



DANIEL SCARCELLA

CIFFyH-Conicet-Universidad Nacional de Córdoba
carmelogarreu@gmail.com

ANDREA TORRANO

CIECS-Conicet-Universidad Nacional de Córdoba
andreatorrano@yahoo.com.ar

LA FIESTA DE LOS MONSTRUOS EN LA VIRGEN CABEZA Y YANARA DE GABRIELA CABEZÓN CÁMARA

Fecha de recepción: 20.10.2020

Fecha de aceptación: 31.03.2021

Resumen: Este artículo se propone indagar sobre la fiesta del monstruo en la literatura argentina contemporánea, particularmente en dos textos de Gabriela Cabezón Cámara: *La Virgen Cabeza* (2009) y *Yanara* (2018-2019). Nos interesan especialmente estos escritos porque encontramos en ellos una forma de la monstruosidad como forma de vida en común. La monstruosidad remite a los sujetos precarizados y cotidianos que encarnan un potencial de lucha y resistencia. Estos monstruos habitan en zonas urbanas también precarizadas, que pueden considerarse como un espacio de captura, pero que también permiten generar formas de auto-organización. La vida en común se refiere a lo barroso, la autogestión y la fiesta. Lo barroso aparece como una materialidad asociada con lo bajo y lo popular, y, al mismo tiempo, como un elemento aglutinante posibilitador de la unión de cuerpos y de modos de generar lazos sociales, culturales y afectivos. La fiesta se presenta como transgresión a los límites establecidos, a través del placer sexual, la comida, la celebración, la resistencia y lucha. La fiesta de los monstruos es la expansión de la vida en común y la posibilidad de crear una comunidad alternativa.

Palabras clave: monstruos, multitud, fiesta, vida en común, Gabriela Cabezón Cámara

Title: The Celebration of the Monsters in Gabriela Cabezón Cámara's *La Virgen Cabeza* and *Yanara*

Abstract: This article aims to inquire into the celebration of the monster in contemporary Argentine literature, particularly in two texts written by Gabriela Cabezón Cámara: *La Virgen Cabeza* (2009) and *Yanara* (2018-2019). We are particularly interested in these writings because we find in them a form of monstrosity as a way of life in common. Monstrosity refers to precarious, ordinary subjects who embody a potential for struggle and resistance. These monsters inhabit urban areas that are also precarious, which can be considered as a space of capture, but which also allow for the generation of forms of self-organization. Life in common refers to the muddy, self-governance, and celebration. The muddy appears as a materiality associated with the low and the popular, and at the same time as a binding element that enables the union of bodies and ways of generating social, cultural and affective ties. The celebration is presented as a transgression of the established limits, through sexual pleasure, food, festivity, resistance, and struggle. The feast of monsters is the expansion of life in common and the possibility of creating an alternative community.

Keywords: monsters, multitude, celebration, life in common, Gabriela Cabezón Cámara

INTRODUCCIÓN

Los monstruos siempre han estado presentes en la literatura, pero es en la modernidad, especialmente en la literatura gótica, donde se vuelven parte ineludible de la imaginación literaria (Huet 1993). Podríamos decir que la modernidad es rica en monstruos, estos invaden la ciencia –se desarrolla una teratología– y también la literatura. Pero, a diferencia de la ciencia, donde se pretende domesticar al monstruo, la literatura se propone exhibirlos como signo de rebeldía. “Los monstruos borran las fronteras, también transgreden, violan, contaminan y mezclan lo que debe ser mantenido separado” (Lunger Knoppers y Landes 2004: 6, nuestra traducción); vienen a poner en cuestión el orden establecido e interpelan con su presencia. Como advierte Mabel Moraña:

el carácter del monstruo se destaca como *dispositivo cultural* orientado hacia una *interrupción* productiva de los discursos dominantes y de las categorías que los rigen. [...] creando un campo de significaciones que desnaturaliza el mundo conocido sometiéndolo a otras lógicas, poniendo a prueba su umbral de tolerancia, desfamiliarizándolo. (2017: 23)

La literatura argentina desde sus orígenes nos muestra una galería de monstruos: “sujetos inconvenientes para la elite que monta el discurso histórico argentino hegemónico” (Ferro 2015: 9). Un texto paradigmático es *El matadero* (1871) de Echeverría, que representa el desborde de la violencia popular, donde el narrador no considera necesario distinguir entre violencia animal y popular, similar a un estado de excepción, donde “el accidente es la regla” (Kohan 2006: 195). Este desborde de violencia funciona como una fiesta del monstruo, donde el pueblo se apropia del carnaval y encarna la cultura oficial del rosismo. En la obra de Gabriela Cabezón Cámara también encontramos sujetos monstruosos (travestis, lesbianas, mujeres mapuches, bonzas, víctimas de trata, personas precarizadas y marginalizadas) atravesados por la fiesta y el desborde, que se presentan como una renovación de la tradición literaria argentina¹. Josefina Ludmer definió las “fiestas del monstruo” de nuestra literatura como un momento crucial donde “las masas imposibles, oídas y nunca escritas antes, ocupan el espacio entero de la patria” (2000: 158). Esta consideración también la encontramos en la denominada nueva narrativa argentina (NNA) (Drucaroff 2016) –a la que pertenece Gabriela Cabezón Cámara–, caracterizada por la postdictadura argentina y la crisis socio-económica del 2001², donde la fiesta

¹ El recorrido que realiza Ludmer (2000) por las “fiestas del monstruo” se inicia por *El matadero* de Echeverría y “La Refalosa” (1839-1851) de Hilario Ascasubi, que manifiesta cómo los unitarios son animalizados por los federales entre risas y música; el *Martín Fierro* (1872) de José Hernández, donde el gaucho Fierro parece disfrutar el degollamiento del indio; “La fiesta del monstruo” (1947) escrito por Borges y Bioy Casares, en el cual las masas populares peronistas son representadas como una horda asesina; hasta llegar a *El fiord* (1969) de Lamborghini, que refiere al conflicto de las facciones peronistas, ya sean de derecha o izquierda, donde las fiestas del monstruo son una serie de alianzas sexuales y políticas.

² En 2001, en Argentina se desata la mayor crisis económica, social y política desde el regreso de la democracia en 1983. Esto fue consecuencia del colapso económico provocado por las políticas neoliberales –ajuste, privatización y convertibilidad de la moneda– impulsadas durante los años 90 por el entonces presidente

del monstruo es representada con un lenguaje socarrón y sarcástico, que pone en escena personajes de sectores populares, militantes políticos y disidentes sexuales, por lo general del conurbano bonaerense³.

Un antecedente importante que puede advertirse en la escritura de Cabezón Cámara es *El Fiord* (1969) de Osvaldo Lamborghini: “el texto juega con las orillas extremas, entre lo más bajo de la lengua, de los cuerpos, del espacio” (Ludmer 2000: 155), en la que también está presente una política de ascenso y descenso a los extremos, donde se conecta lo más bajo con lo más alto, comienzo y fin, nacimiento y muerte. *El Fiord* ya contiene “las luchas que décadas después pondrán a piqueteros, travestis y trabajadoras sexuales en el centro de las demandas democratizadoras reconfigurando los sentidos de las luchas populares” (Giorgi 2014: 182), como lo hace la escritura de Cabezón Cámara. En *La Virgen Cabeza* (2009), primera novela de la autora, nos encontramos con el universo de la cumbia, de la villa, del goce, del desenfreno y de la pobreza y, al mismo tiempo, con Miami y la opulencia. El habla de la Virgen villera combina el rioplatense orillero con el español cervantino; y Cleopatra –la protagonista de la historia– aunque sin educación formal, domina la literatura clásica y renacentista. Podríamos decir que la historia combina barro y flores: “Todo lo que is born se muere” (Cabezón Cámara 2009: 9); hay un uso recurrente del inglés en la novela. En *Yanara*, la política de ascensos y descensos se observa en la revuelta política: los habitantes de El Abasto (una villa no tan distinta a la del Poso de *La Virgen Cabeza*), junto a movimientos sociales y el espíritu de Evita derrocan al gobierno neoliberal macrista⁴. Así, el pueblo precarizado recupera ciertos derechos

Carlos Menem. Las tasas de desempleo alcanzaron el 21,5 %. Las calles y espacios públicos del país se convirtieron en lugares de encuentro donde se realizaban ollas populares, trueques y asambleas políticas. El 19 de diciembre el presidente De la Rúa decretó “Estado de sitio”, lo que provocó disturbios en todo el país y una represión policial con diecinueve muertos y numerosos heridos en dos días. Al día siguiente el presidente renuncia y se pone en evidencia la mayor crisis de representación política en la historia argentina. Estos hechos son considerados un hito en la historia argentina reciente y han calado hondo en la memoria popular. Para un mayor detalle, cf. Mazzeo y Fundación de Investigaciones Sociales y Políticas (2004).

