

Suspensión de derechos en *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara y *El trabajo* de Aníbal Jarkowski

Paula Daniela BIANCHI
Universidad de Buenos Aires (UBA)

Resumen

En el presente trabajo se abordan algunas representaciones de la violencia y su articulación con las relaciones de poder (discursivas, sexuales y políticas) vinculadas con el uso y abuso de los cuerpos femeninos en algunas escenas de las novelas argentinas *Le viste la cara a Dios* (2011) de Gabriela Cabezón Cámara y *El trabajo* (2007) de Aníbal Jarkowski. En este punto me interesa indagar, en primer lugar, el acto de las violaciones infligidas a los personajes principales en relación con otras secuencias violatorias y accionares cruentos que se pueden leer dentro de una serie literaria de la violencia prostitucional latinoamericana. Y, en segundo lugar, enlazarlo con el silenciamiento final o el estado de (in)decibilidad que se presenta en las protagonistas en situación de prostitución. Es importante remarcar que trabajo los discursos ficcionales como un dispositivo de producción de sentidos, es decir qué tipo de enunciados y representaciones políticas, discursivas y jurídicas activa la literatura y no la literatura como reflejo de la realidad.

Palabras clave: literatura latinoamericana, prostitución, violencia, Cabezón Cámara, Jarkowski.

Abstract

In this paper some representations of violence and its relationship with power relations (discursive, sexual and political) associated with the use and abuse of female bodies in some scenes of Argentine novels address *Le viste la cara a Dios* (2011) by Gabriela Cabezón Cámara y *El trabajo* (2007) by Aníbal Jarkowski. At this point I want to inquire, first, the act of rape violated the main characters in relation to other bloody violate sequences and that can be read in a literary series of Latin American violence of prostitution. And, secondly, I link it to the end or mute state (in) sayability presented in the protagonists in prostitution. It is important to note that work with fictional discourse as a production device senses, is what kind of statements and political representations, discursive and active legal literature and literature not reflecting reality.

Keywords: Latin American literature, prostitution, violence, Cabezón Cámara, Jarkowski.

Nosotras no somos las mujeres que ya no están. Pero todas ellas nos atraviesan.
 Nos duele su ausencia. Activa en nuestros cuerpos la memoria de las propias heridas,
 las veces que callamos los abusos, las que cruzamos de vereda temblando,
 las que nos cubrimos acatando la orden de mantener el cuerpo a resguardo porque es débil,
 porque podría ser tomado.
 Nosotras no somos las mujeres de la bolsa, pero podríamos serlo.
 [Marta Dillon - Virginia Cano, *Que la rabia nos valga*]

Las violaciones a las mujeres forman parte de diversos procesos fundacionales de la historia mundial en todas las épocas y la literatura no ha sido indiferente a tales cuestiones. En el marco del siglo XXI y fines del siglo XX en América latina emergen relatos ficcionales que exploran desde lo discursivo violaciones cruentas. La situaciones escogidas para este trabajo plantean la violación de los personajes femeninos y cómo el discurso violatorio se pone en correlación con otros discursos literarios y periodísticos conformando un mapa donde el deseo de la huida se funde con la venganza y se entrecruza, a veces, con la figura penal de la legítima defensa a partir de la presencia de los diferentes dispositivos de la violencia. Los personajes centrales son representaciones de mujeres insertas en un circuito prostitucional pero a pesar de ello no son prostitutas. Circuito manejado y aprehendido por personajes masculinos dominantes, violentos y peligrosos que perpetúan actos de “violación cruenta” (Segato, 2003). A su vez, la violencia manifiesta en relación con el dolor atraviesa estas narrativas, se adentra en los cuerpos de las protagonistas y se encuentra articulada constitutivamente con el lenguaje. En este contexto, se puede reflexionar, entonces, acerca de las representaciones de la violencia en concordancia con las categorías de indecibilidad y de lo no dicho como lo abordan, por ejemplo, Veena Das (2004) y Giorgio Agamben (2000) y con los conceptos de violación y violencia establecidos por Rita Segato (2003) y Adriana Cavarero (2009) para dar cuenta de cómo se piensan estas subjetividades situadas en el margen y en el centro al mismo tiempo de la escena literaria al ser franqueadas por los mecanismos estructurales de la violencia. Parto de un concepto de representaciones de la violencia entendido no como un impulso sino como las manifestaciones de las relaciones de poder y dominación, como una construcción social y política, es decir como un enunciado político que se inscribe en los cuerpos vulnerables. A su vez, analizo cómo estos textos literarios conforman una cartografía político literaria con otros relatos latinoamericanos¹ produciendo un cruce con casos reales de prostitución y tráfico de

¹ Para este trabajo selecciono algunos de los momentos literarios de mayor violencia ejercida sobre el cuerpo de las mujeres, Beya y Diana en este caso particular, sin desentender que se puede construir un tejido cartográfico de las violaciones y la violencia en la literatura latinoamericana que además sirve para abordar la figura del femicidio o incluso del feminicidio siguiendo los argumentos que problematiza la antropóloga mexicana Marcela Lagarde (1996). En esta serie incluyo los relatos *2666* (2004) de Roberto Bolaño donde las violaciones y mutilaciones de los cuerpos de mujeres y niñas, narradas hasta la saturación del detalle, conforman un feminicidio que se puede vincular con lo ocurrido en Ciudad Juárez (México), Alto Hospicio (Chile) o en Guatemala, solo por mencionar algunos. También *Qué raro*

mujeres y niñas que permiten la reflexión y exhibición de los mecanismos de violencia a los que son expuestas.

Los cuerpos² de estos personajes excluidos y explotados están insertos en el espacio prostitucional donde son cotizados como mercancía y funcionan como objetos de intercambio a los que se les asigna un valor de uso determinado (Masiello 1997). Son cuerpos constituidos - por/desde la violencia, el abuso y el silenciamiento. Y situar los cuerpos en el centro del análisis hace que me pregunte ¿cuáles son los cuerpos que inscribe la violencia? Violencia que desorganiza las subjetividades, las vulnera y aniquila.

LA INDECIBILIDAD, LO NO DICHO

La novela *El trabajo* (2007) de Aníbal Jarkowski³ transcurre en los años 90 en la Argentina. Diana, la protagonista, se encuentra desocupada y emprende la ardua tarea de encontrar empleo en un contexto político y social de desmantelamiento fabril y empresarial donde la falta de trabajo y la pobreza funcionan como agentes principales de la precariedad. Así, Diana monta en un galpón de la periferia citadina una obra de teatro en la que a través de su cuerpo (que desviste a lo largo de la función) representa y denuncia las humillaciones por las que pasó ella y por las que otras trabajadoras atraviesan cuando buscan trabajo. A partir de su performance denuncia y desestabiliza las relaciones de poder y desde la desnudez de su cuerpo delata su propia explotación. En la obra de teatro que representa su cuerpo queda desnudo como un modo más de

que me llame Guadalupe (2007) y *Morena en Rojo* (2008) de Myriam Laurini donde la narrativa sobre la prostitución de mujeres y trata de niñas y niños violados hace un recorrido desde Quintana Roo hasta la Ciudad de México y *Hasta ya no ir* (1996) de Beatriz García Huidobro, en el que un proxeneta viola y prostituye a una niña en un pueblo de Chile. Los relatos de las violaciones en América Latina se conocen como forma discursiva dominante desde la época del colonialismo donde el territorio y los cuerpos de las mujeres se consideran aptos para la penetración y conquista. Los estudios feministas poscoloniales (Curiel, 2007; Segato, 2010; Spivak, Mohanty et.al, 2006) trabajan sobre esta problemática que analiza los imperios, las conquistas y las violaciones de las mujeres como actos conquistadores.

² Asumo la categoría de cuerpos como el territorio donde se instauran las prácticas discursivas, de poder y sexualidad. Es decir, los cuerpos son entendidos como zonas donde se inscribe el poder político y su ejercicio como acto de resistencia. En este sentido, Michel Foucault afirma que: “donde hay poder hay resistencia, y no obstante (o mejor: por lo mismo), ésta nunca está en posición de exterioridad respecto del poder” (Foucault, 2006:116). En cuanto a la relación entre prácticas de poder y discursividades hegemónicas Judith Butler establece que “los cuerpos se forman, se enmarcan, en ciertas condiciones normativas, allí se forma la materialidad del cuerpo, y se forma a través de las categorías diferenciales de sexo” (Butler, 2005:111). A su vez, la categoría de cuerpos con la que trabajo se circunscribe a los cuerpos de las mujeres, principalmente de mujeres en situación de prostitución y/o trata de personas. Por ello, los cuerpos prostituidos y confiscados funcionan como una zona a ser narrada, como un territorio que evidencia las prácticas abusivas que los inscriben dejando sus huellas donde se presentan relaciones de poder y subordinación respecto de los cuerpos masculinos.

³ Aníbal Jarkowski es un escritor argentino nacido en la provincia de Buenos Aires en 1960. Es docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Publicó artículos relacionados con la literatura argentina en importantes revistas de crítica literaria y estudios culturales. Entre sus obras literarias se pueden mencionar: *Rojo amor* (1993) y *Tres* (1998).

exponer la humillación a la que es arrastrada por la crisis del país. Al espectáculo acude todo tipo de público para verla, incluido un comisario que conoce al codirector de la obra y que siente deseo y ganas de consumir a Diana, como si fuera un objeto.

En la escena escogida de la novela *El trabajo*, la elipsis y sinécdoque son los recursos que utiliza el narrador para sugerir el momento de la violación. Diana representa una obra teatral donde su cuerpo desnudo encarna la denuncia y el deseo. La denuncia articula el placer de la actuación con la exposición del cuerpo como territorio de acusación y transgresión. Esto es, cómo un cuerpo en conflicto exterioriza un esquema político y estético que exhibe la corporalidad expulsada del cuerpo mismo arrojándolo hacia un afuera. Este cuerpo ambiguo productor de deseos pero denunciante debe ser silenciado y aniquilado para que se pueda restablecer el orden alterado, y para ello deben violarlo. En el relato se insinúa que Diana fue violada por policías, claro que esto no se explicita desde la escritura sino que debe ser repuesto por quienes leen, y esto es lo no dicho. Entonces, ¿qué provoca el ejercicio de la violencia en Diana, la fascinación que siente el comisario por su cuerpo, la denuncia que ella manifiesta o ambas situaciones? En esta escena la práctica de la violencia se inscribe ante la presencia del poder amenazado: el cuerpo de Diana transgrede lo regulativo, ella se desnuda y además señala la explotación laboral y sexual.

Para el comisario ese cuerpo resulta impenetrable porque representa la imposibilidad en el deseo del otro y, por lo tanto, se vuelve castrante, ya que, su sexo le está vedado porque el deseo del comisario comienza y acaba en la superficie corporal de Diana. En este sentido, se localiza en el umbral entre la proximidad íntima de la piel de ella y la distancia de su enajenación, por lo que se transforma en un cuerpo desestabilizador. Un cuerpo femenino construido desde la mirada del narrador masculino y como objeto de deseo y de violencia desde la mirada lasciva del policía (Ostrov, 2004: 114). Es decir, el comisario tiene que esperar el momento oportuno para poder apoderarse de esa carnalidad que cree que le pertenece y para actuar con absoluta impunidad. De este modo, se construye la escena en cuestión, mediante lo no dicho: “quise cerrar la puerta de entrada y apreté el pie de un hombre vestido con traje oscuro. [...] No tenía puesto el uniforme y su cuerpo seguía en la penumbra de la vereda, pero por el tono de voz me di cuenta de que era el comisario que había venido al teatro”. (Jarkowski, 2007: 266). Unas páginas más adelante continúa la construcción de la preparación del hecho vejatorio cuando el comisario le pregunta al narrador por Diana y si este se la “coje” y ante una respuesta negativa el uniformado le responde: “Entonces apuráte porque un día de estos me la voy a venir a cojer con los muchachos” (Jarkowski, 2007: 269). Una vez terminada la función el policía se despide con una decidida advertencia: “voy a venir de nuevo” (Jarkowski, 2007: 270). Días después cuando finaliza otra función el narrador se va y afirma: “Más allá vi pasar la luz roja de un patrullero que se movía lento como un barco. Nunca había visto policías a esa hora pero se me ocurrió que acaso dieran una vuelta a la manzana y pasaran delante del galpón” (Jarkowski, 2007: 290). A partir de la construcción de estas citas podría reflexionarse que esta representación funciona como el tipo de violación disciplinadora que describe Rita Segato. Es decir, concebida como una

manera de castigo o reprimenda hacia ese cuerpo femenino desobediente como el de Diana que por su transgresión es corregido y encauzado por su violador o violadores.

A su vez, la figura del comisario aparece fragmentada⁴ mientras que su cuerpo es reconstruido a partir del uso de una sinécdoque: el pie, el uniforme, la voz en la oscuridad y la luz del patrullero. Sus enunciados anticipan qué sucederá pero el sentido discursivo se recompondrá recién al finalizar la novela. El narrador tras la sospecha de que algo sucede se dirige a la casa de Diana y la ve descender de un auto tambaleando y en silencio:

Qué te pasó. [...] No quiso decirme. [...] Le faltaban botones en la blusa. Subimos en el ascensor sin hablar. Ya no lloraba, aunque había llorado tanto que los ojos hinchados le deformaban los párpados. [...] Fue al baño a vomitar. [...] Abrió la ducha. Estaba inmóvil bajo la lluvia y lloraba. Vi la blusa y el corpiño rotos y una baldosa más allá, rota también, empapada de sangre y casi irreconocible, la bombacha blanca que usaba para representar el número”. (Jarkowski, 2007: 295-296)

Después de ese día nadie más la vio, se muda, desaparece y así concluye la novela. La escena de la violación se repone desde lo no dicho. La bombacha representa la genitalidad femenina rota, violada, ensangrentada doblemente porque es la prenda íntima que exhibía en el acto, mientras que la blusa y el corpiño desgarrados funcionan como las metonimias de un cuerpo femenino constituido por el abuso y por la dominación del mismo como territorio; y finalmente, su desaparición presume el aniquilamiento y el silencio de Diana. El lenguaje no menciona la violación ni la describe, sino que narra un cuerpo lastimado y ropas rasgadas. Así, al no nombrar el lenguaje pone en tensión la acción y por lo tanto manifiesta la duda. Desde lo no dicho - recurso elegido por el autor - se escenifica una violación cruenta y disciplinadora (Segato, 2003: 21) y de ese modo, se acalla la enunciación de la sexualidad. En lugar de palabras sólo hay lágrimas. La representación metonímica del cuerpo fragmentado se vuelve silencio por el dolor, se deshace por la estructura de dominación que operó en toda la trama. La violación se establece como el acto de la borradura del cuerpo femenino y por consiguiente en la clausura final. Lo no dicho en el discurso está en tensión con el silencio de Diana y con la imposibilidad de contar el dolor. El silencio opera como el discurso de lo que no se puede nombrar y se consolida con las relaciones de poder hegemónicas. La metonimia corporal se manifiesta como la diferencia, aquello que refracta, y que des-contextualiza el discurso

⁴ Este recurso que utiliza la fragmentación del cuerpo del violador puede observarse en la novela chilena *Muñeca brava* (1993) de Lucía Guerra donde la voz narradora recurre a la sinécdoque para describir al militar violador de Alda, la protagonista, ya que esta tiene los ojos vendados y a través del trasluz puede distinguir “los semicírculos brillantes de dos botas negras” (Guerra, 1993: 85). En lo que se diferencia con el relato de la violación de Diana es que la práctica violatoria en *Muñeca brava* es explícita por los detalles de la misma y además porque la voz narradora así lo deja claro en un acto que lectorxs distrídxs podrían confundir con una escena erótica ante “el rozar febril de la tela de los pantalones de aquel hombre que la está violando” (Guerra, 1993: 85). En este sentido, es importante destacar que en la Argentina la violación es considerada desde 2010 como un delito de lesa humanidad con respecto al uso que de esta hicieron los represores durante la última dictadura cívico militar (1976-1983).

cuando se insinúa la fragmentación y la palabra queda elidida por el dolor provocado y esa indecibilidad se vuelve elisión. La ausencia de la palabra violación hace que ese no dicho se llene de sentido porque como propone Julia Kristeva “los discursos elípticos designan un naufragio de las palabras frente al afecto innombrable” (Kristeva, 1997: 212).

Ante este recurso narrativo surge una de mis preguntas centrales: ¿por qué no se enuncia la palabra “violación” en el relato? Al respecto, la antropóloga Veena Das intenta dar cuenta de esta imposibilidad de nombrar el dolor que puede producir una violación y hace una crítica vinculada con la dificultad que existe en el lenguaje para decir esas cosas que no se pueden decir relacionándola con lo simbólico y lo real lacaniano que es, esto último, lo que no se puede nombrar. Y observa, entonces, una tensión entre el lenguaje y los cuerpos femeninos cuando estos han pasado por experiencias de violencia. Sostiene que el lenguaje intrínsecamente es incapaz de enunciar la violencia más extrema. Das relata haberse quedado sin palabras para nombrar eso innombrable y ve en el acto de callarse una valoración positiva porque expresarlo sería desatar un veneno en la sociedad (Das, 2004: 330). En este caso, donde se sugiere el silencio rescato las reflexiones de Giorgio Agamben (2002) cuando señala que lo no dicho, la imposibilidad de decir o de nombrar lo ocurrido “sólo contribuye a la glorificación” de esa práctica violenta. Es decir, que se le otorga un poder mayor al que posee.

En la escena lo no dicho por el narrador ¿actúa como saturación para que la inferencia, lo sospechado o lo elidido sea más fuerte, más intenso que la palabra misma? La violencia ejercida sobre la integridad del sujeto ¿supone que los relatos de la violación se silencien por culpabilidad, por vergüenza, por estigmatización? Respecto de no contar lo ocurrido, Agamben propone el acto de enunciación como una “vocación de la memoria”, nombrarlo, decirlo supone la posibilidad de reconstruir la subjetividad deshecha y de insertar el discurso en la esfera pública, lo cual puede resultar “venenoso” (Das, 2004: 331) pero también una estrategia de lo político. Por su parte, la autora Virginie Despentes manifiesta que mientras no se enuncie la palabra violación, la agresión pierde su especificidad (2007: 33). En esta dinámica, el silencio actúa como una decisión política, un control de lo que se puede o no decir y por lo tanto, funciona como un mecanismo de dominación. En concordancia con esta línea de pensamiento Judith Butler sostiene que dentro de la esfera pública se decide qué es lo impronunciable, “los límites de lo decible, los límites de lo que puede aparecer circunscribe el campo en el que funciona el discurso político” (Butler, 2006: 19).

¿Por qué el cuerpo violado de Diana surge como una metonimia? ¿A quiénes incomoda escuchar la palabra “violación”? Ocultarla ¿no supone el control regulativo del discurso además del control del cuerpo? ¿En las narraciones ficcionales, qué tipo de estrategia supone este no nombrar, no decir?

El dolor, el sufrimiento exhiben la inscripción y la borradura del sujeto y de su huella hasta que desaparece, como Diana que deja el espacio que ocupaba saturado por la imagen de su silencio.

LAS VIOLACIONES

La *nouvelle* *Le viste la cara a Dios*⁵ (2012) de Gabriela Cabezón Cámara⁶ comienza con una voz narradora en segunda persona que lleva a cabo un recorrido por el vocabulario matarife en relación con el cuerpo violado, torturado y “amatambrado” de Beya. De este modo, la carne ineludible y la presencia de la voz en segunda persona que interpela a los lectores y al personaje de manera simultánea son las que articulan la *nouvelle*. La voz relata el despliegue de los diferentes planos por los que pasa Beya a partir de una escritura barroca como refiere Nora Domínguez (2013), intertextualizada y difusa. Las referencias al poema “La resfalosa” (1839) de Hilario Ascasubi y el cuento “El Matadero” (1837) de Esteban Echeverría cuyo relato basado en una violación es considerado fundacional de la literatura argentina son solo algunos de los diálogos que se producen en el relato. A su vez esta lectura que permite hacer *Beya* está relacionada con la industria de la carne como una gran metáfora del comercio de reses humanas y vacunas en connivencia con el Estado y los sistemas jurídicos y policiales, mientras que el prostíbulo es equiparado a un “matadero infecto” (Cabezón Cámara, 2012: 21) donde si una no hace caso “te pasan a degüello como un chanco y te filetean como jamón cuando quieran” (Cabezón Cámara, 2012: 23).

La importancia de este texto es que permite construir diferentes entramados político-literarios latinoamericanos que no voy a desarrollar acá pero que quiero mencionar. Como se señaló antes esta *nouvelle* se puede leer no solo en relación con “El Matadero” y toda la tradición de novelas de la carne y de la trata de mujeres⁷ sino también dentro de lo que llamo la serie de las cautivas⁸ de la literatura a partir del poema *La cautiva* (1837) de Echeverría también. Por otro lado, se puede tejer una serie de la precaridad y de la violencia que es en la que me voy a detener. Y claro se puede

⁵ Esta *nouvelle*, por ahora, tiene cuatro ediciones diferentes. La primera aparición en 2011 fue en formato digital publicada por la editorial “Sigueleyendo” que inauguró su mercado con la colección Bichos que reúne la reescritura de los clásicos infantiles desde una mirada actual y adulta. Luego en 2012 fue publicada en papel por la editorial argentina La isla de la luna (versión que utilizo para abordar el análisis de este artículo), en el 2013 Eterna Cadencia lo publica con el título *Beya (Le viste la cara a Dios)* en colaboración con el dibujante Iñaki Echeverría donde fluye la escritura y la ilustración. Y es de reciente aparición una nueva edición incluida en la colección Bicentenario de la Biblioteca Nacional Argentina en una antología nombrada *Sacrificios* (2015).

⁶ La escritora argentina Gabriela Cabezón Cámara nació en la provincia de Buenos Aires en 1968. Se licenció en Letras en la Universidad de Buenos Aires. Colabora como escritora en diferentes medios. Su primera novela fue *La virgen Cabeza* (2009) y además de *Beya* escribió *Romance de la negra rubia* (2014) y *Y su despojo fue una muchedumbre* de próxima aparición en Gijón (2015).

⁷ En esta serie de la industria de la carne se pueden sumar algunas novelas argentinas como *Carne importada* (1891) de López Bago, con la tesis *La trata de blancas* (1905) de Manuel Gálvez, con *El rufián moldavo* (2004) de Edgardo Cozarinsky o *El infierno prometido* (2006) de Elsa Drucaroff.

⁸ Otras cautivas de la literatura encarnadas en Lucía Miranda son la narrada por Ruy Díaz de Guzmán en 1612 en *La Argentina manuscrita*, la novela *Lucía Miranda* (1860) escrita por Rosa Guerra y la homónima *Lucía Miranda* del mismo año publicada por Eduarda Mansilla bajo el seudónimo de Daniel.

situar en correlato con la ley de trata reglamentada en Argentina en enero de 2015, con el caso de Marita Verón⁹ y la lucha de Susana Trimarco y de tantas otras mujeres.

Si en *El trabajo* la elipsis es la estrategia narrativa elegida para la escritura, en *Le viste la cara a Dios* el lenguaje y su saturación son tan protagonistas como Beya, el personaje principal de la *nouvelle*, que se encuentra cautiva en un prostíbulo del barrio de Lanús en el conurbano bonaerense a quien solo mantiene viva el deseo de escapar. *Le viste la cara a Dios* tiene en sus diferentes versiones una dedicatoria a Marita Verón y a todas las nenas y mujeres esclavas de las redes de trata. En la tercera versión del 2013, a un año de la promulgación de la ley de trata argentina, se incorpora un pedido de juicio y castigo a los culpables en relación con las víctimas de la esclavitud sexual en general.

En el relato las violaciones que la protagonista sufre en el puticlub son narradas de modo explícito:

La cuestión es que te garchan el Cuervo Rata y amigos, más el juez, los policías, el cerdo gobernador y muchos clientes civiles van pasando de a uno en fondo. A veces te la dan de a dos, pero por suerte ya no la patota entera, el límite lo puso el Rata que creyó en tu amor. Uno te acaba en la boca y el otro te rompe el orto...te fornican y te aplastan para que *no te quede más ninguna interioridad* (Cabezón Cámara, 2012: 32).

En este fragmento el cuerpo enuncia y denuncia cómo funcionan las relaciones de poder en el prostíbulo, cómo los cuerpos encerrados son dominados y cosificados. La voz narradora utiliza el recurso de explicitación de los términos para anclar los significantes y resaltar la inscripción de estos sujetos constituidos en el marco de la violencia. Una violencia de género asumida como expresión máxima de poder. Al respecto, Elaine Scarry (1985) se refiere a las prácticas violatorias sobre los cuerpos como la aniquilación de las percepciones que las víctimas tienen de su entorno destruyendo la interioridad, además del propio cuerpo. Desde esta misma perspectiva, se vuelve imprescindible el concepto del “horrorismo” que introduce Adriana Cavarero para definir la situación de asimetría existente entre una víctima en estado de indefensión y dominación respecto de un violador o torturador que deja a su presa en situación de algo inerme. Es decir, alguien que “se encuentra en una condición de pasividad y sufre una violencia a la que no puede escapar ni responder” (Cacarero, 2009: 59). La asimetría supone condiciones de vulnerabilidad puntuales de quien esté en estado inerme y su vinculación con el horror como herramienta de lo político para sojuzgar, en este caso, a mujeres víctimas de la trata de personas con fines de explotación sexual porque el “horrorismo” borra toda la humanidad posible. En esta

⁹ Caso Marita Verón: Marita es María de los Ángeles Verón. Fue secuestrada a los 23 años de edad el 3 de abril de 2002 en la provincia de Tucumán. Vivía en pareja con su hija, Sol Micaela, de tres años. Ese mismo día su mamá, Susana Trimarco, empezó a buscarla hasta la actualidad. El 8 de febrero de 2012 comenzó el juicio que tuvo ocho imputados. El 8 de abril de 2014 se dictó sentencia, aún se espera que quede firme. Susana Trimarco abrió una fundación en 2007 para ayudar a las mujeres víctimas de la trata de personas con fines de explotación sexual. Para profundizar en el caso ver <http://casoveron.org.ar/>

cita el acto de violación se vuelve enunciado (Segato, 2003: 36). Otra vez la voz narradora repite términos que connotan la aniquilación del sujeto a través de la dominación instrumentada por la violación. Es decir, por las estructuras sexuales opresivas donde el cuerpo se vuelve territorio, una zona donde puede escribir y contar su práctica. Así, la boca con semen representa la metáfora del silenciamiento y por lo tanto, significa quitarle toda posibilidad de réplica a la víctima mientras los ojos le quedan abiertos para poder ver cómo es dominada: “él te va a enseñar *a estar despierta putita*” (Cabezón Cámara, 2012: 17). Los fluidos de Beya y de los violadores se mezclan impuros y abyectos. Digo violadores porque acuerdo con lo sostenido por Rita Segato respecto de que toda violación “es un enunciado que se dirige a otros interlocutores presentes en la escena real o simbólica del sujeto” (Segato, 2003: 33). La autora argumenta que en toda violación existe un eje vertical y otro horizontal: el primero es la consumición de la víctima y el segundo la comunicación con sus interlocutores en una relación dialógica. En este caso, esos otros con los que el violador, el Rata, mantiene una relación dialógica son sus ayudantes y los prostituyentes políticos, civiles, cómplices de dejar en estado de excepción a estas mujeres. De esta manera, el violador utiliza el cuerpo de Beya como objeto, y como mensaje: en primer lugar, no existe el contrato tácito que se produce entre prostituyente y prostituida (Beya es traficada). En segundo lugar, lo comparte con su comunidad de pares y ostenta el poder sobre el cuerpo colonizado al que no mata porque es su hacienda y le rinde mejor vivo (Cabezón Cámara, 2012: 18) hasta ser reemplazado por otro. El sometimiento del cuerpo es la rúbrica del asesino, esa firma funciona como la borradora del sujeto aniquilado, como el enunciado final.

La representación del cuerpo femenino como territorio se torna un espacio de significantes asignados, esto es, el cuerpo violentado es utilizado como mensaje donde se establece un derecho de autoridad y dominación desde los sujetos que ejercen ese derecho hacia los cuerpos vulnerables expuestos a una relación asimétrica de subalternidad. Los significantes son expresados a través del lenguaje enunciado por estos sujetos dominantes que consuman el cuerpo femenino mediante una firma que los identifica. La rúbrica es la huella dejada en el cuerpo violado, es un significante, “donde el sentido está dado a medias (porque) toda su fuerza reside en los acentos” (Derrida 2000: 285). Entonces, inscribir el cuerpo violentado es marcarlo a través de la firma del violador. La marca en estos casos está fuertemente ligada al lenguaje porque la violación se constituye como fundamento y también como práctica discursiva que regula el paradigma del género. En el caso de Beya se puede entrever una posible restitución de una subjetividad alternativa. En *Le viste la cara a Dios* las violaciones son representadas de modo explícito y se diferencian de la escena violatoria que abordé en *El trabajo* donde la violación pertenece al campo de lo supuesto y por ende se constituye también en el orden de lo discursivo, es decir, en la “violencia de la retórica” como lo señala Teresa de Lauretis (1995) porque las prácticas de la violencia no se circunscriben solamente a la representación de la violación sino que son inseparables del modo en el que esta se representa e incluso si no se dice o no se representa.

Te enguascaron, te domaron, te peinaron para adentro y te hicieron el ablande: de ahí aprendiste a los gritos de nuevo nombre y apellido y te hicieron pura carne a fuerza de golpe y pija [...]. Si te dejaran pensar en algo más que el final de la paliza continua, pensarías que la tortura tiene diccionario propio: te arrancaron tus palabras y te metieron las de ellos. (Cabezón Cámara, 2012: 11)

La cita es contundente en cuanto establece la función de la violación como una domesticación corporal basada en torturas sexuales, psicológicas y físicas. El éxito de la doma de ese cuerpo a disciplinar se alcanza al aniquilarle la palabra, no solo la vacían por dentro y la vulneran sino que la deslenguan por un lado y le quitan la identidad, por el otro, mientras que las palabras se transforman en gritos, gemidos, aullidos. En este sentido, consiguen deslenguarla y debe entonces apropiarse de un nuevo lexicón o diccionario de la violencia. El deslenguamiento de Beya sirve para inscribir una nueva lengua, la del horror, la lengua del otro y aniquilar, finalmente, su mismidad “a palazos y a pijazos” (Cabezón Cámara, 2012: 31). Esta nueva lengua le sirve como mediación para comunicarse con los apropiadores¹⁰. Mientras esto ocurre todo es narrado con los detalles de una lengua barrosa, popular, sin pelos en la lengua, descrito en oraciones subordinadas interminables que juegan un papel envolvente que sitúa a lxs lectorxs en una incomodidad que lxs obliga a sentirse activxs. Y entonces la bautizan, la despersonalizan y la llaman Beya Durmiente, le asignan el nombre de un personaje de cuentos de hadas con “nombre y apellido” (Cabezón Cámara, 2012: 11). Un nombre que alude al sueño en el que está sumida por las drogas que le suministran todo el tiempo. Un nombre que recrea del cuento homónimo la maldición que encuentra en ello, que no es ella quien es besada y despertada por el príncipe sino que es ella quien por primera vez dentro del prostíbulo besa a alguien en los labios y es a su salvador. A su vez con el cambio de nombre Beya recibe un primer desplazamiento identitario y también lingüístico ya que el “bella” que remite a la hermosura y a la Bella Durmiente¹¹ se desliza a un el aporteñado “Beya” que la sitúa en un espacio geográfico determinado. Y con bautismo del nuevo nombre, la hicieron “pura carne” (Cabezón Cámara, 2012: 11), ya no es una persona, ni siquiera un animal, sino la carne muerta, un “resto de puchero” (Cabezón Cámara, 2012: 11). Y como toda princesa tiene a su bruja, en este caso la “bruja chupapijas reciclada en regenta hija de puta” (Cabezón Cámara, 2012: 19) es Medina quien le suministra cocaína para mantenerla dócil y whisky del malo para amansarla. En este contexto, lo que logra Beya es escapar y romper con estas torturas sistemáticas, escapar de la bolsa negra que anuncia el epígrafe de este artículo, aunque a pesar de ello termine en silencio, sin voz como si hubiese sido literalmente deslenguada.

