

“Me arrimo al fuego y relumbro”.¹ Mujeres monstruosas en la literatura de Gabriela Cabezón Cámara y Mariana Enriquez

Silvina Sánchez

Cuando llego a un lugar todos se retiran, y como buena negra que soy, me arrimo al fuego y relumbro, con un fulgor inusitado, como una trampa, como si el mismo mal se depositara en mis destellos.

La novia de Sandro, Camila Sosa Villada

Un linaje de mujeres monstruosas

“Una de las alas de Lavinia se incendió en la llama del cirio que yo llevaba en mi mano” (2005, p. 232) explica Winifred, en el relato “La furia” de Silvina Ocampo, a un varón que la acompaña embelesado. De niña, para el día de la Virgen, las monjas del colegio vistieron a ella y a su amiga de ángeles, con unas enormes plumas de algodón. Durante la ceremonia Winifred incendió las alas de Lavinia, que se convirtió en una “antorcha viva” y finalmente murió a causa del accidente, de modo tal que “aquel día festivo terminó en tragedia” (Ocampo, 2005, p. 233). El cuento rodea la posible culpabilidad de Winifred, la gente la acusó de haber incendiado a propósito las alas de Lavinia, pero ella afirma que solo fue “bondadosa” con su amiga. Los límites entre la

¹ Cita extraída del texto poético que inaugura *La novia de Sandro* de Camila Sosa Villada, que también se recupera como epígrafe (2020, p. 9).

bondad y la maldad se desdibujan en el relato de la protagonista que, mientras declara que vivía dedicada a cuidar a Lavinia como “una verdadera madre”, detalla sus gestos crueles: cuando le cortó un mechón de pelo y le manchó toda su piel con un frasco de colonia para corregir su orgullo, cuando colocó arañas vivas, un ratón muerto y un sapo dentro de su cama, o cuando, como aparición fantasmal, se acercó a ella en el jardín de noche, para combatir sus inexplicables terrores (Ocampo, 2005, pp. 232-233). Winifred puede pensarse como parte de un linaje de mujeres monstruosas, fundamentalmente porque se configura como un sujeto tensado hacia la animalidad: el narrador dice que sus ojos brillaban como los de las hienas y que le recordaba a las furias —personajes femeninos que, según la mitología griega, tenían serpientes enroscadas en sus cabellos, grandes alas de murciélago o de pájaro, o incluso el cuerpo de un perro—, además de que jugaba a darle de comer a las fieras.

Muchos de los cuentos de Silvina Ocampo nos permiten pensar en un antecedente, especie de preludeo, de lo que está sucediendo en la narrativa argentina reciente escrita por mujeres. Ocampo, a la sombra de Borges y de Bioy Casares, los varones que forjaron la tradición de la literatura argentina eminentemente masculina y patriarcal, estaba escribiendo la literatura del porvenir. “La furia” explora una doble construcción de lo femenino que puede imaginarse como prefiguración de lo que está sucediendo en la nueva narrativa argentina: Lavinia alcanzada por las llamas, convertida en ángel de fuego; Winifred como la mujer-monstruo, mestizaje entre lo humano y lo animal, pero también como transgresión de los límites de lo posible y de los órdenes morales, como reunión del amor con lo perverso y lo atroz. Y a la vez las mujeres congregadas en la figura del doble, ángel y demonio, la otra que refracta lo que una no es, y las dos como alianza simbiótica o peligrosa hermandad.

Si recuperamos los cuentos “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enriquez, junto con “Los peligros de fumar en la cama” to-

mado como precedente, y la novela *Romance de la Negra Rubia* de Gabriela Cabezón Cámara, junto con una escena narrativa previa de *La Virgen Cabeza*, podríamos armar una constelación de ficciones donde algunos motivos reaparecen y confluyen: mujeres que incendian a otras, mujeres que se prenden fuego por su propia voluntad, mujeres que iluminan el mundo con sus llamas son figuraciones que se conectan además con una construcción de la mujer como monstruo, como sujetos mixturados, inconclusos o mutantes. En estas ficciones los cuerpos devienen otros, experimentan diversas metamorfosis, convirtiéndose en un cuerpo desfigurado, en un cuerpo enfermo, o mimetizándose con el reino vegetal o animal. De este modo, se constituyen como subjetividades que dislocan el orden de la naturaleza y de la sociedad, monstruos siempre ambivalentes entre la intervención normalizadora del poder y las posibilidades de la desujeción.

Las narrativas de Cabezón Cámara y de Enriquez se vuelven especialmente interesantes para abordar la figura del monstruo porque testifican la transformación conceptual y valorativa de la categoría. Sus ficciones presentan al menos dos concepciones de lo monstruoso a la vez que permiten augurar el pasaje de una significación negativa a una apropiación afirmativa y resignificada del concepto. De este modo, ponen en escena el desplazamiento del monstruo como figuración de la alteridad, como ese otro que se sale de los sistemas de clasificación y que permite delimitar lo reconocible como “humano” y “normal”, al monstruo como potencia afirmativa, como variación de los cuerpos, como reivindicación de otros modos de identidad, que se construyen no por una matriz natural de unidad, sino a través de relaciones estratégicas y de afinidades. La inversión del concepto de lo monstruoso, como operación política que se apropia y asalta las categorías, en el fragor de la disputa en y por los sentidos, posibilita imaginar cómo los dispositivos de dominación y control —los monstruos marcados como sujetos peligrosos, patologizados, exilia-

dos a la tierra de lo impensado y de lo prohibido— pueden volverse potencias afirmativas de resistencia. Y, además, la resignificación del concepto auspicia el tiempo de las alianzas y de los acoplamientos como modos de emancipación, a la vez que anima la ficción cyborg anunciada por Donna Haraway: el “sueño utópico de un mundo monstruoso” (2018, p. 80).

Por otra parte, la literatura de Cabezón Cámara y Enriquez son escrituras monstruosas porque, mediante un juego de apropiación y a la vez desarticulación, instauran un diálogo irreverente que pone en cuestionamiento la tradición y los tópicos literarios ya consagrados. Son relatos que desarman las clasificaciones explorando usos distanciados de géneros reconocidos —como el gótico y lo fantástico—, ensayan las posibilidades de concentración que proveen el cuento o la novela corta, construyen cruces anómalos entre formatos diversos. Se configuran como escrituras monstruosas cuando destruyen las jerarquías culturales, haciendo convivir referencias a la alta cultura con las voces y creencias de la cultura popular; o cuando desestabilizan la racionalidad instrumental poblándola de mitos, brujerías, supersticiones. Y fundamentalmente cuando desafían al lenguaje —en su dimensión más codificada— y lo recargan, lo estrangulan o lo tensan, llevándolo fuera de sí, ya sea hacia una prosa concisa y extraña, o a los bordes de lo poético.

