

LA MIRADA POSCOLONIAL SOBRE UN CUENTO DE HADAS

CONTEMPORÁNEO¹:

Una lectura de “Le viste la cara a Dios” de Gabriela Cabezón Cámara

Julieta Del Prato

“Encerrado en esta objetividad aplastante, imploré otro. Su mirada liberadora, resbalándose sobre mi cuerpo repentinamente sin asperezas, me devolvió una ligereza que yo creía perdida y, ausentándome del mundo, me restituyó al mundo.”

Frantz Fanon

1- La Beya durmiente del siglo XXI desde el paradigma poscolonial

El argumento es conocido por todos: una princesa, una bruja malvada, una maldición eterna y un príncipe enamorado que rompe el hechizo. Sin embargo, la versión para adultos de este clásico infantil que reconstruye Gabriela Cabezón Cámara (2010), propone una actualización de esta historia a partir de un acercamiento a un mundo más real. Muestra una realidad desgarradora que creemos conocer, pero lo hace desde una perspectiva nueva: el interior mismo de la experiencia.

¹ Trabajo final del Seminario de posgrado La crítica poscolonial entre las teorías literarias: itinerarios de un debate. Dictado por el Dr. Alejandro de Oto, en el marco de la Maestría en Letras de la UNPSJB. Lugar: sede Comodoro Rivadavia. Fecha: del 2 al 6 de noviembre de 2010

La protagonista de la *nouvelle* es una joven argentina de clase media que es secuestrada, violada, y obligada a prostituirse en un “puticlub” de Lanús. En ese antro, Beya, como la bautizan el Cuervo Rata – *cafishio*- y Medina – la regente-, sufre interminables torturas y vejaciones que su cuerpo no hubiera podido soportar sino bajo los efectos resucitadores primero, pero somníferos finalmente, de los narcóticos que la convirtieron en una condenada Beya durmiente. De esa pesadilla logra escapar gracias a la ayuda de un cliente, oficial de la policía bonaerense, quien le facilita el arma que le permite eliminar los obstáculos a los que debe enfrentarse. No obstante, no sale ilesa de ese infierno: se han grabado marcas imborrables en su cuerpo y en su mente que devienen en la inevitable reestructuración de su ser y, por lo tanto, en la construcción de una nueva identidad.

En efecto, “Le viste la cara a Dios” nos permite conocer las reacciones y acciones estratégicas que pone en práctica un sujeto en situación de opresión y sometimiento para lograr sobrevivir al martirio que le fue impuesto.

Frente a este panorama, los aportes teóricos de los estudios poscoloniales brindan una serie de claves de lectura que posibilitan la comprensión e interpretación del funcionamiento del texto. Partimos del valor metafórico que asume el término poscolonial, desde la perspectiva de Miguel Mellino:

“(...) el objetivo fundamental de la crítica poscolonial será, por un lado, restituir la subjetividad y autoridad a la voz del otro rechazando su sujeción en las propias categorías cognitivas y, por otro, descentrar y descolonizar tanto el discurso imperialista estructurado a partir de la contraposición nosotros/ellos, como la relación centro-periferia en torno a la cual se ha configurado el saber occidental.” (2008: 50).

Desde este punto de vista, el alcance de los estudios poscoloniales va más allá de lo comprendido en la relación de dominación de un pueblo hacia otro. El despliegue del paradigma poscolonial más allá de sus límites originales nos habilita para repensar las relaciones de poder, la construcción de las subjetividades, de los discursos y representaciones y las acciones de resistencia, a partir de los lineamientos críticos del postestructuralismo y posmodernismo.

En este sentido, el análisis de la obra de Cabezón Cámara nos permite conocer, escuchar y comprender la voz de un otro subyugado. Nos otorga el permiso de acceso a una realidad oculta y silenciada desde donde la protagonista construye un espacio de refugio; una guarida en la cual urde los hilos de la resistencia. Beya resiste la opresión a partir de una serie de acciones y estratagemas que generan rupturas en ciertas concepciones naturalizadas que la mantienen en una posición subalterna. De esta manera, el relato recupera la voz de la otredad, focaliza en sus prácticas, y deconstruye los valores y verdades anquilosadas que han servido de justificativo para imponer la colonialidad del ser sobre su ser (Mignolo, 2007: 27).

