

# Barro y sangre inundan la ciudad: elementos de una comunidad monstruosa

*Daniel Carmelo Scarcella*

## **Un recorrido por los monstruos**

Desde la mitología occidental (clásica y judeocristiana) el humano fue creado con barro y aliento divino y hecho a su semejanza, surgido de las entrañas de la tierra, dice Platón. El soplo y las manos creadoras recortan la materia para darle forma a una vida. Se detienen los flujos de la tierra para discretizar un cuerpo individual a la semejanza de su Dios, y esos restos de barro se arrojan, se eliminan. Resaltamos que la sustancia creadora sea la combinación de agua y tierra, esta es pegajosa, húmeda, sin forma y aglutinante. Es el símbolo de la tierra inundada, del río crecido, del descontrol y el desborde.

Roberto Esposito (2009) cuando piensa al humano creado previo a un orden, lo hace imaginando un espacio donde la violencia es lo más fácil de comunicar. El filósofo piensa en una comunidad de “sangre y esperma” donde el hombre está amontonado en una masa amorfa, y se lo confunde con los animales por su apetito y desmesura (Esposito, 2009, p. 73). El problema que ve Shildrick (2002) en torno a las comunidades a conformar es que la materia viva a desechar está asociada con los cuerpos de las otredades y de la mujer, justamente porque estos amenazan la claridad de la división de los cuerpos, atraviesan fronteras, borronean la distinción entre sí mismo y otro. Puntualiza

que el útero es especialmente el órgano considerado como peligroso, ya que no se puede distinguir entre él y lo otro que se aloja en su interior. Los cuerpos femeninos y feminizados son los cuerpos monstruosos que con sus líquidos (meconio, fluido amniótico, placenta, mucosa cervical, etc.) amenazan con sumergirnos y tragarnos en esa sustancia de lo indiferente (Shildrick, 2002).

Nos proponemos pensar en esa comunidad monstruosa de los restos de la materia, preguntándonos: ¿qué ha sucedido con esa materia visceral de la tierra descartada a lo largo de la historia? Tendremos como objeto de estudio la literatura argentina reciente, con el propósito de observar cómo funcionaron esos procesos de organización, de segmentación de la masa contagiosa al cuerpo limpio e individual. Para realizar esta tarea analizaremos dos materiales de Gabriela Cabezón Cámara, *Yanara* (2018) y *Y su despojo fue una muchedumbre* (2015), textos que casi no han sido abordados por la crítica, o no se los incluye al trabajar la obra de la autora. “Yanara” es una historieta escrita en colaboración con Carolina Cobelo y dibujada por Emi Utrera, publicada en la revista *Fierro* durante 2018-2019. Esta historieta nos cuenta la vida de 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 literalmente todo y da inicio a un relato distópico, de revoluciones populares y monstruosas. Por otro lado, *Y su despojo fue una muchedumbre* son tres historias de tres geografías muy distintas, Túnez, Argentina y Siria, en las que un verdulero ambulante, un conscripto del servicio militar obligatorio y una soldada kurda a través de sus sacrificios también desataron una revolución.

Antes de analizar los textos de Cabezón Cámara, realizaremos un recorrido por la literatura argentina que los antecede, con la intención de construir una genealogía literaria para pensar estos textos contemporáneos. Este recorrido está formado en parte por el que

propone Ludmer (2000) cuando analiza “las fiestas del monstruo” e incluye textos como *El matadero* de Echeverría (1838-1840) [1871], “La fiesta del Monstruo” (1947) de Borges y Bioy Casares, y *El Fiord* (1969) de Lamborghini.<sup>1</sup> Además, agregamos a esta selección el relato *La inundación* (1944) de Ezequiel Martín Estrada.

Con este trayecto previo pretendemos revisar y actualizar cómo concebimos lo monstruoso inserto en la literatura y la cultura. Las preguntas que nos hacemos son: ¿qué interrogantes nos aporta la figura del monstruo para pensar la comunidad? ¿Cuáles son las figuras monstruosas de nuestra cultura? ¿Cuál ha sido el accionar político e histórico de estas figuraciones?

### **La sangradora del Matadero**

El cuento *El matadero* de Echeverría (1838-1840) es considerado desde ciertas concepciones como el texto fundacional de la literatura argentina. La sangre sobre la cual se funda esta comunidad rioplataense es la del unitario civilizado, muerto a manos de carniceros degolladores y gauchos. Esta comunidad imaginada se funda a partir de la violencia popular, devenida violación hacia la civilización<sup>2</sup>, a partir de la carne bárbara, y aceptada y legitimada por el gobierno rosista. Esa violencia popular es baja, visceral, en la que se invierten las categorías, y es en ese momento cuando: “una fiesta del pueblo se torna cabalmente una fiesta del monstruo: cuando lejos de invertir una ceremonia oficial, la encarna” (Kohan, 2004, p. 194).

La historia en la que el unitario muere empieza con una gran

---

<sup>1</sup> Ludmer también considera “La ida” del *Martín Fierro* (1872) de Hernández, sin embargo, aquí decidimos no incluirlo principalmente por una cuestión temática.

<sup>2</sup> Siguiendo a Giorgi esta tradición inscribe la guerra política —de clases, razas, grupos— como guerra sexual (Giorgi, 2004, p. 97). Entonces, desde esta perspectiva, nos encontramos con una comunidad fundada a partir de la metáfora encarnada de la violación, y la distinción entre aquello que es humano y aquello que es monstruoso es un trabajo biopolítico articulado, a partir de la política, como guerra sexual.

inundación: “Sucedió, pues, en aquel tiempo, una lluvia muy copiosa. Los caminos se anegaron; los pantanos se pusieron a nado y las calles de entrada y salida a la ciudad rebosaban en acuoso barro” (Echeverría, 1984, p. 7). El barro, como lo vemos en la cita, es una sustancia que todo lo dificulta: corta los caminos, borrona las fronteras, aísla y genera desabastecimiento, hambre, e incluso desesperación en la población. La dispersión del barro por la geografía desdibuja la cartografía de una posible nación, y pasa a ser un territorio sin fondo. El ojo del narrador se enfoca en el matadero por considerar que ahí está el origen del problema. El matadero pareciera estar compuesto solamente por dos sustancias: barro y sangre, además esta última está corrompida y podrida, en el texto se la denomina “sangrása”. Entre el barro que todo lo absorbe y atrapa, y la sangrása que todo lo corrompe, se constituye el entorno ideal de la transmisión de la violencia:

De repente caía un bofe sangriento sobre la cabeza de alguno, que de allí pasaba a la de otro, hasta que algún deforme mastín lo hacía buena presa, y una cuadrilla de otros, por si estrujo o no estrujo, armaba una tremenda de gruñidos y mordiscones. Alguna tía vieja salía furiosa en persecución de un muchacho que le había embadurnado el rostro con sangre, y acudiendo a sus gritos y puteadas los compañeros del rapaz, la rodeaban y azuzaban como los perros al toro y llovían sobre ellas zoquetes de carne, bolas de estiércol, con groseras carcajadas y gritos frecuentes (p. 16).

Así, el matadero, que simboliza la república rosista, invade primero con su prefiguración del barro sobre las calles, campos, caseríos, hasta extenderse “como un enorme lago”, y luego se suman a este paisaje la sangre, la materia fecal y la carne. Las expresiones que usa Echeverría transmiten en su significación esa idea de repugnancia ante el cuerpo popular: cuajos de sangre, pelotas de barro, bofes, achuras. Además, estas carnes nauseabundas, que conforman el paisaje del matadero, tienen el componente de ser cuerpos intensos, la

sangre sale a “chorros” o “brota borbulleando de la boca” y los personajes que pueblan este espacio “rebullen”, “bufan espuma” y “vociferan”. Lo interesante es que toda esa dimensión visceral intensa y escatológica aplica tanto para los personajes humanos como para los animales que van a ser carneados, hay una igualdad que se establece a partir de la violencia circulante. Sin embargo, el cuento de Echeverría no será leído en época rosista, sino que recién será publicado treinta años después, en 1871, esto provoca cierta anacronía entre su escritura y su recepción, y también señala a la escritura del autor como de una larga duración, entonces: ¿qué efectos tuvo *El matadero* en su circulación tardía?

### ***El matadero y su lectura a fines de siglo***

El 1871 fue el año en que una epidemia de fiebre amarilla provocó un exilio en la ciudad de Buenos Aires y más de catorce mil muertos. El año anterior había llovido demasiado y se temía que estas precipitaciones hayan desbordado las napas y los arroyos subterráneos, que estaban contaminados con los restos no comerciables de las vidas animales que arrojaban los saladeros al Riachuelo. Esta era una de las hipótesis de cómo la ciudad se había transformado en un foco infeccioso. Pareciera entonces que la historia y la literatura se tejen en una serie de inundaciones que permiten conectar lo natural, lo no vivo, lo humano y lo monstruoso. Como en toda epidemia había una necesidad de identificar poblaciones peligrosas o predisuestas al contagio mientras se daba el brote. La publicación del texto de Echeverría sirvió como “bisagra entre la concepción del espacio de procesamiento de la carne identificado con la barbarie y el mismo espacio identificado con la enfermedad y la homosexualidad” (Salessi, 1995, p. 55).

El país fue imaginado —por diversos textos fundacionales como el *Facundo* de Sarmiento—, como un cuerpo, donde la regulación y el control de flujos de gente era clave para la constitución de un estado

civilizado. La mirada del territorio como un cuerpo y un órgano penetró en las generaciones venideras de los higienistas y criminólogos de fines de siglo XIX y principios del XX. Ramos Mejía, José Ingenieros y Octavio Bunge son algunas de las figuras más representativas que trabajaron sobre la gestión de la vida de la población, proceso también asociado a los de modernización y civilización: un territorio limpio y libre de enfermedad era un país civilizado. Es así como el higienismo, la medicina, el biologicismo y la educación normal eran los encargados principales de llevar a cabo esta tarea. La delimitación de fronteras tanto de los territorios nacionales como corporales parecía funcionar.

En el período de fines de siglo, la raza, asociada sobre todo al indio y al negro, es un problema que tiene su símbolo más fuerte en la campaña al desierto de Roca (1878-1885). El otro problema que no es estrictamente de raza, pero sí de procedencia o de nacionalidad es con las poblaciones europeas que provenían de zonas pobres como el sur de Italia y España; estas ideas las podemos ver en la literatura de Cambaceres, Argerich o del mismo Ramos Mejía; para esta cultura letrada el inmigrante italiano era símbolo de denigración e ignorancia, era una “raza inferior”, un humano que trae enfermedades desde su barco, sin embargo había una solución que, a diferencia del indio, no era el exterminio sino la educación y la higiene. Para los años cuarenta del siglo XX a la monstruosidad que estaba asociada con el cuerpo enfermo, la homosexualidad, la procedencia y la educación se sumará otro factor: la pobreza. Así se delinearán tres economías y gobernanzas de los cuerpos: salud, sexualidad y economía, con sus respectivos campos semánticos de lo normal/anormal: sano/enfermo, heterosexual/homosexual, rico/pobre y centro/periferia o nacional/extranjero. Los relatos con los que trabajaremos este período son *La inundación* de José Martínez Estrada (1944) y “La fiesta del Monstruo” de Borges y Bioy Casares (1947).

## Las inundaciones de la modernidad

### *El vaho de la pobreza*

La narración de Martínez Estrada tiene varios elementos en común con el texto de Echeverría. Ambientada en una época de entre siglos en un pueblo ficticio del interior de Buenos Aires, en el que hay pocos indicios de modernidad y civilización. La inundación y su ubicación geográfica parecieran convertirlo en un lugar completamente aislado, y esta historia comienza así:

Nadie imaginó que en aquella iglesia cupiera tanta gente ni que alguna vez hubiesen de ser invadidas sus naves por una horda de vecinos pacíficos, capaces ahora de los mayores excesos. Lo cierto es que no menos de mil doscientas personas, contando los niños de pecho, estaban allí hacinados, durmiendo en el suelo, sobre bancos y al pie de los altares, preparándose sus comidas en improvisados hornillos, satisfaciendo con naturalidad las necesidades apremiantes de la vida y abandonándose a extremos y desórdenes de la promiscuidad y la desesperación (Martínez Estrada, 1944, p. 9).

El ingreso de todas esas personas a la iglesia ocurre por la inundación del río Largo que arrasa con el poblado, o sea, que el edificio religioso (pulcro y sacro) de repente se ve inundado por toda esta población de “bajas costumbres”. Aquí hay una diferencia importante con el matadero, ya que este espacio era de por sí considerado el ideal para el desborde y el contagio de la comunidad, era de algún modo el paraíso del monstruo, aquí, la turba ingresa a un espacio “sagrado” y el padre Demetrio lo vive como: “una profanación en masa y como si la turba pasara con los botines cubiertos de barro sobre su cuerpo y sobre los santos objetos del culto” (Martínez Estrada, 1944, p. 14). Así, el único espacio civilizatorio capaz de modificar a esa “turba” cae muy fácilmente y es transformado en un espacio de descontrol, de alud, hedores y humedad.

El texto no solo presenta la degeneración de las costumbres sino también un rechazo a su condición de precariedad: “Familias íntegras formaban pequeños campamentos, separadas entre sí por cortinas hechas con frazadas o sábanas tendidas de cuerdas y alambres, que aprovechaban para secar la ropa” (Martínez Estrada, 1944, p. 11). El asco que vive el sacerdote es al hacinamiento, la poca higiene y las bajas costumbres, y además aparecen nuevas características repulsivas en los personajes: los mendigos, “los enfermos mentales” (una vieja con su nieto que sufrió tifus: “alelándolo y reteniéndolo en la niñez”) y los extranjeros (un matrimonio de húngaros al que le fallece su hija de unos pocos meses en pleno encierro) (Martínez Estrada, 1944, p. 26).

El relato de Martínez Estrada, ambientado unos pocos años después de la fiebre amarilla, pretende señalar cuáles son algunos de los problemas que le impiden al país ser una nación moderna y civilizada: el hambre, el hacinamiento, los hedores, la falta de salud e higiene, factores que producen la muerte y el contagio, y que aparecen configurados como resultado de la pobreza, la vejez, la salud mental y la nacionalidad.

### ***El monstruo encarna el lenguaje***

Josefina Ludmer (2000) cuando reflexiona sobre “la fiesta del monstruo”, toma el título del cuento de Borges y Bioy Casares para desarrollar un concepto transversal en la literatura argentina, y entiende a esta fiesta como el momento en el que: “las masas imposibles, oídas y nunca escritas antes, ocupan el espacio entero de la patria” (Ludmer, 2000, p. 158). Las muchedumbres del matadero esparcen su violencia popular por toda la República, en el caso del cuento de Martínez Estrada, la patria entera se ve sintetizada en esa Iglesia sobrepoblada, pero en ninguno de los dos cuentos podemos observar esa idea del espacio ancho en el que habita la multitud, y esto nos

lo aporta “La fiesta del Monstruo” (1947)<sup>3</sup> de Borges y Bioy Casares. El texto es una carta escrita por el protagonista a Nelly, quien por la confianza pareciera ser su novia o esposa, en la que narra todas sus peripecias desde el conurbano bonaerense para llegar a la capital y escuchar el discurso del Monstruo, quién no es otro que Perón.

Lo que se narra en este cuento es el trayecto hacia la capital, justamente el desborde hacia adentro. La inundación de estos militantes peronistas es una “merza, en franca descomposición” dice el narrador, y el protagonista de esta historia encarna esta idea: “Yo en mi condición de pie plano, y de propenso a que se me ataje el resuello por el pescuezo corto y la panza hipopótama” (Borges y Bioy Casares, 1997, p. 392), es un cuerpo con “callordas” y que en cada oportunidad que transpira “suda grasa”, hecho un “queso con camiseta”, y “las nucas de queso mascarpone” (Borges y Bioy Casares, 1997, p. 393, 394 y 396). En estas descripciones podemos observar ese asco del narrador hacia el cuerpo del trabajador inmigrante y peronista. La monstruosidad de este personaje radica en su cuerpo y también en su lenguaje lunfardo y popular, características que lo hacen casi incomprensible:

pero el nerviosismo cundió entre la merza cuando el trompa, vulgo Garfunkel, nos puso blandos al tacto con la imposición de deponer en cada paredón el nombre del Monstruo, para ganar de nuevo el vehículo, a ve-

---

<sup>3</sup> El relato recupera cierto imaginario de Buenos Aires como una ciudad europea, civilizada y blanca, que de repente con el peronismo se ve interpelada, principalmente por las figuras del “cabecita negra” y “las muchachas peronistas”. La primera hace referencia a ese cuerpo trabajador, de tez y cabello oscuro, que posee poca educación y proviene de las provincias del interior del país o de regiones pobres de Europa. La segunda refiere a las mujeres excluidas del interior que llegaron a la metrópoli y no solo podrán lograr un ascenso social, sino que tendrán un lugar importante en las transformaciones políticas y sociales del país, y de las que la figura de Eva Perón será su referente. En *200 años de Monstruos y Maravillas Argentinas* (2015) de Ferro y Montenegro se rescatan estas dos figuras con el cuento “Cabecita negra” de Germán Rozenmacher (1962) y “las muchachas peronistas” con un extracto de *De la servidumbre al proletariado* de Jorge Abelardo Ramos (1981).

locidad de purgante, no fuera algún cabreira a cabrearse y a venir calveira pegándonos. Cuando sonó la hora de la prueba empuñé el bufoso y bajé resuelto a todo, Nelly, anche a venderlo por menos de tres pessolanos. Pero ni un solo cliente asomó el hocico y me di el gusto de garabatear en la tapia unas letras frangollo, que si invierto un minuto más, el camión me da el esquinazo y se lo traga el horizonte rumbo al civismo, a la aglomeración, a la fratellanza, a la fiesta del Monstruo (Borges y Bioy Casares, 1997, p. 396).

Así, este lenguaje siempre avanza en un modo críptico, la cita finaliza con la “alglomeración, a la fratellanza”, es un código que aglomera. En esta historia también aparecen los elementos de la inundación y las masas: “La gallarda columna se infiltraba en las lagunas anegadizas, cuando no en las montañas de basura, que acusan el acceso a la Capital, sin más defeción que una tercera parte, grosso modo, del aglutinado inicial que zarpó de Tolosa” (Borges y Bioy Casares, 1997, p. 399). Nuestra lectura es que la monstruosidad en este relato no reside tanto en la violencia de la horda hacia el judío sino en la relación entre el cuerpo repulsivo y esa lengua casi incomprensible que infecta toda la textualidad, así como el discurso del Monstruo “se transmite en cadena”. El contagio se respira junto con la palabra. Décadas después aparecerá el texto de Lamborghini donde podremos ver la estrecha relación entre cuerpo y lenguaje.

### **El neobarroso o el tajo al lenguaje**

De este modo, llegamos al último relato de nuestro recorrido previo: *El Fiord* de Osvaldo Lamborghini (1969). Aquí nos interesa particularmente el análisis que realiza Néstor Perlongher (1988, 2013) sobre el relato y su concepción del neobarroso, porque a pesar de que pudimos observar un ascenso de lo monstruoso desde lo bajo y lo más terroso hacia lenguaje, esto no implica que el modo de entender la monstruosidad pierda corporalidad, por el contrario, debemos prestar

especial atención a esa relación cuerpo/lenguaje. Cuando Perlongher se aproxima a una definición del concepto de neobarroso<sup>4</sup> lo entiende sobre todo como una acción experimental en la que se introduce el canto, interrumpiendo, alterando, pervirtiendo el lenguaje. Perversión que penetra al lenguaje y tiene la virtud de dejar pasar lo dionisiaco sin permitir llegar al delirio absoluto. No es la destrucción de toda forma, donde ya no queda nada, sino que es el socavamiento de la lengua (Perlongher, 1988).

Esta acción de socavar es clave, ya que a través de una acción que no es simplemente el ejercicio de la lengua, sino un canto que la penetra y la desfonda, la hace tambalear, se deja expuesta esa relación entre carne y palabra; atacar esa relación es accionar sobre el cuerpo. El neobarroso que ve Perlongher en Lamborghini es descarnado, es irreverente porque señala la domesticación del cuerpo sobre la palabra e intenta arrancarla. El autor, para definir esa relación en la escritura de Lamborghini, usará el concepto de *tajo*, las páginas de *El Fiord*: “aspiran a tajar (en el jaelo, en el jadeo) el contexto ‘exterior’ (‘real’) donde se encajan” (Perlongher, 2013, p. 162). Una escritura con estas posibilidades es una escritura con una potencia disruptiva y creadora, es una escritura monstruosa. El monstruo en la literatura desborda su inscripción en el lenguaje, tajea al cuerpo inscripto y domesticado, para sacudir la historia donde está presente ese cuerpo.

Podemos decir que una escritura neobarrosa es monstruosa y emancipadora porque al proponer un delirio limitado, que combina el

---

<sup>4</sup> Cuando el Barroco de Lezama Lima llega al Río de la Plata se produce: “un barroco diferente del tropical. El del Caribe no tiene problemas en jugar, es un barroco de la luz. En cambio aquí, con tanta tradición realista, el efecto de profundidad queda, pero queda chapoteando en el barro del río. De ahí, el nombre de neobarroso, como si no nos permitiéramos todavía entregarnos al goce de lo lúdico. Necesitaríamos de alguna manera, socavar el barro” (Perlongher, 1988, p. 17). El neobarroso, como deriva del Barroco, en su significado etimológico ya tiene ese componente ambivalente, de modo tal que puede ser una perla irregular o un nódulo de barro: brillante y húmedo, lineal y sin forma, cristalino y viscoso.

socavamiento de la lengua, ataca la ley, la autonomía, la independencia de un cuerpo inscripto, para proponer otras posibilidades y otras formas. Y es aquí la novedad histórica en nuestra cultura literaria, un lenguaje monstruoso no había tenido lugar. En “La fiesta del Monstruo”, último relato analizado, hay una voz monstruosa, pero quien escribe esa voz sólo intenta señalar la abyección de esta figura, la construcción política que se hace del protagonista del relato narrado por Bustos Domecq es desde el agonismo y la creación del enemigo bárbaro (extranjero) que llega al espacio civilizado. En cambio, en *El Fiord* no hay disociación de voces entre sus personajes y el narrador. Las voces que se oyen en esta historia son las voces de “la orilla más baja y violenta” (Ludmer, 2000, p. 155). La escritura de Lamborghini hace de lo abyecto su materia creativa:

Entonces, El Loco Rodríguez, desnudo, con el látigo que daba pavor arrollado a la cintura —El Loco Rodríguez, padre del engendro remolón, aclaremos—, plantaba sus codos en el vientre de la mujer y hacía fuerza y más fuerza. Sin embargo, Carla Greta Terón no paría. Y era evidente que cada vez que el engendro practicaba su ágil retroceso, laceraba —en fin— la dulce entraña maternal, la dulce tripa que lo contenía, que no lo podía vomitar (Lamborghini, 1969, p. 2).

Por otro lado, en los textos que habíamos trabajado hasta el momento el uso de la violencia, de la escritura, de la palabra *sobre* y *en* los cuerpos estaba dirigido en una sola dirección: de federales a unitarios, de curas a la muchedumbre, de médicos higienistas a población “peligrosa”, de peronistas a judíos, de narradores a sus figuras agonistas. En este relato, los desafíos, y las violencias ya no tienen un solo sentido:

Dios Patria Hogar; y una sonora muchedumbre —en ella yo podía distinguir con absoluto rigor el rostro de cada uno de nosotros— penetrando con banderas en la ortopédica sonrisa del Viejo Perón. No sabemos bien qué ocurrió después de Huerta Grande. Ocurrió. Vacío y punto nodal de

todas las fuerzas contrarias en tensión. Ocurrió. La acción —romper debe continuar. Y sólo engendrará acción. Mi mujer me ofrece sus pies, que manan sangre, y yo los miro. Me pregunto si yo figuro en el gran libro de los verdugos y ella en el de las víctimas. O si es al revés. O si los dos estamos inscritos en ambos libros. Verdugos y verdugueados (Lamborghini, 1969, p. 11).

Esta cita explica la experiencia que vive en Huerta Grande el narrador testigo, en ese marco de resistencia obrera y lucha política del peronismo contra la dictadura de Onganía. La acción política se vive como vacío, como inmolación, traición e incertidumbre de ser aliado o enemigo. Aquí, hay un punto para señalar cómo la escritura tajea “el contexto real” donde se inserta.

La violencia, el canibalismo, el sometimiento, la pornografía que narra la historia de *El Fiord* está ambientada en un “agusanado cuarto” y estas violencias se viven como un “desencadenamiento de las fuerzas de la naturaleza”, que nos muestran el imbricamiento de cuerpo, política, lenguaje y sexo. Muestra el doble camino de la violencia y cómo la ideología es una palabra vacía, una “telaraña que no nutre”: el socavamiento de la lengua aquí se produce en su materia significativa y también en su sentido más profundo. El lenguaje de este relato “destruye la escritura”<sup>5</sup> (Perlongher, 2013, p. 169), o sea, socava la convención del signo, el sentido entra en deriva, en delirio, que nos permitiría tejer nuevas formas al cuerpo, y enfatizar que “el cuerpo, entonces, no es una realidad prediscursiva, sino más bien un locus de producción, el sitio de los significados en disputa y, por lo tanto, fluido e inestable, nunca dado y fijo”<sup>6</sup> (Shildrick, 2002, p. 10).

---

<sup>5</sup> Según se cuenta, dice Perlongher, la única edición de *El Fiord* de Chinatown estuvo a punto de sucumbir entre las llamas o en los inodoros, sin embargo terminó circulando entre los insurrectos revolucionarios del Cordobazo (Perlongher, 2013, p. 163-169). La ambivalencia de esta escritura monstruosa también está entre su proximidad con la muerte y su capacidad revolucionaria.

<sup>6</sup> “The body, then, is not a prediscursive reality, but rather a locus of production,

Ahora bien, ¿por qué el cuento lleva el título de fiord? En el único momento que aparece es como un fondo paisajístico del cuarto agusanado. Un fiord es un tajo a la tierra, donde emerge el mar entre glaciares y montañas. ¿Qué hace este entorno natural y “bello” en el medio de la violencia turbia y baja? Creemos que esta presencia de la naturaleza, el tajo de agua gélida aparece sin todavía interpelar, sin todavía conectar estrechamente con lo humano, para esto tendremos que esperar a los textos Gabriela Cabezón Cámara.

### **Monstruosidades contemporáneas: la escritura de Gabriela Cabezón Cámara**

#### ***La última inundación o cuando el cuerpo dice basta***

Hasta la narración de Lamborghini nos habíamos encontrado con textos que construían una mirada de lo monstruoso: la comunidad originaria sedienta de barro y sangre en *El matadero*, la multitud pobre, olorosa, y baja en *La inundación*; el cuerpo sudador de queso y con un lenguaje incomprensible en “La fiesta del Monstruo”, y en *El Fiord* nos encontramos con el desencadenamiento de las fuerzas de la naturaleza, con las violencias desatadas que se cruzan de orillas, chapoteando en el barro.

En el caso de los textos de Cabezón Cámara<sup>7</sup> nos encontramos con otro tipo de monstruosidad, donde el monstruo no aparece aquí como un cuerpo repugnante a ser eliminado, sino que aparece como potencia de rebelión, como una posibilidad para generar comunidad. Tanto “Yanara” (2018-2019) como *Y su despojo fue una muchedumbre* (2015)

---

the site of contested meaning, and as such fluid and unstable, never given and fixed” (la traducción es nuestra).

<sup>7</sup> Gabriela Cabezón Cámara es una escritora, docente y periodista que a partir de su narrativa ha logrado reactualizar la literatura argentina y los modos de leerla, como pueden ser los casos de *La Virgen Cabeza* (2009) a la hora de pensar los cuerpos disidentes, los feminismos y la comunidad, y *Las aventuras de la China Iron* (2017) con una relectura también feminista de la literatura gauchesca.

no han sido casi trabajados, o no se los incluye cuando se estudia la obra y poética de la autora, a diferencia de lo que sucede con sus novelas, que dentro de la crítica literaria o los estudios de género son más analizadas.

Una hipótesis sobre esto se vincula con sus condiciones de producción, edición y circulación, ya que la historieta salió por entregas en la revista *Fierro* y la compilación de cuentos salió publicada solamente en España, por la editorial Cazador de Ratas. Por otra parte, como segundo factor, podemos conjeturar que no participan de un género narrativo tan predilecto para el análisis literario como la novela, sino de la historieta y el cuento ilustrado. Por último, dos de los cuentos de *Y su despojo fue una muchedumbre* no están situados en Argentina, sino en Siria y Túnez, esta distancia de las historias narradas con un lector argentino puede influir a la hora de pensar cómo funcionan estos textos dentro de la cultura local, a pesar de que la narradora teja proximidades en la escritura.

En el caso de “Yanara” (2018-1019) la historia está ambientada en Buenos Aires, entre la ciudad autónoma (CABA) y el conurbano. El centro es la ciudad de Buenos Aires completamente amurallada por un anillo de metal y cemento, con el fin de contener las inundaciones. La periferia está compuesta por campos trabajados con agrotóxicos, asentamientos y poblaciones precarizadas, y barrios cerrados. Así, queda un territorio diagramado que distingue entre aquellos que están expuestos a las inundaciones y a los efectos de los campos tóxicos, y aquellos que se pueden resguardar. El argumento de la historia es presentado al final de la primera entrega:

Deforestado y envenenado, el país se hunde. Literalmente. El agua sumerge al Gran Buenos Aires y aquellos habitantes que no se ahogan, desarrollan extrañas mutaciones. Yanara, joven lesbiana de origen mapuche y fuerza y belleza excepcionales, se encuentra visitando a su madre que vive en un asentamiento en Abasto, a las afueras de La Plata, cuando la

ola surge desde adentro de la misma tierra y se traga todo. Y a su mamá también. Permanecer con vida no es el primer propósito, dentro de una CABA amurallada ella tiene que volver a los brazos de un amor que la espera (*Fierro*, 2018, p. 92).

Yanara de algún modo es una identidad carnavalesca, en el sentido de que da vueltas las cosas, lo abyecto en esta historia pierde su carga biopolítica, la potencia de destrucción del monstruo, esta vez es capacidad de rebelión. Yanara es una profesional que va desde la periferia (primero vive en el interior del país en zonas rurales y luego en Gran Buenos Aires) al centro (CABA) y vuelve del centro a la periferia para visitar a su madre. Da vuelta, socava el sentido de las negras del cuento de Echeverría: “Multitud de negras rebusconas de achuras, como los caranchos de presa, se desbandaron por la ciudad” (Echeverría, 1984, p. 9). Yanara es una mujer no blanca y no europea, pero que, a diferencia de esas otras que representan una corporalidad inconmensurable —“Acullá se veían acurrucadas en hilera cuatrocientas negras destejiendo sobre las faldas del ovillo” (Echeverría, 1984, p. 16)—, ella logra sintetizar como protagonista capacidades diferenciadas (fuerza, belleza, valentía).

Yanara no va a escuchar un discurso político o encerrarse en una Iglesia por temor, su miedo no es perder la vida sino a su pareja que está embarazada. No ocupa un lugar tangencial y pasivo como Nelly en el relato de Borges y Bioy Casares, o un lugar de quietud como los personajes de Martínez Estrada.

Volviendo al argumento de la historia, la ola que surge dentro de la tierra no es la primera. Los habitantes de Abasto, cada vez que sucede este desastre, se dirigen a reclamar al country “hasta que los ricos les tiran unos colchones, unas chapas, comida y la villa vuelve a empezar” (*Fierro*, 2018, p. 80), pero esta vez no alcanza: intoxicadxs y con mutaciones por la cercanía con los campos fumigados, inundadxs de barro y mierda que los despoja de casi todo, dicen basta. La

potencia de la ola rebasa los muros del country, disolviendo cualquier pacto social. Lxs que viven en estado de riqueza se traicionan entre ellxs para escapar, los animales no humanos se comen entre sí, y lxs habitantes de Abasto atacan las fuerzas de seguridad.

La rabia, el desborde de violencia, los dientes afilados, la fuerza sobrehumana que desarrollan, y sobre todo la sed de sangre figuran ese desencadenamiento de las fuerzas naturales. El cuerpo desconoce sus límites, se inocula con lo contaminado, son lxs que se expanden sin forma, son una inundación de cuerpos. “La carne del monstruo oblitera esas vidas desnudas” (Negri, 2007, p. 129). El significante fluido de la carne se hace una sustancia sin forma junto con el barro para arrasar fronteras e individualidades. La potencia del monstruo junto y con las fuerzas naturales pareciera ser la respuesta a ese devenir de lo vivo. El cuerpo y la tierra llegan a un punto que no resisten más, que estallan y desbordan. Esa explosión es una declaración política, el sacrificio del cuerpo individual es arrasar con las fronteras espaciales y corporales. El monstruo biológico y político tiene como fin socavar el orden social, su potencia destructiva tiene como objetivo señalar la injusticia enquistada y reproductora de precariedad llevada a su límite. Los despojos de los cuerpos no son otra cosa que un barro pegoteado, vivo, sin forma y multitudinario, y aquello que lo vitaliza no es otra cosa que el afecto y el amor. Si previamente nos encontrábamos con monstruos que contagian, destruyen y pervierten la relación entre cuerpo y lenguaje, aquí esta figura encarna el afecto como una pulsión política de sobrevida, es decir que pegotarse con el otro se convierte en un valor superior a la vida misma, pero nos debemos preguntar: ¿cuáles son los sacrificios para intentar llevar a cabo este fin?

### ***Y su despojo fue una muchedumbre o los estados de la materia***

La obra *Y su despojo fue una muchedumbre* está formada por los cuentos: “Primavera árabe”, “No mata” y “Oda a Dilar Gençemmis”.

La única que está ambientada en Argentina es la segunda, las demás hablan de luchas, resistencias, despertares en otras regiones del mundo, aunque la narradora piensa a sus lectores como argentinx, ya que en distintos momentos establece comparaciones que sirven para decodificar y traducir esas luchas a un registro más rioplatense. Las tres historias tienen un fuerte hilo en común que es la presencia de Dios, esa relación entre creador y criatura:

La mano de Dios aprieta pero no ahorca. Y no mata: con la mano juntó Dios el barro para hacer los muñequitos y crearnos varón y mujer a Su trans imagen y semejanza, después la cerró y del puño estiró el índice hacedor, apuntó a la parejita de polvo y agua y lanzó el rayo vital mientras exhalaba un “¡Fiat!” con tantos pegajos de fuerza como granos de arena tienen las playas (Cabezón Cámara y Echeverría, 2015, p. 32).

Quizás la escritura de Cabezón Cámara no es tan destructiva como la de Lamborghini, pero sí, a partir de ciertos cambios, sacude, socava el sentido de la historia. Es una escritura que pretende desbarrancar cómo comprendemos la relación entre letra e historia, entre Dioses y humanos. El delirio del que hablaba Perlongher está en el sentido del lenguaje, por ejemplo, las palabras “trans” o “Fiat” desacomodan la sintaxis y desbaratan la significación del mito, otorgándole uno nuevo. Las historias narradas aquí asumen lo finito de lo humano: “por eso somos polvo agitado y seremos polvo quieto” (Cabezón Cámara y Echeverría, 2015, p. 17).

La primera historia narra el episodio de Mohamed Bouazizi, joven tunecino que se inmoló en una comisaría en reclamo del maltrato policial que le costó su mercadería de venta, único sustento económico de él y su familia. Este acto bonzo fue tomado como símbolo de revolución y desató lo que se conoció en el mundo como la “Primavera árabe”. La historia comienza con las palabras “Se desbarrancó”; Mohamed es golpeado, escupido y empujado por la policía, se desbarran-

ca y cae al barro. Desbarrancarse en las historias de Cabezón Cámara, más allá de la pérdida, también significa ese quiebre en la vida y en la historia de ese individuo, se rompe la relación cuerpo y lenguaje para habilitar nuevas prácticas: el sacrificio y el despojo. En ese acto aparece la relación con el creador:

Pero el ojo de Dios lo tenía en la misma mira que al pobre verdulero devenido momia y, bien visto, es probable que Mohamed haya sido su cordero, la ofrenda del pueblo a su Señor, la víctima propiciatoria, la mecha de la explosión que la historia muchas veces le pide al fuego para incendiarse (Cabezón Cámara y Echeverría, 2015, p. 28).<sup>8</sup>

El sacrificio en esta historia es esa acción de despojarse, es convertirse en ofrenda para los dioses y darle curso a la historia, entendida como esos momentos en que la multitud desconoce cualquier tipo de fronteras, de límites y hace tambalear no solo al poder, sino que florece su capacidad transformadora.

La segunda historia cuenta el caso de Omar Carrasco asesinado por un oficial y dos camaradas del Ejército Argentino en el marco del Servicio Militar Obligatorio. El crimen intentó cubrirse, pero cuando se supo lo verdaderamente sucedido, la “Colimba”, como popularmente se la conocía en Argentina, se dio por finalizada. Esta vez el que se desbarranca es el padre de Omar mientras trabajaba como repartidor de pollos muchos años atrás. En ese momento Francisco Carrasco se pone en la mira de Dios: “de ese mismo sol al que le volaban los pollos como chispas pálidas pareció salir la voz que le dijo (...) ‘No temas, hijo mío’, le dijo la voz, ‘Eres salvado. Y tu despojo será

---

<sup>8</sup> La imagen que acompaña a este texto es el plano medio de la silueta de una mujer y una multitud enarbolando banderas de Túnez por detrás, en este caso la imagen cumple un rol esclarecedor, de un mayor anclaje del sentido propuesto en el texto. Lo notable es que en la gran mayoría de los dibujos, los rasgos de los rostros no suelen ser tan precisos, de esto podríamos entender la idea de que cualquiera puede ser ese sujeto bonzo o ese líder de una muchedumbre.

una muchedumbre” (Cabezón Cámara y Echeverría, 2015, p. 45). En la imagen que acompaña al texto citado está el rastrojero barranco abajo, los pollos volando y la imagen de su futuro hijo recién nacido imitando la forma de las aves. Su despojo será un sacrificio, ese botín llevado al altar divino: Omar, “soldado de Jesús y la Patria”, a pesar de su confianza y entrega cándida es abandonado y desoído una y otra vez por Dios y por el Estado, en el momento en que es linchado por los militares deja de respirar el aliento divino y pasa a respirar su propio vómito. Así como ascendió en los cielos con los pollos al momento de su nacimiento, ahora caía desde un avión acompañado de bombas. Entre ambas imágenes, la del bebé que vuela como los pollos que vendía el padre y la del conscripto joven que vuelta entre bombas, se puede trazar un paralelismo, fundamentalmente por ese cuerpo que se destaca entre otros elementos en una situación sacrificial. En ambas oportunidades, volando por los aires rodeado de otros objetos en su nacimiento prometido por Dios y al momento de su muerte.

Ser un despojo es un viaje de ascensos y descensos, de ser polvo, ser barro y polvo nuevamente. De estos movimientos entre polvo y vida sacrificada se trata la última historia, que narra la lucha de la joven Dilar: a los quince años se fue al monte a luchar con las milicias de las Unidades de Protección Popular kurdas. El 5 de octubre de 2014 su pelotón evacúa a un pueblo, su milicia se queda sin municiones. Frente a una muerte asegurada, decide inmolarse, llevándose consigo un tanque y decenas de enemigos, su sacrificio no solo logra una victoria sino también la salvación de todos los habitantes. Esta historia es una oda, un canto heroico, ese canto que sube al cielo, cómo subió la carne de Dilar haciéndose trizas y llevándose al enemigo:

Del polvo al polvo, Dilar, y a la tormenta en tu caso: engendraste una nube que se alzó desmesurada en tu estallido sobre el cielo de Kobani la ciudad que salvaste, comandanta Arin Mirkan, hecha de polvo la nube y también de humo, de esquirlas de granadas, de armas largas, de fragmen-

tos de los cuerpos de los enemigos y, ay, Dilar, del tuyo, de tu cuerpo de guerrillera curda (Cabezón Cámara y Echeverría, 2015, p. 59).<sup>9</sup>

En ese ascenso refiere al canto de la oda y a su última transformación, esta vez en una santa salvadora de poblaciones. Un dibujo de Echeverría la muestra a ella sonriendo con una granada en mano y rodeada por una aureola que imita una explosión. Este dibujo es muy singular porque es el único de los tres cuentos que muestra a un personaje esbozando una sonrisa. Tanto en este cuento como en los demás abundan los planos medios y cortos de perfil, no de frente. Dilar, en los dibujos, generalmente aparece tapada con su burka y rifle en mano, este caso es diferente, está mostrando completamente su cara y con una granada en mano, que de algún modo, aparece representada sin su carga de muerte, o de un objeto santo que dirige su letalidad al enemigo.