En este capítulo, proponemos analizar fundamentalmente dos dimensiones de la literatura de Gabriela Cabezón Cámara y de Mariana Enriquez: en primer lugar, cómo lo monstruoso permite figurar algunos rasgos de sus poéticas; en segundo lugar, las relaciones entre corporalidad y violencias, poniendo especial atención en el motivo de la mujer transformada por el fuego y de la mujer-monstruo en “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enriquez y en *Romance de la Negra Rubia* de Gabriela Cabezón Cámara, considerando además algunos textos anteriores como prefiguraciones.

Poéticas monstruosas

“Una trilogía oscura” fue la definición que esbozó Gabriela Cabezón Cámara y confirmó la crítica para pensar la primera zona de su producción: *La Virgen Cabeza* (2009), *Le viste la cara a Dios* (2011) y *Romance de la Negra Rubia* (2014).² En la primera novela, Cleo, una travesti-santa que se comunica con la Virgen, se convierte en líder y organiza la reunión de los villeros de El Poso en un proyecto común con una economía que abreva del cooperativismo. La historia está reconstruida mayoritariamente desde el punto de vista de Qüity, una periodista que se acerca a El Poso con la intención de escribir una crónica, pero se termina quedando a vivir. La trayectoria de la villa es descendente, desde la posibilidad de una comunidad gozosa hasta la destrucción, porque en su momento de esplendor es arrasada por un operativo policial de desalojo que acribilla a varios de sus habitantes. Las protagonistas se ven impelidas al exilio, se enamoran y forman una familia sexo-disidente. Terminan viviendo en Miami, en el confort y la opulencia, gracias al éxito de la ópera cumbia que cuenta la historia de Cleo y a sus programas de televisión.

La escena inicial de la novela se ubica en el momento más trágico de la historia: luego de la masacre que las fuerzas policiales realizaron en la villa, Cleo y Qüity han huido a las islas del Tigre y deben permanecer allí hasta conseguir sus identificaciones falsas para poder viajar al exterior. Qüity, embarazada de una niña, se deja estar, mecida por las aguas del Tigre, cual sobreviviente de un naufragio, entre el impulso vital y la memoria de los muertos queridos. Y, en ese estado sonámbulo, teje pensamientos, fraseos aforísticos y poéticos:

² La concepción de su obra como “trilogía oscura” fue sugerida por Cabezón Cámara y luego reproducida en diversas entrevistas y reseñas. La crítica Nora Domínguez ha confirmado esta definición en “Historia de una transformación”, reseña publicada en *Revista Ñ* del diario *Clarín* el 6 de mayo del 2014, donde postula: “Con *Romance de la Negra Rubia*, una novela sobre cómo se construye el poder, Gabriela Cabezón Cámara cierra lo que llama su ‘trilogía oscura’”.

“Mis pensamientos eran cosas podridas, palos, botellas, camalotes, forros usados, pedazos de muelle, muñecas sin cabeza, la reflexión del collage de desperdicios que la marea deja amontonados cuando baja después de subir mucho” (Cabezón Cámara, 2009, p. 9).

La idea de un “collage de desperdicios” posibilita caracterizar la poética de Cabezón Cámara, como si el comienzo de su primera novela permitiera condensar el proyecto estético por venir. En *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Judith Butler se inscribe en la línea demarcada por Foucault cuando advierte que el poder produce a los sujetos que controla. Pero considera que, a esta comprensión del poder como producción reguladora y normativa, es esencial agregar la idea de que el poder también funciona mediante la “producción de un exterior”: “un ámbito inhabitable e ininteligible que limita el ámbito de los efectos inteligibles” (Butler, 2018, p. 49). Ese “exterior constitutivo”, esas vidas y esos cuerpos que se consideran desechables son la materia que compone los relatos de Cabezón Cámara: seres real o potencialmente precarios, vidas que no se consideran vidas, que no vale la pena proteger ni salvar.

No solo *La Virgen Cabeza* se ocupa de estas vidas descartables, sino que también lo hacen sus siguientes relatos. *Le viste la cara a Dios* (2011), *nouvelle* que luego fue transformada en la novela gráfica *Beya. Le viste la cara a Dios* (2013), realizada junto a Iñaki Echeverría, cuenta la historia de una mujer en situación de trata, cautiva en un puticlub del Conurbano bonaerense. La protagonista se encuentra en condición de encierro y privación de su libertad, su cuerpo pasa a merced de otros que lo entrenan y lo disponen para la violación sistemática y permanente. El sujeto cosificado atraviesa un proceso de empoderamiento que culmina en su venganza y auto-liberación cuando Beya, vestida con el uniforme de sadomaso, dispara ráfagas de su ametralladora a los regentes del antro, los vigilantes y el juez cómplices del negocio, en una escena memorable de cuerpos trozados

en el puticlub infecto. En *Romance de la Negra Rubia* (2014), Gabi, la protagonista, se prende fuego para resistir un desalojo. Sobrevive, su cuerpo surcado por las cicatrices del sacrificio, se convierte en líder y organiza nuevos modos de la protesta.⁵

Sectores populares, marginalidad, afrenta política, persecución policial, violencia de género, laceración de las identidades y de los cuerpos, los relatos de Cabezón Cámara recuperan temas marcadamente sociales y políticos, situados en un contexto histórico particular, la Argentina de principios del siglo XXI, donde azotan las consecuencias del neoliberalismo de los años noventa. Cuando la narrativa de Cabezón Cámara construye un “collage de desperdicios”, no sólo otorga lugar a los sujetos desechados por el modelo neoliberal y por la norma patriarcal, sino que además coloca en el centro de su poética a la pregunta de por qué hay vidas que importan más que otras. Es decir, explora las posibilidades de que los excluidos, los abyectos, los olvidados puedan producir un “retorno perturbador” (Butler, 2018), rearticular el horizonte simbólico o, al menos, interpelarlo. De este modo su literatura entra en disputa con la hegemonía: las vidas precarias y los cuerpos abyectos que pueblan sus relatos ponen en primer plano la cuestión sobre qué es lo que determina cuáles son las vidas que vale la pena proteger, qué vidas vale la pena salvar, qué vidas merece que se lllore su pérdida (Butler, 2018).

Por otra parte, este “collage de desperdicios” escoge determinados dispositivos estéticos que se vuelven predominantes en la narrativa de

⁵ No se incluye en esta descripción a su última novela, *Las aventuras de la China Iron* (2017), porque presenta, no solo líneas de continuidad, sino también rasgos novedosos y la desestabilización de algunas características de la producción anterior de la autora, de modo tal que este análisis comparativo merece un trabajo aparte y más extenso. Para un estudio de esta obra se recomienda leer el capítulo “Las promesas de las monstruas. Indagar el umbral desde ‘Las cosas que perdimos en el fuego’ de Mariana Enriquez hasta *Nación vacuna* de Fernanda García Lao y de *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara” de Marie Audran, incluido en este volumen.

la autora. Lejos de intentar construir una representación verosímil de lo social, trabaja las tensiones entre representación y des-realización, entre lo posible y lo increíble, entre lo figurativo y la desfiguración. Y lo hace a partir de la construcción de una poética del mestizaje y del oxímoron. Por ejemplo, la estatua de la Virgen, que le hizo un albañil agradecido a Cleo, es “Medio cabezona, narigona, un poco raquítica, con una cruz en la diestra y un corazón en la siniestra” (Cabezón Cámara, 2009, pp. 34-35). Cleo es la travesti que se ha convertido en líder y santa, mezcla de Evita y las divas de la televisión, puro glamur, con “la peluca lacia y rubia que la hace parecer una especie de Doris Day de albañilería” (Cabezón Cámara, 2009, p. 19), apretados pantalones de animal print y los tacos enterrados en el barro de la villa. Gaby, la protagonista de *Romance*, es la Negra Rubia, mujer con “pija” y “tremenda envergadura” (Cabezón Cámara, 2014, pp. 35 y 36), arte y mercancía, okupa y propietaria, líder política, empresaria, santa y emblema. Las descripciones de los personajes oscilan entre lo formado y lo deforme, entre lo bello y lo feo, y, tal como la estatua cabezona de la Virgen, hacen de la desproporción una nueva forma de belleza. Los opuestos se vuelven elementos susceptibles de convivir y conformar una síntesis inusitada de lo real, de allí que las protagonistas de sus relatos sean la travesti santa, la puta santa, la negra rubia.

Las caracterizaciones ponen en el centro de la subjetividad la potencia de la mutación, los injertos, los pliegues y las grietas. Además, la descripción de los espacios y de los sujetos tiende hacia la hipérbole; como una afrenta a la sencillez, en la poética de Cabezón Cámara todo está sobrecargado y despunta el ornamento. Así también sucede con la escritura que ejecuta combinaciones impuras y plebeyas. Por ejemplo, en *La Virgen Cabeza*, se muestra el acoplamiento de las lenguas diversas: “La Virgen hablaba como una española medieval y el día empezaba con la primera cumbia. Cada uno articulaba lo que quería decir con sintaxis propia y así armamos una lengua cumbianchera

que fue contando las historias de todos” (Cabezón Cámara, 2009, p. 27). En la narrativa de Cabezón Cámara 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. Se juxtaponen lenguas, ritmos y rimas: un cantito de barra, el romancero, una murga carnavalera, el español medieval, una canción pop, la cumbia villera. Las frases se alargan y reinciden, estallan como la afrenta de una lengua rabiosa, o se mecen al ritmo de las repeticiones sintácticas y sonoras. Las palabras se aparean y se friccionan, replicando en la lengua otra dimensión central de su poética: el encuentro gozoso de los cuerpos y el éxtasis de los amores sexo-disidentes.

“Gore explícito”, “feminismo gótico” son términos con los que se ha intentado definir a la literatura de Mariana Enriquez, fundamentalmente a sus dos libros de cuentos: *Los peligros de fumar en la cama* (2011) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). También se ha dicho de ella que es “la reina del realismo gótico” o “la dama argentina del terror gótico” cuando los medios gráficos han divulgado su obra.⁴ Efectivamente, la narrativa de Mariana Enriquez se inscribe en la tradición del gótico y del género de terror, se recuesta sobre textos literarios fundamentales de esa línea como un pasado de fervorosas lecturas, que a veces se incluyen en escenas metaliterarias de los cuentos.⁵

⁴ “Gore explícito” es el título que pone Beatriz Sarlo para su reseña de *Los peligros de fumar en la cama*, publicada en el suplemento cultural del diario *Perfil* y luego recopilada en *Ficciones argentinas. 33 ensayos* (2012, Buenos Aires: Mardulce). “El feminismo gótico de Mariana Enriquez” se titula el artículo de Ana Gallego Cuiñas publicado en el Dossier dedicado a Mariana Enriquez como “Autora destacada” en *Latin American Literature Today*, 1 (14), mayo de 2020. Cuando la autora fue consagrada con el Premio Herralde por su novela *Nuestra parte de noche* (2019), se publicaron dos entrevistas en cuyos títulos se la vincula al género gótico: “Mariana Enriquez, la reina del realismo gótico”, realizada por Fabiana Scherer, para el diario *La Nación* (19 de enero de 2020), y “Mariana Enríquez, la dama argentina del terror gótico”, realizada por Gustavo Grazioli, para la revista *Viva* del diario *Clarín* (5 de enero de 2020).

⁵ Por ejemplo, la protagonista de “Donde estás corazón” se pasaba todas las tardes

La revisión de estos géneros permite pensar en una poética que se construye en tránsito: entre el ejercicio de la ficción y la escritura crítica. Son muchas las reseñas, crónicas y artículos publicados por Enriquez en diversos medios periodísticos y culturales que se dedican a analizar los textos literarios del género y a reconstruir las vidas de sus autores y autoras, como puede observarse en *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones*, compilación a cargo de Leila Guerriero, recientemente editada por la Universidad Diego Portales. Esa escritura crítica se convierte en laboratorio de producción de hipótesis, tópicos y procedimientos que, a la vez, se ponen a prueba y se exploran en la narrativa que se está escribiendo. En este sentido, podemos imaginar a la literatura de Enriquez como un gótico bastardo, que se configura en los diálogos entre diversas escrituras (ficción, crítica, periodismo, no ficción), y se constituye como un dispositivo que recupera el linaje del género a la vez que lo traiciona, lo desvirtúa o lo fuga. Es un gótico impuro, porque no responde a una única línea genealógica, sino que mezcla tradiciones diversas y elementos de múltiples procedencias. Por ejemplo, en lugar de abreviar de las leyendas europeas medievales, recopila como materiales los personajes mitológicos, las creencias, los dioses paganos y los relatos del folclore local, así como los ritos y las supersticiones.