2- Cuerpo colonial: la degradación del ser

Son los golpes, las violaciones; es la sangre, el dolor, el cuerpo herido y prisionero. Es el proceso de degradación del ser que comenzó la noche en que secuestraron a la joven y la violaron para enseñarle qué debía hacer en el prostíbulo. La escritura abunda en detalles cuasi naturalistas, descripciones penetrantes del horror que funcionan como una denuncia viva de la tortura.

“Querés partir y dejar atrás la mazorca, el ardor colorado de sus dientes amarillos y tu esfínter hecho un volado de broderie de tomate, ay, si pudieras esfumarte en un abrazo

celestial y no sentir las trompadas, ni que te queman con fasos ni esa contracción que duele, la de cada célula tratando de blindarte para que no te entren ni arando. Pero te entran y te aran y te querés ir a la mierda: dejar el cuerpo escorado, dejar el hueso partido, dejar la sangre que te late en cada hematoma nuevo y olvidar las convulsiones que te sacuden también.” (Cabezón Cámara, 2010: 6)

Un entramado ininterrumpido de cuadros como este llevan al lector a experimentar el hartazgo y saturación que vivencia la protagonista. Así pues, el mundo colonial se convierte en un infierno en el que la violación es una amenaza constante y la muerte es una posibilidad omnipresente.

El antro en el que está presa Beya se rige por lo que Nelson Maldonado Torres (2007) ha denominado la no-ética de la guerra, caracterizada por la normalización de eventos extraordinarios que toman lugar en la guerra, por ejemplo, el abuso sexual, la esclavización y el asesinato. La radicalización y naturalización de esta no-ética constituye las bases del fenómeno de la colonialidad.

La colonialidad del ser es un concepto que Maldonado Torres retoma de Walter Dignolo (2007), y se refiere no sólo a la dominación de la mente de los sujetos subalternos (que estaría más relacionada con la colonialidad del poder y del saber), sino principalmente a la experiencia vivida de la colonización y su impacto en el lenguaje. Sobre la base de este concepto, podemos pensar que las quemaduras, los desgarros, las llagas y las infecciones son en realidad heridas coloniales, huellas de la dominación física, es decir, marcas que evidencian la colonialidad del ser.

Uno de los mecanismos por medio de los cuales opera la colonialidad del ser en “Le viste la cara a Dios” es la degradación del sujeto. Éste, en algunos casos, toma la forma de animal, por lo que se trata de una animalización, como en el siguiente fragmento:

“(…) no te mata porque sos su hacienda y le rendís viva, le rinde tu kilo en pie o mejor dicho en cuatro patas y eso tiene desventajas aunque ella fanfarronea con sus amigos diciendo que sus putas rinden más que las vacas del estanciero más poronga de sus clientes.” (Cabezón Cámara, 2010: 9).

En otros fragmentos, Beya se convierte en un objeto lacerado:

“(…) te fornican y te aplastan para que no te quede más ninguna interioridad, hasta hacerte reventar cualquier burbuja de vos que te pudieras guardar, hasta dejarte hecha sólo carne calentita y plañidera.”(14)

El colonialismo juega con la alienación de los cuerpos de los vencidos, ya que al cosificar, deshumaniza al sujeto e intenta borrar su subjetividad. Y sin sujeto, no hay resistencia.

Al respecto, Alejandro De Oto afirma que “(…) un cuerpo colonial es un cuerpo inscripto, marcado y organizado por una escritura que le es anterior, como lo es el lenguaje que lo habita, y exterior en tanto lo produce ausente, monstruoso, incorregible y paradójicamente pasible de una intervención que puede rectificarlo.” (2006: 2). Tal como aquí se plantea, la degradación del sujeto colonizado es un proceso que se inicia en el exterior, dominando el cuerpo en primer lugar, por medio de la cosificación; y transformando luego, a través de la violencia, un ser humano en un vacío. El resultado final, en muchos casos, es la aniquilación. No obstante, las operaciones de reducción y

manipulación no son siempre exitosas. Son procesos contradictorios y suelen dejar grietas que los sujetos logran transformar en trincheras de resistencia.

