

Alicia Montes

(Universidad de Buenos Aires)

Un intervalo entre el juego significativo y el cinismo ideológico: *Romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámara

**Abstract: An interval between the signifier game and ideological cynicism:
Romance of the Black Blonde by Gabriela Cabezón Cámara.**

Romance of the black blonde (2014) is a short novel tensioned by polarities. Within it, the contradictory and heterogeneous elements are contaminated, fused and homogenized in that they function as a master narrative. The article points to the fact that the neo-baroque narrative devices emerge as “madness of the gaze”, a sign of heterogeneity and subversiveness. It also explains how the strategies of the novel erode the hegemonic discourses. Subsequently, it is demonstrated how the resulting textual “carnival” contaminates the narrative of memory and turns to political realism as an alternative. Finally, it is argued that the heterogenous discourse of the novel is unified, since the significance of all history/story lies in the hands of the living who are responsible for giving it meaning.

Keywords: Neo-baroque, merchandise logic, pensativity, Gabriela Cabezón Cámara, memory studies

I

*Para construir poder hay que tener capital: puede ser solo ambición,
Alcanza para empezar, pero yo tenía mucho más. Tenía las cicatrices,
tenía la furia loca que me había llevado al fuego y el rencor del sacrificio.*

Romance de la negra rubia. Gabriela Cabezón Cámara

Romance de la negra rubia (2014)¹ es una novela corta tensionada por polaridades que, en el ir y venir del entramado narrativo, configuran un intervalo ambivalente en el que las contradictorias y heterogéneas fibras de su tejido primero polemizan y, luego, se contaminan para fusionarse finalmente en una “Coda” que las vuelve homogéneas. En efecto, las “Notas sobre el sacrificio” cumplen el rol explícito de “relato maestro” del texto (Jameson 27); por lo tanto, atentan contra su “pensatividad” que es la potencia democrática de la escritura como nudo de indeterminaciones y “disenso” o “desacuerdo” entre lógicas figurativas (Rancière 112), produciendo un efecto monológico en el sentido final de la novela.

1 Algunos trabajos como los de Nora Domínguez (2014 y 2017) y Alicia Montes (2018), entre otros, han abordado el estudio parcial de cuestiones que aquí se mencionan.

En consecuencia, contemplado/leído desde una distancia panorámica, similar a la que adopta quien observa una obra de arte en el museo, el discurso narrativo neobarroco² de Cabezón Cámara produce efectos de sentido paradójicos, similares a los que se experimentan frente a la instalación *Cow Wallpaper* del pintor Andy Warhol, que fue parte de la muestra *Andy Warhol Mr. América*, realizada entre el 23 de octubre 2009 y el 22 de febrero 2010, en el museo MALBA de Buenos Aires, Argentina. Se percibe en ambas obras algo que impone un sentido final que acalla la pluralidad de voces y sentidos que abren.

Cow Wallpaper es una instalación inscripta en el arte *Pop*³ que está constituida por tres paneles colocados a modo de caja de teatro italiano. La superficie de esos paneles ha sido empapelada con un diseño cuyo fondo azul está cubierto por un motivo de cabezas de vacas amarillas que se repite vertical y oblicuamente. Sobre cada uno de los paneles cuelga un retrato pintado también por Warhol: el de Lenin a la izquierda, el de Richard Nixon en el centro y el de Mao Tse Tung, a la derecha⁴.

El ocasional espectador de esta instalación podría observar, aunque no necesariamente pues eso depende de su enciclopedia cultural y de su disposición interpretativa, la polémica entre imágenes que proponen los retratos de los líderes políticos desde el punto de vista ideológico y el contrapunto de *modos de vida* que se establece entre las naciones representadas metonímicamente por ellos: URSS (actualmente Rusia), Estados Unidos y China, cuando todavía la unipolaridad no existía y se imponía la llamada “Guerra fría”. De esta manera, los retratos abren el juego al potencial pensativo de esas imágenes emblemáticas, haciendo estallar un contrapunto de disonancias que es habilitado por la condensación y la asociación de sentidos de cada una de ellas. A este juego signifiante, se suma la tensión entre la lógica del encadenamiento narrativo (toda imagen implica una historia) y la lógica de la metaforización infinita que las figuraciones de los retratos permiten en tanto formas estéticas sensibles, desde el momento en que cada uno de los personajes, y el universo que evocan las pinturas, abre la posibilidad de construir una narración en torno a los retratados, sus acciones, ideología y el mun-

2 Denomino *estética neobarroca* al espacio escriturario en el que es posible reconocer la densidad proliferante del relato, marcado por el humor irrespetuoso del gesto camp, la puesta en abismo autorreflexiva, la metalepsis que disuelve fronteras y la creciente complejización de estrategias estructurantes de ficciones de identidad individuales o colectivas contradictorias y proteicas. En estas configuraciones textuales desaforadas irrumpe el gusto por la fuga, el juego de cajas chinas, la deriva signifiante, que enciende fuegos de artificio en el lenguaje a través de complicados *tours de force*. Estas operaciones neobarrocas, eróticas en su derroche y exuberantes en sus volutas, afectan la organización del relato y/o el uso del lenguaje (Montes 2013). Elijo el término “neobarroco” y no “barroco” pues la primera categoría supone un sujeto descentrado y refuta toda idea esencialista, mientras que la segunda, en la medida en que designa una distribución de lo sensible centrada en la idea de Dios y fue el arte de la Contrarreforma, no se corresponde con la estética de la novela.

3 Una de las características de las posvanguardias, entre las cuales incluyo al *Pop* y al Neobarroco, es su carácter ambivalente en términos ideológicos, pues están tensionados por un momento de verdad y un momento de falsedad.

4 La imagen se puede ver en la siguiente página web: [http://www.malba.org.ar/evento/andy-warhol-mr-america/#prettyphoto\[group\]/4](http://www.malba.org.ar/evento/andy-warhol-mr-america/#prettyphoto[group]/4) [10.06.2020].

do al que pertenecen. Por su parte, esas imágenes se hallan en una contigüidad que las hace dialogar entre sí y, por ello, abren el camino a una deriva infinita de sentidos (Rancière 126-127).

Sin embargo, y al mismo tiempo, el empapelado del fondo, producto de un diseño industrial de repetición multidireccional, genera el efecto de un mismo flujo cosificador, en el que se homogenizan las cabezas de vaca color oro y el retrato de los tres líderes políticos, ya que todos, Lenin, Nixon, Mao y la vaca, repetida rítmicamente, resultan ser ni más ni menos que cabezas sin cuerpo de seres muertos. En este sentido, viene a cuento recordar a Daniel Arasse cuando señala que la guillotina fue la primera máquina de hacer retratos que existió y los grabados de decapitados uno de los antecedentes del retrato fotográfico aurático de rostros humanos (168-175).

Por otro lado, el patrón oro, que fija el valor de la moneda en el capitalismo, presente en el diseño amarillo de las cabezas de vaca del empapelado subraya por contaminación la cualidad de “mercancía” de todas las cabezas y, por extensión, del arte que les da forma estética. A esta cuestión hace referencia explícita la novela de Cabezón Cámara en el capítulo “El trabajo” (57-60) poniendo de manifiesto la relación entre arte, oportunismo político y transacción económica. En la instalación de Warhol, esas cabezas “guillotizadas” por el encuadre del artista están atravesadas por el carácter aurático del retrato burgués y de la muerte, pero, además, por la reducción a cosa que esta última produce. A esto se suma el valor de cambio que les otorga su condición de mercancía. Se establece, así, una tensión que subraya la ambivalencia existente entre esa necesidad inútil que es el arte y la cotización de las obras de Warhol en el mercado.

La rostridad carismática e identitaria de los líderes irrumpe como cosa del pasado igual que en *La cámara lúcida* de Roland Barthes (1980), la presencia de su *imago* significan que *han sido* y ya no son. Sin embargo eso no anula el sentido que provoca el empapelado sobre el que se apoyan: la repetición de las cabezas amarillas no acentúa el carácter aurático de las imágenes de los políticos, constituye el sustrato en el que esas figuraciones emergen resignificadas y sometidas al patrón oro. En este mismo sentido, funcionan los muertos y su sacrificio en *Romance de la negra rubia*.

La novela de Gabriela Cabezón Cámara, en efecto, cierra el sentido de la narración con un epílogo-*wallpaper* llamado “Coda”, que imprime en el relato de amor entre Elena y Gabi, y en la historia colectiva del liderazgo político de “la negra rubia”, un sentido-base similar al de las cabezas de vaca color oro de Warhol, con la forma de una Historia que impone un significado único a todas las historias. El tiempo impiadoso se ocupa de traicionar la voluntad de permanencia en el recuerdo de los seres humanos, por eso en su transcurrir los nombres de los muertos se mezclan y confunden con los de los personajes de ficción, tanto en la memoria colectiva como en la escritura que ayuda a construirla. El escritor argentino Roberto Arlt y el Libertador de América José de San Martín se vuelven equivalentes a Superman y Moby Dick, en la medida en que todos por igual son personajes de una ficción que los rescata del común olvido al precio de borrar su identidad singular (Cabezón Cámara 75) convirtiéndolos, a su manera, en moneda de cambio de las transacciones mercantiles que constituyen el tejido material de la Historia: “Acá no importa el deseo: hemos de considerar santos a todos los que muriendo nos reportaron ganancias” (74).

La pensatividad característica de toda obra de arte, sea pictórica o literaria, pone en marcha un cruce de sentidos contradictorios, figuraciones estéticas y relatos en disenso que abren zonas de indeterminación y deriva metafórica independientemente de la intención artística y de los efectos de recepción perseguidos (Rancière 115-127). En el caso de la instalación de Warhol y el de la novela de Cabezón Cámara, esta potencial pensatividad no desaparece pero se asordina notablemente por el efecto de un “todo es lo mismo” que universaliza la singularidad del detalle diferenciador y la vuelve casi insignificante. Sobre la heterogeneidad se eleva un sentido último que la deprecia, una suerte de “sonrisa escéptica ilustrada” que la integra en una común racionalidad económica que lo explica todo. Este es el gesto cínico por excelencia que reúne en un mismo amasijo la desilusión del que sabe que “Dios ha muerto” y la razón instrumental del pragmatismo político, que obra como si creyera en la existencia de Dios y justifica su proceder inmoral en la inevitable *necesidad* que impone la realidad (Sloterdijk 37-47).

No se puede negar que la novela de Gabriela Cabezón Cámara ataca con ironía corrosiva y parodia con insolente hipérbole los lugares comunes de una épica que pone en el centro del accionar heroico el sacrificio por un ideal, la política pensada como guerra poder-contrapoder y el relato de memoria concebido como espacio de identidad individual y colectiva. Sin embargo, los efectos carnalescos de lectura que produce *Romance de la negra rubia*, pretendidamente subversivos, se confunden insidiosamente con el gesto perverso del neoliberalismo contemporáneo que parece decir entre líneas: *ya no hay nada en que creer, se perdieron las creencias que justificaban el accionar, pero de todos modos hay que sobrevivir haciendo para el propio provecho, o el del grupo de pertenencia, lo mismo que otros harían y han hecho para ganar la partida y permanecer arriba y adentro. No se puede ir contra la fuerza de las cosas aunque para ello se deba simular creer en lo que no se cree.*

De este modo, como recuerda Sloterdijk (169-170), la carcajada *química* e insolente de Diógenes (el sofista que defecó sobre la doctrina de Platón y se masturbaba públicamente ante su discurso sobre el *Eros*, materializando de manera abyecta las crítica al platonismo, para convertirla en una teoría inferior que hacía del ideal algo grotesco) deviene falsa conciencia ilustrada del que, aún conociendo el engaño de las abstracciones idealistas, hace como que cree en ellas para sostener el orden establecido integrándose al realismo dominante y a la lógica del dominio. Así Gabi, la narradora protagonista, que tenía como modelo ideal la figura de Eva Perón, deviene hábil política en el uso de la amenaza y la fuerza-bonzo de los comuneros para obtener cada vez más poder y más capital, como ella misma confiesa en su relato de memoria retrospectivo.

En *Romance de la negra rubia*, la ambigüedad significativa y el desbaratamiento de las certezas interpretativas, pero también de los lugares comunes en torno al pretendido “efecto subversivo” del estilo neobarroco, se produce a través de la deconstrucción de la polifonía que genera el mismo relato con su cierre monológico. La historia, difícil de resumir por su carácter proliferante, se trama a partir del relato de un *Yo* nómada, al mismo tiempo testigo, protagonista y objeto del relato: “Yo estuve ahí, pero todo esto me lo contaron después” (14), que entreteje en su discurso ficcional las hebras del testimonio de memoria, de la autoficción y de una narración cínica sobre la historia universal y nacional. Esta visión general, impuesta por la “Coda” en el cierre, pone en

crisis las ideas de arte autónomo, verdad, identidad, memoria y sacrificio, que se construyen como falsas ilusiones que ocultan la forma-mercancía del obrar humano desde el comienzo de la humanidad. Esto mismo parecen decir las cabezas amarillentas de las vacas de Warhol.