Es, también, un gótico situado que compone una topografía propia y vuelve al espacio un principio constructivo. Mientras la literatura gótica elige a los castillos, las criptas, los sótanos como escenarios privilegiados, los cuentos de Enriquez prefieren casas de familias burguesas y departamentos de chicas jóvenes. Los relatos se localizan en zonas geográficas determinadas: los barrios degradados (Constitución), el Gran Buenos Aires (Avellaneda, Lanús, Beccar), la ciudad

de un verano asfixiante leyendo una edición medio desarmada de *Jane Eyre*, abismada en el amor hacia Helen, un personaje intrascendente, que muere más bien pronto de tuberculosis.

de La Plata, un poblado pequeño de la costa (Ostende) y algunas provincias (Corrientes, Sanagasta en La Rioja); no Buenos Aires como la ciudad turística o la ciudad de los negocios, centro de la modernización y la opulencia, sino las periferias, los bordes que el centro relega, abandona o margina.

Este continuo entre la casa —como principal emplazamiento de los relatos— y el barrio opera resignificando los límites entre lo privado y lo público, que a veces se afirman, con espacios privados que se comprimen, se vuelven asfixiantes o claustrofóbicos, y a veces se contaminan, con un tráfico de lo ominoso que va, en una doble dirección, de adentro hacia fuera —de la casa a las calles o a la zona lindera—, o a la inversa. Por otra parte, en algunos cuentos, se observa una pedagogía del espacio: no sólo se lo habita, sino que además se lo re-conoce y se lo estudia, y es este saber el que permite seguir viviendo allí, como la protagonista de “El chico sucio” que dice entender las dinámicas y los horarios de Constitución, manejar las claves para poder moverse en ese barrio sin correr grandes peligros.

El trabajo con lo espacial construye una zona de familiaridad que promueve el reconocimiento y la identificación, y que también se compone de un sustrato socio-cultural porque hay un clima de época formado por referencias a producciones culturales y consumos masivos —programas de televisión, películas, canciones y bandas de música, libros y cine de terror—, y por alusiones a determinados acontecimientos claves de la historia reciente —“La Hostería” como escuela de policía durante la última dictadura cívico-militar, los cortes reiterados de la electricidad y la inflación durante el final del gobierno de Alfonsín en “Los años intoxicados”, por poner solo dos entre muchos ejemplos posibles. Esta zona se vuelve la superficie inmediata y cercana —en tanto zona de proximidad con posibles lectores— donde lo extraño va a acontecer. Muchas veces son los espacios los que se animizan y devienen monstruosos, aspecto de su poética que Enriquez

conceptualiza en “Una casa en el otro mundo”, donde imagina una casa fantasma, y establece una diferenciación con las casas habitadas por seres sobrenaturales: “No es una casa que alberga un monstruo. La casa es un monstruo” (Enriquez, 2020, p. 121).

Estos lugares monstruo, que no pertenecen al orden del mundo, se replican en la narrativa de Enriquez: la casa abandonada que obsesiona a los niños y que, cuando los protagonistas entran en ella, parece despertar, con sus vibraciones y zumbidos; la casa que deviene un bicho que tiembla y que se traga a Adela para siempre (“La casa de Adela”); la casa que atrae y de alguna manera sujeta a la protagonista de “El chico sucio” quien asume: “yo siempre estuve enamorada de esta casa” (Enriquez, 2016, p. 9); la casa-santuario de La Señora, con su aljibe como pozo infinito que exorciza los miedos pero a la vez se engulle la vitalidad de Josefina (“El aljibe”); la Hostería que se convierte en espacio memorioso, capaz de albergar y actualizar los gritos, los golpes, las corridas, el pánico de la última dictadura cívico-militar (“La Hostería”), entre muchas otras. La casa, símbolo del hogar, espacio de lo doméstico, lo cercano y lo íntimo, no solo se ve acechada por fantasmas, sino que es un fantasma, una presencia que retorna para restituir lo amenazante y lo traumático que se alberga en nosotros mismos. Son casas que se dirimen entre lo inanimado y lo animado, entre la muerte y posibilidad de cobrar vida. Como si los cuentos constataran la intuición de Rosi Braidotti: “No hay manera de sentirse en casa en el siglo XXI” (2005, p. 13).

Este gótico bastardo, tal como la ficción cyborg, el monstruo que propone Donna Haraway en su reconocido Manifiesto (2018), no responde a una temporalidad causal y teleológica, no tiene mito de origen ni finalidad predecible. Es decir, si no reclama para sí un relato de unidad original, puede traicionar a sus padres —y madres, porque muchas de las escritoras que reivindica Enriquez son mujeres—, para construir un devenir monstruoso del género. Los cuentos son mosai-

cos de restos, procedimientos nómades, mitologías paganas, referencias culturales, imágenes macabras que se mezclan para armar pequeñas piezas de máxima concentración, donde lo fundamental es el efecto de composición híbrida y heteróclita, y no tanto la genealogía separada de cada uno de los elementos.

Por otra parte, muchos de los relatos de Mariana Enriquez configuran una galería de mujeres monstruosas, testifican la experiencia de niñas y jóvenes que se fugan de la regla, que sienten cierta inadecuación con los mandatos sociales y culturales, siempre un poco imperfectas, anómalas, abyectas. En principio son mujeres que descalabran los parámetros de la belleza normativa y de los cuerpos hegemónicos. Son desproporcionadas, se sienten demasiado gordas o se ponen excesivamente delgadas, por años de comer poco y mal; sus caras pálidas, demacradas, con ojeras, delatan la falta de sol; el pelo muy grasoso o demasiado finito, los mechones que se caen con solo tocarlos. Las mujeres bellas, atractivas, carismáticas son las otras, el espejo que relumbra todo lo que las protagonistas no son, o no pueden ser.

El cuerpo de las mujeres es un cuerpo dibujado, atravesado por las marcas que se realizan ellas mismas, como un modo de hacer tangible cada una de sus afecciones. La piel se vuelve un lienzo para rasurar donde las heridas sangran y luego permanecen como cicatrices simétricas, o férreas telarañas. El cuerpo es además zona erógena de exploración, donde dolor y placer se cruzan: los cortes en el cuerpo se vuelven un orgasmo, y la masturbación se prolonga hasta lastimar la piel. Son mujeres frágiles, con obsesiones, miedos, fobias, diferentes padecimientos que las apartan de los grupos de pares, de los espacios de socialización, de lo que hacen los demás, los tan divertidos, los tan “normales”. Mientras las hermanas o los amigos van a la pileta del club, salen de noche, se emborrachan, tienen sexo, las chicas protagonistas no se atreven a pisar la calle, permanecen encerradas, leen grandes novelas de amor tiradas en un sofá o revientan sus ojos frente

a las pantallas de las computadoras. “Desde el sillón (...) veía pasar el mundo que se estaba perdiendo” (Enriquez, 2011, p. 67), se dice Josefina en “El aljibe”. Hay una retracción hacia adentro —la casa, el departamento, la habitación— y también hacia el interior de una subjetividad atormentada por diversos males.

Esto las vuelve mujeres improductivas, porque son incapaces de cumplir los roles sociales y de alguna manera fisuran la lógica de reproducción de los sistemas dominantes. Interrumpen la cadena de la reproducción biológica, porque no desean ser madres, o no pueden. Y obstruyen la cadena de la reproducción del capital, porque no tienen trabajo, o si lo tienen no logran cumplir con las obligaciones, los terminan dejando, descuidando, abandonando. Atormentadas por sus obsesiones, no pagan el alquiler, se olvidan de las cuentas, les cortan los servicios. De modo tal que desoyen el principal mandato de la lógica del capital: los sujetos deben ser útiles y productivos. Son mujeres ociosas, que no hacen nada, que nada pretenden o aspiran, que aletargan largas horas tiradas en una cama o un sillón, malgastando el presente de su juventud perdida, y que experimentan el porvenir como incertidumbre o vacío. Son los detritus del patriarcado y del capitalismo, lo que no sirve para la reproducción, lo que sobra, estorba, y finalmente perturba.

Además, las mujeres de los cuentos de Mariana Enriquez descalabran la ficción de la familia feliz, las relaciones entre padres, madres e hijas se vuelve campo minado de desentendidos, incomprensión y gestos perversos. La familia puede ser el lugar de la traición, donde las madres son capaces de entregar a sus hijas para salvarse, o de olvidarlas para continuar con sus vidas pese a todo. Los padres varones suelen cumplir el rol de la explicación que intenta restituir el orden racional, el orden familiar desgarrado por la aparición de elementos extraños. Censuran las supersticiones, las creencias, los relatos; prefieren la retracción o el silencio, esconden los secretos familiares bajo

la alfombra. Los padres y las madres ponen todos los dispositivos al servicio de la “normalización” de sus hijas incorregibles: les asignan distintas patologías, las internan en clínicas psiquiátricas, las mandan a terapia, les alquilan un departamento, les pagan las cuentas. Pero todo es en vano ante las mujeres monstruosas, las incorregibles logran sustraerse, persisten en sus obsesiones, aunque anestesiadas, abarrotadas de narcóticos.

Son mujeres que se abisman a lo sobrenatural, reciben la visita de fantasmas o se comunican con los muertos. Entre lo humano y lo no humano, lo vivo y lo muerto, se contaminan las figuraciones. Las mujeres vivas presentan rasgos fantasmáticos: pálidas, muy frágiles, espectrales. Las fantasmas son materialidad pura, carne viva, putrefacta, en descomposición. A veces, intercambian sus lugares, o se construyen como una especie de doble. Las mujeres monstruosas se calcan entre sí, al punto de que a los demás personajes les resulta difícil distinguirlos, o reconocerlos. Lo sobrenatural al comienzo puede despertar vacilaciones, pero luego muchas veces termina siendo aceptado porque el régimen de representación ha corrido los límites entre lo real y lo irreal, ha corrido la tela que esconde a las fantasmas.

Flores de fuego. Sobre “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enriquez

“Las cosas que perdimos en el fuego” (2016), publicado en el volumen de cuentos del mismo título, narra cómo las mujeres, ante la violencia de género, deciden incendiar sus cuerpos como práctica insurgente. Entonces montan una organización clandestina, ocupada de preparar los actos incendiarios y luego asistir a las mujeres quemadas en pos de su recuperación y sobrevivencia. Las hogueras se multiplican, hasta llegar a realizarse una por semana, las nuevas tecnologías permiten darles difusión y las mujeres logran afianzar su rebelión, escapando de los controles policiales y de los operativos de vigilancia.

Podríamos conectar este relato con “Los peligros de fumar en la cama” (en *Los peligros de fumar en la cama*, 2011), allí una mujer que parece destinada a no hacer nada, reposar en la cama dejándose llevar por las digresiones de un monólogo interior, observa, con afán y detallismo naturalista, los vínculos de las mariposas nocturnas con el fuego. Mira cómo las mariposas se golpean una y otra vez contra la luz caliente de la lámpara, “como si disfrutaran de los impactos, y salir ilesas” (Enriquez, 2011, p. 197), también cómo a veces se queman, de a poco, hasta morir. La mujer es intervenida por diversos olores externos, siente repulsión frente a las descargas sensitivas, pero no logra reaccionar, sumida en la inacción. En principio, el olor de las mariposas muertas, que se acumulan en la pantalla, un olor a quemado que le hace arder la nariz y no la deja dormir. Además, ese “otro tipo de olor a quemado” (Enriquez, 2011, p. 198), el de una mujer paralítica que se había dormido en la cama con el cigarrillo encendido entre los dedos. La narradora reconstruye la escena mimetizándose con el cuerpo inmóvil, postrado, de la mujer, imagina el dejarse morir como un generoso gesto hacia su hija, encargada de cuidarla: “la señora del quinto piso debía haber visto las llamas subir desde los pies, y como no sentía nada en las piernas, debió haber dejado que la manta se incendiara” (Enriquez, 2011, p. 199). Por otra parte, le repugna el olor a milanesas de pollo, mezclado con los apestosos sahumeros que prendió para mitigarlo, olores que la hacen llorar porque a la vez le recuerdan que “nunca había podido tener una de esas casas limpias y luminosas que olían a sol, limones y madera” (Enriquez, 2011, p. 201).

Entonces, ante toda esta invasión olfativa, a modo de resguardo y amparo, la protagonista hace una carpa en la cama y se esconde debajo de las sábanas, alumbrada sólo por la braza del cigarrillo tembloroso. Allí se masturba, pero no logra producirse ninguna sensación de placer: antes realmente sentía escalofríos, un gran temblor final,

humedad, sin embargo, ahora “hacía tanto que no pasaba nada” (Enriquez, 2011, p. 201). Su cuerpo es un sistema de fallas, una acumulación de erupciones, secreciones y sustancias —las pequeñas manchas rojas que salpican su piel, los dientes amarillos y la sangre que sale de las encías— que la vuelven, según su autopercepción, terriblemente despreciable: “¿Quién la iba a querer así, con caspa, depresión, granos en la espalda, celulitis, hemorroides y seca seca?” (Enriquez, 2011, p. 202). Frustrada ante la imposibilidad del goce, se dedica a perseguir con el humo del cigarrillo a una mariposa nocturna: la ve convulsionar entre sus piernas hasta que finalmente no resiste el asco y la tira fuera de su cama, ha matado a su objeto de observación naturalista, a ese animal “débil y estúpido” (Enriquez, 2011, p. 202).

En este seguir estando en la cama, sin hacer nada, o prolongando mínimos gestos que reproducen la inacción, se pone a jugar con fuego, a realizar pequeños incendios circulares: “decidió apoyar la brasa sobre la sábana para ver cómo se agrandaba el círculo de bordes anaranjados hasta que parecía peligroso, hasta que el fuego crepitaba y se aceleraba. Entonces apagaba el fuego en la sábana a los golpes” (Enriquez, 2011, p. 202). Y aquí el signo del fuego se desplaza desde lo riesgoso a lo placentero, desde la muerte a la pulsión de vida, pero no como márgenes opuestos de un recorrido sino como un tránsito continuo que aloja lo irreconciliable: cada uno de los agujeros que va haciendo en la sábana dejan pasar la luz del velador y, como una proyección que amplifica restos de ilusiones, refleja en el techo de la habitación varias estrellas. Entonces la mujer comprende que solo eso quería: “un cielo estrellado sobre su cabeza” (Enriquez, 2011, p. 202), y se obstina en la producción de nuevos círculos de fuego, abismada en el trance de lo peligroso.

“Los peligros de fumar en la cama” configura una especie de homología entre las mujeres débiles y las mariposas nocturnas, ambas se ven fascinadas por el fuego que tanto puede producirles placer como

matarlas. A la vez el relato traza recorridos entre el rayo que arde y la descomposición en cenizas; entre la nocturnidad, como oscuridad del ser, y los rayos que reflejan en el cielo puntos de luz, la esperanza como refucilos. Esta homología entre la narradora, que se debate entre la parálisis y la inercia —de ahí también sus lazos con el personaje de la mujer postrada— y las mariposas nocturnas, que no cesan de moverse en búsqueda del calor de las lamparillas, es una comunión que emparenta los cuerpos bajo la atracción del fuego, y que además permite desdibujar los lindes entre la muerte, el suicidio, el sacrificio y el impulso vital.

En “Las cosas que perdimos en el fuego”, el acto de rebeldía procede de algunos acontecimientos de violencia de género, que son síntoma de un acto repetido perpetuado por los varones opresores a sus víctimas. Por un lado, la mujer del subte, incendiada por su marido mientras dormía, que había logrado sobrevivir luego de meses de infecciones, hospital y dolor. Esta chica se paseaba por los subtes pidiendo monedas, exponiendo ante las miradas ajenas su cuerpo anormal: “su boca sin labios y una nariz pésimamente reconstruida; le quedaba un solo ojo, el otro era un hueco de piel, y la cara toda, la cabeza, el cuello, una máscara marrón retorcida por telarañas” (Enriquez, 2016, p. 185). El carácter monstruoso se acentúa por la combinación de un rostro desfigurado y un cuerpo ofensivamente sensual —resaltado por jean ajustados, blusas transparentes, sandalias con tacos. La chica del subte exhibe la violencia impresa en su cuerpo ante las miradas horrorizadas que prefieren esquivarla y cambia unas monedas por un beso de su boca ausente, una boca sin labios, marchita.

Por otro lado, el caso mediático de una modelo a quien su novio futbolista le vació una botella de alcohol sobre su cuerpo y le echó un fósforo encendido, y el de Lorena Pérez y su hija, ambas prendidas fuego por su marido y su padre, respectivamente, antes de suicidarse.

Entonces en este relato se produce un desplazamiento: de ser quemadas por los otros, donde la mujer sufre la violencia y donde impera el vínculo disimétrico opresor/víctima, a ser quemadas por ellas mismas como un acto de rebeldía. “Las quemas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices” (Enriquez, 2016, p. 192), dice una de las mujeres. Este desplazamiento significa alterar una relación de dominación histórica —siempre nos quemaron— y pasar de ser víctima pasiva y sufriente a ser agente de su propia emancipación. Además, significa trocar la muerte por un nuevo modo de sobrevivencia: la proliferación de mujeres-monstruo, mujeres que exhiben sus cicatrices, en lugar de remedarlas, maquillarlas, ocultarlas; capaces de trastocar los parámetros de belleza para concientizar sobre su sojuzgamiento. Y esto implica, además, tal como adelantamos en la introducción, un deslizamiento en la concepción de lo monstruoso.

Si trazáramos una genealogía del monstruo, podríamos reconstruir las distintas formas que ha ido asumiendo a lo largo de la historia y cómo se le han adjudicado sentidos, saberes y valoraciones disímiles, aún contradictorias. Podemos encontrar el monstruo como figuración de la alteridad, ese otro (exterior o interior) que se sale de los sistemas de clasificación, dinamitando sus mismos principios clasificatorios (Link, 2005), que altera la organización natural de las especies, los géneros, los reinos (Foucault, 2007); o el monstruo como el sujeto peligroso, donde la conducta criminal se lee como patológica y es intervenida por técnicas de normalización (Foucault, 2007). Pero también, se ha indagado el saber positivo que alberga la monstruosidad, cuando sabe que los cuerpos, objetos privilegiados del poder disciplinario, pueden volverse dimensión de búsquedas y experimentos incesantes (Giorgi y Rodríguez, 2009), o el monstruo político, como metáfora de la multitud, un dispositivo que desarrolla las diversas for-

mas de rebelión y lucha de los explotados (Negri, 2009). Si volvemos a la configuración del monstruo en “Las cosas que perdimos en el fuego” podemos ver que, en lugar de detenerse en un significado establecido, recupera el mayor potencial de esta figura: su capacidad de estar siempre en movimiento, nunca fija en algún sentido, saber, valor. Entonces se configura lo monstruoso en constante desplazamiento: desde el rechazo que suscita por sustraerse a los órdenes naturales y a los sistemas de clasificación de la cultura, motivo por el cual el monstruo es patologizado y perseguido; hacia la monstruosidad como un gesto de peligrosa rebeldía, que explora las posibilidades de lo humano como gesto de emancipación.

Las mujeres se preguntan “¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruas?” (Enriquez, 2016, p. 196). Mujeres que dejan de ser habladas por la voz patriarcal y se atreven a construir sus propios relatos y su propia versión de la Historia, como el linaje con las brujas perseguidas por la Inquisición que se recupera en el cuento. Mujeres que rearman sus propias genealogías y pueden resignificar los vínculos en función de una causa compartida. El cuento pone en el centro las relaciones entre madre e hija. Silvina, la protagonista, redescubre a su madre cuando la ve reaccionar frente a un joven que cuestiona a la chica del subte, la ve acercarse y ponerle un golpe decidido en la nariz, y luego escapar corriendo: “no podía olvidar la carcajada alegre, aliviada, de su madre; hacía años que no la veía tan feliz” (Enriquez, 2016, p. 187). Ese gesto mínimo de reparación las hermana y las iguala, las lanza a la organización junto con otras mujeres. Así se crean los operativos de las Mujeres Ardientes, las hogueras en la extensión de una pampa irreconocible por ser idéntica a sí misma, los hospitales montados para la recuperación. Se actúa en la clandestinidad, se alternan los límites entre lo legal y lo ilegal, entre lo permitido y lo prohibido porque lo intolerable ahora es producido por las mujeres, que abandonan la sumi-

sión para ofrendar a las llamas sus cuerpos insurgentes. Todos los artefactos serviles a la dominación pueden ser aprovechados para otros fines: la tecnología, las redes y los medios se vuelven armas poderosas para difundir la ceremonia entre millones de espectadores virtuales.