3- La enunciación de una nueva voz en un “otro lugar”

“Le viste la cara a Dios” es una narración construida sobre la base de una segunda persona que interpela a un vos. Toda la obra se erige como un diálogo íntimo entre una voz externa que se dirige a Beya, pero que a la vez es generada desde la protagonista a partir de un desdoblamiento de sí misma.

Desde el inicio de la *nouvelle*, el lector escucha esa otra voz que conoce los deseos, los miedos y los dolores más profundos de Beya: “Querés irte. Bien que hacés, así es todo torturado: querés un alma que pueda vivir tu vida en las alturas, querés fuga y bilocación, un espíritu que sepa estar en otro lugar, muy lejos más sin morirte, vos querés desdoblamiento cual místico cual viaje astral (...)” (Cabezón Cámara, 2010: 7). Esa voz, que interpreta de manera omnisciente la esperanza de Beya es, al mismo tiempo, la prueba perfecta del cumplimiento cabal de sus anhelos. Como una forma de resistir la tortura, la joven busca un lugar donde resguardarse, donde preservar su subjetividad. Y lo encuentra.

El presente enunciativo es en la *nouvelle* una estrategia discursiva liberadora, ya que la voz narradora mantiene activa la presencia de Beya como sujeto de su experiencia. Al interpellarla, la despierta de ese entumecimiento y la erige como agente de su propia supervivencia.

“Igual ya casi no sufrís: lo ves todo muy de arriba, ahí está tu cama, ahí tu cuerpo debajo de otro, ahí tu garganta aullando, ahí abajo y desde ahí o más bien desde allá arriba, lo único que te une a vos es una línea de plata, hecha de una lucecita débil, algo así como un cordón umbilical evanescente que apenas brilla, una promesa, un puente, como aquello

que, vos creés, puso Dios para que tengas la certeza iluminada de que alguna vez serás nuevamente soberana de vos misma: voy a ser dueña de mí, te prometés (...)” (Cabezón Cámara, 2010: 16).

Ese espacio etéreo, que separa la mente y el cuerpo de Beya puede comprenderse plenamente si lo analizamos a la luz del concepto de tercer espacio de Homi Bhabha. “Es este Tercer Espacio, aunque irrepresentable en sí mismo, el que constituye las condiciones discursivas de la enunciación que aseguran que el sentido y los símbolos de la cultura no tienen una unidad o fijeza primordiales; que aun los mismos signos pueden ser apropiados, traducidos, rehistorizados y vueltos a leer.” (Bhabha, 2002: 58)

Gracias al desplazamiento hacia ese lugar contradictorio y ambivalente, Beya puede observarse y pensarse otra. Logra un desprendimiento de su realidad más palpable e ingresa en ese espacio “in between” entre su yo pasado y su cuerpo ultrajado. Esto le posibilita enunciarse y tramar las acciones que le permitirán liberarse. En este punto, el relato trabaja con dos apropiaciones y resignificaciones interesantes: el odio generado por la herida colonial, por un lado, y el lenguaje del dominador, por el otro.

Beya habita el odio en tanto dimensión productiva del tercer espacio. “La única puerta es el odio y no tenés otra leña para echarle a la fogata que los mismos latigazos que te desmayan a diario, pero seguís, el odio te mantiene viva (...) Estás escondida ahí, en el jardín de odio (...)” (Cabezón Cámara, 2010: 13-14).

La joven aprovecha y transforma el odio en energía para resistir. Es la posibilidad de reinterpretar un sentimiento, que de otra manera, la hundiría cada vez más en el olvido de sí misma. El resultado de este proceso deviene en metáfora: la joven engendra una criatura alimentada de odio. “Pero, Beya, esa leche que te arde como picana se la das a tu

cachorro y a tu flor y crece fuerte esa burbuja de vos, porque, y ahora tenés la certeza, el odio puede habitarse, como se habitan también la adicción y la paliza cuando no hay más techos que esos.” (Cabezón Cámara, 2010: 15)

Sobre este mismo punto, acordamos con De Oto en que la mayor densidad de las historias coloniales ocurre en los cuerpos. En ellos se inscriben las trazas más profundas y persistentes de la subjetividad (2006). Las heridas coloniales, entonces, hacen evidente el ineludible reclamo por el derecho de los subalternos a enunciarse a sí mismos.

Otro aspecto a considerar en relación a las resignificaciones producidas en el tercer espacio, es el que concierne al lenguaje. Resulta pertinente recordar aquí la concepción de discurso que propone Foucault, ya que éste se convierte en el ámbito más codiciado para las disputas ideológicas. Se trata de “un sistema de enunciados, transmutados en significados, por medio de los cuales los individuos perciben, aprehenden y clasifican la realidad social. A través de los discursos, los grupos dominantes producen en las clases sociales subalternas un sistema arbitrario de valores y conocimientos, vivido por los sujetos como un verdadero régimen de verdad.” (Mellino, 2008: 69)

En efecto, en “Le viste la cara a Dios” surge una negociación que abre un juego de voces desplazadas que se entrelazan y que caracterizan a este tercer espacio como un lugar de hibridismo lingüístico.

“Si te dejaran pensar en algo más que en el final de esa paliza continua, pensarías que la tortura tiene diccionario propio: te arrancaron tus palabras y te metieron las de ellos, tan dolorosas y sucias como el mar de miembros punzantes que te sacuden ahora como a un barquito un tsunami.” (Cabezón Cámara, 2010: 7)

La voz narradora es consciente de la síntesis que interpreta: por un lado, la original voz de la joven de clase media que estudiaba y trabajaba, con sus recurrentes alusiones al arte, a la historia y a figuras clásicas de la literatura como Esteban Echeverría, José Hernández, Alejandra Pizarnik, San Juan de la Cruz y Nietzsche; y por el otro lado, el vocabulario característico del mundo de los cabaret, el sexo y la droga. Así pues, el tercer espacio, como sostiene Bhabha, acompaña la asimilación de contrarios y crea la oculta inestabilidad que presagia cambios poderosos (2002: 59). Justamente, estos cambios son los que se dan a partir de que el oprimido recupera la voz. Por supuesto, no se trata de la misma voz, sino de una nueva que articula las bases de una también nueva subjetividad.

Beya se transforma en agente activo de una articulación de instancias antagónicas que sólo pueden tener lugar en el “in between” de esa voz narradora. En ese lugar de negociación, la protagonista se apropia de las palabras de los secuestradores, ganando poder de significación. Esta incorporación y re-semantización pone en funcionamiento en el relato una *metáfora lingüística*. Se trata de una estrategia discursiva emancipadora que Bhabha relaciona con el recurso de “escribir en voz alta” que retoma de Barthes: “un texto de incidentes pulsionales, la lengua rellena de carne, un texto donde podemos oír el granulado de la voz (...)” (2002: 211). En este sentido, la escritura de Cabezón Cámara se vuelve un todo discontinuo, una vorágine que intenta representar y redimir el cuerpo destrozado en el discurso:

“(...) gritás porque te duele o para que no te duela, para prevenir el golpe, pero un grito fuera de tempo en el antro no molesta ahí no se lleva el compás, ahí nomás se calientan con alaridos al fuego y vos ya lo sabés bien aunque no te des cuenta cómo porque apenas si lográs pasar de un momento a otro en base a una combustión lenta hecha

de leche, de palo, de merca y whisky, no te acordás cómo fue pero sabés y gritás y les pedís más (...)” (Cabezón Cámara, 2010: 12)

En definitiva, el lenguaje, por su carácter ideológico, se convierte en otra dimensión del tercer espacio de enunciación donde a partir de un sujeto escindido, se logra una potente síntesis que habilita la emergencia de una nueva posicionalidad. Es, como ya lo hemos repetido, un espacio de resistencia.

4- El arte de la simulación: otra resistencia

Homi Bhabha abre el capítulo IV de su libro “El lugar de la cultura” (2002) con una cita de Jacques Lacan, que utiliza a modo de epígrafe. Allí Lacan hace una referencia a la relación entre el mimetismo y el camuflaje como técnica de guerra: el efecto del mimetismo es la revelación de algo diferente en lo similar.

Esta definición de mimetismo resulta iluminadora para pensar un accionar particular de Beya en tanto acto de resistencia: *ser* y *estar* en el cuerpo lastimado y agredido, y permanecer viva, no es factible; sin embargo, *simular* disfrutar del sexo y las agresiones puede resultar una estrategia efectiva de defensa y, eventualmente, de ataque.

“Súbitamente entendés que mejor hacés creer que ya estás muerta y entregada como novia al Cuervo Rata (...) y tu pobre cuerpo, Beya, se encuentra sabiendo posta, con certeza iluminada, que lo mejor es fingir y sofisticás la ausencia. Ya no te dormís parada, estás lista para un óscar por tu representación de víctima seducida.” (Cabezón Cámara, 2010: 11)

A causa de esta estrategia del *parecer*, Beya obtiene una serie de beneficios que le facilitan la supervivencia: “trabaja” menos horas, puede alimentarse mejor, consigue ver la luz del sol (desde el patio del prostíbulo), e incluso obtiene la exclusividad de la sección

sadomasoquista en la que aprovecha para lastimar con latigazos a los “clientes” que asisten al antro.

Ahora bien, para que la simulación se torne una estrategia de resistencia y logre socavar la autoridad que mantiene a Beya subyugada, debe llegar hasta el límite mismo de lo posible y pensable: debe practicar el mimetismo para que los resultados se traduzcan en una amenaza. Apunta Bhabha al respecto que “el discurso del mimetismo se construye alrededor de una ambivalencia; para ser eficaz, el mimetismo debe producir continuamente su deslizamiento, su exceso, su diferencia.” (2002: 112). En este sentido, el fingir se convierte en una estrategia de doble filo. Con todo, Beya asume el desafío y no duda en hacer lo necesario para cumplir con su papel.

“El Rata Cuervo hijo de puta te puso el caño en la mano y te gritó que tiraras. Vos no escuchabas más nada que la música del cielo pero entendiste muy bien lo que el tipo te pedía y ahí apretaste el gatillo y le volaste lo poco que le quedaba de cráneo a la chica hecha hamburguesa”. (Cabezón Cámara, 2010: 20)

Beya, al asesinar a una compañera del prostíbulo (también raptada como ella), gana la confianza del cashishio, y rompe, a la vez, algunos principios de la moral tradicional que había traído consigo de su otra vida: lo bueno / lo malo, lo justo / lo injusto, la confianza, la lealtad, por ejemplo.

La protagonista de esta *nouvelle* se transforma en agente de una serie de prácticas perturbadoras que resquebrajan su subjetividad. No obstante, si comprendemos que la identidad es un proceso más que un producto acabado, podremos entender de qué manera afecta la experiencia de colonialidad y los actos de resistencia en la subjetividad de Beya. Es que, parafraseando a De Oto (2006), la diferencia es el espacio disponible para la

invención del “uno mismo”. La diferencia entendida aquí como ambivalencia, como fluctuación moral y ética que justifica un accionar contradictorio pero a la vez, constitutivo de una nueva subjetividad.

Por lo que se refiere a la cuestión axiológica, Beya incorpora y resignifica el modo de actuar propio del prostíbulo: acepta las relaciones sexuales con los clientes y el café, comparte tiempo con los encargados del antro, pero principalmente, comete una serie de asesinatos que desplazan su interioridad definitivamente. En primer lugar, el homicidio de la compañera, que ya hemos mencionado unos párrafos arriba; luego, el asesinato de los encargados del prostíbulo, que comprendemos como venganza; y finalmente, tal vez el más disruptivo de los crímenes: los disparos injustificados contra seis “pibas”, que en nada interferían en su salvación. La voz narradora que le habla a Beya, pero que al mismo tiempo es la voz de Beya, consiente el error, y lo olvida rápidamente.

Los crímenes son la muestra perfecta de que la mimesis funciona como resistencia. En definitiva, Beya logra salir de infierno, gracias a la simulación. Ahora bien, es claro que el motor de esta fuga es el odio:

“La línea que hay entre actuar y hacerse parte es finita, ambigua, jodida y hacerse parte es lo mismo que estar muerta estando viva: mejor cultivás el odio cual orquídea delicada, le das la teta al bebé que inventaste a latigazos y que tiene ojos amarillos como las infecciones que sufrís en medio cuerpo y que lleva en las mejillas esas llagas purulentas que te parten de dolor cada vez que trabajás, y trabajás demasiado.” (Cabezón Cámara, 2010: 13)

“Te hiciste fuerte y monstruosa: además de los siete ojos, los siete cuernos y la espada en la boca, te crecieron las diez facas en las puntas de los dedos, alumbraste a tu bebé que fue un dragón con diez cráneos y siete cuernos de extraña distribución y se afilaba las garras y hacía gárgaras de pólvora de la mañana a la noche incluso cuando dormías el monstruito se entrenaba para estar listo a la hora de las hogueras del juicio.”
(Cabezón Cámara, 2010: 22)

El odio hiperbólico es, entonces, el vector que indica dónde se abren posibilidades encubiertas y dónde se quiebran y deconstruyen categorías y presupuestos tradicionales.

Otro punto a tener en cuenta relacionado con la simulación como resistencia, es una estrategia de escritura presente en toda la *nouvelle*. Se trata del uso recurrente de metáforas y comparaciones encabezadas por la fórmula “como si...”.

“(...) cretinos que te horadan como si fueras una huerta en tierra dura y ellos arando afilado, como si te sembraran soja, como si lo que quisieran fuera sacarte petróleo oro (...) quieren más y te maceran la carne a fuerza de garrote y guasca como si te estuvieran preparando para meterte en el horno y comerte una vez reblandecida, como si fueras un corte de nalga de buey bien viejo y ellos fueran una maza que te vuelve de ternera (...)”.
(Cabezón Cámara, 2010: 12)

Sostienen Lakoff y Johnson que “nuestro sistema conceptual es en gran medida metafórico, la manera en que pensamos, lo que experimentamos y lo que hacemos cada día también es en gran medida cosa de metáforas” (2004: 39). Tal como señalan estos autores, la esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra. Estas metáforas ontológicas son las que permiten comprender nuestras experiencias en términos de objetos y sustancias, lo que facilita el tratamiento de estas

experiencias como entidades discretas. Al lograr objetivar nuestras experiencias es posible establecer un cierto distanciamiento y razonar sobre ellas.

Justamente, el uso iterativo de este recurso en la obra de Cabezón Cámara cumple la función de objetivar la vivencia de la tortura para poder nombrarla y comprenderla. Al hacer aprehensible los actos de tormento, Beya puede controlar de alguna manera las consecuencias: la escisión del sujeto y la creación del tercer espacio de enunciación son, en parte, viabilizados por la incorporación del recurso de la metáfora.