³ Drucaroff utiliza las denominaciones nueva narrativa argentina (NNA) y narrativa argentina de las generaciones de postdictadura para referirse a un mismo fenómeno: la narrativa publicada a partir de los años 90, escrita por personas nacidas en los 60. Esta primera generación está integrada por escritoras y escritores que vivieron en su juventud la última dictadura militar, que llevó adelante un plan de exterminio contra los jóvenes de esa generación y que mandó a la guerra de Malvinas a otros tantos. Una segunda generación de la nueva narrativa se ubica entre quienes nacieron a partir de 1970 y comenzaron a publicar después de 2001. De acuerdo a esta clasificación, Cabezón Cámara pertenecería a la primera generación, ya que nació en 1968, sin embargo comienza a publicar y alcanzar repercusión después del 2001. Para Drucaroff esto se debe a que durante los años 90 “todos los libros iniciales están escritos por varones: la literatura de las mujeres tenía pocas chances de ser tomada en serio y publicada” (2016: 27). Es recién entrado el siglo XXI que las escritoras mujeres pueden editar o visibilizar sus libros y conseguir repercusión.

⁴ Mauricio Macri llegó a la presidencia de la Nación en el 2015 con la Alianza Cambiemos, partido asociado con la derecha argentina. Su gestión se caracterizó por concebir al país como una empresa, es decir, “todo aquello que no produce riqueza es un gasto suprimible”: hubo recortes en los planes sociales, en las jubilaciones y en la ciencia nacional, hubo devaluación de sueldos, y en varias oportunidades, cuando el pueblo salía a manifestarse en contra de estas decisiones, el gobierno respondía con represión policial. Dicho de otro modo: “El macrismo abrió las circunstancias propicias para la reactivación de uno de los rasgos más autoritarios de la derecha argentina: la de la eliminación del pueblo” (Biglieri y Perelló 2018: 69, 72).

(escuelas, hospitales, fiestas populares) y los gobernantes comienzan a vivir el infierno del trabajo; por ejemplo, Vidal (una referente política del gobierno neoliberal macrista y gobernadora de la provincia de Buenos Aires, 2015-2019) trabajará en un campo de soja fumigado con agrotóxicos.

La combinación de lo alto y lo bajo también es acompañada por el placer, nos acerca a lo que Néstor Perlongher entendía por la fiesta del carnaval: “una estrategia diferente de producción de deseo, que escande y perturba constantemente el tejido social” (2013: 76). Para el autor, si algo se *desrecala*⁵ en el carnaval, no es el revés de las modalidades de expresión vigentes, sino el propio modo de producción de subjetividad que entra en cuestión (77). Nos interesa destacar este punto porque las fiestas que narra Cabezón Cámara, con sus monstruos, disidencias, rebeliones y revueltas, nos permiten pensar – como desarrollaremos a lo largo de este artículo – formas de producción de subjetividades y de lo común, a contramano de las promovidas por el neoliberalismo.

Cuando Perlongher se refiere al carnaval, también lo hace en relación a la literatura rioplatense de los años sesenta y setenta que denomina *neobarroso*⁶. *Una escritura neobarrosa es una máquina de mutación* que al dar vuelta su orden, revierte los sofocantes autoritarismos de la vida; dicho de otro modo, una máquina barroca que hace delirar la lengua, es un procedimiento de desarreglo del sentido que anula las jerarquías y lo mezcla todo (Rodríguez 2020: 53). El neobarroso no solo se aplica a la literatura, sino que es una marca de una sensibilidad histórica: del colonialismo, del nomadismo, de lo bajo, de la hibridación, que se advierte en nuestras sociedades (Lanza López 2018). En Cabezón Cámara también encontramos ese neobarroso, más precisamente un *barroso feminista* (Domínguez 2012 y 2013). Nora Domínguez caracteriza al barroco feminista como una reapropiación de la “mejor tradición de literatura nacional de la violencia” que se articula con “la mezcla, tránsito y confusión de sexos, géneros y deseos y nunca en su fijeza, o, dicho en términos deleuzianos, en el devenir mujer de las voces, sus proclamas son leales a los gritos, ascos y rechazos de los sometidos” (2013: 145). Podemos decir que Cabezón Cámara recupera la estética de lo popular y rechaza la violencia sobre los cuerpos, donde la fiesta del monstruo no sería la simple ejecución de la resistencia-placer, sino también una acción política de rebelión y de potenciación de una vida en común.

Este artículo se propone indagar sobre la monstruosidad en dos textos de Cabezón Cámara: *La Virgen Cabeza* (2009) y *Yanara* (2018-2019) –historieta publicada en la prensa gráfica, escrita en colaboración con Carolina Cobelo y dibujada por Emi Utrera. El primero relata la historia de una periodista –Qüity–, que con la inten-

⁵ *Desrecolar* es un neologismo del autor, sería la acción contraria de *recalar* (penetrar poco a poco en un cuerpo poroso o permeable). El valor de esta acción sería entender que el carnaval tiene la posibilidad de revertir una determinada producción de subjetividad sobre un cuerpo.

⁶ El *neobarroco* o *neobarroso* es definido por Perlongher (2013) como una actualización latinoamericana del barroco en la literatura, a través de escritores como Severo Sarduy u Osvaldo Lamborghini. Esta escritura no trata de una poesía del yo, sino de una aniquilación del yo; el lenguaje abandona su función de comunicación para transformarse en una textura, se trata de un socavamiento de la relación materia/forma para trabajar una perversión del lenguaje. En definitiva, es una destrucción de la escritura o una carnavalización del lenguaje.

ción de escribir la “crónica del año”, acompañado por un agente de la SIDE se dirigen a la villa “el Poso”, donde reside Cleopatra, una travesti que habla con una virgen milagrosa. La narración desarrolla las múltiples formas de vida dentro de la villa: el romance entre la periodista y Cleo, la organización de la villa a partir de la presencia de la Virgen Cabeza, el desalojo, la resistencia y la huida. En *Yanara*, la protagonista es una joven de origen mapuche que se encuentra visitando a su madre en un asentamiento a las afueras de La Plata, cuando surge una ola que se traga todo. El país entero se inunda con aguas tóxicas; y los habitantes del Gran Buenos Aires desarrollan extrañas mutaciones. La misión de Yanara será volver con su pareja que la espera en la ciudad de Buenos Aires, acompañando la revolución de las mutantes acuíferas, el espíritu de una Eva⁷ sirena y zurda, junto con su pueblo trabajador, para derrostrar al gobierno macrista y derrotar al espectro de Roca⁸.

Nos interesan especialmente estos dos escritos, ya que allí se ensaya una variante de la monstruosidad como forma de vida en común. En el primer apartado nos centraremos en la villa y sus habitantes. La villa puede entenderse como un espacio de captura, donde la vida se transforma en vida desnuda, pero también como un espacio donde es posible generar formas de auto-organización y resistencia en común. El barro aparece como un elemento recurrente que refiere a lo bajo, lo barroso, pero también a una materialidad que posibilita la composición (el compost) de los cuerpos. En el segundo, nos enfocaremos en la fiesta, en la alegría del encuentro de los cuerpos que potencia la vida en común. La fiesta de los monstruos no solo es un acontecimiento de transgresión frente al orden establecido, sino la posibilidad de (re)creación de una comunidad alternativa.

⁷ Eva Perón –Evita– es una líder espiritual y política del peronismo. Desarrolló su actividad política y social como primera dama durante la presidencia de Perón (1946-1952), a través de la Fundación Eva Perón. “Es una de las figuras inmortales de la cultura argentina. El hecho mismo de morir se resignifica, y en lugar de ser un pasaje de la vida a la muerte, se convierte en un pasaje de la vida a la inmortalidad, es decir, un pasaje a una forma de lo vital intensificada y definitiva” (Cortés Rocca y Kohan 1998: 58). Este traspaso lo podemos ver en una frase que se le atribuye luego de su muerte: “Yo volveré de la muerte. Volveré y seré millones”. Asimismo, en la frase “Evita vive”, escrita en las paredes de la ciudad en la década de los setenta, que tenía como contexto a las agrupaciones militantes peronistas (“Si Evita viviera, sería montonera”) y su lucha contra la creciente violencia estatal que desembocará como momento histórico en la última dictadura argentina (1976-1983). La figura de Evita ha sido apropiada como símbolo luego de su muerte dentro de la literatura argentina, hay una tradición de lo que hoy conocemos como literatura *queer* en escritores como Copi, Perlongher y María Elena Walsh: “La figura de Eva Perón ha sido asociada extensamente con la cultura lesbigoay/queer en la Argentina: durante el primer movimiento de liberación gay, se afirmaba la consigna de que «Si Evita viviera, sería tortillera»” (Foster 2004: 32).

⁸ Julio Argentino Roca lideró el exterminio de las poblaciones nativas del sur del país, en la campaña militar comúnmente conocida como Conquista del Desierto. Fue presidente durante dos períodos (1880-1886 y 1898-1902), donde representó los intereses de los sectores oligárquicos de la sociedad. En la historia se plantea cierta continuidad entre el gobierno macrista y el espectro de Roca; de hecho, Roca menciona a Macri y sus funcionarios cómo “mis hijos bobos” (Cobelo, Cabezón Cámara y Utrera 2018-2019, 7: 89). Además, Yanara y su familia provienen del sur argentino, su padre fue asesinado por una fuerza de seguridad del Estado en una manifestación por salarios atrasados; luego de ese acontecimiento Yanara y su madre deciden mudarse a Buenos Aires.

VILLA, BARRO Y RESISTENCIA

Tanto en *La Virgen Cabeza* como en *Yanara*, la espacialidad adquiere un lugar de relevancia central. La subjetividad que aparece representada en los personajes no puede ser diferenciada del espacio. Las subjetividades son producidas en y por el espacio y, a su vez, son productoras del espacio (Barrionuevo, Platzek y Torrano 2018: 9). Los cuerpos portan también huellas del espacio: lo barroso, esa materialidad que tiene que ver con lo bajo y lo popular, se presenta en el cuerpo con marcas de clase, raza, género y sexualidad. Marcas de la otredad con las que se ha caracterizado a la monstruosidad (Braidotti 2009). El espacio puede convertirse en una forma de captura, donde los cuerpos están atrapados, o puede también propiciar formas de resistencia. Es en esta tensión, entre espacio como captura y línea de fuga donde se producen las subjetividades.

El espacio como lugar de captura se cristaliza de manera paradigmática en el campo de concentración⁹. Para Giorgio Agamben el campo es un espacio de excepción que presenta un estatuto paradójico, si bien se sitúa por fuera del orden jurídico, no se trata de un espacio exterior: “lo que en él se excluye, es, según el significado etimológico del término excepción, sacado fuera, incluido por medio de su propia exclusión” (2003: 216). En el campo, el derecho suspende al ciudadano y lo convierte en simple viviente: “el campo es también el más absoluto espacio biopolítico que se haya realizado nunca, en el que el poder no tiene frente a él más que la pura vida biológica sin mediación alguna” (Agamben 2001: 40, cursivas del autor). El campo convierte la vida cualificada –bíos– en vida natural –zóé– y así, la vida queda expuesta a una violencia extra-normativa: “la vida desnuda es la vida natural en cuanto objeto de la relación política de soberanía, es decir, la vida *abandonada*” (Castro 2008: 58, cursivas del autor).

En *La Virgen Cabeza* se tematiza la villa como un espacio de exclusión social y precariedad de las ciudades neoliberales. Las villas son asentamientos informales –generalmente carentes de los servicios más básicos– que se han ido multiplicando como resultado del desplazamiento y la migración de personas, el empobrecimiento y la precariedad, la crisis habitacional y especulación inmobiliaria. Como señala Paola Cortés Rocca, la villa es el espacio contemporáneo: “espacio emblemático de la globalización capitalista [...] que más que ser una excepción constituye el corazón mismo de la metrópoli

⁹ En diálogo con Agamben, pero tomando cierta distancia, Achille Mbembe (2011) señala que el biopoder adquiere un matiz diferente en los países que tienen un pasado colonial, donde más que de biopolítica –cuyo objetivo es la regulación de la vida de la población– se trata de una necropolítica cuya finalidad es administrar la muerte. Desplazando la mirada de Europa para dirigirla a las sociedades coloniales, advierte que la plantación es donde “por primera vez en la historia de la humanidad, el principio de raza y sujeto del mismo nombre fueron obligados a trabajar bajo el signo del capital” (2016: 44). Para Mbembe la colonia y la plantación son dos antecedentes de lo que Agamben llama *estado de excepción*. En este sentido, José Platzek analiza la plantación de azúcar en las colonias americanas. Para este autor “la producción de azúcar colonial vaticina ya en el siglo XVI y XVII algunas características de la relación coordinada entre agro e industria propia de la futura revolución industrial” (2018: 24).

latinoamericana” (2014: 3)¹⁰. Tomando la expresión de Agamben sobre el campo de concentración para pensar las villas, podemos decir que las villas son un espacio de excepción –aunque en sí mismo no es una excepción, ya que se encuentra diseminado en las grandes ciudades de la Argentina–, donde se suspende la protección jurídica y sus habitantes son considerados como mera vida desnuda. La villa es un lugar de desposesión o exclusión compartida que permitiría caracterizar lo latinoamericano: “Si hay algo que pueda llamarse Latinoamérica [...] no se trata tanto de un continente donde todos tienen algo en común, por ejemplo una lengua compartida, sino de una comunidad unida por el no tener (acceso a la salud, seguridad jurídica, etc.)” (Cortés Rocca 2014: 3).

La villa –en clave agambeniana– sería un paradigma político de lo moderno en nuestras latitudes. De acuerdo con Natalia Armas, se trata de un “territorio del *entre*” (2018: 21), que se ubica en el corazón de la ciudad, pero, al mismo tiempo, se concibe como su exterior. Una especie de “pequeños Auschwitz que tiene Buenos Aires cada cuatro cuadras” (Cabezón Cámara 2009: 56), delimitados por murallas, cámaras de seguridad y garitas policiales. Los muros no solo servirán para esconder la pobreza y la precariedad de la vivienda y las marcas corporales de quienes allí habitan, sino también como soporte de espacio publicitario para los vecinos pudientes, que “en vez de ver la villa se veían a sí mismos estilizados y confirmados por los afiches, en la cima del mundo con sus celulares, sus autos, sus perfumes y sus vacaciones” (41). La villa refleja los bienes de consumo de quienes por ahí transitan y esconde la privación de sus moradores. Sin embargo, no logra ocultar “las puertas mugrosas de los pobres. El arco encantador, «Bienvenido a El Poso»” (41) –y no El Pozo–, como marca cultural y de clase de quienes allí habitan¹¹.

La villa, entonces, aparece como un espacio de excepción, donde se gestiona la precariedad y la violencia a la que son expuestos los cuerpos: “nos tiraban [...] por negros, por pobres, por putos, por machos, porque nos cogían o porque no nos cogían; qué se yo por qué” (105). Un espacio de producción de vida desnuda, una vida sin valor “a la que puede darse muerte impunemente” (Agamben 2003: 180). “El Poso era el reino de la eterna juventud: nadie se muere de viejo sino de enfermedades curables o tiros innecesarios” (Cabezón Cámara 2009: 60). En la villa se suspenden los derechos (salud, vivienda, trabajo, alimentación) y la vida de sus habitantes pierde todo reconocimiento estatal, hasta el punto de convertirse en vida eliminable. Cuando El Poso se vuelve de interés para el negocio inmobiliario será blanco de desalojo, donde no se reconoce el derecho a la vivienda, incluso de la gente que desde hacía más de cincuenta años estaba viviendo

¹⁰ Cortés Rocca analiza la villa en *La Virgen Cabeza* de Cabezón Cámara y *La Boliviana* de Ricardo Straface (2006), tomando distancia tanto de cierto romanticismo sobre la pobreza como de un espacio de resistencia épica, para considerarla como un lugar desde el cual pensar nuevas aproximaciones contemporáneas.

¹¹ En las novelas de Cabezón Cámara se advierte un complejo trabajo con la lengua, donde se articula lo culto con lo popular, el lenguaje poético con las expresiones vernáculas, el castellano con el inglés. Con frecuencia aparecen errores de conjugación verbal: “si empezarías” (2009: 21), “contastes” (19), “te prendistes” (23); lenguaje soez: “cualquier pelotudez” (21), “chupapijas” (36) “garchando” (40), que reflejan el habla habitual de los sectores populares en Argentina y también errores ortográficos como el que aquí se destaca (cf. Ponze 2017 y Ruiz 2017).

allí: “No imaginamos nunca la ferocidad de la represión: nos echaron el ejército encima [...]. Ametralladoras, bulldozers y la decisión de avanzar cueste lo que cueste” (156).

Antes del brutal desalojo, que tendrá como consecuencia la muerte de ciento ochenta y tres habitantes de la villa –entre ellos Kevin, hijo adoptivo de Cleo y Qüity– y el exilio de los sobrevivientes –Cleo y Qüity se van a Miami–, El Poso se había convertido en un espacio de prosperidad. Fue Virgen Cabeza quien aconsejó a Cleo: “usemos el potrero para hacer icticultura” (76) y esto fue el inicio de la bonanza de El Poso. Los peces se reproducen de manera milagrosa: “nos llevamos [del Parque Japonés] unas veinte carpas¹² gorditas y de todos colores metidas en bolsitas de nylon con agua. Eso fue en noviembre y en marzo teníamos mil doscientas” (96). Como advierte Cortés Rocca, “las carpas [...] se eligen porque comen cualquier porquería como sus criadores, y [...] abren el espacio a la abundancia y al placer” (2014: 5).

El agua y el barro, que siempre habían sido una amenaza para la villa por las continuas inundaciones, se vuelven la materialidad ideal para la cría de carpas. “Lo que tenemos que hacer es un estanque acá en el potrero; resulta que se inunda porque la tierra es arcillosa, puro barro es ¿vieron? Y eso quiere decir que puede retener el agua” (Cabezón Cámara 2009: 77). Lo que antes era carencia y precariedad, ahora se vuelve oportunidad. De esta manera, el neobarroso que encontramos en la novela de Cabezón Cámara no solo revela la mezcla entre lo bajo y lo alto, el habla culta y el habla popular, sino también la prosperidad en la escasez. La autogestión que surge desde abajo se convierte en el “ticket to go” (49) hacia el bienestar. Una comunidad emerge en este pequeño Auschwitz, un encuentro entre los cuerpos: “Tan glotones y coloridos como nuestros peces, comíamos juntos al mediodía y a la noche, todos comíamos, de alguna manera alcanzaba y encima quedaba rico” (100-101).

El barro no solo será la materia propicia para la cría de peces, y en este sentido, fuente de producción para la supervivencia de los habitantes de la villa, sino también, traerá consigo el descubrimiento de una historia que estaba allí, oculta, y que se visibiliza a partir de la construcción del estanque, que hace “aparecer cosas de todos los tiempos, sobre todo, huesos de muertos” (83): reliquias de pueblos indígenas antes de la conquista de América, de las batallas independentistas y los restos de la última dictadura militar, de los genocidios, de los muertos de hambre, de los revolucionarios. Los restos hallados en el barro dan cuenta de lo que no descansa, lo que resta, es decir, que inquieta y resiste. El resto –a diferencia del desecho– es aquello que se ha perdido en el pasado y que sin embargo vuelve sobre nosotros (Rinesi 2019). Los restos conservados en el barro permiten construir una memoria de luchas y supervivencias para esta naciente comunidad de El Poso.

Si bien la noción de *vida desnuda* manifiesta la extrema violencia que se ejerce sobre ciertos cuerpos, a los que les sustrae toda forma de reconocimiento, no obstante, no

¹² Los peces carpas –koi– se encuentran en el lago central del Parque Japonés de Buenos Aires. Esta especie es símbolo de “fortaleza y valor”, ya que según una leyenda japonesa: “En el Río Amarillo había una puerta y solo aquel pez que pudiera nadar contra la corriente y alcanzarla, se convertiría en Dragón. Varios peces lo intentaron pero solo el pez Koi tuvo éxito en esa misión” (Fuente: <https://ba-h.com.ar/el-jardin-japones-de-buenos-aires>). Si bien en la novela no se hace referencia a este simbolismo, es posible pensar que haya sido el motivo de elección de los mismos. La icticultura de carpas de los moradores de El Poso promueve la auto-organización, que no solo es central para el autoabastecimiento sino también para el enfrentamiento con la policía.

puede dar cuenta de la potencia de la vida¹³. El Poso es un espacio de captura en el cual los cuerpos son expuestos a una precariedad y violencia extra-normativa. Pero también, es el territorio en el que pueden crearse formas de resistencia y lucha, porque la potencia de la vida se escapa sin cesar a la violencia y al control (cf. Foucault 2002: 173). Como expresa Negri, “*solo un monstruo* es el que crea resistencia ante el desarrollo de las relaciones capitalistas de producción [...] el que rechaza la violencia y el que expresa la insubordinación” (Negri 2009: 103, cursiva del autor). Los habitantes de El Poso conforman una multitud monstruosa que se caracteriza por su autonomía y su capacidad para la auto-organización económica, política, social y cultural.

En *Yanara* es posible identificar tres espacios que serán centrales para la trama de la historia y el devenir de los personajes: la villa, la ciudad flotante y la Casa Rosada. A lo largo del análisis de estos espacios es posible advertir la vida en común de esta multitud monstruosa.

La villa aparece representada en la primera viñeta de la historieta, donde se observa un plano del asentamiento y el territorio colindante: campos de cosecha, y un cartel en medio, como frontera entre los dos, que reza “Tripup: Nuestra Cosecha Protegida”. La villa no solo es un espacio de exclusión (a las afueras de la ciudad) y de enorme precariedad (carente de servicios), puesto que es también donde la vida se convierte en desechable: sus moradores se encuentran expuestos al envenenamiento por los agrotóxicos, por lo que todas las especies, sean humanas o no, presentan mutaciones corporales. Es decir, la villa produce una vida desnuda, donde todo ser viviente es expuesto a una contaminación desmedida, mientras que la producción y cosecha de la soja será lo único a proteger.

La villa también funciona como espacio de captura por la limitada posibilidad de circulación de sus habitantes y donde son tratados con una violencia extra-normativa: “– Las entradas y salidas de CABA [Ciudad Autónoma de Buenos Aires] están cada vez más complicadas, mami. Están haciendo purga los muy hijos de puta [...] –No vengas más hijita. Acá las cosas se pusieron feas. Acá nadie nos quiere. Nos van hacer mierda” (Cobelo, Cabezón Cámara y Utrera 2018-2019, 5: 76). Habitar un territorio sin servicios, fronterizo a campos fumigados, sin posibilidad de circulación y expuesto a la violencia de Estado nos muestra esa vida desnuda, que es producida en el espacio de excepción, donde todos los derechos se suspenden y la vida se vuelve eliminable. En *Yanara*, la ciudad neoliberal está *figurativizada*¹⁴ a través de espacios con fronteras bien delimitadas: una ciudad como

¹³ En algunos de sus textos Agamben propone la noción de *forma-de-vida*, una vida que no puede ser separada de su forma –en contraste con la noción de *vida*–, una vida en la que se pone en juego el vivir mismo (2001: 13-14). Sin embargo, aunque intenta plantear una potencia de vida, se trata de una potencia negativa o una *potencia de no*. Esto dificulta el análisis de la vida entendida como resistencia, transformación o línea de fuga. Por este motivo optamos por la propuesta negriana para comprender las formas de lucha, auto-organización y resistencia que se presentan en los textos de Cabezón Cámara. Para una crítica a la noción de vida desnuda, cf. Negri (2009).

¹⁴ *Figurativización* es una noción que proviene de la semiótica, donde se comprende que la mayoría de los discursos históricos y literarios pertenecen a los discursos figurativos. Se entiende por estos tipos de discursos cuando en la textualidad ocurre un vertimiento semántico sobre un elemento de la estructura narrativa, que le permite al enunciatario reconocer ese elemento como una figura del texto. El término *figura* permite reemplazar las nociones de *semema* y *fonema* en ciencias no lingüísticas (Greimas y Courtés 2006). Hemos elegido el término figura ya que nos permite enfatizar que cada texto construye sus propias figuras literarias delineando una significación particular.

Buenos Aires rodeada por un muro metálico, barrios periféricos cerrados, asentamientos y campos productores de soja. La villa se presenta como un espacio de captura y, a diferencia de *La Virgen Cabeza*, de exposición a morir intoxicado. Vivir en una ciudad neoliberal pareciera tener solo dos opciones: habitar espacios de privilegio lejos de lo tóxico y el peligro (barrios cerrados) o estar siempre al borde de perder la vida por la contaminación, la exclusión y la violencia cuando se vive fuera de esos espacios protegidos.

Pero las fronteras antes mencionadas se desdibujan cuando una ola de barro y caca surge de la misma tierra y se traga todo, incluso a la madre de Yanara. La ola despoja de todo a los habitantes de la villa: se quedan sin casas y sin ningún tipo de amparo, es entonces cuando se advierte la potencia de lo común en torno a la supervivencia. La vida desnuda, expuesta a la violencia, deviene una vida de resistencia y lucha. El espacio por donde transitan los personajes deja de estar circunscripto a la villa y traspasará barreras y territorios. El des-borde se observa no solo en la capacidad arrasadora de la inundación, sino también en la acción política de salir del borde, de la huida del espacio de captura. Los habitantes de la villa, luego de haberse quedado sin hogar, emprenden una marcha hasta llegar a la Casa Rosada y logran derrocar al gobierno macrista. La primera revuelta de esta multitud monstruosa es contra el barrio privado cerrado con murallas y con fuerzas de seguridad propias, cercano a la villa. Los residentes del barrio cerrado encarnan lo opuesto a la multitud: son egoístas, solo piensan en salvarse a ellos mismos, y se traicionan entre sí –representan la subjetividad promovida por el neoliberalismo–. Estos residentes se ven obligados a darles asistencia a los moradores de la villa con el único fin de evitar el conflicto: “y así tan natural, lo primero que hicimos fue agarrar para el country que está a unos kilómetros [...] hasta que los ricachones les tiran unos colchones, unas chapas, comida y la villa vuelve a empezar” (5: 79-80). La revuelta contra la precariedad y el hecho de haber perdido todo pone de manifiesto la resistencia y la organización de esta multitud monstruosa.

Otra espacialidad que es posible identificar en *Yanara* es la villa flotante, a las afueras de CABA, donde sus habitantes dejan de percibirse como un pueblo precarizado para sentirse un ejército mutante. Este espacio figurativiza la resistencia de la multitud monstruosa y, sobre todo, la potencia de lo común y sus redes afectivas, sociales y culturales. A primera vista, no es muy distinto a cualquier asentamiento urbano, sin embargo, en medio de este barco-ciudad se erige una estatua gigante de Evita, de la que se desprende su espíritu. La villa flotante está rodeada de otras pequeñas embarcaciones y se experimenta una vida común: producen en viveros sus propios alimentos, tienen una carpa de circo para divertirse, cocinan y tienen almuerzos comunitarios, hay barcos-escuela para los niños, practican tela, celebran cultos a Gauchito Gil¹⁵ y pescan. Toda una auto-organización para la autosuficiencia de sus habitantes. Una diferencia importante con *La Virgen Cabeza* es que le dan gran importancia a la resistencia armada: tie-

¹⁵ El Gauchito Gil es, al igual que Evita, otro símbolo popular de la argentinidad, otro santo laico: “El Gaucho milagroso genera un discurso que logra reivindicar a sectores marginados, en el nombre de la fe, es un paso que alimenta la figura y la historia de un personaje a cuasi santo” (Salvador 2016: 1). A lo largo y ancho del país, al costado de las rutas, nos encontraremos con pequeños altares dedicados a esta figura tan particular.

nen un arsenal de armas, y se entrenan físicamente para estar preparados para el combate. Algo que tienen en común los habitantes de esta villa es que son mutantes, pues todos los cuerpos que entraron en contacto con la inundación o estuvieron expuestos a los agrotóxicos experimentan transformaciones.

Por último, otro espacio central es la Casa Rosada que se encuentra en CABA y que está completamente amurallada por unos anillos de metal. Esta mención en siglas, la muralla y el vacío que la rodea, nos trasladan a un mundo literario más distópico y futurista. Dentro de la ciudad, el presidente Macri, a través de una pantalla, está dando un discurso en la Casa Rosada en una Plaza de Mayo¹⁶ completamente vacía. No hay un pueblo que se haya hecho presente para escucharle o reclamarle, hay una ausencia total de cuerpos. Destaca un detalle nada inocente: se hace un primer plano de la bandera argentina que acompaña a la imagen del presidente y se aprecia que la tela con el sol está ensangrentada. Es posible decir que la escena no pretende mostrar la desaparición del Estado, sino denunciar la destrucción y muerte que ha provocado. También permite reflejar un anhelo de esta revuelta bajo el lema “Nuestra patria dejará de ser colonia” (6: 89).

Los habitantes de la ahora villa flotante, convertidos en un ejército mutante, navegan desde las afueras de La Plata hacia CABA, guiados por el espíritu sirena de Evita, para enfrentarse con el gobierno neoliberal macrista. En esta batalla el gobierno no tiene un ejército propio (podemos arriesgar que la presencia de las Fuerzas Armadas hubiera remitido inmediatamente a la historia argentina de las dictaduras y del terrorismo de Estado), solo cuenta con el espíritu de Roca y los espíritus de los animales estampados en los billetes (la ballena, el cóndor y el venado). Pero los animales se rebelan y la ballena traslada a la multitud a la Casa Rosada. Una vez en la Casa Rosada, la multitud en vez de destruir el espacio representativo del Estado celebra la victoria con una fiesta.

La villa, la villa flotante y la Casa Rosada son espacios que habita la multitud, donde el conjunto de singularidades se encuentra en una práctica de celebración/resistencia¹⁷. Son espacios donde la multitud monstruosa forma redes de afecto y de organización social. La potencia del monstruo no radica en su capacidad de crear murallas, por el contrario, radica en su desborde y en su pegoteo barroso, para poder afirmar la potencia de la vida en común y su capacidad de creación y producción. Los cuerpos mutantes no solo pueden desarrollar una economía, educación, defensa, sino también la capacidad de libertad, goce, alegría y diversión.

El elemento que permite la aparición de lo común en este relato es el barro: la ola de barro y caca, que convierte en arroyos a las calles e inunda al país, figurativiza el desborde que pone en juego la resistencia de la multitud. Existe una conexión entre las tierras contaminadas –“debe haberse movido la tierra otra vez” (5: 79) y las poblaciones precarizadas, que hará que los moradores de la villa inundada se organicen en un ejército

¹⁶ La Plaza de Mayo es el sitio fundacional de la ciudad de Buenos Aires, enfrente se encuentra la Casa Rosada. En grandes actos políticos o asunciones presidenciales la plaza se suele colmar de ciudadanos.

¹⁷ Hardt y Negri en *Multitud* diferencian la idea de multitud de la de pueblo: la multitud es una multiplicidad de diferencias singulares, ya sean de cultura, de raza, de etnicidad, de género, de sexualidad, con sus formas de trabajar, de desear, de vivir y ver el mundo, mientras que la idea de Pueblo reduce la diversidad a unidad, otorgando una identidad única, uniforme e indiferenciada (2004: 16-17).

de mutantes producto de la misma contaminación. Esta ola inunda al país, como así también la multitud monstruosa ocupa el territorio entero de la Argentina. La inundación de barro a lo largo de la historia se transforma en compostaje para mostrar que, si hay una forma de rebelarse es a través de la alegría de la revuelta en conjunto, lo común aparece como vía de supervivencia y transgresión para pensar otro orden social.

FIESTA Y VIDA EN COMÚN

Como señalamos en la introducción, en los textos de Cabezón Cámara aparece una multitud monstruosa como potencia de vida colectiva, que crea lazos de afecto y vida en común. La fiesta es el acontecimiento que propicia el encuentro entre los cuerpos a través de la celebración, el placer y la resistencia. Para Bajtín (1988) lo carnavalesco era “la vida festiva del pueblo” o “la segunda vida”, caracterizada por el momento del devenir y del crecimiento, de la metamorfosis inacabada, de la muerte-renovación, un momento de libertad, igualdad y abundancia. Es una vida de permutaciones entre lo alto y lo bajo, una vida del revés, donde las verdades y las autoridades dominantes pueden profanarse y cuestionarse. De acuerdo con Hardt y Negri (2004), la noción de lo carnavalesco en Bajtín permite descubrir el poder de las pasiones humanas. Y la narración carnavalesca, con su polifonía, es una forma de experimentación que vincula la imaginación al deseo y a la utopía. Lo carnavalesco descentra el sentido y promueve el intercambio de las singularidades en el diálogo. Es por ello que los autores encuentran en el carnaval una composición polifónica de las singularidades y producción de lo común. El carnaval es la multitud en movimiento, es la manifestación de la potencia de la vida, su capacidad de organización, comunicación y producción de lo común (cf. Hardt y Negri 2004: 248-249). La multitud es monstruosa porque “inventa y, en todo caso, descubre formas de vida incontenibles [...] es plenitud de deseo, plenitud de las relaciones amorosas” (Negri 2009: 68). Los monstruos son “la posibilidad de crear una sociedad alternativa” (Hardt y Negri 2004: 230).

En este sentido, el carnaval no significa un retorno al estado de naturaleza o a una naturalidad de lo cotidiano establecido, sino la posibilidad de una vida en común. Las fiestas del monstruo de *La Virgen Cabeza* y de *Yanara* abren esta posibilidad, pero no tienen el mismo resultado. Recordemos que el desalojo que ocurre en la novela termina con muertos, heridos, exiliados y, de algún modo, con un sueño utópico trunco, mientras que en la historieta no solo logran castigar al gobierno macrista precarizador, sino también instalar una autogestión carnavalesca, igualitaria, feminista y con derechos para todos. “Para Bataille cuando la violencia irrumpe en el orden social al modo de la fiesta, como transgresión, tiene un carácter limitado, es organizada, ritualizada y ejercida por un ser susceptible de razón” (Zapata y Suniga 2014: 241). Pero cuando emerge el monstruo y su potencia de vida en común, con su capacidad de desafío y revuelta, también aparece de una manera brutal la violencia sobre el monstruo, con el fin de eliminar esas vidas. Recordemos que en el desalojo brutal de El Poso mueren gran parte de sus habitantes, mientras que en *Yanara* están expuestos a la contaminación por agrotóxicos y a la violencia de las fuerzas de seguridad, ya sean estatales o privadas. Como sostienen Zapata y Suniga:

el mecanismo de transgresión, una vez sobrepasados sus propios límites, abre la posibilidad de acceder a una experiencia liberadora que tiene a la muerte como horizonte y que puede adoptar una significación política que brinde la ocasión de convertir la fiesta en revuelta. (2014: 244)

Siguiendo a Bataille (1974), la fiesta adquiere la forma de una sustracción al tiempo productivo –profano– de la economía general, por un tiempo de goce y de derroche –sagrado– propio de la economía restringida. El trabajo exige un comportamiento ligado al cálculo racional, mientras que la fiesta se organiza en torno al gasto improductivo. Como señala Natalia Lorio, durante el tiempo productivo los sujetos trabajan, aseguran la satisfacción de sus necesidades y acumulan bienes, que serán consumidos durante la fiesta. La fiesta es la transgresión de los límites impuestos a la vida productiva y a los imperativos morales de la vida servil (2019: 156). Por otra parte, en Latinoamérica la fiesta adquiere una relevancia central, ya que va en contra de los intereses productivistas de la expansión colonial y las manifestaciones del deseo son consideradas contraproductivas para la explotación económica (cf. Lanza López 2018: 11). Ahora bien, ¿cómo se produce esa transformación de la fiesta en una revuelta política? Se trata de una experiencia de éxtasis¹⁸, una vivencia de “decapitación” que lleva al sujeto fuera de sí, al límite de su disolución. La revuelta representa la posibilidad y al mismo tiempo el límite de su desaparición.

En *La Virgen Cabeza* la fiesta se vincula con la autogestión, la comida y el placer sexual. La auto-organización de la producción a través de la cría de carpas no supone un tiempo productivo, sino un tiempo que será destinado al placer entre los cuerpos. En la fiesta se transgrede la heteronormatividad, se trata una suerte de fiesta *queer* que “constituye una estrategia performativa donde se cuestiona el equilibrio de la heterosexualidad normativa mediante reposicionamientos y decodificaciones del cuerpo” (Leal Reyes 2015: 124). La estrategia performativa que se manifiesta en la fiesta se construye a partir de actos repetitivos que no responden a la heterosexualidad normativa y obligatoria, es más bien una práctica de subversión del género, del deseo heterosexual y de los códigos de la masculinidad y feminidad¹⁹. Un acoplamiento entre los cuerpos que expande su potencia vital, que promueve la celebración y el placer. “En el barroco miserable de la villa, cada cosa siempre arriba, abajo, adentro y al costado de otra, todo era posible. Y, eventualmente, divertido: de tanta superposición, todo cogía con todo” (Cabezón Cámara 2009: 130-131). De acuerdo con Marguch, “el sexo aparece como el espacio de lo común, un entre cuerpos, en un mundo carnalesco en el que los villeros bailan, beben, toman merca, cogen, gozan” (2013: 96).

El encuentro sexual tiene por finalidad crear alianzas placenteras, no reproductivas sino regenerativas (cf. Haraway 2018: 80). En este sentido expresa Qüity: “Nosotros

¹⁸ Para Bataille una comunidad no está formada por una sustancia en común, sino por su posibilidad de disolución y muerte. La comunidad que concibe Bataille es acéfala y se piensa a partir de la propia autoexclusión de sus miembros, es una comunidad que solo se explica a través de su imposibilidad de serlo. El filósofo francés define este paso de autoexclusión, o de “decapitación” como una experiencia pasional o de éxtasis; es una experiencia paradójica, ya que el sujeto no está en el instante que la experimenta, es un estar-fuera-de-sí del sujeto (Agamben 2005).

¹⁹ Retomamos aquí la noción de performatividad de género propuesta por Judith Butler (2019).

cogíamos también, claro, pero no nos reproducíamos, pasó lo propio de la abundancia: nos dedicamos casi exclusivamente al placer” (Cabezón Cámara 2009: 94). Aunque también es posible la reproducción por fuera de los cánones de heterosexualidad de la familia orgánica: Cleo y Qüity conciben a María Cleopatrita. Para Haraway, se trata de crear un compostaje con los otros humanos (pero también no humanos): “generar-con, componer-con-los «confinados de la tierra» [...] generar parientes y tipos (en tanto categoría, cuidados, parientes sin lazos de sangre, parientes colaterales y muchos otros ecos)” (2019: 158-159). Un ejemplo de esta forma de compost, de generar parientes, la podemos encontrar en el vínculo que se crea entre Cleo y Qüity y el pequeño Kevin, quienes se adoptan mutuamente.

Vale la pena insistir en ello, la fiesta promueve una vida alternativa a la productividad. La fiesta es una forma de vida en común donde la multitud se convierte en monstruosa. La multitud es caracterizada por su autonomía y su capacidad para la auto-organización económica, política, social y cultural. La resistencia de los monstruos es posible porque “los monstruos empiezan a formar nuevas redes alternativas de afecto y de organización social” (Hardt y Negri 2004: 229). *El Poso* es una “una pequeña comunidad alegre” (Cabezón Cámara 2009: 154). La fiesta reactualiza sobre lo común una suerte de alianza por afinidad entre los sujetos monstruosos. Se (re)crea el lazo entre los sujetos que colaboran mutuamente y generan prácticas de resistencia y formas de vida que expanden la potencia vital. En tal orden de cosas leemos: “Para todos la vida tenía un sentido nuevo y nos queríamos en esa novedad, en esa alegría que vivíamos y estaba también en la cara de los otros, era una fiesta sostenida, valía la pena vivir, éramos libre en esos días de alegre multitud” (102).

En *Yanara*, la fiesta no tendrá tan marcadamente ese componente sexual como en *La Virgen Cabeza*, pero sí se advierte una resistencia y alegría por lo común. En las primeras viñetas de la historieta se figura a niños jugando al fútbol, en las que se destaca la risa de uno de ellos, como signo de una felicidad compartida a través del juego. La lucha y la manifestación política en esta historia nunca están separadas de la alegría y la risa, de una euforia. Para Bajtín (1988) la risa tiene el poder de vencer el miedo moral, el terror hacia lo sagrado y lo prohibido, hacia la autoridad y la ley, la muerte y los castigos; la risa también se asocia con la renovación material y corporal. Dicho de otro modo, para superar esos límites impuestos, también hay que cruzar y eliminar los miedos a la autoridad, la represión y la muerte: la risa aparece como ese gesto corporal condensador de ese cruce de fronteras.

La manifestación, la lucha y la fiesta se confunden. Uno de los momentos clave es cuando aparece el espectro de Evita en la villa flotante y todos los habitantes van corriendo, emocionados, a escucharla. Evita expresa con una sonrisa: “mis cabecitas, mis mutantes, ahora vamos a ir por todo, volví y soy millones, vamos a buscar lo que es nuestro, compañeros” (Cobelo, Cabezón Cámara y Utrera 2018-2019, 6: 92). Los mutantes flamean banderas, agitan sus brazos y vitorean su nombre. Evita, siempre sonriendo, les da las últimas órdenes previo a su llegada a CABA. Así, la celebración y la revuelta se funden en un mismo ritual. Tanto el momento de preparar la invasión a la ciudad como la marcha que realizan en ella se vive como una fiesta de transgresión: hay alegría, agitación, pancartas –como “la rama femenina” o “descamisados” (7: 92)–. El ejército mutante

de la villa flotante no será el único que pelee, a los habitantes que están dentro de la ciudad (que no son parte de la villa flotante) Evita les arroja armas para sumarlos a la contienda y ellos al tomarlas las sujetan con alegría. La revuelta y la transgresión también son acompañadas por una sonrisa que vence el miedo a la ley y la muerte. La fiesta de rebelarse se vive en común y eso le otorga la potencia necesaria para transgredir límites y transformar el orden establecido.

Luego de derrotar al gobierno macrista y al espíritu de Roca, Evita dice: “la verdad es siempre revolucionaria, zucundum²⁰” (8: 68) y señala con su dedo a un grupo de personas bailando en ronda. Las órdenes de Evita se dirigen a garantizar el acceso a la educación (una escuela por cada cuadra) y a la salud (en Puerto Madero, diez hospitales para el pueblo), a la liberación de los animales y a promover la fiesta (la murga va a sonar todos los sábados y domingos). Uno de los recuadros de la historieta que nos parece importante señalar es en el que Yanara aparece llevando en sus brazos a Princesa, una niña que cuidó a lo largo de esta aventura, mientras que a su lado está su pareja sosteniendo a su bebé recién nacido. A diferencia de Kevin en *La Virgen Cabeza*, que es asesinado en el desalojo, y Cleopatra y Qüity, que terminan distanciadas (Qüity permanece en Miami con su hija María Cleopatría, mientras que Cleopatra se va a Cuba), en *Yanara* se logra esa conjunción entre parentescos²¹ y revuelta.

CONCLUSIÓN

En *La Virgen Cabeza* y *Yanara* encontramos una multiplicidad de monstruos, podríamos decir que son una evocación a la monstruosidad. Pero a diferencia de cierta literatura que nos presenta a los monstruos como una excepción, en estos textos los monstruos son sujetos cotidianos. La monstruosidad no aparece como una pura alteridad con respecto a lo humano, sino que la familiaridad con la que los personajes se manifiestan hace que podamos estar en proximidad con los monstruos, incluso, identificarnos con ellos. Cabezón Cámara hace plausible en la literatura aquello que Hardt y Negri señalan: “todos somos monstruos: universitarios caídos en la marginalidad, desviados sexuales, tipos raros, supervivientes de familias patológicas, etc. Y más importante: los monstruos empiezan a formar nuevas redes alternativas de afecto y de organización social” (Hardt y Negri 2004: 229).

²⁰ La expresión *zucundum* proviene de una canción perteneciente al pop argentino: “Tiritando” (1969), interpretada por el cantante Donald Clifton McCluskey. Es una expresión sin un significado determinado, su sentido es más bien cultural y contextual, ya que la canción habla del amor y la playa o, dicho de otro modo, sobre el goce veraniego. En la historieta funciona como una expresión que le da potencia a la palabra de Evita, al pronunciarla hace de su palabra un acto performativo.

²¹ Para pensar la relación de parentesco entre humano y no humano seguimos a Haraway, que piensa una recomposición y extensión de la palabra pariente a partir de la idea de que todos los terráqueos son parientes: “Parentesco es una palabra que trae en sí un ensamblaje. Todos los seres comparten una ‘carne’ en común” (2016: 22).

Cuando Perlongher define al neobarroso del Río de la Plata en oposición al caribeño, dice que con tanta tradición realista en el país, esta literatura no se entrega del todo al goce de lo lúdico, permanece “chapoteando en el barro del río” (1988: 17). Creemos que el neobarroso feminista presente en la escritura de Cabezón Cámara –por sus cruces de géneros, de voces, por la experiencia del goce y de la potencia de lo común– nos permite pensar otras formas de subjetivación y de resistencia; con sus monstruos carnavalescos que manifiestan su potencia de revuelta se supera ampliamente esta idea del “chapoteo”, el monstruo y el barro se hacen compostaje; el monstruo, al igual que el barro, “[s]e confunde con nosotros, se mueve entre nosotros: dentro de esta confusión, de esta hibridación, es imposible aferrarlo para retenerlo” (Negri 2009: 115). Siguiendo a Negri, los monstruos que analizamos aquí se pintan con ese barro del río para que la multitud monstruosa y carnavalesca “invista con goce la rebelión del sujeto” (135).

En *La Virgen Cabeza* y en *Yanara* las multitudes monstruosas afirman su potencia de vida, la cual no puede ser apresada por el poder. La vida escapa al poder sin cesar y, en esta fuga, crea lazos de afecto y vida en común. Esto significa que la potencia de la vida no puede ser individualizada, sino que está *entre* los sujetos: se actualiza en el encuentro de los cuerpos. Una multitud monstruosa que afirma la vida en común, su capacidad de producción, creación y resistencia. En *La Virgen Cabeza* la villa se transforma en un espacio de autogestión y fiesta, habitada por una monstruosa multitud alegre. La cría de carpas inaugura un período de prosperidad y goce sexual. El encuentro sexual entre los cuerpos, que transgrede la heteronormatividad obligatoria, expande la potencia vital. Se crean lazos de parentesco (no necesariamente sanguíneos), de alianzas por afinidad. Mientras que en *Yanara* la monstruosidad se confunde con el barro para formar una multiplicidad viva arrasante, un ejército de mutantes. Esta historia nos muestra otras posibilidades de lo común (con lo narrado en torno a la villa flotante), de lazos de parentesco, pero también nos dice que, para lograr vencer al gobierno neoliberal, la rebelión solo es posible si se transgreden las normas hegemónicas sobre los cuerpos y las subjetividades, y que en esta revuelta no puede ser solo humana. El escenario distópico de la ola que se traga todo en *Yanara* surge por el uso de agrotóxicos sobre la tierra. Esto afecta no solamente a los humanos sino a la biodiversidad (cf. Haraway 2019). Concebir un futuro en el cuál las especies no estén al servicio del capital es imaginar una fiesta de los vivientes, un barro que contiene a todos los seres terráqueos, un compost que puede darlo vuelta todo.

La multitud mutante de *Yanara* rompe fronteras y desafía el orden establecido de la distribución de las corporalidades y el espacio. En esta transgresión, que se convierte en una fiesta, logran recuperar derechos para todos los sujetos, a diferencia de *La Virgen Cabeza* donde la fiesta sexual llega a generar vínculos colectivos pero que finaliza con una huida individual (Cleo abandona a Qüity en Miami). Los textos analizados exhiben una proliferación de subjetividades monstruosas que se manifiestan en la transgresión de límites y en la fiesta colectiva, pero también nos muestra la ambivalencia de la multitud monstruosa, entre la victoria del ejército de mutantes en *Yanara* y la derrota de los habitantes de El Poso en *La Virgen Cabeza*.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2001) *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia, Pre-Textos.
- AGAMBEN, Giorgio (2003) *Homo sacer. El poder soberano y la vida desnuda*. Valencia, Pre-Textos.
- AGAMBEN, Giorgio (2005) “Bataille e o paradoxo da soberanía”. *Travessia*. 1 (5): 91-94. DOI: 10.5007/%25X.
- ARMAS, Natalia (2018) “La experiencia de lo común en *La Virgen Cabeza*”. En: Soledad Boero y Alicia Vaggione (comps.) *Gestos vitales. Recorridos críticos sobre escrituras del presente*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba: 19-32.
- BAJTÍN, Mijaíl (1988) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, Alianza.
- BARRIONUEVO, Lisandro, PLATZECK, José y TORRANO, Andrea (2018) “Prólogo”. En: Lisandro Barrionuevo, José Platzeck y Andrea Torrano (comps.) *Sujetos Sitiados. Biopolítica, Monstruosidad y Neoliberalismo*. Córdoba, CONICET: 9-16.
- BATAILLE, Georges (1974) *La parte maldita*. Barcelona, EDHASA.
- BIANCHI, Paula (2015) “Suspensión de derechos en *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara y *El trabajo* de Aníbal Jarkowski”. *Orillas*. 4: 1-14.
- BIGLIERI, Paula y PERELLÓ, Gloria (2018) “Populismo y retorno neoliberal. Algunas reflexiones tardías sobre el kirchnerismo y tempranas sobre el macrismo.” *Ecuador Debate*. 104: 68-81.
- BRAIDOTTI, Rosi (2009) “Animals, Anomalies, and Inorganic Others”. *Modern Language Association*. 124 (2): 526-532. DOI: 10.1632/pmla.2009.124.2.526.
- BUTLER, Judith (2019) *El género en disputa*. Buenos Aires, Paidós.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela (2009) *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- CASTRO, Edgardo (2008) *Giorgio Agamben. Una arqueología de la potencia*. Buenos Aires, Universidad Nacional de General San Martín.
- COBELO, Carolina, CABEZÓN CÁMARA, Gabriela y UTRERA, Emi (2018-2019) “Yanara”. En: *Fierro*. Buenos Aires, Editorial La Página: 5: 75-92, 6: 77-93, 7: 77-93, 8: 59-75.
- CORTÉS ROCCA, Paola (2014) “La villa: política contemporánea y estética”. *Revista de Estudios Hispánicos*. 48 (1): 183-199. DOI: 10.1353/rvs.2014.0012.
- CORTÉS ROCCA, Paola y KOHAN, Martín (1998) *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- DOMÍNGUEZ, Nora (2012) “Gabriela Cabezón Cámara: un barroso femenino”. *Actas de las XXV Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana Facultad de Filosofía y Letras (UBA)*. http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Dom%C3%ADnguez%2C%20Nora_o.pdf [04.09.2020].
- DOMÍNGUEZ, Nora (2013) “Capturas”. *Escritores del mundo. Revista-blog de literatura, ensayo y crítica*. <http://www.escritoresdelmundo.com/2013/06/capturas-por-nora-dominguez.html> [20.08.2020].
- DOMÍNGUEZ, Nora (2014) “Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara”. *Cuadernos Lirico*. <https://journals.openedition.org/lirico/1653> [20.08.2020].

- DRUCAROFF, Elsa (2016) “¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre?*”. *El Matadero*. 10: 23-40.
- FERRO, Gabo y MONTENEGRO, Cristian (2015) *200 años de monstruos y maravillas argentinas*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- FOSTER, David William (2004) “La representación del cuerpo queer en el teatro latinoamericano”. *Latin American Theatre Review*. 38 (1): 23-38.
- FOUCAULT, Michel (2002) *Historia de la sexualidad. 1. Voluntad de saber*. Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- GIORGI, Gabriel (2014) *Formas comunes. Animalidad, Cultura, Biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- GREIMAS, Algridas Julius y COURTÉS, Joseph (2006) *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos.
- HARAWAY, Donna (2016) “Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno: generando relaciones de parentesco”. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*. 1: 15-26.
- HARAWAY, Donna (2018) *Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo xx*. Mar del Plata, Letra Sudaca Ediciones.
- HARAWAY, Donna (2019) *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Buenos Aires, Consoni.
- HARDT, Michael y NEGRI, Antonio (2004) *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*. Buenos Aires, Debate.
- HUET, Marie (1993) *Monstrous imaginations*. London, Cambridge University Press.
- KOHAN, Martín (2006) “Las fronteras de la muerte”. En: Alejandra Laera y Martín Kohan (comps.) *Las brújulas del extraviado*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora: 171-203.
- LANZA LÓPEZ, Mariano (2018) “El barro no solo trajo al Barroco: un pliegue afroamericano entre el Caribe y el Río de la Plata”. *Recial*. 9 (14): 1-23.
- LEAL REYES, Carlos (2015) “La fiesta como acto performativo: sobre las posibilidades de la teoría queer, transparencia de lo humano; tiempo para celebrar la vida”. En: Miguel Ángel Sobrino Ordóñez (comp.) *La Fiesta. Diez miradas*. México, Ediciones de autor: 111-126.
- LORIO, Natalia (2019) *Georges Bataille. Una soberanía trágica*. Buenos Aires, Ediciones La Cebra y Programa de estudios en teoría política.
- LUDMER, Josefina (2000) *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Perfil.
- LUNGER KNOPPERS, Laura y LANDES, Joan (2004) *Monstrous bodies/Political monstrosities in the early Modern Europe*. Ithaca, Cornell University Press.
- MARGUCH, Juan (2013) “Coger y comer. Dos economías de lo común en *La Virgen Cabeza de Gabriela Cabezón Cámara*”. *Lectures du genre*. 10: 93-101.
- MAZZEO, Miguel y Fundación de Investigaciones Sociales y Políticas (2004) *Piqueteros: notas para una tipología*. Buenos Aires, Fundación de Investigaciones Sociales y Políticas.
- MBEMBE, Achille (2011) *Necropolítica*. Madrid, Melusina.
- MBEMBE, Achille (2016) *Crítica de la razón negra*. Buenos Aires, Futuro Anterior.

- MOLINA, Daniel (1988) “Entrevista a Néstor Perlongher: paseando por los mil sexos”. *Fin de Siglo*. 8: 16-19.
- MORAÑA, Mabel (2017) *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- NEGRI, Antonio (2006) *Movimientos en el Imperio. Pasajes y paisajes*. Buenos Aires, Paidós.
- NEGRI, Antonio (2009) “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”. En: Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comps.) *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires, Paidós: 93-139.
- PERLONGHER, Néstor (2013) *Prosa Plebeya*. Buenos Aires, Excursiones.
- PLATZECK, José (2018) “Moler vida. Biopolíticas de azúcar”. En: Lisandro Barrionuevo, José Platzeck y Andrea Torrano (comps.) *Sujetos Sitiados. Biopolítica, Monstruosidad y Neoliberalismo*. Córdoba, CONICET: 19-31.
- PONZE, Adrián Alberto (2017) “*La Virgen Cabeza*: las voces de la villa y de las diversidades sexuales”. *Antares*. 9 (17): 32-49.
- RINESI, Eduardo (2019) *Restos y desechos. El estatuto de lo residual en la política*. Buenos Aires, Caterna Editorial.
- RODRÍGUEZ, Fermín (2020) “La Virgen sin cabeza. Vida, lenguaje, territorio”. *El taco en la brea*. 1 (11): 47-66. DOI: 10.14409/tb.viii.9153.
- RUIZ, Carolina (2017) “Cuerpos y literatura disidente. *La Virgen Cabeza*, de Gabriela Cabezón Cámara”. *Badebec*. 6 (12): 352-365.
- SALVADOR, Mauro Daniel (2016) “Gauchito Gil, entre la adoración y la justicia divina. Un acercamiento al mito religioso popular desde la comunicación”. *Questión*. 1 (50): 428-440.
- ZAPATA, Daniel y SUNIGA, Natalia (2014) “Fiesta y sacrificio: explorando el problema de la transgresión en Georges Bataille”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. 59 (222): 235-256. DOI: [http://dx.doi.org/10.1016/s0185-1918\(14\)70217-x](http://dx.doi.org/10.1016/s0185-1918(14)70217-x).