Las hogueras se incrementan, de una cada cinco meses se pasa a una por semana. Las mujeres no cesan, se zambullen en el fuego “como en una pileta de natación”, “por su propia voluntad” (Enriquez, 2016, p. 193), y luego se cuidan, se sanan entre ellas y logran sobrevivir. Y, además, las primeras mujeres sobrevivientes empiezan a mostrarse, a tomar colectivos, a comprar en el supermercado, a abrir cuentas en el banco, a tomar un café en las veredas de los bares, “con las horribles caras iluminadas por el sol de la tarde, con los dedos, a veces sin algunas falanges, sosteniendo la taza”, exhibiendo “una belleza nueva” (Enriquez, 2016, pp. 196 y 190). De modo tal que, en el pasaje desde la visión repulsiva del monstruo a una concepción diferente, advienen los anhelos de que el monstruo se multiplique. Esas son las cosas que aprendimos las mujeres con el fuego, a construir redes de protección y cuidado, a redoblar las consignas, a tomar las calles con el fragor de nuestros cuerpos aliados.

El ímpetu de la lucha desoye los mandatos del patriarcado y los imperativos de la maternidad bondadosa y abnegada tal como la imagina la cultura. La madre de la protagonista conversa con su amiga, en una visita a la cárcel donde está detenida, están inquietas por saber quiénes serán las próximas mujeres quemadas, ellas ya están demasiado viejas, no sobrevivirían a una quema. La madre se pregunta: “cuándo se decidirá Silvinita, será una quemada hermosa” (Enriquez, 2016, p. 197). La madre monstruo es aquella que construye la maternidad como una pedagogía de las luchas compartidas, es aquella que no duda en legar a su hija al porvenir, que la imagina ardiendo como “una verdadera flor de fuego” (Enriquez, 2016, p. 197).

Mutaciones. Sobre *Romance de la Negra Rubia* de Gabriela Cabezón Cámara

En *Romance de la Negra Rubia* (2014), Gabi, la protagonista, ante la orden de desalojo de un edificio ocupado y la prepotencia de las fuerzas policiales, se vuelve bonza.⁶ Sin embargo, el motivo de la mujer impactada por el fuego no es una novedad en la poética de Cabezón Cámara, ya había aparecido en *La Virgen Cabeza* (2009), con una escena que puede pensarse como refiguración.

En esta primera novela de la autora, al inicio de la trama, cuando la periodista se dirigía con su auto por la autopista hacia a la villa, se apagaron de repente todas las luces de la zona, y la oscuridad fue surcada por “una llamarada humana corriendo una carrera epiléptica, con movimientos imposibles para un cuerpo humano y con un grito desgarrador, corría como quien cae, se abismaba sobre sus propios pies, contorsionándose al calor del fuego que la quemaba viva” (Cabezón Cámara, 2009, p. 42). La escritora bajó del auto, abrazó a la chica con su tapado de paño rojo, la acunó, intentando protegerla, le dijo que todo iba a estar bien, y finalmente le dio un tiro de gracia. Este acontecimiento significa una bisagra para la periodista quien, de observadora de los hechos, se vuelve activa, implicada, tocada por los acontecimientos, instaurando un lazo de comunión con los sujetos oprimidos que luego se va a acentuar a partir de su vida en la villa. Pero este es un episodio que, más allá de los efectos en la subjetividad de este personaje, no se continúa como hilo narrativo en la novela —solo se sabe que la chica había sido secuestrada por una red de trata y posiblemente había sido víctima de un crimen

⁶ Algunas de las hipótesis sobre *Romance de la Negra Rubia* fueron desarrolladas en el trabajo: Sánchez, Silvina (2016). Devenir monstruo. Sobre *Romance de la Negra Rubia* de Gabriela Cabezón Cámara. En Nora Domínguez, Elisabeth Caballero de del Sastre, Ana Laura Martín, Valeria Pita, Elsa Rodríguez Cidre, María Laura Rosa, Alicia Schniebs y Marcela Suárez (Comp.), *Figuras y saberes de lo monstruoso* (pp. 149-161), Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.

mafioso—, queda allí como germen narrativo para ser recuperado y transformado.

En *Romance de la Negra Rubia*, Gabi se prende fuego para resistir un desalojo. Estaba en el edificio ocupado, el día del accionar policial, incidentalmente, porque allí fueron con amigos luego de la inauguración de una muestra de arte, porque allí había whisky, merca y se podía estar. Y así, de manera inesperada, 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. El mismo juez que antes había ordenado el desalojo les devuelve el edificio y el sector político instaure 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” o “tremenda envergadura”, negocia con “los de arriba”, organiza nuevos modos de la protesta, obtiene favores y beneficios para los suyos (Cabezón Cámara, 2014, pp. 35, 36 y 41). 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, ocupa y propie-

taria, líder política, empresaria, santa y emblema, la novela narra la historia de una vida en continua metamorfosis.⁷

La protagonista está configurada como un sujeto mixturado, inconcluso y mutante cuyo relato 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 en *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*— 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 actualiza las imágenes disponibles, se configura como pura singularidad.

Ante la orden de desalojo y la prepotencia de las fuerzas policiales, Gabi 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. Fou-

⁷ La dimensión monstruosa de esta novela también se manifiesta en el plano de la escritura. Por razones de extensión 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 autorreflexiva 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, aspectos más generales de la poética de la autora, tal como se postuló en la segunda sección de este capítulo.

cault (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 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. Entonces adviene el sujeto mixturado y disociado: una parte de sí se mantiene enlazada a la vida y otra coque-

tea 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” (Cabezón Cámara, 2014, p. 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” (Cabezón Cámara, 2014, p. 49), cuenta la protagonista, aludiendo a un cuerpo donde se ha extinguido la posibilidad del goce y la “pasión alegre” (Negri, 2009, p. 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” (Cabezón Cámara, 2014, p. 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” (Cabezón Cámara, 2014, p. 36, cursiva nuestra)—, y su ejercicio se asimila al acto sexual: poseer el poder es poseer (penetrar activamente) al otro —“esa calentura”, “al palo todo el día”, “Me cogí a medio país” (Cabezón Cámara, 2014, pp. 35 y 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, p. 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 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 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” (Cabezón Cámara, 2014, pp. 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” (Cabezón Cámara, 2014, p. 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. Al momento de explicar esta figura, 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, p. 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 sexo-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” (Cabezón Cámara, 2014, p. 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”, o cuando imagina su

muerte como un proceso de ascensión: “me caeré para arriba: seré un caso de inversión del centro de gravedad” (Cabezón Cámara, 2014, pp. 25 y 35-36). También cuando directamente dice de sí: “Soy un caso de inversión” (Cabezón Cámara, 2014, p. 36).

