

EL CUERPO DE/EN LA ESCRITURA

Lengua, poder y resistencias en *Las niñas del naranjel*, de Gabriela Cabezón Cámara¹

LILIANA TOZZI

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

Abstract - Gabriela Cabezón Cámara's writing presents an aesthetic proposal that highlights Latin American cultural heterogeneity. The Argentine author's poetic may be included in the so-called "neobarroco", in the genealogy of Néstor Perlongher, who in turn continues and transforms the baroque and neo-baroque tradition. In this work, based on theoretical categories from Michel Foucault, Judith Butler and Giorgio Agamben, I propose to deal with the latest novel by Cabezón Cámara, *Las niñas del naranjel*, to study the tensions with the hegemonic discourse, in relation to the discourse of confession, the construction of the other and the exercise of power, with respect to both the colonial past and the Latin American present and future.

Keywords: Argentine Literature, Gabriela Cabezón Cámara, violence, power, colonization.

Y así estamos: sin idea de futuro. Apenas la pesadilla de un tecnofeudalismo posapocalíptico. Y nada más. Por ahí es hora de ponernos a pensar uno. Un futuro, digo. Deberíamos aprender de los pueblos amerindios: ellos ya vivieron un fin del mundo. Más de uno. Y acá están. Siglos de genocidio no lograron que dejen de ser ellos mismos. Ellos saben cómo: desde lo arrasado, desde lo descuartizado, desde lo devastado resisten. Han de tener una idea de futuro. ¿Recuperar la tierra? La Tierra. Parece un buen plan. Habrá que ver desde la mirada del jaguar. Y seguirlo.
(Cabezón Cámara, G. en Wills, S. y Cabezón Cámara, G. 2024. *Las niñas del naranjel, el poder del jaguar y el fin del mundo*, in: "Casa Macondo. Somos historias")

1. Introducción

La poética de Gabriela Cabezón Cámara se inscribe en la línea del denominado "neobarroco" rioplatense, en la genealogía de Néstor Perlongher quien continúa y transforma, a su vez, la tradición neobarroca de José Lezama Lima y Severo Sarduy, entre otros. En el conjunto de la obra de la escritora argentina se observan continuidades y reformulaciones que operan como soporte de una poética. Además, su escritura incorpora –fagocita– elementos de tradiciones

¹ El presente artículo se inserta en el proyecto "Literatura, espacios y afectos: indagaciones en la narrativa latinoamericana del siglo XXI", con subsidio de la SECYT, Facultad de Lenguas, UNC.

literarias diversas, desde la cultura occidental considerada en sentido amplio, hasta las culturas originarias latinoamericanas, con especial lugar para la literatura argentina. En el caso de *Las niñas del naranjel*, la novela que se aborda en este trabajo, es posible establecer relaciones con *El entenado*, de Juan José Saer; *Zama*, de Antonio Di Benedetto; *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier; las crónicas de Indias y los relatos de viajeros por las tierras americanas; como así también los cantares de gesta y la poesía española de los siglos XV y XVI, por mencionar solo algunos tramos de la intrincada red intertextual que organiza el texto. Por otra parte, la arquitectónica novelesca toma elementos de varios géneros, como la confesión, el epistolar y el viaje.

Los narradores –Antonio, en primera persona, en las cartas que escribe a su tía, y un narrador omnisciente– incorporan una visión crítica sobre los mandatos culturales, los procesos de dominación y la destrucción del territorio y las vidas de los pueblos originarios; esta mirada se proyecta al presente y al futuro, mediante una propuesta utópica particular, común también a otras obras de la autora. El trabajo con el punto de vista refuerza estos sentidos: desde el narrador en primera persona, la mirada de Antonio, travestido/ transformado de monja en soldado, a través de la confesión de sus crímenes a la confesora-priora, la tía que le criara, incorpora la responsabilidad individual y colectiva en relación con la precarización de la vida, la construcción del otro como no humano, la violencia y la crueldad que sostienen los procesos de dominación en tierras americanas. Estos cuestionamientos y sus proyecciones se filtran también a través del discurso del narrador omnisciente y su focalización sobre hechos y personajes.

Asimismo, la novela presenta, como otras obras de la autora, la postulación de una utopía que reafirma la crítica a la catástrofe colonizadora y sus consecuencias, en consonancia con lo que Paula Bianchi observa respecto del amplio corpus sobre escritoras latinoamericanas actuales que analiza en su investigación: “...se sigue trabajando con figuras y escenas vertebradas con la herida colonial donde la depredación se asocia con las prácticas extractivistas y con la desterritorialización que arrojan escrituras de la distopía, de la utopía y de finales entre catastróficos y reparadores.” (Bianchi 2024, p. 84).

A continuación, se aborda el análisis a partir del discurso confesional, la precariedad y el recorrido-espera en relación con las proyecciones utópicas.

2. La confesión: decir, recordar, inventar.

La fuente que opera como punto de partida de la ficción de Cabezón Cámara es la autobiografía de la Monja Alférez, quien dejara su lugar en un convento vizcaíno para ser soldado en tierras americanas. A partir de esa idea, el personaje de Antonio creado en la novela revisa su historia desde la fuga del

convento hasta el presente del relato. El punto de inflexión lo produce el “milagro”, realizado a partir de una canción popular que entona un coro de niños guaraníes pocas horas antes de la ejecución a la que ha sido condenado el personaje. La interpretación de los versos que realiza Antonio en esa situación límite le presenta la opción de ser “el ciego que ve”, gracias a una supuesta Virgen del naranjel –que solo existe en su imaginación– a partir de oír ese canto. Esa Virgen pagana, surgida de la mezcla de una canción popular de origen español con las voces de los indios, desde la espesura de la selva americana, opera un procedimiento de desacralización similar a “la Virgen Cabeza” de la novela del mismo nombre.

Ante su inminente paso por la horca, Antonio halla en los versos en español y las voces indias que los entonan el marco que justifica su absolución y crea la figura de “la Virgen del Naranjel” para construir el relato de salvación. En realidad, es su propio canto, con su voz de niña vascuence desde la celda, lo que atrae la atención del capitán quien se ha quedado sin secretario y, al descubrir además de la voz que le recuerda a su hija, el carácter letrado del reo, realiza el *milagro* de su absolución para convertirlo en su asistente. En la historia que cuenta la canción popular, hay un naranjel, un niño que come naranjas y un ciego que empieza a ver. Antonio interpreta a su modo el relato y realiza una promesa como base del intercambio: dar de beber a las esclavas sedientas, llevarlas a buscar naranjas y luego traerlas de regreso a la celda. Sin embargo, el objetivo de la promesa va cambiando a medida que transcurre el recorrido, hasta la decisión de huir y devolver a las niñas a su familia originaria. Antonio se ubica entonces como guía de un conjunto raquíptico compuesto por las cautivas, dos monos, una perra y una vaca con su ternero, hacia un naranjel de dudosa existencia, una especie de utopía que orienta el camino a través de la selva.

El recorrido une paradójicamente desplazamiento y detención: “*Contarte quiero, para empezar, desde dónde te estoy escribiendo: desde esta selva, que es, para mí, una espera. Estoy esperando, tía. Salir vivo, claro, empero salir para dónde, para qué.*”² (Cabezón Cámara 2023, p. 174).³ El itinerario que recorre Antonio desde su fuga del convento, narrado en las cartas a su tía, traza un desplazamiento continuo y frenético, que se ralentiza en la travesía lenta por la selva a la que se une la escritura como un modo de hacer memoria, dar testimonio, confesar. En este punto también, como en otros aspectos de la construcción novelesca, se destaca la ambigüedad: si bien se hace alusión a la pluma y la tinta, no queda claro si la confesión-memoria se

² Las citas de la carta a la tía se colocan en cursiva porque así se consigna en el original.

³ En esta cita se establece una vinculación con *Zama*, de Antonio Di Benedetto (2019), una de sus “novelas de la espera”; la edición que se consigna en el listado bibliográfico justamente une en un tomo las tres “novelas de la espera” (2019). Un estudio comparativo, tanto con *Zama*, de Antonio Di Benedetto, como con *El entenado*, de Juan José Saer y *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier resultaría pertinente, aunque excede los objetivos del presente trabajo.

consigna por escrito, se *escribe* en la mente del personaje, se relata oralmente –las niñas preguntan sobre algunas partes que supuestamente él escribe y ellas *escuchan*– o, lo más probable, se combinan escritura, oralidad y recuerdo. La espera se liga a la reconstrucción del pasado desde el presente y a una transformación del personaje, que pasa del frenesí itinerante a la permanencia. Paula Bianchi destaca la forma de pensar la esperanza en la literatura latinoamericana actual y afirma, siguiendo a Rivera Cusicanqui, que se desarrolla entre la pena, la desesperanza y el horror: “Esa oscilación responde al movimiento, a la puesta en marcha, a los períodos históricos cíclicos y extensos de la historia del Continente. Por eso, a pesar del horror y de la profunda pena se mueve con esperanza, apostando al desplazamiento y al movimiento.” (Bianchi 2024, p. 84). El narrador omnisciente refuerza el discurso de Antonio, al afirmar: “Ahora, en este permanecer, en esta selva, en estas niñas, en estos animales, en este estar sin nombre ni historia [Antonio] se halla cómodo. Podría quedarse aquí.” (Cabezón Cámara 2023, p. 226).

En relación con la elección del género epistolar por parte del personaje, se vincula con la renovación experimentada durante los siglos XVI y XVII, y se utiliza en la novela como soporte para la confesión que, según destaca Foucault, se vincula con el régimen de verdad (2002, p. 345). En la pastoral cristiana, se destacan el rol del maestro, representante de la institución eclesiástica, y el del dirigido, que debe ser conducido a la verdad. En la novela, a través del discurso de Antonio en las cartas a la tía, se construye la figura del confesante que debe enunciar toda la verdad sobre sí, pero Antonio se ubica al mismo tiempo como maestro de las niñas, a quienes transmite las *verdades* del dogma cristiano, en una relación donde los roles progresivamente se modifican y se mezclan, por las enseñanzas de las niñas sobre su propia cultura y sus propias *verdades*.

El punto de inflexión lo constituye la canción, en el cruce de la letra y la retórica española con las voces indias, que Antonio interpreta como un mensaje a partir del cual se activa la memoria de sus crímenes, con la consecuente necesidad de confesión. A continuación, se transcriben los versos completos de esta canción según se incluye en la novela –tiene diferentes versiones en la tradición oral–, para relacionarla luego con la interpretación del personaje:

Camina la Virgen pura
de Egipto para Belén
y en la mitad del camino
el niño tenía sed.

-No pidas agua, mi vida,
no pidas agua mi bien,
que los ríos bajan turbios
y los arroyos también.
Allá arriba, en aquel alto,

hay un viejo naranjel;
un ciego lo está guardando,
¿qué diera el ciego por ver?

-Cieguecito, cieguecito,
si una naranja me dier
para la sed de este niño
un poquito entretener.

-¡Ay mi Señora, mi Señora!,
tome usted las que quisier.
La Virgen, como era Virgen,
no cogía más que tres.
El niño, como era niño,
todas las quiere coger.

Apenas se fue la Virgen,
el ciego comenzó a ver.
-¿Quién ha sido esa señora
que me hizo tanto bien?
-Ha sido la Virgen Pura
que va de Egipto a Belén.

(Cabezón Cámara 2023, pp. 38-39)

No se analizará la retórica del poema, sino el sentido que adquiere en la arquitectónica novelesca: Antonio, en prisión y con la inminente horca en su cuello, *lee* en lo que escucha un mensaje milagroso que lo conmina a expiar su culpa para obtener la *salvación*: la Virgen se convierte en “la Virgen del naranjel”; el niño Jesús sediento deviene en las niñas guaraníes; el ciego guardián del naranjel que le franquea el acceso a las naranjas para apagar la sed y obtiene el milagro, esto es, la recuperación de la vista, resulta en la novela el propio Antonio, quien al ser salvado se convierte en *el ciego que puede ver*. Los dispositivos propios del cristianismo adquieren un nuevo significado al incorporar en el texto la perspectiva desde la selva, desde los indios y desde las niñas que serán guiadas por un Antonio devenido maestro y discípulo. Este proceso permite una mirada crítica sobre la conquista que permea en el discurso confesional de Antonio, desde la consideración de los indios como no humanos mientras todavía se encuentra en el cuartel, hasta la compasión al considerar a las niñas “Como él mismo. Igual de fugitivos. Igual de sobrevivientes.” (Cabezón Cámara, p. 93). Así, el *ver* después del *milagro* implica en los hechos el rescate de las niñas esclavizadas, la toma de conciencia y la confesión para lograr la absolución:

Que valga esta carta mía por confesión. Y como acto de contrición: aunque soy inocente, los crímenes míos son muchos, tantos que estoy en la certeza de que han de depararte dolor grande. Mas confío en que también ha de depararte

alegría saber de mí y que no te he olvidado. Y has de saber que me arrepiento [...] me arrepiento, tía, soy otro. De todos ellos, los míos crímenes, hay uno, haberte abandonado, que sólo tú me puedes perdonar. De los demás, tal vez Dios Nuestro Señor, en su infinita misericordia, quiera absolverme. La selva ya lo ha hecho, lo sé. Ha de ser larga esta carta. (Cabezón Cámara, pp. 27-28).

A la manera de las *Confesiones* de San Agustín, que se destinan a sus amigos cristianos, en las cartas de Antonio la tía opera como figuración de una instancia de escucha –no importa mucho si las cartas se escriben en su totalidad o si llegan efectivamente a destino. La figura de quien puede absolver, que desde el cristianismo es Dios, aparece desdoblada en el discurso de Antonio: además de la tía en el hecho puntual de la huida y el abandono de la vida monacal que ligaba a la priora y su sobrina-hija-sucesora, el perdón por los crímenes se reparte entre Dios y “la selva”, dando cuenta de la condición de Antonio, quien ha cruzado una frontera. Así como otrora atravesara los muros del convento para convertirse de monja en alférez, ya en América, Virgen del naranjel mediante, pasa del cuartel a la selva, de alférez a cuidador en un recorrido-espera que se extiende:

Estoy quedo, como una piedra yo mismo [...] Siervos no tengo y, si es que soy arriero, lo soy por estas niñas. Ellas son mi carga. Te he mentido un poco, lo sé, pídotme perdones: todo sucede tan velozmente, tía, y falsear un poco se me ha hecho costumbre en estos años furiosos. Miento, querida mía, para poder vivir. (Cabezón Cámara, p. 174)

En el marco del cristianismo, la confesión, según Foucault, se basa en

...exigir al alma sujeta al trabajo psicagógico, el alma que es conducida, que diga una verdad; verdad que sólo ella puede decir, que sólo ella posee y que no es el único sino uno de los elementos fundamentales de la operación por medio de la cual su modo de ser va a modificarse. Y en eso consistirá la confesión cristiana. (Foucault 2002, p. 387)

Pero ¿cuál es la *verdad* que *debe* enunciar Antonio?; ¿cuál la que *podría*?; ¿cuál la que *efectivamente* *enuncia*? La escritura se ubica en el cruce entre la memoria y el contexto del presente del relato, cuando Antonio cruza la frontera entre el cuartel y la selva, construyendo un espacio-tiempo transicional. Este pasaje implica una revisión, pero desde un lugar que le impone un corrimiento del punto de vista para volver sobre el pasado: “Esto que escribe es y no es su vida. No es que esté mintiendo. [...] No entra todo. Y, esto lo sume en la perplejidad, en el relato hay mucho de lo que no había cuando lo estaba viviendo.” (p. 43); “Tampoco sabía ya cuál era su verdadera historia. [...] Ahora, en este permanecer, en esta selva, en estas niñas, en estos animales, en este estar sin nombre ni historia se halla cómodo. Podría quedarse aquí.” (p. 226).

Dos cuestiones, en relación con la confesión, resultan centrales en la novela: la demora en llegar al corazón del crimen, es decir, al meollo de la culpa; y la refracción, en los actos violentos, de la concepción del otro como no humano –vida no sacrificable, no merecedora de “ser llorada” (Butler 2010). En ambos casos, es preciso analizar el modo en que se vinculan con el objetivo de verdad. En el caso de Antonio, la retórica como apoyo para producir un discurso de verdad, opera como digresión y como herramienta para un discurso heterogéneo que plasma una visión crítica sobre la dominación colonial. La selva, las voces indias, la naturaleza operan directamente en el proceso de subjetivación del personaje: “Navega, Antonio, en esa escritura que es y no es él. Lo hamacan los cantos. Las respiraciones de las niñas y los monos. El latido cálido de la Roja pegada a él. Los cascos cada vez más lejanos de los caballos. La música de la selva.” (91); “Va y viene, también. La mano. Y respira mientras escribe” (141). En el enunciado se filtra la valoración sobre los crímenes de la conquista, la explotación, el extractivismo, la destrucción de la naturaleza y la dominación sobre cuerpos y vidas, con indicios que vinculan la novela con la dimensión social e histórica no solo del siglo XVI sino con los diversos modos de poder colonial que continúan hasta la actualidad.

Los crímenes cometidos y reconocidos por Antonio incluyen el asesinato de otros españoles en peleas cuerpo a cuerpo –donde se pone en funcionamiento la heterogeneidad de género, los valores del honor y de la virilidad⁴ pero también la masacre de indígenas, ubicados en un mismo nivel de *culpabilidad*. Por ejemplo, en el pasaje donde se narra el despedazamiento de un niño indio:

Habían huido los indios, habíamos/es hecho gran estrago. Un demonio de muchacho, como de doce, habíase quedado escondido en el follaje de un árbol. Cuando alzó la vista nuestro capitán, atravesóle el ojo con una flecha. Lo hicimos mil añicos, tía, y era poco más que un niño. Nadie me culpó por ello. (Cabezón Cámara 2023, p. 219)

Foucault afirma: “en la espiritualidad cristiana el sujeto guiado debe estar presente dentro del discurso verdadero como objeto de su propio discurso de verdad. En el discurso de quien es guiado, el sujeto de la enunciación debe ser el referente del enunciado: ésta es la definición de la confesión.” (2002, p. 389). Sin embargo, también reconoce las paradojas que involucra la confesión, que hacen del sujeto confesante una figura propensa a fallar, es decir, que ese sujeto de la enunciación no resulta unívoco. En *Las niñas del naranjel*, el discurso ficcional juega con las oscilaciones de un punto de vista que tanto en el narrador en primera persona como en el omnisciente filtra en la perspectiva de los personajes la conciencia creadora, en términos bajtinianos, que permite la

⁴ La obra de la autora ha sido analizada desde la perspectiva de los estudios de género. No es mi objetivo focalizar en este marco teórico específico en este artículo.

ambigüedad y la extensión de la culpa individual al sistema de dominación capitalista. La *verdad* que profiere el personaje oscila entre la adecuación a los requerimientos de la confesión cristiana y la duda sobre la relación entre memoria y verdad, estableciendo una zona fronteriza donde los relatos hegemónicos son puestos en cuestión. En este sentido, Judith Butler, a partir de los postulados de Foucault, incorpora sus propios aportes, en relación con la performatividad y los procesos de subjetivación que se ponen en funcionamiento:

...mi acto individual de confesión toma lugar en un discurso y dentro de un campo visual ya estructurado en ciertas maneras, y es mi conformidad con esas estructuras lo que permite que mi confesión sea entendida y aceptada. [...] Yo asumo la voz del otro como propia, absorbo esa voz, un modo de interiorización que divide mi voz de tal forma que estoy al mismo tiempo hablando y siendo de quien se habla (2019, p. 90).

La autoridad de sujeto asume y recapitula esa identidad impuesta y en esa especie de paradójico desdoblamiento reside la posibilidad de fugarse de la imposición del poder: “El discurso es tanto reproducido como descarrilado a través de las escenas de enunciación” (Butler 2009, p. 91). “El sujeto confiesa, pero en el mero acto de habla se compromete, se retira, resiste, y supera la demanda sobre él.” (Butler, p. 94). Así, Antonio, al tiempo que asume la culpa por sus acciones, introduce una perspectiva desde el borde del paradigma cristiano. En su vínculo con la cultura otra y su función de salvador-salvado en relación con las niñas y las tribus originarias que lo ayudan desde la selva, construye un espacio-tiempo intersticial, donde los crímenes forman parte de una complejidad contradictoria, un espacio transfronterizo en el sentido de Paula Bianchi quien, siguiendo a autoras como Gloria Anzaldúa, Saskia Sassen y Marisa Belaustegoitia, considera la frontera como un tránsito entre saberes de diferentes culturas y su producción, como espacios intersticiales de límites móviles, “como zonas que se desestabilizan de modo geográfico, como sucede entre los lazos personales, públicos, íntimos y políticos” (2024, p. 87). Entonces, más que un relato fidedigno de los hechos, la búsqueda de la verdad requiere una reelaboración desde esa zona intersticial donde se ubica el *Antonio que ve*. La invención del pasado –la ficción– es en realidad una posibilidad de contar otra versión de los hechos, desde una mirada heterogénea entre géneros –la *monja alférez*–; entre concepciones opuestas del mundo y del lugar del ser humano en él; entre los valores modernos, occidentales y cristianos y la visión originaria de las niñas y la comunidad que sostiene al grupo de peregrinos en su camino por la selva.

Las niñas operan como metonimia de una totalidad *natural* encarnada en la selva de la cual seres humanos, animales, vegetales y el resto de lo existente no son sino partes que se diluyen en una complejidad cósmica. Desde esta perspectiva, la acción de la conquista por parte de Europa puede verse

como refracción de otros impulsos depredadores que continúan sufriendo los pueblos latinoamericanos. La posición ambivalente del enunciador ubica la confesión en ese borde que asume la culpa y a la vez la evita, que postula una verdad que se relativiza. Y es así como el sujeto intenta *salvarse*, al integrar una parte del todo: un brazo de la raíz de un árbol, que es parte de la selva, que a su vez es parte de un continente que resiste a la domesticación.

3. Espacios, cuerpos y fronteras.

La presencia de la colonización, a través de prácticas de sometimiento y destrucción de cuerpos y territorios, establece un ejercicio del poder basado en la consideración del otro como ontológicamente inferior, una concepción inscripta en el paradigma occidental moderno que habilita la manipulación, la muerte y el despojo. En la novela de Cabezón Cámara, los indios son reducidos a la esclavitud o convertidos en materia para alimentar la hoguera o a las aves carroñeras que sobrevuelan constantemente el cuartel. La presencia del jote adquiere importancia como personaje, puesto que espera impaciente las presas que la violencia del capitán y sus subordinados pone a su disposición y, además, en diversos pasajes el narrador asume el punto de vista del ave: “Desde el punto de vista del jote, el cuartel es un banquete. [...] Lo atractivo, lo que huele delicioso, es lo del medio [...] Una bandeja servida.” (Cabezón Cámara 2023, p. 17). Los cuerpos despojados de cualquier sentido sacrificial se constituyen en mera materia. También los soldados de menor jerarquía, cuando son degradados a la prisión y sentenciados para su ejecución, pasan a integrar esa especie de masa bestial. Así el narrador, desde la perspectiva de Antonio, da cuenta de esa valoración pero, al mismo tiempo, el uso de la ironía filtra una mirada crítica que pone en cuestión esa concepción:

Antonio sufría. Un caballero español no puede morir así, como un mendigo miserable, sin una espada de gala, sin un jubón de seda. ¿Qué destino le cabría a cualquiera en el más allá de presentarse con esa facha? Porque además de ser, hay que parecer. Así en la tierra como en el cielo. ¿Y qué iba a ser de él, que ni para retrete de siervo estaba? Sólo saldría de esa mazmorra para caminar a la horca previa confesión. Le dolía todo: los grilletos en las muñecas y en los tobillos. Los reos que lo acompañaban. Puros campesinos brutos, rústicos asquerosos. Las hilachas de tejidos baratos que los cubrían. El temblor de las oraciones mal habladas. Los insultos que vociferaban. Y esos llantos de niñas. La humillación de morir en la misma lista que esas bestias. (Cabezón Cámara 2023, p. 18)

La repugnancia marca la frontera entre los cuerpos y sostiene la relación entre *nosotros* y los *otros*. Sara Ahmed (2015) mediante un detallado análisis del asco, en relación con la abyección desde la perspectiva de Julia Kristeva y con

el carácter performativo desde Judith Butler, sostiene: “la repugnancia es profundamente ambivalente: implica el deseo o la atracción por los mismos objetos que se siente que son repulsivos” (Ahmed 2015, p. 136); al mismo tiempo, la autora destaca la relación entre repugnancia y poder al considerar “la espacialidad de las reacciones de repugnancia y su papel en la jerarquización de los espacios y de los cuerpos” (143):

Nombrar algo como repugnante es transferir la pegajosidad de la palabra "repugnancia" a un objeto, y generarlo como la cosa misma que se dice. La relación entre la pegajosidad del signo y la del objeto es crucial para la performatividad de la repugnancia, así como lo es la resistencia aparente de las reacciones de repugnancia ante lo "nuevo", para la generación de tipos diferentes de objetos. El objeto que se genera como un objeto repugnante (malo) mediante el acto de habla llega a pegarse. Se vuelve pegajoso y adquiere una cualidad de fetiche que luego engendra sus propios efectos. (Ahmed 2015, p. 150).

La construcción del cuerpo sometido como objeto repugnante en la novela se vincula directamente con la configuración del otro como inferior, lo cual habilita y legitima la destrucción. La repugnancia marca al objeto que asquea, al que es preciso eyectar de la zona de proximidad física para evitar el efecto *pegajoso* que afecta a quien siente ese rechazo. La presencia de la hoguera y la quema de cuerpos, que remiten a las prácticas de la Inquisición, presentan una visión del otro que pierde su carácter humano, al equipararse con combustible para avivar el fuego: “Torrencial, la lluvia. La hoguera también, siempre comiéndose árboles y gentes. Es el fuego de Dios, dicen todos, y deben tener razón porque es la pena de herejes, indios y judíos. [...] Se derretían, los indios. ¡Qué espectáculo!” (Cabezón Cámara 2023, p. 19). También en este ejemplo, como en otros del texto, la mirada del narrador omnisciente incorpora junto con la perspectiva del colonizador su propia mirada crítica.

En otro pasaje, el relato del narrador omnisciente se ubica desde la perspectiva de Antonio en el momento de librarse de la horca:

No querían morir. Pobrecitos los cuerpos. Gastaban toda la fuerza, la de una vida entera, en un ratito de resistirse. Hacían bien. No era momento de andar ahorrando para ningún después. Los pobres cuerpos reos. Manos atadas. Cabeza en bolsa. Y una soga en el cuello como único sostén. Estaba seguro de que si hubieran tenido las caras al viento hubiera visto al mismo ahorcado corcoveando en diez cuerpos apenas distintos. [...] eran así, el mismo único hombre ya ni blanco ni marrón, ni pobre ni rico. Una especie de masa amorfa con diferencias de pocos grados. (Cabezón Cámara 2023, p. 82).

Sentía pena por ellos. O tal vez por él mismo que tendría que haber estado ahí. Sin cara. Igual de casi nada que todos estos. Pataleando en vano para morir de cualquier modo. (p. 83)

Se trata de “la vida desnuda”, en el sentido de Agamben, es decir, la “*que se puede matar [uccidibile] y es insacrificable [insacrificabile]*” (2017, pp. 21-22). En el marco de la modernidad occidental, los procesos colonizadores imponen la dominación de los cuerpos, justificada por una construcción del otro que los ubica ontológicamente en una escala inferior, no humana:

En la Modernidad, el principio de la sacralidad de la vida se ha emancipado completamente de la ideología sacrificial y en nuestra cultura el significado del término sagrado continúa la historia semántica del *homo sacer* y no del sacrificio [...] Lo que ahora tenemos ante los ojos, en efecto, es una vida expuesta como tal a una violencia sin precedentes, pero precisamente en las formas más profanas y banales. (p. 176)

El teórico italiano destaca la continuidad, reformulada, de esta visión de la vida desnuda en el presente, entre siglos XX y XXI:

La sacralidad es una línea de fuga todavía presente en la política contemporánea que, como tal, se desplaza hacia zonas siempre más vastas y oscuras, hasta coincidir con la propia vida biológica de los ciudadanos. Si hoy ya no hay una figura predeterminada del hombre sagrado quizá es porque todos virtualmente somos *homines sacri*. (p. 177)

El texto de Cabezón Cámara proyecta una visión crítica acerca de las políticas del poder sobre la vida, que trasciende la etapa de la conquista española, para extenderse hasta la colonialidad del presente. Así, por ejemplo, en el discurso del asistente del capitán, el Gato, se filtran modos de nombrar y postulados de la doxa del siglo XX y XXI en Argentina: “-Estos negros de mierda analfabetos, los civilizás, les enseñás a limpiarse el culo y cuando pueden, te la dan. Hay que matarlos a todos.” (Cabezón Cámara 2023, p. 161). El uso del voseo, la expresión “negros de mierda” en alusión a un grupo social perteneciente a las clases populares, habitantes de barrios marginales, anclan el enunciado en un marco preciso. Lo mismo que la justificación de uso habitual en Argentina, propia de la doxa de las clases acomodadas.

La violencia ejercida se extiende a indios y soldados rasos, en un proceso de precarización según Judith Butler, que a la precariedad (*precariousness*) suma la precaridad (*precarity*) que opera en términos biopolíticos, al instaurar “ontologías específicas de sujeto” (Butler, p. 17) por las cuales resulta imposible aprehender esas vidas: “La aprehensión de la capacidad de ser llorada precede y hace posible la aprehensión de la vida precaria. Dicha capacidad precede y hace posible la aprehensión del ser vivo en cuanto vivo, expuesto a la no-vida desde el principio.” (p. 33). Antonio transita un proceso desde el asco hacia la compasión, donde el cuerpo del otro se *pega* al propio, confundándose con él. Esto se pone en evidencia tanto en las cartas, como desde el narrador omnisciente focalizado desde el personaje: “Mira a sus

huestes, Antonio. Las niñas, la perrita y los monos, tan escapados de la muerte. Como él mismo. Igual de fugitivos. Igual de sobrevivientes.” (Cabezón Cámara 2023, p. 93). La construcción del Otro como diferente, pero en el mismo plano de humanidad que el yo, permite una visión que se corre desde el paradigma occidental al borrar las asimetrías entre mundo humano y natural:

Michi abre los ojos, inmensos en su carita que, oh, cómo ha sucedido esto tan velozmente, ya no está raquítica. Tiene las mejillas llenas. Los pega al cuerpo de Antonio, que lleva, ahora, esos ojos encima. Los sostiene como a frutos recién nacidos. Qué trabajo ser un árbol. Nunca lo había pensado. Hasta las piedras trabajan. (Cabezón Cámara 2023, p. 164)

La idea de lo humano como parte en una totalidad desjerarquizada va tomando mayor importancia, progresivamente, hasta el final, donde se asiste a un proceso de vitalización de los elementos, que adquieren así capacidad de agencia. La transformación de Antonio implica, por una parte, la aprehensión del otro como vida ontológicamente valiosa, a través de la materialidad de los cuerpos de las niñas que cuida amorosamente; por otra parte, la aceptación del cuidado del que es objeto por la comunidad de indios, desde la selva. La perspectiva del narrador se ubica en un lugar ambiguo; si bien se focaliza desde Antonio, filtra una concepción de la naturaleza que comulga con las posiciones teóricas críticas de las corrientes posthumanistas:

Tal vez sea Dios una yaguaretesa. O el escarabajo que ve dentro de una flor ahora mismo. Como una piedra preciosa fulgurando en el perfume de la copa blanca de la flor. No sabe. Lo que sabe es que está rodeado de indios que lo están cuidando. ¿Por qué? ¿Qué ha hecho él para que nadie lo cuide? Ha de ser milagro de la Virgen del naranjel. O que él está protegiendo a las niñas. Otro milagro. Como el escarabajo. La yaguaretesa. El río. La piedra negra y suave que hay debajo del agua transparente. Como estas niñas y estos animalitos que se protegen entre sus piernas como si hubiera en ellas alguna defensa. Tal vez la haya. Antonio canta. Y vuelve a la, carta. Por escribir nomás, por mecerse con su propia música, por detenerse. Por detenerse. (Cabezón Cámara 2023, p. 142)

Cabe destacar que ello no implica que Antonio asuma un punto de vista desde los pueblos originarios, sino que se construye una mirada otra, a través de las figuras de las niñas, a quienes incorpora, progresivamente, como parte de una comunidad, por lo tanto, en un plano de igualdad ontológica, mediante prácticas de cuidado y afectos como la ternura, la compasión y el temor por los peligros que puedan enfrentar. Así, se preocupa por buscar un sitio seguro, en algún árbol enorme, para protegerlas de los animales y alimañas. Y esas prácticas de cuidado se extienden a los animales que los acompañan, en un corrimiento que se ubica dentro de los paradigmas teóricos de cuño

posthumanista,⁵ donde los ejes de dominación se extienden a cuerpos humanos y naturales, a través de la destrucción y el despojo con prácticas extractivistas que continúan, reformuladas, hasta el presente y se proyectan hacia el futuro:

Mira a sus huestes, Antonio. Las niñas, la perrita y los monos, tan escapados de la muerte. Como él mismo. Igual de fugitivos. Igual de sobrevivientes. Salvo los caballos. Se diría que madre e hijo nunca estuvieron en otro lado, sólo en su propio mundo de orquídeas y leche. Orquídea, entonces, la madre. Leche, el hijo. No se le ocurre cómo llamar a los monos. Ha de preguntarles a las niñas la próxima vez que lo interrumpen. (Cabezón Cámara 2023, p. 93)

La mirada de Antonio opera desde un posicionamiento dinámico complejo. La experiencia límite, en una prisión maloliente, con la soga al cuello casi literalmente, produce una salida a través del borde, de esa canción que llega desde afuera y le permite tomar conciencia de su propia condición de *otro-otra* para construir una posibilidad alternativa. La construcción del vínculo con las niñas, los monos y la selva marca el corrimiento del asco a la compasión, al *sufrir con* que implica ese afecto, considerado fuera del paradigma de la *caridad* que ubica al otro como inferior; reitero parte de la cita: “Como él mismo. Igual de fugitivos. Igual de sobrevivientes”.⁶

Al analizar las dos últimas novelas de Cabezón Cámara, Paula Bianchi destaca “la transformación de la desesperanza en finales esperanzados, mientras los cuerpos mutan [...] y los cuerpos torsionan hacia otras identidades y se funden entre afectos y territorios.” (Bianchi 2024, pp. 95-96). El final de la novela presenta el cuerpo de Antonio como metonimia del colonizador, en cuya superficie se imprimen, como signos, las cicatrices y las marcas de los mandatos, las tensiones y los abusos propios y ajenos, las luchas de poder y las transformaciones. El cuerpo-mapa encarna ese espacio-tiempo fronterizo, una materialidad desde la cual la discursividad literaria ficcional refracta la dimensión histórica, política y social. El punto de vista se utiliza en diversos momentos de la obra para postular otra perspectiva, crítica y actual, como si mirara desde el futuro lo que sucede en el presente del relato. La transformación progresiva de Antonio durante su tránsito lo va constituyendo como parte de la selva: a través de lo sensorial –olores, sonidos, percepciones táctiles, sabores– que pasan de la extrañeza a formar parte de lo cotidiano; mediante la metamorfosis corporal, con las alas que le fabrican las niñas y los gráficos que dibujan sobre su piel; a través del borramiento entre el adentro y el afuera, por ejemplo, en la fusión árbol-nido, niñas-yaguaretas, hasta su transformación final en raíces de un árbol gigantesco que lo funde con la selva.

⁵ Por ejemplo, los postulados de Braidotti (2015) y Viveiros de Castro (2013). Resultaría productivo el análisis de la novela desde estas perspectivas teóricas pero un desarrollo en ese sentido excede los límites de este trabajo.

⁶ Para un análisis sobre el dolor y las relaciones con el dolor del otro, ver Sara Ahmed (2015), “La contingencia del dolor” (47 y ss.)

El itinerario de espera se desplaza hacia una *des-espera*. La formulación utópica entramada en el proceso de transformación de Antonio y la conformación de esa pequeña comunidad con las niñas –y por extensión a la familia guaraní que les cuida desde la selva–, reforzada a nivel textual por algunos recursos del barroco y el realismo mágico permite una mirada crítica que, sin embargo, poco deja de esperanza. Como sucede con otras obras de Cabezón Cámara, esa especie de exaltación del borde, del margen, que estalla en la hipérbole, las descripciones minuciosas y cargadas de adjetivos, el uso reformulado de la estética del realismo mágico y de lo real maravilloso, funcionan en relación con lo que Bolívar Echeverría (2000) denominó *ethos barroco* para referirse a uno de los “*ethos* históricos” de la modernidad capitalista.

Estrategia de resistencia radical, el *ethos* barroco no es sin embargo, por sí mismo, un *ethos* revolucionario: su utopía no está en el “más allá” de una transformación económica y social, en un futuro posible, sino en el “más allá” imaginario de un *hic et nunc* insoportable transfigurado por su teatralización. (2000, p. 16)

Mabel Moraña, al analizar la obra de la mexicana Fernanda Melchor, recupera esa categoría para destacar:

...el *ethos* barroco de nuestro tiempo: una forma de resistencia simbólica a la modernidad capitalista y a la lógica de acumulación del capital, haciendo que el surplus del significado se eleve sobre las ruinas de lo social. El lenguaje, como recurso simbólico de aprehensión de lo real, es utilizado hiperbólicamente por la escritora, ya no como comunicación y expresividad, sino para marcar el exceso de lo real en su rebasamiento de los modelos que cristalizan y sucumben en la modernidad. (Moraña 2021, p. 234)

En la novela de Cabezón Cámara, la construcción en capas narrativas; el juego de luces y sombras del personaje de Antonio, que es y no es la “Monja Alférez”; su relato, marcado por la ambigüedad en múltiples sentidos; las oscilaciones del punto de vista contribuyen a la resistencia a la lógica del sistema hegemónico. La arquitectónica novelesca se organiza sobre la estética de cierto barroquismo-neobarroso que refuerza ese “exceso de lo real” que marca Moraña, y reformula los principios del *ethos barroco* moderno hacia una formulación utópica que, en el desborde gozoso del enunciado, incluye una especie de desgranamiento de la lengua.

Josefina Ludmer plantea la utopía como uno de los géneros globales, como “el mercado, el capitalismo, el neoliberalismo, Internet y la comunicación. Consiste en el ordenamiento topológico de un espacio sin territorio y sirve para hacer presente y para criticar el presente.” (2020, p. 115). En este sentido, destaca la utopía de comienzos del siglo XXI como un no lugar

de “desrealidad virtual”, marcado por la creencia de algún mecanismo que podría traer un estado “de progreso y felicidad” al conjunto de la sociedad. Es similar al planteo de “objetos de felicidad” que Sara Ahmed (2021) postula como garantes de un estado ideal prometido por el discurso hegemónico, pero imposibles de obtener en el marco del capitalismo avanzado.

Las niñas del naranjel presenta un universo cruel, donde la dominación colonial opera a través de la violencia extrema. La transformación de Antonio no se plantea en términos de la utopía convencional sino más bien como lo que Ludmer, al analizar la obra de Héctor Libertella, denomina “utopía literaria”: una escritura que se construye como resistencia a los mandatos globales. En ese sentido, la novela incorpora una reformulación del *ethos barroco*, al postular desde la construcción discursiva una crítica al sistema de dominación de la colonia desde el siglo XVI hasta la actualidad. Es en este marco que pueden leerse las críticas al extractivismo, la esclavización y la destrucción de un universo natural que incluye humanos y no humanos en un mismo nivel jerárquico y la postulación de la necesidad de un cambio radical que debería implementarse en acciones y políticas concretas.

En un diálogo reciente con el colombiano Santiago Wills (2024), Cabezón Cámara vincula la figura del yaguareté en la novela con algunos ejes del trabajo de Viveiros de Castro (2013) y afirma un paradigma que se vincula con la mirada ecológica y posthumanista:

El yaguareté mata para la vida. Piadosamente mata: se arroja encima de la presa, el golpe del peso aplastante y latiente, le muerde la nuca y kaput. No hubo tiempo para el dolor. La vida misma así. El yaguareté es Abiyala porque está vivo y trabaja para la vida. La máquina occidental, la que sometió y somete, es una máquina muerta que produce muerte en su propia reproducción de parásito incapaz de más simbiosis que el exterminio del otro: un fractal vampírico con una boca saliendo de otra que sale de otra que sale de otra fagocitando todo y escupiendo cadáveres que se parecen a sí mismas... (Willis y Cabezón Cámara, s/p)

La transformación de las niñas y de Antonio en yaguaretés, la final con-fusión del personaje con el árbol, no se plantean como metamorfosis en sentido occidental sino como parte de una fusión en el todo cósmico. En este sentido, en la construcción estética de la novela, los elementos del barroco, el realismo mágico, lo real maravilloso, se unen a la complejidad de recursos y fuentes para construir una poética propia, que en el caso de la autora argentina implica incluso una lengua propia.

4. Conclusiones: El naranjel (im)posible

Las niñas del naranjel, como otras obras de Gabriela Cabezón Cámara, presenta personajes fronterizos que encarnan la posibilidad de una utopía que, en este caso, incorpora un borramiento de las diferencias entre humano, no humano, animal, vegetal, mineral en una postulación que deja en evidencia la dominación colonial, el extractivismo y la explotación destructiva de la naturaleza, incluido el ser humano como parte. El punto de vista narrativo y los recursos de la composición novelesca sostienen una visión crítica de la dimensión histórica y social no solo del pasado sino también del presente.

El cuerpo de Antonio, estragado por las batallas de su vida, materializa a través de sus cicatrices, deformaciones y pérdidas una subjetividad fronteriza que pone en crisis no solo los mandatos tradicionales de la cultura occidental, tanto de cuño cristiano como de la modernidad, sino también los marcos de interpretación de nuevos paradigmas. La confesión y el género epistolar operan como pivotes para generar un discurso crítico que pone en tela de juicio el concepto de verdad y la capacidad del sujeto para hacerse cargo de la responsabilidad sobre la destrucción, sobre la degradación del otro, sobre la consideración de la naturaleza como mercancía, sobre la destrucción del planeta para la continuidad de un sistema que conlleva la destrucción de la vida.

El recorrido-espera de Antonio como espacio-tiempo fronterizo, transicional, traza el proceso de una subjetividad que termina fundiéndose con la naturaleza al volverse árbol, raíz, tierra. La aparente utopía que construye la novela destaca, por contraste, la imposibilidad de ese mundo más justo en tiempos donde la ferocidad de los procesos de dominación y la crueldad del sistema resultan aplastantes; sin embargo, ello vuelve más necesario que nunca replantear estrategias de resistencia.

La novela de Cabezón Cámara puede leerse como parte de un amplio corpus que pone de manifiesto el carácter apocalíptico que ha adquirido un mundo en destrucción, recubierto por máscaras de optimismo, felicidad y promesas cuya fragilidad encubre la crueldad. Por otra parte, la heterogeneidad de las producciones literarias pone de relieve la inoperancia de categorías fijas y cristalizadas para analizar textualidades que se construyen en territorios fronterizos. Ello obliga a repensar categorías como las de sujeto, comunidad y humanidad, entre otras, como así también la función de la literatura y su grado de (post) autonomía.

Bionota: Liliana Tozzi es Doctora en Ciencias del Lenguaje con mención en Culturas y Literaturas Comparadas. Profesora titular e investigadora en la Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Actualmente dicta cursos de literatura latinoamericana y dirige el proyecto de investigación “Literatura, espacios y afectos: indagaciones en la narrativa latinoamericana del siglo XXI” (UNC). Ha publicado artículos

en libros y publicaciones especializadas, entre ellos, *Marginalidad y ficción en la narrativa argentina*, “Literary Discourse and Representations of Violence. Spaces and Communities in Argentine Narrative of the 21st Century”, “Afectos, escritura y performatividad en la narrativa argentina del siglo XXI”, “Fronteras culturales y espacio urbano en la literatura argentina del siglo XXI”. Como narradora, ha publicado la novela *Duelos* y cuentos en diversas antologías.

Correo electrónico: liliana.tozzi@unc.edu.ar

Bibliografía

- Agamben G. 2017, *Homo sacer. El poder soberano y la vida desnuda*, trad. esp. Ruvituso M., Adriana Hidalgo editora, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Ahmed S. 2015, *La política cultural de las emociones*, trad. esp. Olivares Mansuy, C., Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género México.
- Ahmed S. 2021, *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*, trad. esp. Salas H., Caja Negra, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Bajtín M. 1989, *Teoría y estética de la novela*, trad. esp. Kriúkova H. y Cazcarra V., Taurus, España.
- Bianchi P.D. 2024, Escritoras latinoamericanas: ficciones de (des) esperanzas del siglo XXI, en “Paralelo 31” 1 [20], pp. 80-103. <https://doi.org/10.15210/p31.v1i20.26444>.
- Braidotti R. 2015, *Lo posthumano*, trad. esp. Gentile Vitale J.C., Editorial Gedisa, Barcelona.
- Butler J. 2010, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, trad. esp. Moreno Carrillo B., Paidós, México.
- Butler J. 2019, *Obrando mal/diciendo la verdad: Foucault en torno a la confesión y la formación del sujeto*, en “Cuadernos de filosofía” 73, pp. 83-95.
- Cabezón Cámara G. 2023, *Las niñas del naranjel*, Random House, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- De Erauso C. 1829, *Historia de la Monja Alférez, Doña Catalina de Erauso*, The Library of the University of California, Los Angeles. Digitalizado por Google. Accesible en: <https://www.scribd.com/document/444064334/pg-12-384-Historia-de-la-monja-alferez-pdf>.
- Di Benedetto A. 2019, *Zama. El silenciero. Los suicidas. Las novelas de la espera*, Adriana Hidalgo editora, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Echeverría B. 2000, *La modernidad de lo barroco*, Ediciones Era, México.
- Foucault M. 2002, *La hermenéutica del sujeto. Curso en el Collège de France (1981-1982)*, trad. esp. Pons H., Fondo de Cultura Económica, México.
- Foucault M. 1990, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, trad. Allendesalazar M., Paidós, Barcelona.
- Ludmer J. 2020, *Aquí América Latina. Una especulación*, Eterna Cadencia, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Moraña M. 2021, *Nosotros, los bárbaros: tres narradores mexicanos en el siglo XXI*, Bonilla Artigas Editores, Ciudad de México, recuperado de <https://elibro.net/es/ereader/bmayoru nc/191357?page=5>.
- Viveiros de Castro E. 2013, *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*, trad. esp. Tennina L., Bracony A. y Sburlatti S., Tinta Limón, Buenos Aires.
- Wills S. y Cabezón Cámara G. 2024. *Las niñas del naranjel, el poder del jaguar y el fin del mundo*, in “Casa Macondo. Somos historias”. <https://casamacondo.co/critica/las-ninas-del-naranjel-el-poder-del-jaguar-y-el-fin-del-mundo/>.