Finalmente, resulta necesario hacer referencia a una estrategia a la que Beya recurre para re-unir los haces que conforman su identidad. Las acciones de resistencia que la protagonista lleva a cabo para superar la colonialidad de su ser, la llevan hasta el límite de su yo. Podemos aquí parafrasear a Bhabha, y decir que explorar el tercer espacio le permite emerger como el otro de su yo. Sin embargo, no es posible llegar hasta ese abismo de mimetismo y simulación y sobrevivir, sin poner en práctica operaciones de refuerzo de la identidad. Para Beya, el auto-reconocimiento tomaba forma cuando se ovillaba en su cama:

“(…) te metés en un rincón hecha un bollo cual gato enfermo, como si pudieras así construir más mismidad, la que quisieron quitarte a palazos y a pijazos.” (Cabezón Cámara, 2010: 14)

“El ovillo, que es la posición fetal, es la postura adecuada para los desilachados: se toma cada hilo de ser y se junta con los otros: por eso se ovillan las putas y se acurrucan los chicos después de que les pegaron y por eso no permiten en los campos de tortura, con cadenas en muñecas y tobillos, que se abracen a sí mismos los pobres despojos humanos que hacen de los reclusos.” (Cabezón Cámara, 2010: 16)

“(…) enseguida te ovillaste, ahora mucho menos frágil porque tenés cosas tuyas: además de Dios y el odio, la flor y el bebé imaginarios, sumaste a tu patrimonio la figurita en el puño y la promesa que viste en los ojos de Ramón.” (Cabezón Cámara, 2010: 18)

Se trata, en definitiva, de otra dimensión de ese tercer espacio que analizamos en un apartado anterior. Sólo que ésta se torna más corpórea y terrenal.

5- A modo de conclusión: “Le viste la cara a Dios”, una obra poscolonial

A lo largo de este trabajo hemos recorrido los puntos principales de la *nouvelle* de Gabriela Cabezón Cámara a la luz de los aportes teóricos del poscolonialismo. Si bien, como ya hemos mencionado al comienzo, no seguimos la línea estricta del alcance de esta corriente teórico crítica, es decir, no trabajamos sobre un texto fundado en la relación imperio-colonia entre naciones y pueblos, podemos afirmar que el texto analizado responde de manera muy sugestiva a los interrogantes que el poscolonialismo plantea.

Así pues, la obra le da voz a una mujer subyugada por una forma de esclavitud moderna. Vale decir, se sitúa en el cuerpo colonizado y desde esa perspectiva narra los acontecimientos: el Otro marca el posicionamiento desde donde es repensada la realidad.

En el mismo sentido, podemos afirmar que la *nouvelle* consigue representar, a partir del posicionamiento antes mencionado, un Tercer Espacio de enunciación en el que la dislocación posibilita la emergencia de actos de resistencia. La escisión del cuerpo y la voz le permiten a Beya habitar ese “in between”, donde se convierte en sujeto de la acción. Las prácticas protagonizadas por la joven están fundadas, entonces, en la ambivalencia característica de este espacio, marcado por la ruptura de clásicas dicotomías: bueno/malo; ser/parecer; cielo/infierno; yo/ellos, por ejemplo. Es en este espacio de desprendimiento

donde Beya le ve la cara a Dios: allí encuentra la esperanza de salvación; allí, oculta entre la podredumbre del “puticlub”.

Para finalizar, nos hacemos eco de las palabras de Walter Mignolo (2007) cuando dice que la des-colonialidad es la energía que no se deja manejar por la lógica de la colonialidad ni se cree los cuentos de hadas de la retórica de la modernidad. En efecto, nuestra Beya durmiente se transforma en un agente que desafía y desestabiliza el poder colonial que la oprime. Por esto podemos concluir que la obra de Gabriela Cabezón Cámara es una muestra sublime de literatura poscolonial.

6- Bibliografía

Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002 [1994].

De Oto, Alejandro. *Apuntes sobre historia y cuerpos coloniales: algunas razones para seguir leyendo a Fanon*. Worlds and knowledges otherwise, 2006.

Cabezón Cámara, Gabriela. *Le viste la cara a Dios*. Sigueleyendo editorial, 2010.

Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Abraxas, 1973.

Lakoff, George y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 2004 [1986].

Maldonado Torres, Nelson. “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”. Castro Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del hombre editores, 2007. (127 – 168)

Mellino, Miguel. *La crítica poscolonial: descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Mignolo, Walter. “El pensamiento des-colonial, prendimiento y apertura: un manifiesto”. Castro Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del hombre editores, 2007. (25- 46)