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 protesta, pero en otros puede volverse partícipe funcional al gobierno de turno. “Me usaba bastante el Juez y quiso usarme el Pejota” (Cabezón Cámara, 2014, p. 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” (Cabezón Cámara, 2014, p. 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 avaricia sin fondo del mercado inmobiliario” (Cabezón Cámara, 2014, p. 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, de 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 sexo-disidente que se vive como pura afirmación gozosa, trasgrediendo los parámetros normativos de sexo-género. Entre ellas surge una “nueva intimidad” (Cabezón Cámara, 2014, p. 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”, la mixtura de dos mujeres que se amalgaman como “siamesas” (Cabezón Cámara, 2014, pp. 60 y 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. 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.

“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” (2009, p. 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” (Cabezón Cámara, 2014, p. 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” (Cabezón Cámara, 2014, p. 29 y 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” (Cabezón Cámara, 2014, pp. 30 y 41). La “Negra Sombra” que se transforma en “Negra Rubia”, que cruza “de okupa a propietaria”, “de víctima a señora” (Cabezón Cámara, 2014, pp. 74 y 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”, “media muerta, con medio cuerpo ascendido hasta el reino celestial”, con su vida “medio barroca, retorcida como una torre de Borromini” (Cabezón Cámara, 2014, pp. 38, 74 y 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.

Con un fulgor inusitado. A modo de conclusión

Para concluir podríamos postular que tanto “Las cosas que perdimos en el fuego” como *Romance de la Negra Rubia* habilitan 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 las mujeres protagonistas se vuelven bonzas, se incendian por su propia voluntad y multiplican este gesto en su comunidad, es decir desde el momento en que exploran la potencia de sus cuerpos como dispositivos 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. 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 de la vida social (Giorgi, 2009).

La construcción de este linaje de mujeres monstruosas 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. Los cuerpos se vuelven entonces materialidad informe, mestizaje, impureza. Y de este modo, las mujeres-monstruo de la narrativa de Gabriela Cabezón Cámara y Mariana Enriquez desafían los roles asignados por la dominación patriarcal, las desigualdades de sexo-género y de clase, cual flores que arden o cuerpos que consagran sus cicatrices como ofrendas. A la vez, imaginan la posible comunión de los cuerpos abyectos, que ocupan el espacio público para mostrar la potencia de sus alianzas.

Judith Butler (2017) señala que los cuerpos aliados, cuando se reúnen y se exhiben en la esfera pública, permiten cuestionar la relación entre lo reconocible y lo no reconocible, e interpelar la “exclusión constitutiva” que conforma la idea misma de “pueblo” en un momento dado. Según esta autora, la política democrática tiene que ocuparse de quiénes deben aparecer como “pueblo” y esta operación “relega al fondo, a los márgenes o al olvido a quienes no cuentan como ‘pueblo’” (2017, p. 13). La actuación conjunta de los cuerpos que imaginan las ficciones de Enriquez y Cabezón Cámara, cuando se replican los gestos de las bonzas, puede pensarse como “una forma de performatividad plural” (Butler, 2017, p. 16). Son modos de manifestar la precariedad que se imbrican mucho más con la acción corporeizada, con el estar juntas, y no tanto con el discurso o con aquello que se reclame por medio de la palabra. De allí que en los relatos la rebeldía pasa fundamentalmente por el cuerpo: el cuerpo actuante, el cuerpo en movimiento, el goce del cuerpo como deslizamientos hacia lo disruptivo.

La figuración de los cuerpos transformados por el fuego aparece en la escena poética inaugural de *La novia de Sandro*, primer libro de poemas de la escritora trans Camila Sosa Villada. El cuerpo travesti se puede inscribir también en este linaje de subjetividades que experimentan cierta inadecuación frente a un mundo que clasifica, tipifica, lastima y excluye: “el mundo me queda grande, el tiempo me queda grande, las sedas me quedan grandes, el respeto me queda enorme” (Sosa Villada, 2020, p. 9).

La sujeta poética se apropia de las palabras del desprecio y las resignifica: “Soy una negra de mierda, una ordinaria, una orillera, una cuchillera”, “Soy una atorranta, una desclasada, una sin tierra, una sombra de lo que pude ser” (Sosa Villada, 2020, p. 9). Las palabras de la injuria social, acopladas en una enumeración descarriada, ya no pueden significar un insulto, son un modo de construcción de una subjetividad que afirma esos atributos como potencia de insumisión. Y al final, ese cuerpo teje su alianza con el fuego como estrategia de sobrevivencia, ante el gesto repetido de desprecio: “Cuando llego a un lugar todos se retiran, y como buena negra que soy, me arrimo al fuego y relumbro, con un fulgor inusitado, como una trampa, como si el mismo mal se depositara en mis destellos” (Sosa Villada, 2020, p. 9). El fuego hace brillar a los cuerpos abyectos, ilumina la utopía de un mundo monstruoso, donde se derriben los binarismos de sexo-género, los géneros fluyan en múltiples devenires y las alianzas se vuelvan acoplamientos estratégicos. De este modo, con poéticas como las de Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enriquez, Camila Sosa Villada, la literatura argentina reciente también deviene monstruo, rebeldía, goce que asalta con un fulgor inusitado, que relumbra como flores de fuego.

Referencias bibliográficas

Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal.

- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2018) [1993]. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- Cabezón Cámara, G. (2009). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Cabezón Cámara, G. (2014). *Romance de la Negra Rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Enriquez, M. (2011). *Los peligros de fumar en la cama*. Buenos Aires: Emecé.
- Enriquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.
- Enriquez, M. (2020). *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- 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*, LXXV (227), 323-329.
- Giorgi, G. y Rodríguez F. (2009). Prólogo. En G. Giorgi y F. Rodríguez (Comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (pp. 9-34). Buenos Aires: Paidós.
- Haraway, D. (2018). *Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Mar del Plata: Letra Sudaca Ediciones.
- Link, D. (2005). *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires: Norma.
- Negri, A. (2009). El monstruo político. Vida desnuda y potencia. En G. Giorgi y F. Rodríguez (Comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (pp. 93-139). Buenos Aires: Paidós.
- Ocampo, S. (2005). *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé.