

Textualidades diversas, cuerpo fragmentado. Una lectura de *Beya. (Le viste la cara a Dios)* de Gabriela Cabezón Cámara e Iñaki Echeverría

Lucila Lastero

UNLP

lucilastero@hotmail.com

Fecha de recepción: 08/03/2019

Fecha de aceptación: 20/05/2019

Palabras clave: cuerpo, género, cautiverio, intertexto

Resumen

Beya. (Le viste la cara a Dios), es un texto literario de Gabriela Cabezón Cámara ilustrado por Iñaki Echeverría. Relata los sucesos acontecidos a una joven víctima de trata de personas en manos de sus captores. La estructura del texto es muy particular ya que se conforma a partir de la mezcla de códigos, géneros, estilos y clásicos literarios argentinos.

Nuestra lectura de la obra apunta a hablar de la correspondencia que se logra entre ese cuerpo de mujer fragmentado e in-nominado, sobre el cual se centra la historia, y las numerosas textualidades que conforman la novela. Creemos que la diversidad de lenguajes que constituyen el texto funciona como metáfora de un sujeto femenino cuyo cuerpo e identidad se encuentran también fragmentados y sin la posibilidad de reconfigurarse.

Key Words: body, gender, captivity, intertext

Abstract

Beya. (Le viste la cara a Dios), is a literary text by Gabriela Cabezón Cámara illustrated by Iñaki Echeverría. It relates the events that occurred to a young victim of human trafficking in the

hands of her captors. The structure of the text is very particular since it is made up of the mixture codes, genres, styles and literary classics from Argentina.

Our reading of this work aims to talk about the correspondence that is achieved between that fragmented and no-nominated body of women, on which the story focuses, and the numerous textualities that make up the novel. We believe that the diversity of languages that make up the text works as a metaphor for a female subject whose body and identity are also fragmented and without the possibility of being reconfigured.

El cuerpo “beyo”

La novela *Beya*. (*Le viste la cara a Dios*), de Gabriela Cabezón Cámara, con ilustraciones de Iñaki Echeverría, es un relato sobre el cuerpo. La historia gira en torno a las peripecias del cuerpo apropiado y violentado; y para fortalecer esa representación, recurre al complemento del texto gráfico y a la potencia del lenguaje poético.

La historia narra las vicisitudes de Beya en mano de sus captores. La protagonista no tiene nombre, ya que solo la conocemos por ese apodo que se le adjudica dentro de la casa en la que permanecerá como prisionera para la explotación sexual. El reemplazo de la “ll” reglamentaria por la “y” en el sobrenombre de la víctima, da cuenta de una correspondencia social y geográfica. No sabemos cuál es el origen exacto de Beya pero la denominación que recibe tiene que ver con el habla rioplatense y con la pronunciación exagerada de la “y”, propia del habitante de Buenos Aires y de sus alrededores. La ruptura gramatical, la reproducción exacta del fonema “y” en la escritura, da cuenta de una forma del habla asociada con lo suburbial. En efecto, Beya padece su cautiverio en el conurbano bonaerense, el actual margen, el “desierto” para los ciudadanos de la Capital de Buenos Aires. En ese espacio recóndito y excluido, la protagonista será víctima y espectadora de la ruptura de todas las leyes y reglas existentes, incluidas las del lenguaje.

Por otra parte, el nombre de la joven es una deformación del que corresponde al personaje del cuento clásico *La Bella durmiente*. La primera versión de la obra que se llamó *Le viste la cara a Dios*, fue publicada en España por la Editorial Bichos en el año 2012 y surgió a partir de la idea de reescribir el cuento clásico infantil. La intención de la autora es, desde un principio, desarticular el personaje infantilizado y problematizar el tono idílico del cuento tradicional, en el que las acciones y los personajes se encaminan sin escalas hacia el final feliz. La Bella durmiente de Cabezón Cámara es una princesa sin príncipe ni adormecimiento posible, y su belleza, lejos de salvarla, la hunde.

A diferencia de *Beya*. (*Le viste la cara a Dios*), la primera versión que hace Cabezón Cámara sobre esta historia es una narración completamente en prosa y sin ilustraciones, pero ya configura a Beya como la mujer en situación de trata que conoceremos en la reescritura ilustrada.

Beya es mujer y detenta belleza y juventud. Esas son las cualidades que la condenan y que la muestran como objeto apetecible para quienes manejan el negocio de los cuerpos. Esta novela es la historia de una joven atrapada por una red de trata de personas, anulada en su condición humana y reducida a objeto sexuado.

Representaciones del cuerpo bello y violentado

El texto recurre a múltiples estrategias para la representación del cuerpo apropiado y violentado. La forma textual que abre y cierra el relato es la imagen. Un primer capítulo configura la secuencia de imágenes que nos llevará a comprender de qué manera es secuestrada la protagonista. En el mismo capítulo, otra sucesión de ilustraciones mostrará a Beya en poder de sus captores, soportando los ataques corporales y verbales. Estas primeras imágenes mudas representan la anulación completa del lenguaje en la instancia de la apropiación. No existe la palabra porque la fuerza bestial, la del hombre que secuestra y viola, crea e impone el silencio.

Un recurso que se destaca especialmente es el paralelismo. En una de las imágenes, podemos ver a la Virgen María con su manto típico y una mano en el corazón. A sus pies, una cadena de rosas a manera de ofrenda. En la página siguiente, nos encontramos con Beya en la misma posición que la Virgen, pero con una corona de penes a sus pies.

Un dibujo de la protagonista desnuda y con las vértebras al descubierto es similar a otra ilustración en la que, en lugar de vértebras, hay puntos y flechas que señalan los nombres de los trozos de carne para la venta: tapa de asado, asado, matambre, vacío, cuadril, etcétera. Ella es la mujer deshumanizada, convertida en carne para el consumo, librada al cuchillo de sus carniceros.

Los paralelismos permiten comprender la configuración del personaje como sujeto- objeto sincrético. Beya es a la vez Virgen y prostituta, cuerpo humano y cuerpo de res. Es todo menos ella misma, ya que su existencia quedó reducida a la mirada del otro, a la perspectiva del varón dominante, apropiador y violento.

Otras de las estrategias visuales es la recurrencia a la asimilación de imágenes con representaciones ampliamente conocidas, generalmente religiosas. Este es el caso de Beya desmayada en brazos de los obispos, a la manera de la "Piedad" de Miguel Ángel o estirando los brazos como si estuviera crucificada, cual el Cristo del arte renacentista. En otras oportunidades, al intertexto con imágenes religiosas se suma la alusión a obras pictóricas famosas, como el caso de la imagen de un beso entre Cristo –con su corona de espinas puesta- y Beya, imitando así a "El beso" de Gustav Klimt.

Una de las ilustraciones más potentes es la que imita al cuadro "La última cena" de Leonardo Da Vinci. En el libro, la composición coloca a Beya en primer plano, como sujeto central, equiparable a Cristo. Está rodeada de hombres risueños entre los que puede visualizarse a un

cura y a un policía. Uno de los presentes, de corbata y bigotes, engulle un pedazo de carne, en tanto que otro alza un vaso de vino. Los personajes conforman un cuadro que podría leerse como parodia de la última cena en tanto evento sacro-religioso. En este caso, Beya es el Cristo que literalmente “da de comer” a sus apóstoles, debido a que es ella quien pone el cuerpo para la concreción y permanencia del negocio de la trata. Por otro lado, esos apóstoles, en lugar de hombres de conductas intachables, son meros delincuentes que se agrupan y se sostienen entre sí para que el delito funcione. Eslabones indispensables en la cadena del crimen son la Iglesia, representada por el cura, y las fuerzas de seguridad, cuyo exponente en la mesa es el policía.

Las imágenes, en su conjunto, dan cuenta de un personaje que no asume una identidad precisa. El secuestro, relatado por medio de las viñetas silenciosas del primer capítulo, instauro un hueco semántico que se mantendrá a lo largo de la trama. Beya no habla, sino que es narrada a través de una segunda persona que permite el curso de la historia. No sabemos nada de su vida anterior y ni siquiera conocemos su nombre real. Todo quedó borrado desde el momento de la apropiación. Es un personaje que, desde su lugar de no-persona, se encuentra en constante mutación identitaria: es la Virgen, es una vaca, es una prostituta. Puede asumir muchas fisonomías al mismo tiempo porque en realidad no es ninguna y su existencia se sostiene por lo que sus apropiadores quieran ver en ella o por cómo ella misma logra, apenas, percibirse en determinados momentos.

La contundencia de las imágenes está acompañada por la precisión del lenguaje, cuya fuerza poética se hilvana con continuas referencias intertextuales. Una de las particularidades de la novela es que está escrita en versos y en letras mayúsculas, subvirtiendo la regla que indica que la producción novelística debiera escribirse en prosa, y alterando la norma gramatical de diferenciación entre mayúsculas y minúsculas. Ese lenguaje que condensa poesía y narrativa, que omite reglas genéricas y gramaticales y que recurre a intertextos diversos, constituye una de las claves de la originalidad del texto.

Por otra parte, los versos son octosílabos, cuestión que construye un puente con la poesía popular y con *Martín Fierro*, de José Hernández. Beya es entonces una novela escrita en octosílabos, que se vale de personajes y de escenarios populares y que recalca en textos clásicos de la literatura argentina.

La novela comienza con estos versos: “Si el fin del torturador/ es convocar la presencia/ total del que tiene atado/ para sojuzgarlo entero/ con la fuerza del dolor/ lo que quiere el torturado/ es tomarse bien el palo” (Cabezón Cámara, 2013, p.24). Mediante este parafraseo de una idea que se desarrolla en *Vigilar y castigar* (2010) de Michel Foucault, Cabezón Cámara deja en

claro el rol de Beya: la torturada. Es el cuerpo apropiado que se transforma en completamente funcional al torturador ya que, siguiendo a Foucault, “El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido” (Foucault, 2010, p.35). Por otra parte, es interesante el efecto poético que produce la alusión a Foucault y a sus declaraciones sobre la tortura, correspondientes a un sistema de conocimiento proveniente de la alta cultura intelectual francesa, seguida de la expresión coloquial “tomarse bien el palo”.

El punto de partida del texto, anclado en Foucault y en las estrategias de castigo da pie para entender el rol de Beya como víctima de un poder masculino representado por el patrón del “puticlub”, el Rata Cuervo. La trama se desenvolverá en torno a ese clima de contienda bélica que establece dos bandos antagónicos: Beya y sus captores; la mujer y el patriarcado. En *La guerra contra las mujeres* (2017) Rita Segato afirma que la violencia actual contra las mujeres puede entenderse como una guerra, ya que “La guerra es su último naípe frente a la pérdida progresiva de dominio” (Segato, 2017, p.18). Una de las formas de esa guerra sería la trata de personas (2017, p.18). Así, la protagonista de esta historia se encuentra en un campo de batalla en el que se juega la vida y en el que deberá salvarse sola.

Esta soledad la llevará a buscar a Dios en sus rezos, recurriendo a lo aprendido en los marcos de la educación religiosa recibida en un colegio de monjas. Beya reza y mantiene su fe en todo momento, hasta que un día, por fin, le ve la cara a Dios. Este Dios interno, que se manifiesta como una revelación, es, en realidad, un despertar interior que devela la posibilidad de la salvación propia. Lejos de imitar a la Bella Durmiente del cuento clásico, la protagonista se salva sola y no por acción de ningún héroe, mucho menos un príncipe. El día en que descubre esa cara que buscaba, la protagonista inicia, fortalecida, el camino hacia la propia “liberación”, que en el texto implicará el escape de Beya del prostíbulo.

La búsqueda de la cara de ese Dios que representará la salvación nos permite realizar un paralelismo entre Beya y el yo lírico mujer de algunos poemas místicos de Santa Teresa de Jesús. Por ejemplo, en “Ayes del destierro” dice: “¡Cuán triste es, Dios mío, / la vida sin ti!/ Ansiosa de verte,/ deseo morir” (De Santiago, 1998, p.39). La ansiedad por ver a Dios también aparece en “Muero porque no muero”: “Cuando me gozo, Señor, / con esperanza de verte” (1998, p.34).

El intertexto religioso aparece en esta novela potenciado por la doble presencia de elementos significativos: la imagen y la palabra. Crea un universo bíblico en el que la protagonista llega a ser una Virgen conurbana en un prostíbulo de Lanús. En ese mismo lugar, entre los demonios torturadores y los clientes, estará Dios, pero también San Jorge, el santo popular, que aparecerá por medio de una estampita que le regalará a Beya un cliente eventualmente enamorado. Hacia

el final de la historia, la protagonista tendrá un encuentro con la Virgen de Luján, quien también le prestará su ayuda. Dios, San Jorge y la Virgen de Luján serán, finalmente, los que ayudarán a Beya a derrocar a los demonios y escapar del Infierno, logrando así la “salvación”, es decir, el “cielo”.

La estrategia discursiva consistente en dialogar con textos clásicos de la literatura argentina vuelve a aparecer en las referencias a “El Matadero”, de Esteban Echeverría. Entre los primeros versos, luego de la alusión a Foucault, leemos:

Si a Matasiete el Matambre,
a vos el resfalar en tu sangre
y en los charcos de la leche
que te ahoga y que te arde.
Querés partir y olvidarte,
dejar atrás la Mazorca
y tu esfínter hecho un volado
de broderie de tomate
(...)
(2013, p.24)

Así como a Matasiete le tocaba el Matambre, a Beya le toca bailar una resfalosa que no es solo sangre sino también semen. Ella padece la Mazorca de manera similar a los unitarios víctimas de “La Santa Federación”, pero la situación de Beya es más grave: es mujer y, por lo tanto, son dos las sustancias que la envuelven: la sangre y el semen. Su grado de indefensión es doble. A la sangre como seña de la victoria por la muerte, se agrega el semen como marca del poder patriarcal concretado en la violación al cuerpo femenino.

La protagonista de esta historia es una versión femenina del joven unitario de “El Matadero” pero también es el toro, el Matambre y cada una de aquellas vacas que los carniceros desuellan. Su lugar como carne vacuna para el consumo se complementa con la ilustración en la que se señalan los “cortes” correspondientes, anteriormente mencionada, y con segmentos como el siguiente: “no te matan porque sos/ su hacienda y les rendís viva” (2013, p.36).

Dice David Viñas en su *Literatura argentina y realidad política*: “La literatura argentina empieza con una violación” (Viñas, 2005, p.12). Se refería a los finales de Amalia de José Mármol y de “El Matadero” de Esteban Echeverría. Veía en la violación primigenia la marca dominante y decisiva de la violencia sexual imperando desde los inicios de la literatura argentina. A la manera del unitario ultrajado, Beya es violada por un grupo de hombres representantes de una “barbarie” que, lejos

de la pretensión de eliminar su cuerpo, quieren mantenerlo con vida para sacar de él el mayor provecho posible. En ese suelo bárbaro en el que se hace ingresar a Beya por la fuerza y mediante la violación como ritual de iniciación, la lengua es otra. Como en “El Matadero”, en el puticlub de Lanús la comunicación se rige por el habla popular, desbordada, obscena. La joven protagonista es un cuerpo extraño atrapado en las fauces de ese “Matadero” contemporáneo y urbano.

En *La Argentina en pedazos*, Ricardo Piglia sostiene que la narrativa argentina empieza dos veces: en “El Matadero” y en el *Facundo* (1993, p.3). “El Matadero”, como texto originario de la “historia de la violencia argentina a través de la ficción” (1993, p.3), es representado en este libro por medio de las viñetas del dibujante Enrique Breccia. El carácter gráfico de la obra nos permite establecer un paralelismo con *Beya*. (*Le viste la cara a Dios*). Así como Piglia y Breccia proponen hablar de la violencia por medio de la combinación entre palabras e imágenes, Cabezón Cámara y Echeverría eligen la misma estrategia para reactualizar esa violencia primigenia propia de la literatura argentina. Ambos desafíos estéticos constituyen maneras de simbolizar las fisuras nacionales por medio del cuerpo fragmentado y mancillado.

Por su parte, a pesar de que no existe referencia explícita al texto “La cautiva” de Esteban Echeverría, podemos ver en *Beya* un exponente de la nueva cautiva. El lugar del cautiverio ya no es la frontera sino el conurbano, visto en la actualidad, por los habitantes de Buenos Aires, como otra forma de desierto por sus diferencias espaciales y culturales con la Capital. Como María, la protagonista de “La cautiva”, *Beya* empuñará un arma para salvarse, que ya no será un puñal sino una pistola automática.

En su reciente libro *La Argentina manuscrita. La cautiva en la conciencia nacional*, Horacio González dimensiona la actualidad de la figura mítica de la cautiva: “Tanto el cautiverio, como el secuestro, las figuras del rehén, del prisionero o del perseguido, tienen honda actualidad” (2018, p.10). González habla de un “cautiverio genético como hilo brumoso de todas las épocas” (2018, p.10), que se traduce como un interés acentuado, por parte de estudiosos de la historia y de la literatura, por encontrar en la cautiva claves que permitan entender nuestra cultura. Podemos ver en *Beya* una versión actualizada de la cautiva colonial y decimonónica. Como ella, luego del rapto, sufre el traslado hacia un espacio de frontera, híbrido y complejo en su lengua y en sus hábitos. También como la cautiva mítica, es víctima de un encierro que supone dominación total de su cuerpo y disposición sobre su sexualidad. En consonancia con la idea de Rita Segato con respecto al cuerpo de la mujer como “botín de guerra” (2017, p.18), González afirma que la cautiva aporta a “la indagación histórica sobre una sociedad que impone su superioridad imaginada a otra, revelada en el hecho de considerar mercancías, servicios u objetos de canje al cuerpo femenino” (2018, p.127).

Beya, como nueva cautiva, detenta una identidad fragmentada, negada e ignorada por quienes no alcanzan a ver más allá de los límites de una ciudad que creó nuevas representaciones e imaginarios sobre la civilidad y la barbarie.

Por medio de los ecos de *Martín Fierro*, “El Matadero” y *La cautiva* resonantes en esta obra, Cabezón Cámara reafirma un procedimiento que se advierte en otras novelas de su autoría. Se trata de la recurrencia a textualidades de fuerte significación y aceptación para someterlas a una posterior deconstrucción que permitirá pensar otros ejes de sentido. En *Beya...*, se observa la presencia de la tradición literaria argentina y la tradición cristiana ortodoxa entrecruzándose en busca de la revisión de “lo establecido”: dogmas culturales, literarios y religiosos.

Los estudios literarios se han referido ampliamente a las particularidades de la narrativa de postdictadura en Argentina. Por ejemplo, Carlos Gamerro afirma que las producciones que reciben esta denominación forman parte de un corpus que

(...) ya no pretende convertirse en reflejo fiel de la realidad, según el modelo o el ideal del realismo clásico, sino que se propone, más bien, construir un modelo de *analogon* de dicha realidad, sometiéndola a operaciones de modificación o aún deformación –ésta es la novedad- *deliberadamente arbitrarias* (Gamerro, 2015, p.481).

Sin ser una novela que abarque la temática de la dictadura, podemos ver en la producción de Cabezón Cámara e Iñaki Echeverría una búsqueda similar a la de los textos literarios que intentaron nuevas formas de narrar la violencia dictatorial. Se trata de otra producción, otro texto que se enfrenta a la pregunta: ¿cómo narrar la violencia? Combinar textos, lenguajes y géneros y apelar a las tradiciones más arraigadas en la cultura y en la literatura argentina puede ser un camino.

A manera de cierre- apertura

Los escritores argentinos de las últimas décadas han experimentado con diversas formas de representación de la violencia. Este es el caso de *Beya*. (Le viste la cara a Dios), de Gabriela Cabezón Cámara e Iñaki Echeverría, texto que propone el cruce entre texto icónico y texto lingüístico, lírica y narrativa, saberes cultos y populares, para contar el padecimiento de una joven víctima de trata de personas.

La novela escapa a la posibilidad de una representación mimética de la violencia contra la mujer. Se focaliza en el cuerpo femenino y, a partir del contexto actual, en el que se destacan

los reclamos hacia las formas de subyugación silenciosa que sufrieron y sufren las mujeres, propone contar la historia de un cuerpo apropiado.

Beya... es la historia de un cuerpo de mujer que pierde la posibilidad de ser “para sí” para convertirse en cuerpo “para otros”. No tiene nombre, ni historia y ni siquiera habla por sí misma sino por medio de una segunda persona que la relata. La propuesta estética radica en la puesta en juego de textualidades y lenguajes diversos para mostrar los derroteros de ese cuerpo torturado. Los autores recurren a procedimientos intertextuales que exploran creaciones de la cultura universal y se focalizan en textualidades dogmáticas y canónicas para producir, por medio de la combinación y la reformulación, una forma novedosa de narrar la violencia. Los fragmentos textuales, las variantes estilísticas, los géneros y los códigos entremezclados se presentan como metáfora del cuerpo de la mujer víctima de trata: desgarrado en su materialidad, en su conciencia y en su identidad.

La temática nos atraviesa actualmente como sociedad y la trata de personas no cesa de cobrarse víctimas. El cuerpo de *Beya*, cuya historia se plasma en el texto es, más allá de, en realidad, la metáfora de la mujer actual, oprimida por una perspectiva patriarcal que ve en ella un cuerpo negociable, objetivado, asimilable al cuerpo del animal vacuno para el consumo.

Mediante textualidades diversas, la novela propone recoger los fragmentos de *Beya*, trozados y listos para la venta, hilvanarlos y reconstruirlos para la conformación del sentido de una trama que alerta sobre la actualidad y perduración de la violencia, y sobre las nuevas formas de cautiverio del cuerpo femenino.

Bibliografía

- Cabezón Cámara, Gabriela; Echeverría, Iñaki (2013) *Beya (Le viste la cara a Dios)* Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- De Santiago, Miguel (1998) *Antología de la poesía mística española*. Barcelona: Verón editores.
- Foucault, Michel (2010) *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI editores. 2ª ed.
- Gamerro, Carlos (2015) “Sordos ruidos oír se dejan” en *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. pp 475-488. Buenos Aires: Sudamericana.
- González, Horacio (2018) *La Argentina manuscrita. La cautiva en la conciencia nacional*. Buenos Aires: Colihue.
- Piglia, Ricardo (1993) *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Segato, Rita Laura (2017) *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficante de sueños.
- Viñas, David (2005) *Literatura argentina y realidad política. I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Inicio artículo