El personaje que narra lo que vivió y lo que le contaron que pasó mientras agonizaba después de haberse convertido en mujer-bonzo, para evitar el desalojo policial de una comunidad *arty*, ha perdido toda ingenuidad y toda fe en los ideales, su mirada está desencantada y se autoconstituye, y construye la forma de la narración, con la lógica de los que saben lo que está mal, pero de todos modos lo hacen porque la realidad y la necesidad de ganar espacios de poder “hablan el mismo lenguaje” (Sloterdijk 40).

Quando pude mover la caripela volví al piso de arriba en la comuna. A los chicos les gustaba más el palacete de mil metros que teníamos en el puerto pero vieron que quería ser candidata y quisieron apoyarme en la patriada [...] El eslogan salió como patada: ¡Votá a Gabi que por vos se sacrifica! (Cabezón Cámara 63).

El “Yo” mutante y escéptico que protagoniza y trama el relato teje un intervalo escriturario que erosiona los cimientos de las ilusiones en torno al empoderamiento de las clases populares y de sus líderes, la muerte sacrificial por un ideal, el arte crítico y su negatividad respecto a lo dado e incluso el don del amor que, sin perderse como experiencia erótica, entra en la lógica del mercado y de la razón instrumental. Así, el relato de “Gabi” acepta de hecho que, desaparecidas las utopías, la política es solo una guerra despiadada para adquirir poder, hacer negocios y actuar a modo de soberano autoritario que decide quién debe morir y quién puede vivir.

Me creció como una pija, vivía al palo todo el día, y si alguna vez pensé, tampoco pensaba mucho antes de enterarme, terminé de hacerlo entonces y giró toda mi vida en torno a esa calentura, la de tener más poder, la de poder ayudar y poder mandar al muere, la de poner en las listas y la de sacar de juego. Me afilé, me concentré, me adelgacé hasta los huesos: ya no hubo más para mi deseo que el deseo de tener más (35).

En la novela, este pensamiento cínico se manifiesta fundamentalmente como táctica para negociar el valor de los muertos, ya que estos son un vector determinante en la obtención de posiciones de poder para quienes están “afuera”, pero quieren estar “adentro”, sobre todo porque nadie quiere ser “escrachado” en los medios, ese “cuarto poder” que maneja la opinión pública y construye héroes y villanos según los intereses económicos de las empresas propietarias.

La protagonista negocia espacios de poder aprovechando el capital simbólico que le brinda su “sacrificio” y materializa esa potencia metafóricamente con la forma de un falo enorme con el que impone su ley castrando el deseo de los que ahora han pasado a ser los que corren peligro de quedar “afuera”. Una imagen desafortunada construye el empoderamiento del personaje central y esta hipérbole, configurada como sinécdoque, será sostenida al final de la novela por la visión de la historia universal que el narrador impone en “Notas sobre el sacrificio” (71).

El texto construye una visión del devenir en la que se hace manifiesto que los muertos de un bando o del otro son reducidos a valor de cambio y en la negociación se trata de

saber qué muertos valen más. Esta operación desmitificadora, simultáneamente, traza equivalencias en los modos en que se gesta la propiedad de la tierra, postulando que tanto la derecha patricia y terrateniente como los movimientos populares operan con la misma racionalidad y violencia para convertirse en propietarios y acrecentar su capital. Lo simbólico y lo material se equiparan en torno a la ley que establece quien tiene la “pija” más poderosa, de modo que el orden patriarcal falogocéntrico se confirma de un lado y del otro de la barra del modelo heteronormativo.

En *Romance de la negra rubia*, la escritura socava tanto las narraciones hegemónicas como sus contrarrelatos, figurando a unas y a otros con una ironía que las corroe hasta convertirlas en parodia de sí mismas. Por ejemplo, la protagonista, que en su niñez soñó con ser “desparecida” para eternizarse “en el heroísmo del poster” y convertirse en “ejemplo de juventudes”, no brinda una imagen idealizada de su obrar como líder comunera, sino que se mira a sí misma con distancia crítica y escepticismo. Por eso, narra los efectos de su *sacrificio* y *santidad* como el resultado de un ambivalente juego de intereses del que los comuneros y ella supieron sacar beneficios: “Me usaba bastante el juez y quiso usarme el Pejota para sumarme a la masa, nunca yerta ni acabada, de su mayor capital: el plantel de muertos vivos” (37).

A pesar del carácter ambiguo del texto, se hace evidente la presencia de una hipótesis escéptica en torno a los ideales, especialmente el del “sacrificio”, porque al fin y al cabo lo único que cuenta es la ganancia económica y política que otorgan los mártires. Esta idea no solo se refiere a la historia reciente argentina y a la política de Derechos Humanos del llamado “kirchnerismo”, especialmente en torno a la figura de los “desparecidos”, sino que se propone también como clave de lectura de la historia universal. De esta manera, la lógica resbaladiza que preside la forma recursiva y clausurada de toda cinta de Moebius escrituraria hace circular los sentidos hacia un lado y hacia el otro y, por ello, a la narrativa que ve la historia colectiva de los comuneros como un empoderamiento subversivo de las clases populares por un acto de rebelión carnavalesco, se opone el mismo texto cuando sugiere, también, en ese proceso de empoderamiento un *toma y daca* reproductivo del orden dado. La historia no es sólo la de la concreción de un proyecto político colectivo, sino también una tragicomedia que cuenta cómo la construcción de un mito popular, incluso un genocidio o el holocausto, se convierten en un arma eficaz de negociación y legitimación de la violencia contra el otro, pues permite que los excluidos pasen a estar incluidos en el reparto de bienes y el ejercicio de poder o que un Estado vuelva legítima la violencia sobre sus enemigos según observa la novela en su lectura del conflicto entre el Estado de Israel y los palestinos.

Por esta razón, el dispositivo estético neobarroco produce al mismo tiempo que risa *quínica* desacralizadora, cierto malestar en el cuerpo de quien lee. En efecto, si bien se erosiona todo discurso políticamente correcto y en el “cambalache” resultante se mezclan y atacan tanto el memorial de la patria popular, como la historia universal desde el mito griego y el Génesis hasta el presente, en el accionar del personaje central, y sobre todo en el testimonio desencantado que brinda sobre su “sacrificio”, no se hace visible ninguna alternativa que supere el realismo político porque *así es la realidad y así ha sido desde el comienzo*. En todo caso, la única posibilidad que se plantea ficcionalmente, para estar al margen de la corrupción dominante, es el exilio interior y la escritura.

De manera semejante a la simbiosis que se produce entre el cuerpo de Gabi y el rostro de Elena, la morocha sin cara que vive y la rubia que se muere y le dona su rostro a cambio de la permanencia, el discurso se vuelve uno y ya no hay diferencia posible de determinar (negro es igual a rubio), porque el sentido lo ponen los que viven y lo que queda de los muertos son solo restos interpretables según el valor de cambio: ¿qué vaca muerta vale más? La palabra y la decisión del sentido, o el valor, los tienen quienes quedan vivos. A los muertos les corresponde el silencio y el olvido. Así, escribe al final de su relato autoficcional Gabi:

Quando alzo la vista lo que veo es el río. Me despierto temprano, no tanto para ver los reflejos rosados del amanecer en el vasto horizonte marrón y celeste de mi piso vigésimo, pero lo suficiente para gozar de la mañana. [...] Supongo que dicho esto, dicho qué es lo que me hace feliz hoy, no hace falta que aclare que llevo una vida tranquila y que tengo un escritorio contra una ventana y que desde ahora, desde acá mismo, me relato mi vida porque creo es un libro. Porque siempre quise escribir uno y ha de ser que soy una de esas personas que no pueden separar arte de vida y la vida que me quedó así, medio barroca, retorcida como una torre de Borromini, confusa, agujerada, pegoteada derretida, pero no termina de transformarse en otra cosa y no puede ser más que lo mismo en un derrumbe congelado antes de licuarse del todo (68).

La escritura-*pharmakon* semeja a una serpiente que se muerde la cola envenenándose y curándose con su propia ponzoña, al anular, así, el poder corrosivo que sus procedimientos implicarían. Sin embargo, la última palabra, y el sentido, no lo establecen la teoría y la crítica en torno al potencial revulsivo del carnaval neobarroco y del género *trans* de quien narra. En la negatividad del texto, en su textura desilusionada, no hay *promesse de bonheur* alguna sino mirada cínica. Las tensiones se calman en la distancia escópica de una mirada que nos dice cuál es la forma ineluctable del mundo desde la comodidad individual del retiro y el apartamiento de una torre de departamentos muy costosa frente al río.

La historia concluye con la narradora, que se ha convertido por su involuntario “sacrificio” (alcoholizada, drogada y luego agonizante) en “santita”, más tarde, en líder popular de los necesitados, pues se sacrificó por ellos como figura *trans* de falo erecto y, finalmente, en negra devenida rubia gracias al amor, observando el *locus amoenus* de la naturaleza a través de la ventana. Así, escribe un libro, en el olimpo de su departamento, con la distancia escéptica de Montaigne, que ha visto cosas terribles a lo largo de su vida como “La noche de San Bartolomé” y ensaya contarlas, y con la duda metódica de un Descartes, para hacer de la desilusión, la lógica de la mercancía, la muerte final y el olvido, las únicas certezas de su escritura.

II

Ahora bien, para observar de más cerca el funcionamiento ideológico cínico al que se hizo alusión general, el análisis se va a focalizar brevemente en dos ejes clave de la novela, uno funciona como sinécdoque de la forma que la rige en su totalidad, el otro

es el relato maestro (Jameson 1989) que la articula. El primero está constituido por la secuencia narrativa “día del estallido-nacimiento de la santita-empoderamiento de los comuneros-conversión de Gabi en obra de arte – transformación en negra rubia”. El segundo supone una interpretación de la historia universal inscrita en la lógica del mercado, que impone un sentido general a la novela, estableciendo las leyes de su mundo posible, desde la que podríamos llamar su *obertura* hasta sus “Notas sobre el sacrificio”.

La primera secuencia narrativa elegida narra retrospectivamente la historia de Gabi, a partir del momento en que ella se retira de la política y la vida pública y decide contar la historia de su conversión en una negra-rubia⁵ poderosa, como las líderes populares argentinas Evita y Milagro Sala, junto al nacimiento de su vínculo con “los comuneros”⁶, entre otros hechos. Esta posibilidad se la brinda, como señala al final del relato, el privilegio de estar viva, porque los muertos no pueden narrar ni dar sentido ni siquiera a la experiencia de su propia muerte y solo hablan a través de la interpretación ajena de sus restos.

La historia se relata a partir del desalojo de la comunidad *arty* y del momento en que la protagonista se convierte en mujer-bonzo, se produce “el estallido” popular contra la policía, la muerte de muchos y el nacimiento del mito que la convertirá en la “santita” de los comuneros. En esto último ayudan los medios, que se harán eco y difundirán, de manera sensacionalista y ficcional, el relato de su milagro. La narradora da cuenta de cómo drogada y borracha, sin clara conciencia de lo que hace, se rocía con querosene y se enciende fuego a sí misma quedando reducida a un amasijo de carne quemada sin rostro. Durante su agonía da pie al nacimiento de una épica popular que otorga significado heroico y valor político de negociación a su “martirio” y al recuento de muertos ocasionados por la represión policial. Convertida en “santita”, gracias al relato que construyen ante los medios los miembros de la comunidad *arty* que hablan en su nombre porque ella no puede dar testimonio, se funda una alianza sobre la base de la “propiedad” ya que la comunidad “hace suya” a Gabi y los comuneros se convierten en “suyos”, lo cual produce poder político y económico para ambas partes.

Con esta táctica de mutua apropiación y conveniencia se pone en el centro un problema de carácter político y filosófico que atraviesa la novela: la propiedad-impropiedad del testimonio, de los actos heroicos, de la ficción y de la realidad, del arte y de la posesión de la tierra, que la narradora configura en el *Romance* y en los segmentos metatextuales que incluye en la “Coda”, instalando la contradicción y la ambivalencia en torno a estas cuestiones. No hay lectura que concilie el derecho a determinar que es “lo propio” cuando no se puede pensar “la propiedad”. Así el personaje escribirá al recordar sus tiempos de candidata política: “Hablé ahí, en la provincia y en la ONU del derecho individual a la vivienda, *del derecho a tomar lo que es de uno, de lo raro de pensar la propiedad*” (38: subrayo yo).

