

Un barroco miserable para disputar los clásicos

Rocío Altinier

Universidad de Buenos Aires - Universidad de Tres de Febrero

rocioaltinier@gmail.com

Resumen

Propongo un abordaje crítico que analiza algunas formas posibles de reciclar materiales de la tradición literaria argentina. Un análisis de la obra de la escritora argentina Gabriela Cabezón Cámara (publicada entre 2009 y 2017) permite ver la forma en que ciertas escrituras contemporáneas habilitan un desplazamiento de los sentidos arraigados a ciertas obras literarias argentinas consideradas canónicas. En una problemática en la que intervienen teoría, crítica y la producción literaria misma, intento indagar alrededor de las formas posibles de leer y releer a los clásicos. Con ello, no solo me propongo analizar nuevos protocolos de lectura posibles sino también las específicas formas que adquiere la reversión desde una clave de género, *queer* y disidente.

Palabras clave: canon literario; relectura; literatura argentina contemporánea; Gabriela Cabezón Cámara; crítica literaria

La cuestión del canon literario ha sido objeto de numerosos recorridos críticos y teóricos que sería imposible reconstruir aquí en su totalidad; proponer una definición definitiva de “canon literario” resulta una tarea difícil (sino imposible) e identificar las fuerzas que logran la canonización de una obra o autor, todavía más. Desde una definición simple, por no decir simplista, se puede decir que el canon, en palabras de Enric Sullá, es “una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas” (1998, 11). Pero desde una perspectiva más compleja y completa, que es la que aquí me interesa, se puede agregar que el canon es, por una parte, el espacio donde convergen ciertas relaciones de poder que responden a intereses anclados históricamente y, por el otro, un proyecto identitario (Jitrik 1998). Siguiendo esta misma línea, Barcia afirma que

el canon es un producto amasado con selecciones y desprecios, con olvidos y memorias. Su fundamento va desde lo hedónico hasta lo programático ideológico. Los juegos de variados intereses —políticos, religiosos, sociales— operan en tomo a él y lo moldean” (1999).

La serie de recorridos críticos que se ha suscitado de unas décadas a esta parte alrededor del canon es amplia, e incluso ha encontrado particulares resonancias y reflexiones en la tradición crítica argentina. Algunas de todas las reflexiones aparecidas alrededor de este problema en el ámbito local resurgen a la hora de abordar obras o escrituras nacionales contemporáneas que

establecen diferentes vínculos y diálogos con el canon argentino.

Si bien el tema central de este trabajo no es el canon literario *per se*, sí ha sido una problemática que ha aparecido continuamente a la hora de indagar ciertas formas de la reescritura que aparecen en un corpus específico que me propuse analizar: es el caso de las obras de la escritora argentina Gabriela Cabezón Cámara. En el marco de un proyecto de investigación que llevo adelante en la cátedra de Teoría literaria II de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, me propuse revisar la forma en que aparecían no solo ciertos procesos de relectura del canon en la obra de la escritora sino que, también de forma simultánea, singulares procesos de reescritura.

En un primer momento, uno de los objetivos de este proyecto era analizar la forma en que aparecían resignificadas ciertas representaciones de la violencia que conformaban un espacio significativo ineludible en la tradición literaria argentina. Si, tal como afirmó David Viñas, “la literatura argentina emerge alrededor de una metáfora mayor: la violación” (1971), me interesaba indagar sobre la forma en que son reactualizados en la literatura contemporánea ciertos mitos de origen, ciertas imágenes o escenas consideradas fundacionales de una Nación, una idea de patria, una identidad común.

Al recorrer buena parte de las novelas publicadas hasta el momento de Cabezón Cámara es posible encontrar una constante alusión desviada, una serie de citas a aquellas escenas de violencia fundacionales, pero reactualizadas en diferentes sentidos. Así, sus novelas, en mayor o menor medida, vuelven sobre escenas de violencia paradigmáticas de la literatura del siglo XIX, sobre todo: la sangre *refalosa*, la mujer cautiva, las violencias de Estado, la violación en el matadero, el poder patriarcal, el niño degollado o el desplazamiento o exterminio de comunidades enteras. Pero la autora no solo trabaja estas reescrituras en el plano temático, retomando ciertas figuras y motivos que, además, se han replicado de forma constante en la literatura argentina del siglo XX y XXI. También, la escritora retoma en algunos casos ciertos ritmos (versos octosílabos, propios de la gauchesca, para dar un ejemplo) y vocabularios propios de ese *corpus* de la tradición literaria argentina. Los procedimientos que hacen a lo que identifico como una intervención sobre el canon son múltiples, pero sobre todo las preguntas que guían mi análisis sobre estas obras son: ¿con qué clave de lectura (y reescritura) se vuelve sobre los clásicos? ¿De qué forma, en qué términos o hacia dónde se desplazan los significados arraigados (y aparentemente imperturbables) de esas obras? En resumidas cuentas, ¿qué *máquina de lectura* podemos poner en funcionamiento para acceder a la reinención de sentidos que, entiendo, las novelas de la autora proponen? En este trabajo intenté revisar esa intertextualidad que en sus novelas aparece haciendo foco en el carácter polifónico, paródico, exagerado e incluso carnalesco de las lenguas que allí se entretienen. En definitiva,

intenté desandar la clave barroca/neobarroca, o incluso podemos decir neobarrosa leyendo con Perlongher, con la que entiendo Cabezón Cámara relee y reescribe con/contra el canon.

Hasta el momento la autora ha publicado cuatro novelas. Las primeras tres, *Beya. Le viste la cara a dios* (2013), *El romance de la negra rubia* (2014) y *La Virgen Cabeza* (2009), se enmarcan en lo que ella misma ha dado en llamar la “trilogía oscura”, mientras que la cuarta, *Las aventuras de la China Iron* (2018), es marcadamente diferente al resto y reviste una apuesta estética distinta. Para los objetivos de este trabajo me propuse focalizar solo en algunas escenas particulares y recursos concretos que en sus obras publicadas aparecen, con el propósito de comprender la forma en que la autora revisita el canon y entendiendo que este análisis puede extenderse a su vez a muchas otras zonas de su trabajo.

Al comienzo de la edición de *Beya* de 2013, que se presentó en forma de novela gráfica¹, podemos leer:

Si el fin del torturador
es convocar la presencia
total del que tiene atado
para sojuzgarlo entero
con la fuerza del dolor,
lo que quiere el torturado
es tomarse bien el palo,
partir del cuerpo que pierde
el aliento en manos de otro,
amatambrado de sogas
y en mazmorra sin salida:
si al matasiete el matambre,
a vos el resfalar en tu sangre
y en los charcos de la leche
que te ahoga y que te arde.
Querés partir y olvidarte,
dejar atrás la mazorca
y tu esfínter hecho un volado (24)

La escena de explotación sexual a la que es sometida una víctima de trata de personas en un prostíbulo de Lanús en esta obra, remite simultáneamente al poema de Hilario Ascasubi, *La refalosa* (1839) y la obra de Esteban Echeverría, *El matadero* (1871). A lo largo del texto, la novela gráfica *Beya* combina una segunda voz narrativa con versos octosílabos, un vocabulario moderno y situado con una serie de citas y referencias críticas y literarias para recontar una violencia política (política

¹ La novela se publicó por primera vez el año 2012 en otro formato y bajo el sello de otra editorial (fue el resultado de un pedido especial: la reescritura de un cuento tradicional para niños y niñas, “La bella durmiente”, en versión para adultos). En este trabajo me refiero particularmente a la edición publicada en el año 2013, que además de presentar algunas pequeñas modificaciones respecto del texto original, incluye las ilustraciones de Iñaki Echeverría.

esta vez en otro sentido) sobre los cuerpos. Utiliza el imaginario literario y nacional pero lo desvía. Retomando la terminología de Severo Sarduy en su texto titulado “El barroco y el neobarroco”, entiendo que la cita reviste en este caso la forma de una reminiscencia. Las superposiciones, el *collage* que el texto dibuja propone la incorporación de un relato extranjero (o no tanto) para la narración de una historia *otra*: la de la explotación y violación de los cuerpos femeninos y feminizados, temática que también aparecerá en *La Virgen Cabeza*.

Por su parte, esta tercer novela de la autora tematiza también múltiples tipos de violencias: la que sufren las comunidades empobrecidas de los márgenes urbanos, las violencias paraestatales en manos de fuerza policiales, la brutalidad a la que se ven sometidas las subjetividades femeninas y trans. Las combinaciones de registros, vocabularios y referencias culturales también se hacen presentes en *La Virgen Cabeza*: Pretrarca, regetón, cantos de cancha, Homero, versos octosílabos, lengua villera, todo convive en un pastiche literario que hace de la voz de los subalternos una voz improbable, pero disruptiva a la vez.

La de *La Virgen Cabeza* es la historia de una comunidad villera que resignifica los símbolos religiosos para encontrar en su nuevo objeto de devoción renovadas formas de comunidad, lógicas productivas, estrategias de resistencia y estructuras familiares. La novela tiene dos narradoras: Quity, una periodista palermitana y Cleopatra, la travesti milagrera. Las narradoras entablan una relación erótico-amorosa y hacia al final conforman una versión de familia alejada de las estructuras tradicionales. Adoptan a uno de los niños de la villa, Kevin, que, hacia el final de uno de los capítulos, es baleado por la policía en un enfrentamiento de desalojo.

De nuevo, la reminiscencia: la escena sugiere asociaciones y dispara conexiones con múltiples puntos de la literatura argentina, donde, insisto, la violencia se ejerce no solo sobre las mujeres, el enemigo político, los indios, sino también sobre las infancias. Volviendo a Echeverría, las escenas del niño degollado en *El matadero* o de los niños despedazados por los indios en *La cautiva* nos reenvían de nuevo a aquellas violencias representadas en la literatura del siglo XIX y que conforman un imaginario cultural nacional. En este sentido, críticos como Leonardo Graná (2015) o Nora Domínguez (2014) proponen a su vez una serie de desplazamientos respecto de las referencias literarias: Graná nos recuerda que un verso del poema de Ascasubi (“aquí empieza su aflicción”) aparece en el epígrafe de “La fiesta del monstruo” de Borges y Bioy Casares. Nos recuerda también que Carlos Gamerro encuentra en este último cuento un renacimiento del de Echeverría, continuado luego por “El niño proletario” (1973) de Osvaldo Lamborghini (Gamerro 2006, 30-45). Nora Domínguez, al analizar *Beya*, afirma que la *nouvelle* despliega un interesante “imaginario nacional de escritura de la violencia” con estos textos y la adición de otros: *El guacho Martín Fierro* (1872 y 1879) de José Hernández, presente transtextualmente en la *nouvelle*, *El fiord*

(1969) de Osvaldo Lamborghini y “Cadáveres” (1987) de Néstor Perlongher (Domínguez 2014, 3). Estas obras son las que otros críticos y críticas proponen como constelaciones posibles en una lectura más amplia.

Se va conformando entonces, a partir de esta lectura, un nuevo mapa literario que nos permite reorganizar los imaginarios de violencia que en estos textos aparecen. Se propone de alguna forma ingresar por nuevos intersticios, con nuevas conexiones entre textos y armando nuevas genealogías, incluso.

La cita al canon parecería muchas veces apostar por una especie de contestación. Se invoca al texto clásico no para negarlo sino para reelaborarlo y, en este gesto, indicar también silencios, olvidos, omisiones. Y aquí es donde se ubica perfectamente el caso de *Las Aventuras de la China Iron*, por ejemplo: una versión utópica, sensual y queer de *El gaicho Martín Fierro* de José Hernández. Una de las voces totalmente descartadas en el poema original, la de la china, es recuperada por Cabezón Cámara para narrar una versión inédita del desierto argentino. Ahora con nombre propio, Josefina Star Iron se embarca en un viaje de nuevos placeres visuales y sexuales conformando a su vez una comunidad que escapa a la lógica patriarcal y extractivista que, por ejemplo, sigue funcionando en la estancia administrada por José Hernández, ahora personaje en la historia y no autor.

La revisión del poema hernandiano no se agota allí, sino que además, Fierro reaparece para contar sus desventuras amorosas con Cruz, vínculo que ya otros autores se han encargado también de reescribir (Martín Kohan, por caso, con su cuento “El amor”). Esta variante incluso nos habilitaría a imaginar toda otra secuencia de textos y pensar desde allí un nuevo mapa: las versiones paralelas (las de Borges, con sus cuentos “El fin” y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”), reordenadas (Pablo Katchadjian, con su *Martín Fierro ordenado alfabéticamente*), imaginadas, retraducidas (Oscar Fariña y su *El gaicho Martín Fierro*). Pero, volviendo a *Las Aventuras...*, nos topamos nuevamente con el recurso carnavalesco que mencionaba al comienzo, aquel que en la superabundancia, la mezcla, la exageración, lo grotesco, reinventa las historias de la literatura:

Todo todo bordado de luz
se vino Cruz una noche
y cortó lo que me ataba
al filo de su facón
Y libres juimos los dos
Cuando asomó la arbolada

(...)

Como Jesús en la tumba,
Me puse juerte en dos días

Y al tercero me besó:
Supe su amarga saliva,
Y supe más, me montó.
Yo nunca quise otra vida.

El cielo entero en mi culo,
Yo me saqué las espuelas,
yo no quise aguardar más
Yo quise darle una sorba;
yo me lo empecé a atracar.
Conocí la libertad

Finalmente, entiendo que estos textos de Cabezón Cámara, en su gesto neobarroco o neobarroso, desestabiliza los códigos lingüísticos que hacen a los sentidos con los que accedemos a la lectura de los clásicos. Habilita otras nuevas lecturas posibles, otras genealogías literarias y actualiza a su vez los imaginarios de violencia que en la literatura “nacional” aparecen constantemente para hacer ingresar, en un diálogo continuo, las formas que adquieren las violencias en la contemporaneidad.

Lo hace poniendo en funcionamiento una máquina (de lectura y reescritura) de reinención del presente. Imagina otro presente para los clásicos y disputa los sentidos que en ellos se han concentrado. La monumentalización del clásico, entiendo, es puesta en jaque porque estos textos canónicos son puestos a circular con otros discursos, con nuevas referencias, se los puede conectar, finalmente, con otras series literarias, sociales e históricas. En mi título hago referencia a un barroco miserable, y es porque en una de las novelas mencionadas esta construcción aparece, para indicar este desorden, esta mezcla y esta superabundancia que me interesaba rescatar de los textos. Cito: “En el barroco miserable de la villa, cada cosa siempre arriba, abajo, adentro y al costado de otra, todo era posible. Y, eventualmente, divertido: de tanta superposición, todo cogía con todo” (Cabezón Cámara 2013, 111).

Obras mencionadas

- Borges, Jorge Luis. 2011. "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz". *El Aleph*. Buenos Aires: Sol 90.
- . 2011. "El fin". *Ficciones*. Buenos Aires: DeBolsillo.
- Bustos Domecq, Honorio. 1967. "La fiesta del monstruo". *Adán. Entretenimiento para Gentilhombres* N° 10. 83-90
- Cabezón Cámara, Gabriela. 2018. *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- . 2013. *Beya. Le viste la cara a dios*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- . 2009. *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- . 2014. *Romance de la Negra Rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Echeverría, Esteban. 1979. *La cautiva y El matadero*. Buenos Aires: Huemul.
- Fariña, Oscar. 2011. *El gaicho Martín Fierro*. Buenos Aires: Factotum.
- Hernández, José. 2011. *El gaucho Martín Fierro*. En Élide Lois / Ángel Núñez (Coord.). *Martín Fierro. Edición Crítica*. Madrid: Scipione
- Katchadjian, Pablo. 2017. *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires: Imprenta Argentina de Poesía.
- Kohan, Martín. 2015. "El amor". *Cuerpo a tierra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lamborghini, Osvaldo. 2003. "El niño proletario". *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Sudamericana.

Bibliografía

- Barcia, Pedro Luis. 1999. "El canon literario argentino según Borges". *Revista de Literaturas Modernas*, N° 29.
- Dominguez, Nora. 2014. "Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara". *Cuadernos LIRICO* (en línea). Consultado el 14 de mayo de 2021. URL: <https://journals.openedition.org/lirico/1653>
- Gamerro, Carlos. 2006. *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma.
- Graná, Leonardo. 2015. "Le Viste la cara a dios, de Gabriela Cabezón Cámara, con y contra el canon. Una vuelta por la literatura decimonónica". En Marcela Crespo Buiturón, Oscar Conde y Antonio Roberno Esteves (dir.). *Nuevas lecturas sobre la marginalidad, canon y poder en el discurso literario*. Buenos Aires: Universidad del Salvador.
- Jitrik, Noé. 1998. "Canónica, regulatoria y transgresiva". En Cella, Susana comp., *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada.
- Sarduy, Severo. 2011. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Sullá, Enric. 1998. *El canon literario*. Madrid: Arco Libros.

Viñas, David. 1971. *De Sarmiento a Cortázar. Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte