuando desarrollan su concepción de la vida como pura diferencia, como “poder virtual de devenir” (23). La trayectoria anómala de Gabi en *Romance de la negra rubia* pone en primer plano el poder de cambio y la intensidad virtual de una vida desustancializada y abierta, diferente a cada momento y en cada una de sus expresiones. Un sujeto que experimenta múltiples metamorfosis, susceptibles de trazar

un curso impredecible e informe, y trastocar sus condiciones y atributos volviéndolos distintos y aún contrarios. De estar siempre escondida en su torre, y relacionarse con los otros “tapada por una tela, toda oscura y con voz baja”, parecida a “Darth Vader” (40), pasa a ser obra de arte, expuesta todo el día ante la mirada curiosa de cientos de espectadores. De estar oscura, “opaca como cenizas”, “más opaca que un fantasma”, al “brillo” que le otorga el poder y la luminosidad de su “aureolita de santa” (29, 26). Caída libre y explosión, de reventar “como una bomba arrojada desde avión” y estar en “el fondo del precipicio” (30) a negociar con “los de arriba, los de los pisos más altos, los que están cerca del cielo” (41). La “Negra Sombra” que se transforma en “Negra Rubia” (74), que cruza “de okupa a propietaria”, “de víctima a señora” (60), de no poder siquiera ver el amasijo que era su cara quemada a la afición desmesurada de mirarse en el espejo. Siempre a medio ser/hacer, con los contornos difusos, inacabada: “la negra casi sin cara” (38), “media muerta, con medio cuerpo ascendido hasta el reino celestial” (74), con su vida “medio barroca, retorcida como una torre de Borromini” (68). Finalmente, una subjetividad que además se transfigura en palabras, construcción del mito de la santidad, cantito popular con poética de barra, novela que la protagonista escribe cuando se relata su vida porque cree que es un libro.

En este sentido, la novela habilita otros modos de pensar la monstruosidad, ya no como pura alteridad y diferencia, sino como un acontecimiento y un saber positivos. Quizás desde el momento en que Gabi se vuelve bonza y luego cuando propaga este gesto en su comunidad, cuando explora la potencia de su cuerpo deforme y andrógino como dispositivo de resistencia, podríamos pensar en la aparición del monstruo político, tal como lo entiende Antonio Negri (2009): metáfora de la multitud que encarnan los explotados, de las diversas formas de rebelión y de lucha, una alternativa frente

a la pretensión eugenésica del poder. Pero, además, podríamos pensar en el saber positivo que alberga la monstruosidad cuando indica la capacidad de variación de los cuerpos, lo que tienen de disruptivo respecto de las gramáticas del pensamiento y la vida social (Giorgi, 2009). La construcción de la protagonista como una subjetividad monstruosa altera los regímenes normativos que constituyen a los individuos y a la comunidad, los mecanismos de inscripción y sujeción de lo vivo, haciendo del cuerpo un campo de experimentación incesante. De este modo, *Romance de la negra rubia* indaga las posibilidades del sujeto cuando se deja afectar por continuas mutaciones, cuando se atreve a ser/hacer(se) otro, dejándose estar fuera de lugar, fuera de control, fuera de sí. Pero, además, explora las posibilidades de la literatura cuando ella también deviene monstruo, resistencia, goce, fuga, irrupción poética.

Bibliografía

- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Paidós.
- Cabezón Cámara, G. (2014). *Romance de la negra rubia*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Foucault, M. (2007). *Los anormales*. Curso en el Collège de France (1974-1975). Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Giorgi, G. (2009). "Política del monstruo". *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, núm. 227, abril-junio, pp. 323-329.
- Giorgi, G. y Fermín Rodríguez (2009). "Prólogo". Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comps.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires, Paidós, pp. 9-34.
- Negri, A. (2009). "El monstruo político. Vida desnuda y potencia". Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comps.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires, Paidós, pp. 93-139.