

## Terrorismo textual. Disquisiciones sobre la poética de Gabriela Cabezón Cámara, a partir de Barthes

Carolina Giralda y Silvina Sánchez<sup>1</sup>

### Resumen:

El trabajo se propone analizar algunos aspectos generales de la poética de Gabriela Cabezón Cámara (Buenos Aires, 1968) a partir de los aportes de Roland Barthes, fundamentalmente de la noción de “texto terrorista” sugerida en *Sade, Fourier y Loyola*. La literatura de Cabezón Cámara, lejos de intentar construir una representación verosímil de lo social, trabaja las tensiones entre representación y des-realización, entre lo figurativo y la desfiguración. Pareciera que su apuesta es vincular literatura y política, tal como sugiere Barthes (1978, 1997), a partir del cese de la imitación, o al menos de su puesta en crisis, reconociendo que la potencia del arte no pasa por representar las injusticias del mundo a través del lenguaje referencial, ni por hacer de lo social mensaje de una expresión o tema de una opinión, sino por la escritura entendida como “insistencia” y “exceso”. En este sentido su escritura se vuelve “terrorista”, fundamentalmente en dos aspectos centrales de su poética: en primer lugar, porque la intervención social de sus textos se mide por la violencia de un lenguaje capaz de transgredir las leyes que la ideología se inventa para perpetuarse; y, en segundo lugar, porque allí la subjetividad aparece, no para volverse sólida e identificable, sino para montar su dispersión, devenir siempre nueva y cambiante bajo el impulso de una transformación que nunca cesa.

### Palabras clave:

Narrativa argentina actual – Cabezón Cámara – Barthes – Escritura terrorista – Subjetividades

Cuenta Barthes que Brecht hacía poner trapos mojados en la cesta de la actriz para que su cadera tuviese el movimiento justo, el de la lavandera alienada. Inmediatamente luego de contar este dato, Barthes lo califica de “estúpido”: “pues lo que pesa en la cesta no son los trapos, es el tiempo, es la historia, y ese peso, ¿cómo representarlo?”. Entonces agrega: “Es imposible representar lo político: éste se resiste a toda copia por más que uno se afane en hacerla cada vez más verosímil. En contra de la creencia inveterada de todas las artes sociales, allí donde comienza lo político, cesa la imitación.” (1978: 168-169). Barthes está una vez más preguntándose por los límites de la representación, por los vínculos entre literatura y política, por las creencias del arte que se dice social, y estos son los interrogantes de los quisiéramos partir para pensar la poética de Gabriela Cabezón Cámara.

Especie de “trilogía oscura”, la obra narrativa de Cabezón Cámara, conformada por *La Virgen Cabeza* (Eterna Cadencia, 2009), *Le viste la cara a Dios* (Sigueleyendo, 2011) y *La Isla de la Luna*, (2012) y *Romance de la negra rubia* (Eterna Cadencia, 2014), pone en primer plano el sufrimiento de quienes tienen sus derechos vulnerados, los mecanismos del poder y los dispositivos de control, los modos de la violencia, los actos rebeldes y las posibilidades de resistencia, los lazos de comunidad.<sup>2</sup> *La Virgen Cabeza*

---

<sup>1</sup> Filiación institucional: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Mails de contacto: caritogiralda@hotmail.com y silvina\_sanchez80@hotmail.com.

<sup>2</sup> 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 Domínguez 2014). Además, la autora ha incursionado, junto con Iñaki Echeverría, en la novela gráfica: a partir de *Le viste la cara a Dios*

narra la vida de Cleo, una travesti que se comunica con la Virgen, y Quity en la villa El poso, trágicamente arrasada por las fuerzas policiales cuando intentan expulsar a sus habitantes de esas tierras. *Le viste la cara a Dios* cuenta la historia de una mujer en situación de trata, cautiva en un puticlub del Conurbano bonaerense. Y *Romance de la negra rubia* comienza cuando Gabi, su protagonista, se prende fuego a lo bonzo para resistir un desalojo. Sectores populares y excluidos, marginalidad, afrenta política, persecución policial, laceración de las identidades y los cuerpos, todos temas marcadamente sociales, situados en un contexto histórico particular, la Argentina de principios del siglo XXI, donde aún asolan las consecuencias del auge neoliberal. Sin embargo, la poética de Cabezón Cámara, lejos de intentar construir una representación verosímil de lo social —los espacios como la villa, los sujetos sociales, los márgenes de acción y resistencia—, trabaja las tensiones entre representación y des-realización, entre lo posible y lo increíble, entre lo figurativo y la desfiguración. Pareciera que su apuesta es vincular literatura y política, tal como sugiere Barthes, a partir del cese de la imitación, o al menos de su puesta en crisis, reconociendo que la potencia del arte no pasa por representar las injusticias del mundo a través del lenguaje referencial, ni por hacer de lo social mensaje de una expresión o tema de una opinión, sino por la escritura entendida como “insistencia” y “exceso” (Barthes 1997).<sup>3</sup> De este modo el texto se postula como “productividad”, deconstruye la lengua de comunicación, de representación o de expresión, saliendo de los límites de la comunicación corriente (sometida a la doxa) y de la verosimilitud narrativa; en pos de “contribuir a agrietar el sistema simbólico de nuestra sociedad” (Barthes 1978: 143, 42).

