

Flores de fuego. Mujeres-monstruo en la narrativa de Gabriela Cabezón Cámara y Mariana Enriquez

SÁNCHEZ, Silvina

Eje: 6

Tipo de trabajo: Ponencia

» *Palabras claves: narrativa argentina reciente – cuerpo – violencia – monstruos*

› **Resumen**

El trabajo indaga las relaciones entre corporalidad y violencias, poniendo especial atención en el motivo de la mujer transformada por el fuego que reaparece en *La Virgen Cabeza* y *Romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámara y en los cuentos “Los peligros de fumar en la cama” y “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enriquez. Se postulan como hipótesis iniciales que estas mujeres tocadas por el fuego se configuran como sujetos mixturados, inconclusos y mutantes que, en su proceso de metamorfosis, devienen monstruos. Se concibe lo monstruoso, a partir de los postulados de Foucault en *Los anormales*, fundamentalmente como el punto de encuentro de dos infracciones: la transgresión de las leyes de la naturaleza y la transgresión de las leyes de la sociedad. Estas figuras femeninas se constituyen como cuerpos anómalos, cuerpos hechos de retazos, préstamos y mezclas, cuerpos que alteran el orden de los géneros y el modelo tradicional de familia, cuerpos que transgreden las leyes de la naturaleza y las normas de belleza. Pero sobre todo, se constituyen como monstruos políticos: cuerpos insurgentes que se entregan al fuego como modo de resistencia y que hacen de ese devenir extraño un método sistemático de protesta. En este sentido, las mujeres-monstruo de la narrativa de Cabezón Cámara y Enriquez desafían los sistemas de orden y de clasificación de la cultura, las relaciones de dominación y las desigualdades de sexo-género y de clase, cual flores que arden o cuerpos que consagran sus cicatrices como ofrendas.

› Ponencia

1. 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: 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: “aquel día festivo terminó en tragedia” (2005: 233). El cuento rodea la posible culpabilidad de Winifred, la gente malintencionada 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 bondad y la maldad se desdibujan ante el relato femenino que, mientras declara sus buenas intenciones —“yo vivía dedicada como una verdadera madre a cuidarla, a educarla” (2005: 232)—, detalla algunas actitudes que aumentan en perversidad: 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, cubierta de hojas de banano, se acercó a ella en el jardín de noche, todo para “combatir sus inexplicables terrores” (2005: 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 —dos tigres y un león embalsamados.

Quizás podríamos pensar en esta doble construcción de lo femenino como antecedente de lo que está sucediendo en la nueva narrativa argentina: Lavinia alcanzada por las llamas, convertida en ángel de fuego y finalmente carbonizada; 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 pretensión de amorosa crueldad. Si recuperamos “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enriquez, junto con “Los peligros de fumar en la cama” tomado como precedente, y *Romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámara, junto con la 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 resistencia. Pero, además, estas ficciones 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, lo fantástico, lo extraño—, ensayan las posibilidades de concentración que proveen el cuento o la nouvelle, construyen cruces anómalos entre formatos diversos. Por otra parte, 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 cuidada, o a los bordes de lo poético. En el presente trabajo pretendemos analizar 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 Cabezón Cámara, considerando además algunos relatos anteriores como prefiguraciones.

2. Una belleza nueva

“Las cosas que perdimos en el fuego” (2016) 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” (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” (2011: 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” (2011: 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” (2011: 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” (2011: 201). Entonces, ante toda esta invasión olfativa, a modo de resguardo y amparo, 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” (2011: 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 salía 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?” (2011: 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” (2011: 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...” (2011: 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” (2011: 202), y se obstina en la producción de nuevos círculos de fuego, abismada en el trance de lo peligroso.

De este modo, “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.

Si volvemos a “Las cosas que perdimos en el fuego”, podemos ver que 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” (2016: 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” (2016: 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 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 formas 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 devenir: 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. Entonces, las mujeres se preguntan “¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruas?” (2016: 196). Mujeres que dejan de ser habladas por la voz patriarcal y se atreven a construir sus propios relatos y sus propias genealogías —como el linaje con las brujas perseguidas por la Inquisición—, que se zambullen en el fuego “como en una pileta de natación”, “por su propia voluntad” (2016: 193); mujeres que se cuidan, se sanan entre ellas y logran sobrevivir. Y además mujeres que 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” (2016: 196, 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, creando resistencia frente a las distintas formas que asume la dominación (Negri, 2009).

3. Mutaciones

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.¹ Se entrega al fuego como ofrenda, 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, aunque su cuerpo queda surcado por las cicatrices del sacrificio, un amasijo sin rostro, deforme. Ahora bien, el motivo de la mujer impactada por el fuego ya había

¹ Algunas de las hipótesis sobre *Romance de la negra rubia* fueron desarrolladas en el trabajo: “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*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Colección Saberes, 2016, pp. 149-161.

aparecido en *La Virgen Cabeza* (2009), con una escena que puede funcionar como prefiguración.

La Virgen Cabeza narra la vida en una villa, liderada por una carismática travesti que se comunica con la Virgen, en pareja con una periodista que se acercó a ella con afán documental y se terminó enamorando. La comunidad atraviesa un proceso de empoderamiento con modos de subsistencia cercanos al cooperativismo hasta que sufre un operativo de desalojo, con alta violencia policial, que deja como resultado muchas muertes y la desintegración del colectivo en migraciones y trayectorias individuales. Al inicio de la trama, cuando la periodista dirigía con su auto por la autopista hacia a la villa, se apagaron de repente todas las luces de la zona, oscuridad que es surcada por “una llamada 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” (2009: 42). La escritora bajó del auto, abrazó a la chica con su tapado de paño rojo, la acunó, intentando protegerla, calmarla, le dijo que todo iba a estar bien, la miró “a los ojos que le quedaban vivos en la carita carbonizada” (2009: 43), 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 mafioso—, queda allí como germen narrativo para ser recuperado y transformado.

En *Romance de la negra rubia*, el motivo de la mujer impactada por el fuego es el eslabón inicial, o momento fundante, que desencadena una serie exacerbada de continuas mutaciones. Luego del estallido, el mismo juez que antes había ordenado el desalojo les devuelve el edificio y el sector político beneficia a 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” (2014: 35, 36, 41), organiza nuevos modos de la protesta, obtiene favores para los suyos. Es exhibida como parte de una instalación en el pabellón argentino de la Bienal de Venecia y luego vendida a una suiza coleccionista de arte que se convierte en su amante. Cuando Elena, su amante, muere, además de unas cuantas propiedades y acciones en empresas, le deja su cara como herencia. Entonces, la protagonista, intervenida otra vez por los artificios de la medicina, estrena nuevo rostro, una pálida carita tirolesa que se adosa a su piel negra, derretida, arrugada. También se hace oradora sobre el derecho individual a la vivienda y luego candidata al gobierno de Buenos Aires, cargo que ejerce por un par de años. Pero finalmente se cansa, renuncia a su puesto y se va a vivir al Tigre con dos muchachos europeos que había conocido a través de Elena. Negra rubia, mujer con pija, arte y

mercancía, okupa y propietaria, líder política, empresaria, santa y emblema, la novela narra la construcción de esa subjetividad hecha de injertos, pliegues y grietas.

En esta dirección, en *Romance de la negra rubia*, al igual que en “Las cosas que perdimos en el fuego”, la protagonista, lejos de presentarse como una figura reconocible en la galería de la monstruosidad, se constituye como una amalgama de retazos y mezclas, donde conviven diversas concepciones y tipos de lo monstruoso: monstruos anteriores — por ejemplo las figuras estudiadas por Foucault (2007)— 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 fagocita distintas posibilidades de lo monstruoso y al tiempo que convoca y actualiza las imágenes disponibles, se des-inscribe de cualquier atisbo de reconocimiento, configurándose como pura singularidad.

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. Muchas de sus mutaciones nos permitirían ubicarla en el linaje del sujeto mixturado pensado por Foucault (2007): el monstruo humano como la mezcla de los reinos, las especies, los individuos, las formas y los sexos. 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 coquetea con la muerte; mientras los órganos bregan por sobrevivir, la piel se descompone, olorosa, putrefacta. Luego, cuando sale del hospital y regresa al edificio ahora devuelto a los ocupantes, ya se ha convertido en un cuerpo desfigurado, mezcla de las formas, mujer sin cara, que evita los espejos para no romperlos y se esconde de la mirada de los otros. Suspendida en ese estar medio viva y medio muerta, su subjetividad se mantiene disgregada, algunas de sus partes conservan energías y pulsiones, otras se encuentran apagadas, en una pausa vital. Por momentos, se acopla con lo vegetal, un sujeto que deviene planta —“yo estaba plantada arriba, bien cerquita de mis plantas” (2014: 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” (2014: 49), cuenta la protagonista, aludiendo a un cuerpo donde se ha extinguido la posibilidad del goce y la “pasión alegre” (Negri, 2009: 136). Pero, tanto como se apaga su deseo sexual, se acrecienta un nuevo tipo de pulsión, la ambición de acumular poder: “Me creció como una pija, vivía al palo todo el día, [...] y giró toda mi vida en torno a esa calentura, la de tener más poder” (2014: 35). El poder, figurado como propiedad privilegiada de los hombres, se inscribe en el cuerpo de la mujer dotándola de una genitalidad masculina, el sujeto aparece nuevamente mixturado, mezcla de los roles de sexo-género. 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 (Foucault, 2007: 62). Cuando la protagonista se quema a lo bonza, cuando la presencia del monstruo es propagada por la tv, la prensa y cientos de celulares, una vez visibilizada en el espacio público, esta figura deja a la ley en infracción y desnuda su condición perversa. Entonces el mismo juez que había ordenado el desalojo 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 transforma en una líder carismática, embestida con el relato mítico que la hace santa, se dedica a organizar nuevas formas de lucha. 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” (2014: 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 sistemática la ocupación ilegal de la tierra. Un sujeto inasimilable para el Estado y los políticos de turno, que deben escuchar y atender sus demandas para evitar ser puestos en riesgo.

Una vez que el poder y la ley se han visto perturbados por la aparición de este sujeto extraño, no pueden permitir que permanezca y se multiplique sin más. Se obstinan en atrapar al monstruo, domesticarlo. Y así las relaciones de la protagonista con el poder político se vuelven ambivalentes, en algunos momentos puede encabezar un modo singular de la resistencia, pero en otros puede volverse partícipe funcional al gobierno de turno. Se convierte en obra de arte, como parte de una mega instalación en la Bienal de Venecia: “les trabajé de víctima todo el día” (2014: 37). Obra de arte, víctima-sacrificada, empleada del gobierno: 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. Se enamora de Elena y esta relación implica para la protagonista nuevas

mutaciones: esa zona de sí antes dormida, de repente despierta, especie de resurrección del deseo y de la carne; una experiencia disidente que se vive como pura afirmación gozosa, trasgrediendo los parámetros normativos de sexo-género. Entre ellas surge una “nueva intimidad” (2014: 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” (2014: 60, 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 descalabra los parámetros de la belleza, se sale de los sistemas de clasificación (de la naturaleza y de lo vivo), disloca las diferencias raciales. “Nunca sabemos a priori aquello de lo que un cuerpo es capaz”, postulan Giorgi y Rodríguez en el “Prólogo” a *Ensayos sobre biopolítica*, cuando desarrollan su concepción de la vida como pura diferencia, como “poder virtual de devenir” (23). La trayectoria anómala de Gabi en *Romance de la negra rubia* pone en primer plano el poder de cambio y la intensidad virtual de una vida desustancializada y abierta, diferente a cada momento y en cada una de sus expresiones.

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, incendian sus cuerpos 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 dispositivo de resistencia, podríamos pensar en la aparición del monstruo político, tal como lo entiende Antonio Negri (2009): metáfora de la multitud que encarnan los explotados, de las diversas formas de rebelión y de lucha. 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 Cabezón Cámara y 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.

Bibliografía

- 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.
- 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". En *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, n° 227, 323-329.
- Giorgi, G. y F. Rodríguez (2009). "Prólogo". En G. Giorgi y F. Rodríguez (comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, pp. 9-34. Buenos Aires, Paidós.
- 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.