5 Negra-rubia es una expresión con sentido literal y metafórico en la novela. Indica la procedencia popular de una mujer, a la que despectivamente se la llama “negra”, que ha adquirido poder y en consecuencia ha pasado a ser “rubia”, como Eva Perón.

6 Metafóricamente los “muchachos peronistas” y/o los miembros de la Túpac Amaru que dirigía Milagro Sala.

El tono irónico y la distancia que asume la enunciación en la novela polemizan con el imaginario peronista en torno a la constitución de las subjetividades colectivas, al funcionamiento de la política y la justicia, al negocio inmobiliario y otros acontecimientos de la historia reciente argentina ligados a la gestión de Mauricio Macri en la Ciudad de Buenos Aires y los últimos años del gobierno de Cristina Fernández de Kirchner. A través del cuerpo agónico, inerme y mudo de la santita, semejante a una hoja en blanco que necesita ser escrita para cobrar consistencia, se erosionan figuralmente las fronteras entre lo individual y lo colectivo, lo particular y lo universal, lo íntimo y lo público y se muestran las ficciones, las complejidades, los intereses materiales y los azares que dan nacimiento a los mitos y los liderazgos populares.

Curiosamente, la novela devela cómo se construye una creencia con el gesto desilusionado y cínico de quien ha disfrutado de los beneficios políticos del uso de los mitos en los que ya no cree. Así, las transformaciones que sufre el cuerpo de la narradora a lo largo de la novela (primero quemado y sin rostro, luego negro-rubio; primero individual y sin pertenencia, luego comunitario y poderoso; primero femenino, luego simbólicamente *trans* al volverse portador del gran falo del poder) se convierten en materia de un relato ejemplar de sentido ambivalente en el que la ficción y el relato sobre la realidad están articuladas por la misma lógica y los mismos tropos: la hipérbole, la sinécdoque y la reticencia. Hay algo que se recorta, se exagera y, como fragmento, toma valor de totalidad y hay algo que se escamotea o se silencia.

El sacrificio, sanación y empoderamiento de la protagonista como líder comunitaria permite constituir, en lo macro, un testimonio irónico, desafortunado y cínico de los juegos de poder que se dan en la sociedad y de la racionalidad instrumental que rige la Historia, cuyo origen es tan arbitrario como sus sentidos. De esta manera, el “mito de origen”, “el sacrificio fundante” y “el día del estallido” señalan el nacimiento de un sujeto colectivo poderoso, “los muchachos comuneros”, que se cohesionan identitariamente al expulsar la diferencia al afuera, como lo otro de sí (los jueces, la policía, el patriciado, el poder político). Ese mismo colectivo determinará los sentidos abiertos por el cuerpo quemado y resurgido de la muerte de Gabi, la mujer-bonzo. Siguiendo la dialéctica poder-contrapoder, y sin salirse del esquema de la guerra, por obra y gracia de la mujer-bonzo, de los muertos comunitarios y de la extorsión, los que estaban “afuera” pasan a estar “adentro” y se convierten en un vector de negociación frente a quienes estaban antes “adentro” y no quieren quedarse “afuera”. Desde esta perspectiva, la memoria de la mujer-bonzo deviene relato cínico de cómo el martirio produce y conserva poder, otorgando la potestad soberana de decidir quién queda adentro y quién afuera, y se vuelve una eficaz arma de obtención de bienes materiales

La escritura no juzga la intencionalidad, buena o mala, de las acciones y de los discursos que legitiman la muerte por una causa “superior”, sea cual fuere, sino los efectos y los usos estratégicos del sacrificio, en nombre de un universal como Dios, la Patria, el Pueblo o la Revolución, que termina convirtiéndose en fuente de poder para quienes sacan provecho del martirio, el holocausto o el genocidio. Al mismo tiempo, hace visible la lógica económica que los atraviesa, en la medida que todo muerto por una causa se convierte en moneda de cambio o instrumento de alguna ganancia ulterior. Justamente esta idea articula la narración desde el comienzo al final.

El texto de Cabezón Cámara exhibe, así, el doble estándar de toda valoración según se aplique *a nosotros* o *a los otros* y evidencia que nada puro hay ni simple en los relatos que configuran el sentido de los hechos o las acciones que los producen. El texto convierte todo en un significante en deriva, pero en el encuadre de su relato maestro economicista saca a la luz las transacciones que se producen entre intenciones, efectos, usos, donaciones y actos humanos que suponen la muerte propia o de otro.

Las “Notas sobre el sacrificio”, por su parte, el segundo elemento que articula globalmente la novela, tienen la forma de una genealogía impiadosa y sacrilega, que busca en la positividad de los hechos y el ejercicio del poder soberano patriarcal lo que se piensa en términos de idealidad y don. Así, se reescribe la tradición judeo-cristiana y griega en torno al sacrificio, el martirio y el holocausto, para poner en su lugar un relato que privilegia la forma de la mercancía y su valor de cambio. “¿Llama la herencia del mártir al martirio de los otros?” (72), se pregunta críticamente la protagonista, haciendo alusión a lo que Tzvetan Todorov (2000) denomina “memoria literal”, que opone a la justicia, la venganza, y a la memoria ejemplar, la intransitiva, y Friedrich Nietzsche, “resentimiento” en *Genealogía de la moral*, II parte (2000) al aludir a la lógica propia del rebaño.

III

La novela de Cabezón Cámara, y la instalación de Andy Warhol, exhiben en el pensamiento no pensado que encierran las imágenes y la escritura (Rancière) la depreciación de los ideales a partir de figuras que materializan la desilusión ilustrada característica del pensamiento cínico. Así como la instalación *Pop* de Warhol borra la diferencia entre valor y precio, la cinta de Moebius del relato neobarroco tiene su momento de verdad en el borramiento de los binarismos y desnaturalización de la metafísica de la sustancia que anida en todo ideal. Sin embargo, también hay un momento de falsedad en esa misma figura, que erosiona los límites y no tiene ni adentro ni afuera, porque construye un mundo asfixiante y clausurado a toda posibilidad de imaginar una instancia posible no reproductiva de ese movimiento ambivalente y recursivo, simbolizado en el texto a través de la imagen barroca de la “torre de Borromini” (Cabezón Cámara 68), que fue pensada como un homenaje a la “torre de Babel”, un proyecto humano de salvación que se derrumba por sus contradicciones y produce la confusión de las lenguas.

Por esta razón, el relato de la historia y los procedimientos narrativos tienen efectos de sentido contradictorios que se deconstruyen a sí mismos. El dispositivo neobarroco surge como “locura de la mirada”, signo de heterogeneidad, de tensiones, de ruptura de lo cristalizado y lógica difusa, pero construye un orden cerrado en sí mismo, en el que la víctima y el sacrificador no se diferencian, y la mirada distanciada y crítica convive junto a la ideología cínica, contaminándose mutuamente. *Para sobrevivir hay que ir a la escuela de la “realidad”* ya que después de todo *así es la vida* y ante la carencia de alternativas verdaderamente revolucionarias la reproducción del *status quo* y de sus mitos aparece como la única posibilidad de narrar la historia cuando la utopía ya no es un horizonte de creencias que impulsa a la acción ya que o ha muerto o se ha convertido en mera moneda de cambio para construir consenso y adquirir poder.

Bibliografía

- Arasse, Daniel. *La guillotine et l'imaginaire de la terreur*. Paris: Flammarion, 1987.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona-Madrid-México: Editorial Paidós, 1980.
- Cabezón Cámara, Gabriela. *Romance de la negra rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.
- Domínguez, Nora. "Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara". Cuadernos LIRICO [En línea], 10 (2014), Publicado el 15 marzo. Web: <http://journals.opendition.org/lirico/1653> [29.10.2020].
- . "Formas der vida, destinos globales sobre Fernanda Trías, Lina Meruane y Gabriela Cabezón Cámara". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXIII, Núm. 261, Octubre-Diciembre, 2017. Web: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/7550> [07.06.2020].
- Jameson, Frederic. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid: Visor, 1989.
- Montes, Alicia. "Genealogía del sacrificio: cuerpo y memoria en *Romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámara". *Debate Feminista*, 56, 2018, Septiembre. Web: <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2018.56.02> [05.06.2020].
- . *Sistemas de representación en la crónica urbana contemporánea. Estéticas y políticas*. Buenos Aires: Corregidor Editora, 2013.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Buenos Aires: Biblioteca EDAF, 2000.
- Rancière, Jacques. "La imagen pensativa". *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Sloterdijk, Peter. *Crítica a la razón cínica*. Madrid: Siruela, 2003.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