Y aquí es donde quisiéramos recuperar la noción de “texto terrorista” que sugiere Barthes en su ensayo *Sade, Fourier, Loyola*, no para inscribir a Cabezón Cámara en el linaje de estos fundadores de lenguas, sino para pensar ciertos aspectos de su poética a partir de la concepción de la escritura que se deja entrever allí. Barthes propone leer a Sade, Fourier y Loyola como textos, es decir no buscando su secreto, su contenido, su filosofía, sino meramente “la felicidad de su escritura”, porque es el placer de una lectura lo que garantiza su verdad (1997: 16). En este sentido, Barthes intenta arrancar a Sade, Fourier y Loyola de sus baluartes (la religión, la utopía, el sadismo), dispersar o eludir el discurso moral que se ha desarrollado sobre cada uno de ellos, despegar al texto de su moción de garantía. La intención teórica de su estudio es obligar a desplazar la “responsabilidad social del texto”, una vez más un embate de Barthes hacia la figura de autor, a los postulados que consideran que la responsabilidad social del texto depende de la inserción del autor en su época, su historia, su clase. Sin embargo, esta operación de desplazamiento no significa para Barthes suprimir la intervención social de un texto sino quizás acentuarla. Como no puede cuestionarse la ideología burguesa por fuera del lenguaje de esta ideología, es decir como el lenguaje no puede ser el mero instrumento neutro de un contenido triunfante, dice Barthes que “la única respuesta posible no es ni el enfrentamiento ni la destrucción, sino únicamente el vuelo: fragmentar el texto antiguo de la cultura, de la ciencia, de la literatura, y diseminar sus rasgos de acuerdo con fórmulas irreconocibles, de la misma forma que se

---

realizaron *Beya (Le viste la cara a Dios)* (Eterna Cadencia, 2013), que recibió la distinción Alfredo Palacios 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 acaban de publicar *Y su despojo fue una muchedumbre* (Cazador de Ratas Editorial, 2015).

<sup>3</sup> La idea de “insistencia” aparece en *Sade, Fourier, Loyola* cuando Barthes contrapone estilo a escritura: mientras el estilo implica una “consistencia”, la escritura solo conoce “insistencias”. Dice Barthes: “Es lo que hacen nuestros tres clasificadores: no importa el juicio que se emita sobre su estilo, bueno, malo o neutro: ellos insisten, y en esta operación de lastrado y de empuje no se detienen en ningún momento...” (12).

desfigura una mercancía robada” (1997: 16-17). Y aquí es donde aparece, casi al pasar, la formulación de un texto definido como “terrorista”, allí donde la intervención se mide por la violencia de una escritura que puede superar las leyes que una sociedad y una ideología se otorgan para ser acordes consigo mismas. Dice Barthes:

Frente al antiguo texto, trato de borrar la falsa eflorescencia, sociológica, histórica, o subjetiva de las determinaciones, visiones, proyecciones; escucho el vuelo del mensaje, no el mensaje, veo en la obra triple el despliegue victorioso del texto significante, del texto terrorista, dejando que se desprenda, como una piel ajada, el sentido establecido, el discurso represivo (liberal) que quiere cubrirlo constantemente. (1997: 17)

De este modo, hay todo un campo de resonancias que permiten figurar a la escritura terrorista: fragmentar y diseminar la gramática de la cultura hasta volverla irreconocible, desfigurar el lenguaje de la ideología tal como se hace con una mercancía robada, dejar volar el mensaje para que en su deslizamiento se vaya agrietando la costra del discurso que lo cubre de sentido, se vayan desprendiendo los restos de su piel ajada. La escritura terrorista es “exceso” y además es “insistencia”. Barthes contrapone estilo y escritura, si el estilo implica una “consistencia”, la escritura solo conoce “insistencias”, una operación de lastrado y de empuje que no se detiene en ningún momento, que prescinde del centro, del peso, del sentido (1997: 12). A medida que el estilo se absorbe en escritura, dice Barthes, Sade deja de ser erótico, Fourier utópico y Loyola santo: “en cada uno de ellos solo queda el escenógrafo: el que se dispersa a través de los soportes que va plantando y escalonando hasta el infinito” (1997: 12).

Ahora bien, cómo aparecen estas cuestiones en la obra de Cabezón Cámara, cómo y dónde se vuelve una escritura terrorista. En principio, es evidente que en sus novelas la violencia (social, política, de clase y de género) no funciona como tema-objeto de ficcionalización, como motivo de testimonio o como sentido garantido y moralizante. Su escritura se construye en el pasaje, especie de trance nunca concluido o definido del todo, entre la violencia como tema y la violencia como dispositivo de lenguaje. Este pasaje puede observarse en las distintas dimensiones del vínculo entre violencia y palabra que aparecen en su literatura. Por un lado, los textos exploran lo que el lenguaje tiene de violencia cuando se inscribe en los cuerpos y tiene efectos concretos sobre las subjetividades, pero además su posibilidad contraria, el lenguaje como gesto de amparo, la autoprotección como movimiento del cuerpo-palabra, la vida como plegaria o narración ofrendada a los otros. Por otro lado, sus textos también trabajan la tensión entre doxa y literatura —concebida como para-doxa. Se cuestiona la dimensión violenta del lenguaje cuando reproduce ciertos temas de fuerte impacto y circulación sociales bajo el registro de discursividades pautadas, cristalizadas, muchas veces saturadas de estereotipos y estigmas. A la vez, la escritura aparece como exceso que desgarrar las formulaciones de la doxa, que violenta las leyes que la ideología se inventa para perpetuarse, dejando al descubierto su operación represiva. Y finalmente, podemos pensar en cómo la violencia se proyecta a la experiencia de lectura: las novelas promueven un fuerte pacto de identificación con el lector, pero la narración convocante también contiene efectos de malestar y extrañeza, también promueve la desujeción.

La escritura terrorista de Cabezón Cámara desoye las prerrogativas del estilo para volverse insistencia, operación de lastrado que marca a su trazo haciéndolo singular, reconocible. Es 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 carnalera, 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.

Y además, la escritura terrorista acontece allí donde la subjetividad aparece, no para volverse sólida, identificable, clasificable (Sade erótico, Fourier utópico y Loyola santo, o Cabezón Cámara como escritora social, comprometida, denunciante), sino para montar su dispersión. El yo pensado como “escenógrafo”, como soportes que se van plantando y escalonando hasta el infinito. En muchos de sus textos Barthes ha insistido en la escritura como descentramiento del individuo, como atentado contra la consistencia del sujeto, o propuesto una concepción de la literatura como una práctica que aspira a quebrantar el sujeto, o a disolverlo. Por ejemplo, en la entrevista “Placer/escritura/lectura”, compilada en *El grano de la voz*, luego de consignar que pertenece a una educación donde impera el sujeto en el sentido humanista y clásico, afirma: “Todavía estoy fascinado por todas las operaciones de dispersión del sujeto; el momento frágil en que el sujeto clásico de la escritura está alterándose, arruinándose, prestándose a una combinación. Es el momento frágil del estallido el que interrogo.” (2005: 142). Este atentado contra la consistencia del sujeto es una marca predominante de las novelas de Cabezón Cámara, visible en los modos en que se construyen los personajes y sus subjetividades. La trayectoria que experimentan las protagonistas de *La Virgen Cabeza*, *Le viste la cara a Dios* y *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. Las subjetividades se configuran en constante mutación, y muchas de las transformaciones lindan con lo monstruoso y lo anómalo, alterando de diversos modos las construcciones normativas del individuo y de lo humano. Las mutaciones tienen al cuerpo como sede principal y campo de experimentación: el cuerpo deviene otro, muda de estado, de forma, de lugar; se fragmenta, se empodera, se salva. Pero además es el cuerpo el que se sustrae o se exhibe ante la mirada ajena, es violado, lacerado, profanado, se vuelve santificación o peregrinaje, así como también toca y siente otros cuerpos, tendiendo lazos de amor, protección y comunidad. En este sentido, en la poética de Cabezón Cámara, el cuerpo, fundamento del individuo sujetado y disciplinado, se vuelve dimensión de búsquedas y experimentos incesantes, línea de resistencia contra las producciones normativas de subjetividad y comunidad. El sujeto, lejos de quedar constreñido en identidades pre-establecidas o en el juego de roles del entramado social (como ser víctima o victimario), actualiza formas, poses, estados y afecciones continuamente cambiantes, se constituye como ser para inmediatamente abandonarse. Entonces, el sujeto es, en la poética de Cabezón Cámara, diseminación del sí mismo, constante devenir.

Veamos por ejemplo cómo aparece esta concepción del sujeto y de la escritura en su última novela *Romance de la negra rubia*. Tal como adelantamos anteriormente, el episodio fundamental de la vida de la protagonista, y el que impulsa el relato, es el acto de sacrificio que realiza cuando se prende fuego a lo bonzo para resistir un desalojo. A partir de este “estallido” no dejan de sucederse las transformaciones: se convierte en enferma, que se debate entre la muerte y el impulso vital, y luego sobrevive como un cuerpo desfigurado y deforme, mujer sin cara que evita los espejos para no romperlos y se esconde de la mirada de los otros. Ese devenir extraño, ese cuerpo en llamas y luego enfermo y luego amasijo derretido y quemado, desafía los sistemas de clasificación de la cultura y los dispositivos de normalización del poder disciplinario; se vuelve una materia densa e inasimilable. Entonces el mismo juez que había ordenado el desalojo debe trocar el rumbo de los hechos: les devuelve el edificio a los ocupantes otorgándoles además títulos de propiedad, convierte en aliados a quienes visibilizaba como enemigos y abre el juego de las negociaciones con aquellos que antes eran solo

blanco de órdenes, persecuciones y castigo. Así de cambiantes son los acontecimientos cuando están alumbrados por las llamas de los cuerpos que perturban. De este modo, Gabi se convierte en santa, adoptada por los humildes como mito y como líder carismática. Se involucra en el juego del poder, obtiene beneficios sociales para los suyos y llega a gobernar Buenos Aires por un par de años. Además, se transforma en obra de arte, exhibida como parte de una instalación en el pabellón argentino de la Bienal de Venecia. Luego se vuelve mercancía en el millonario negocio de la venta de arte cuando Elena, una suiza coleccionista, la compra junto con la obra de la que forma parte. Elena se convierte en su amante y cuando muere, además de legarle unas cuantas propiedades y acciones en una empresa, le deja su cara como herencia. Entonces, las dos mujeres se amalgaman como “siamesas” (2014: 55). Nuevamente a partir de los artificios de la medicina, 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 (2014: 49). En fin, un cuerpo hecho de retazos ajenos, mestizaje 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. 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 injertos, pliegues, restos y grietas.

Lejos de quedar constreñida en los confines de una identidad, o en un modo limitado, definido y estable del ser, Gabi 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” (2014: 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” (2014: 29, 26). Caída libre y explosión, de reventar “como una bomba arrojada desde avión” y estar en “el fondo del precipicio” a negociar con “los de arriba, los de los pisos más altos, los que están cerca del cielo” (2014: 30, 41). La “Negra Sombra” que se transforma en “Negra Rubia”, que cruza “de okupa a propietaria”, “de víctima a señora” (2014: 74, 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: con su vida “medio barroca, retorcida como una torre de Borromini” (2014: 68).

Este exceso del sujeto que se desmarca de su identidad anterior para ser siempre otro, extraño y cambiante, se proyecta a un exceso de escritura: la protagonista se cuenta su vida como una colección inconclusa de fragmentos, como un grito furioso, como un rezo ofrendado a los humildes. En la poética de Cabezón Cámara la escritura es exceso porque las palabras desbordan las gramáticas de la cultura, los regímenes de inscripción de lo social, las explicaciones de la doxa, la mimesis y lo verosímil. La escritura es ahora “una terrible responsabilidad”, porque es allí donde se trama el compromiso ético del escritor, no ya la escritura al servicio del pensamiento o de la representación, sino la escritura que parece consagrarse a sí misma y ejercer la mayor transgresión, esa que rasga la costra de los lenguajes y aventura el vuelo, soltando a su paso restos, esquirlas, despojos del sentido más cristalizado. Escritura que convoca al sujeto, a la ley y a la ideología, para subvertirlos. Narraciones que alejan la representación sin anularla, multiplicación exasperante de figuraciones al borde del delirio, donde las víctimas devienen divas, monstruos, heroínas mutantes. La travesti-santa, la negra-rubia, la puta

sadomaso revestida del manto de la Virgen cantan su historia como se cuentan la vida, “pura materia enloquecida de azar” (Cabezón Cámara 2009: 9), violencia impura de la palabra poética, terrorista.

### **Referencias bibliográficas**

- Barthes, Roland. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós.
- Barthes, Roland. (1997). *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra.
- Barthes, Roland (2005). *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cabezón Cámara, Gabriela. (2009). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Cabezón Cámara, Gabriela. (2011). *Le viste la cara a Dios*. Barcelona: Sigueleyendo.
- Cabezón Cámara, Gabriela. (2014). *Romance de la negra rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Domínguez, Nora. (2014). “Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara”. En *Cuadernos LIRICO*, N° 10.