Su despojo es desmesurado, es una tempestad, es la vida y el sacrificio que desencadena sus propias fuerzas de la naturaleza. De algún modo, los sacrificios previos, tanto el de Mohammed como el de Omar, habilitan la chispa de la historia y despiertan la multitud, pero su ofrenda a los dioses no representa una salvación para otros. No logran desatar las fuerzas, sus estelas son los motores de la aparición de la muchedumbre, en cambio, Dilar, ella misma genera la tormenta y nos interesa cómo en este signo se concentra toda una serie de elementos compuesta por restos de armas y de cuerpo.

En las tres narraciones hemos visto cómo el movimiento de la historia necesita de un sacrificio, que se traduce en una serie de trans-

---

<sup>9</sup> En el dibujo que acompaña al texto, que es un gran plano general del pueblo que salvó, la imagen se enfoca más en esa gran nube compuesta de humo, polvo, esquirlas y cuerpos. La nube y su estallido son una metonimia del sacrificio de Dilar. No es una muchedumbre tan literal como en el caso de la Primavera Árabe de Túnez, o cómo los jóvenes argentinos que ya no tendrán que hacer el servicio militar. Esa nube que se alza al aire simboliza la muchedumbre salvada en manos del E.I y al mismo tiempo el sacrificio de Dilar.

formaciones de la materia y de movimientos de esta: el cuerpo cayendo barranca abajo y al barro, prendiéndose fuego, el cuerpo humano iluminado que al mismo tiempo se asemeja demasiado a un pollo de criadero, el cuerpo que cae desde el aire arrojado desde un avión. En la escritura de Gabriela Cabezón Cámara se pone de manifiesto cómo somos polvo y se enfatizan las capacidades de transformación de la materia. En su narrativa se observa que toda materia es energía y que el sacrificio del cuerpo permite esa potenciación incluso sin el aliento divino: del polvo a la chispa, del polvo a la tormenta. Por otra parte, el trabajo de Iñiqui Echeverría con sus dibujos aporta figuras retóricas al texto y sentidos singulares como el último caso con la imagen santificada de Dilar. Entonces, la relación entre texto e imagen sería de enriquecimiento de sentidos y de efectos excepcionales de sentido. Aquí pudimos ver cómo el tajo de la escritura de Cabezón Cámara muestra, luego de esa herida entre cuerpo y lenguaje, la potencia transformadora del cuerpo y de sus despojos, sus vísceras, su botín, la ofrenda divina es la multitud que puede encender la historia.

### **Consideraciones finales**

Las figuras y comunidades monstruosas que aparecieron se trazan desde la sangrara y el barro, el hedor y el hacinamiento hacia el lenguaje. La monstruosidad se inicia en el matadero con el cuento de Echeverría fundante de nuestra literatura, desde lo más ctónico, para subir al vapor y hedores de *La inundación*, hasta el sonido lingüístico con el monstruo farfullante imaginado por Borges y Bioy Casares en “La fiesta del Monstruo”. Monstruosidades muy claras, son cuerpos, vidas y subjetividades que no forman parte de un imaginario de comunidades, son vidas a marginalizar y/o eliminar. *El fiord* de Lamborghini narra y ocupa el espacio una voz y un lenguaje monstruosos donde la violencia es desbordante, pero sin un objetivo delimitado más que la destrucción. Podríamos decir que la monstruosidad hasta este momento aparece para señalar la violencia y la destrucción sobre

la vida, los cuerpos y el lenguaje, pero no para señalar, como vimos con los textos de Cabezón Cámara, las posibilidades de afectos, de construcción de comunidad y la figura de monstruosidad como potencia que se rebela ante quien la violenta para transformar la historia. El monstruo en la escritura de Cabezón Cámara no muestra su capacidad de contagio como un virus contaminante, no apunta a la vulnerabilidad de los cuerpos que nos aproxima a la muerte, sino que apunta a la vulnerabilidad en común como la posibilidad para desencadenar las fuerzas de la naturaleza y que esa materia de la que estamos compuestos se convierta en energía creadora para encender la historia.

### Referencias bibliográficas

- Borges, J. L. y Bioy Casares A. (1997). La fiesta del Monstruo. En *Jorge Luis Borges: Obras Completas en Colaboración* (pp. 392-402). Buenos Aires: Emecé.
- Cabezón Cámara, G. y Echeverría I. (2015). *Y su despojo fue una muchedumbre*. Cádiz: Cazador de Ratas Editorial.
- Cobelo, C., Cabezón Cámara G. y Utrera (2018). Yanara. *Fierro*, 5, 75-92. Buenos Aires: Editorial La Página.
- Echeverría, E. (1984). *El matadero*. Ediciones Arte Gaglianone: Buenos Aires.
- Esposito, R. (2009). Comunidad y violencia. *Minerva*, 72-76. Recuperado de <https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=357>
- Giorgi, G. (2004). *Sueños de exterminio*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Kohan, M. (2006). Las fronteras de la muerte. En A. Laera y M. Kohan (Comps.), *Las brújulas del extraviado* (pp. 171-203). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Lamborghini, O. (1969). *El Fiord*. Buenos Aires: Ediciones ChinaTown.
- Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Editorial Perfil.
- Martínez Estrada, E. (1946). *La inundación*. Buenos Aires: Emecé.

- Molina, D. (1988). Entrevista a Néstor Perlongher: paseando por los mil sexos. *Fin de Siglo*, 8, 16-19.
- Negri, A. (2007). El monstruo político. Vida desnuda y potencia. En G. Giorgi y F. Rodríguez (Comps.), *Ensayos sobre biopolítica: excesos de vida* (pp. 93-140). Buenos Aires: Paidós.
- Perlongher, N. (2013). *Prosa Plebeya*. Buenos Aires: Excursiones.
- Salessi, J. (1995). *Médicos maleantes y maricas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Shildrick, M. (2002). *Embodying the monster: encounters with the vulnerable self*. London: Sage Publications.