Estas ficciones abordan lo político, exponen el cautiverio de los cuerpos apropiados por la trata de personas al mismo tiempo que los mecanismos políticos y

¹⁰ Tomo la noción de apropiación que aborda Lyotard (1988) respecto de la comunicación como un doble proceso, el primero el de adueñarse de la lengua y el segundo el de reportar con la lengua adueñada el daño recibido.

¹¹ Se puede pensar una lectura en el eje de la *Bella durmiente* como cuento infantil y la relación de Beya añiñada de tanta paliza e infantilizada.

jurídicos que se encuentran vinculados a la connivencia de sujetos que se encargan de borrar los límites de lo legal para legitimar ciertas prácticas y desclasificar los cuerpos que se encuentran en estado de excepción y de animalización carnal. Las prácticas de la violencia, puntualmente de la violación de mujeres, apuntan a la destrucción total de las subjetividades a través del silenciamiento, la animalización, la muerte o un estado de suspensión de derechos. A pesar de que muchas narrativas sitúan en estos estados a los personajes femeninos algunas intentan un proceso de reconstrucción de las subjetividades como *Le viste la cara a Dios* que es lo que la hace diferente a otros relatos ficcionales.

Estos fragmentos analizados pueden ser leídos como una intervención crítica que ponen en escena los procesos de construcción y regulación de los cuerpos y del deseo en función de determinadas convenciones genéricas y sexuales. En este marco se inscribe un lenguaje obturado donde los personajes violados no pueden referir lo sucedido, mientras que los violadores quedan impunes¹². Las tácticas que utiliza cada una para decir dentro de su indecibilidad son exhibidas por la gestualidad casi inerte de los cuerpos y por la inestabilidad (Beya desde la inmovilidad de una cama, Diana desde la metonimia de su ropa). ¿Es cuando no se puede nombrar que se producen las prácticas de la violencia? Los cuerpos permeables por la violencia son despojados, desintegrados. Es la violencia la que expone la vulnerabilidad de estas subjetividades constituidas políticamente desde los cuerpos vulnerables sujetas a la pérdida y expuestas a la violencia (Butler, 2006).

Al respecto, un punto que quiero destacar es que ninguna de estas violaciones es penalizada. No existen los juicios o castigos con la excepción de que Beya es la única que disciplina a sus violadorxs proponiendo un ejemplo desestabilizador dentro de los relatos abordados. Las prácticas de las violaciones dejan huellas sobre las sobrevivientes, sin duda alteran y reconfiguran su subjetividad, y están íntimamente relacionadas con la discursividad. Por eso si hacemos un breve recorrido por la cartografía de las ficciones literarias de la violencia antes mencionada podemos exponer como ejemplo de ello a la novela *Nacha Regules* (1919) del escritor argentino Manuel Gálvez donde la violación no se nombra y tampoco es analizada en la crítica literaria como tal sino que se enfoca en la pérdida del feto de Nacha. Sin embargo, es la violación que sufre Nacha la que la lleva a ser expulsada de su casa y quedar en situación de prostitución. Algo similar ocurre con la novela chilena *Juana Lucero* (1902) de Augusto D'Halmar donde la protagonista tras ser violada por el patrón de la casa donde trabajaba es echada y estigmatizada. Por su parte, *Santa* (1904) escrita por el mexicano Federico Gamboa si bien no es violada por la fuerza es engañada, se encuentra en una situación de desigualdad. De este modo, en las narraciones

¹² Recordemos que en *El trabajo* uno de ellos es comisario mientras que en *Le viste la cara a Dios* quedan libres de denuncia y enjuiciamiento penales aunque en el final la protagonista obtiene una justicia para estatal. La dedicatoria en la edición de Eterna Cadencia sentencia: "Juicio y castigo a los culpables", castigo que en la novela no se aplica desde el cumplimiento de la ley pero sí la misma Beya inflige ante una ley que no se aplica.

mencionadas se puede ver cómo funciona la violencia sexual asociada a la seducción, al desengaño amoroso o a la iniciación sexual de las jóvenes vírgenes.

En estos relatos de principio del siglo XX las mujeres violadas son criminalizadas mientras que en las historias escritas hacia finales del siglo XX o a inicios del XXI culminan en un silencio inquietante, con sus cuerpos casi inermes. Estas últimas representaciones literarias oscilan entre los umbrales de márgenes móviles, como lo focaliza Gabriel Giorgi, que hacen emerger la inestabilidad de los cuerpos en relación de propiedad y de control (2014: 23). Pienso en la niña de la novela chilena *Hasta ya no ir* (1996) de Beatriz García Huidobro quien tras ser violada y encerrada por su prostituyente logra escapar y liberarse pero termina flotando en una especie de limbo o locura. O en el caso de encierro en el manicomio por logorrea primero y mutismo al final que experimenta Matilda, la mujer que protagoniza *Nadie me verá llorar* (2001) de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza. O también en lo que le sucede a Jacquelin, una niña traficada, violada y asesinada que luego es arrojada a una fosa común y que no obtiene justicia en el relato mexicano *Qué raro que me llame Guadalupe* (2008) de la escritora Miryam Laurini o en el silencio de la misma Beya intentando recomponerse. Tampoco quiero dejar de mencionar las violaciones a las que es sometido el personaje de Alda en *Muñeca brava* (Lucía Guerra, 1993) por los militares. Es interesante la estrategia a la que recurre este personaje quien para conseguir un objetivo mayor, que es matar al dictador chileno Pinochet, intenta fingir cierta docilidad ante su violador para obtener información, aunque luego es ejecutada por este. Otro ejemplo relevante es la pérdida de la lengua madre que sufre por un tiempo determinado la protagonista de la novela *Un año en el desierto* (2005) del argentino Pedro Mairal. También lo es, el caso de Beatriz, la trabajadora sexual de la novela mexicana *Demasiado amor* (2006) de Sara Sefchovich, quien no solo deja de hablar sino también de escribir. Finalmente, para mencionar a una más de las tantas protagonistas que son silenciadas tras ser sometidas a violaciones, situaciones de trata y de prostitución, me quiero referir al personaje que habita el bloque del cuarto piso de un peligroso barrio de la ciudad de Santiago de Chile, en *Fuerzas especiales* (2011) de Diamela Eltit, quien tras atravesar múltiples situaciones de violencias sexuales y policiales se pierde en la red cibernética.

Desde esta perspectiva, es interesante remarcar, cómo en ambas historias, *El trabajo* y *Beya*, la representación de la violencia inscripta en los cuerpos se hace visible a través de la presencia de un lenguaje que, elidido o punzante, propicia un punto de origen con las prácticas de los actos violatorios.

Así, las operaciones en cada texto apuntan a producir diferentes efectos de sentido e interpelan a quienes leen la trama. De este modo, *El trabajo* con el uso estratégico de la elipsis en la representación de la escena de la violación plantea una reconstrucción de aquello que pudo haber pasado. Incluso esa violación puede evocar la violación fundacional de la literatura argentina consumada en *El matadero* de Esteban Echeverría. El recurso del escamoteo constituye por parte de quienes leen la novela la reposición de aquello que ocurrió y también habilita cierta complicidad entre los personajes masculinos de la novela y los lectores que acompañan el silencio final de la

escena. Por su parte, el lenguaje barroco que recorre la trama de la trata en *Le viste la cara a Dios* funciona de manera tal que sujeta en el barro los dispositivos implacables de tortura, crueldad, dolor y aniquilamiento de la humanidad de la protagonista. La violencia inscrita en el lenguaje representa en los dos relatos los mecanismos de lo violento a partir de una cierta estilización que funciona en *El trabajo* y de enunciaciones barrocas que emergen en *Beya*.

En este marco, establecen un escenario donde – como señala Nora Domínguez (2013) – se debe disputar la verdad así como llegar a ella desde la ley. Es decir, a partir de la legitimación de la soberanía ciudadana en los estrados judiciales.

BIBLIOGRAFÍA:

- AGAMBEN, GIORGIO (2000): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y El testigo. Homo Sacer III*, Valencia: Pre-Textos.
- BUTLER, JUDITH (2006): *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires: Paidós.
- CABEZÓN CÁMARA, GABRIELA (2012): *Le viste la cara a Dios*, Buenos Aires: La isla de la luna.
- CAVARERO, ADRIANA (2009): *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, Barcelona: Anthropos, en coedición con la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México.
- DAS VEENA (2004): “Language and Body: Transactions in the Construction of Pain”, in Scheper-Hughes, Nancy; Bourgois, Phillippe (eds.), *Violence in War and Peace*, Oxford: Blackwell Publishing, pp. 327-333.
- DE LURETIS, TERESA (1995): “La violencia de la retórica. Consideraciones sobre representación y género”, *Travesías*, 2, Cuerpos y Palabras en lucha, Buenos Aires: ED CECYM.
- DERRIDA, JACQUES (2000): *De la gramatología*, México: Siglo XXI.
- DESPENTES, VIRGINIE (2007): *Teoría de King Kong*, España: Melusina.
- DOMÍNGUEZ, NORA (2013): “Movimientos ficcionales y no ficcionales de la violencia. Crímenes de mujeres”, *Aletria*, jan.-abr., n. 1, v. 2 3, pp. 137-147, en <file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrador/Mis%20documentos/Downloads/5192-14676-1-SM.pdf>
- FOUCAULT, MICHEL (2006): *Historia de La sexualidad I. Voluntad del saber*, Buenos Aires: SigloXXI.
- GIORGI, GABRIEL (2014): *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- GUERRA, LUCÍA (1993): *Muñeca brava*, Caracas: Monte Ávila.
- JARKOWSKI, ANÍBAL (2007): *El trabajo*, Buenos Aires: Tusquets.

- KRISTEVA, JULIA (1997): *Sol negro, depresión y melancolía*, Caracas: Monte Ávila.
- MASIELLO, FRANCINE (1997): *Entre la civilización y la barbarie. Mujeres, Nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- OSTROV, ANDREA (2004): *El género al vies. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*, Córdoba: Alción Editora.
- SEGATO, LAURA RITA (2003): *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, Buenos Aires: Universidad de Quilmes.