

# La común-unidad de monstruos en la trilogía oscura de Gabriela Cabezón Cámara

*Andrea Torrano*

## **Introducción**

Existe toda una imaginería monstruosa que recorre la cultura occidental. El monstruo ha sido concebido como signo de presagio o de la divinidad, el resultado del acoplamiento con satán o de las fantasías de las mujeres gestantes, un objeto de estudio de la ciencia o de entretenimiento, la caracterización de comportamientos que se desvían de la norma social o de corporalidades no hegemónicas.

De acuerdo con Foucault, “el monstruo es el gran modelo de todas las diferencias” (2000, p. 62). En este mismo sentido, Braidotti expresa que:

a menudo la diferencia se interpreta según el lenguaje de la monstruosidad. La función estructural o constitutiva que cumple este concepto de la diferencia como término peyorativo determina también que ocupe una función estratégica. Consecuentemente puede servir para arrojar una luz sobre las relaciones de poder complejas y disimétricas que operan dentro de la posición de sujeto dominante (2002, p. 214, nuestra traducción).

El monstruo encarna el despliegue de todas las irregularidades posibles y se enfrenta —o pone en cuestión— la norma de lo humano. La monstrificación de la diferencia ha servido para justificar la margi-

nación, el rechazo e incluso la muerte de ciertos sujetos considerados monstruosos.

En la literatura, la imaginaria monstruosa ha ocupado un rol fundamental (desde el gótico, pasando por la ciencia ficción hasta la nueva narrativa), los monstruos han invadido relatos, desafiando cánones literarios, tensionando géneros, trayendo a escena nuevos personajes y haciendo malabares con el lenguaje. La pretensión de la literatura no es la domesticación de los monstruos, sino exhibirlos como signo de rebeldía.

Las novelas de Gabriela Cabezón Cámara están plagadas de monstruos: *La Virgen Cabeza* (2009), *Beya (Le viste la cara a Dios)* (2011)<sup>1</sup> y *Romance de la Negra Rubia* (2014)<sup>2</sup> ponen en escena a travestis, lesbianas, víctimas de trata, bonzas, que se rebelan ante las injusticias. La imaginaria monstruosa permite exhibir las múltiples violencias que atraviesan nuestra sociedad: opresiones de género y de clase, secuestro y trata de mujeres para la explotación sexual, violaciones sexuales, desalojos y negocios inmobiliarios, violencia institucional y exclusión social, tortura y asesinatos. Esto ha llevado a caracterizar a este con-

---

<sup>1</sup> Fue escrito como una versión adulta y feminista de “La bella durmiente” y publicado en formato digital por la editorial española Sigueleyendo en 2011 para Bichos, una colección que reúne reescrituras de clásicos infantiles superpuestos con la violencia del mundo adulto. El texto evoca el secuestro y desaparición de Marita Verón y el accionar de las redes de trata en Argentina. En 2012, el relato fue publicado en versión impresa por la editorial argentina La isla de la luna bajo el título *Le viste la cara a Dios*. Posteriormente, en el 2013, en colaboración con el dibujante Iñaki Echeverría, decide convertir el relato en una novela gráfica, intitulada *Beya (Le viste la cara a Dios)*. Ese mismo año recibe la distinción Alfredo Palacios otorgada por el Senado Nacional argentino en reconocimiento a su aporte a la lucha contra la trata de personas. En 2015, aparece una nueva edición en la antología *Sacrificios* como parte de la colección Bicentenario de la Biblioteca Nacional Argentina.

<sup>2</sup> Inspirada en la foto de un diario: un hombre en el centro, los borceguíes de los policías que huían de él saliéndose del cuadro. La escena retrataba el desalojo en Neuquén donde un joven canillita de 31 años se prendió fuego como protesta (Domínguez, 2014a).

junto de textos como “trilogía oscura” (Domínguez, 2014b) —en contraste con su última novela, *Las aventuras de la China Iron*—, ya que se construyen en torno a la violencia.<sup>3</sup>

También en el lenguaje se exhibe la monstruosidad. Hay una hibridación permanente de registros: español medieval, versos en inglés, música pop y cumbia villera —en *La Virgen Cabeza*—, tradición gauchesca, cuentos infantiles (“La bella durmiente”) y plegarias religiosas —en *Beya*—, romancero y autobiografía —en *Romance de la Negra Rubia*, donde todos los registros de la lengua se ponen en juego y tienen la misma jerarquía (Cabezón Cámara, 2017). Se trata de un “neobarroso”, o para ser más precisos, un “barroso feminista” (Domínguez, 2012 y 2013),<sup>4</sup> que recupera la estética de lo popular y rechaza las formas de sometimiento que sufren los cuerpos feminizados. La monstruosidad también emerge en la polifonía de voces, donde la narrativa rompe con la idea hegemónica y patriarcal de una única voz autorizada (Ruiz, 2017): en *La Virgen Cabeza* Cleo le habla a Qüity, pero Qüity también relata y hace aclaraciones, en *Beya* la segunda persona, que habla a Beya y al lector, hace resonar las voces del secuestrador y los clientes, en *Romance de la Negra Rubia* la primera persona, Gabi, líder-bonza, hace hablar a través de ella a quienes resisten al desalojo. Una suerte de “poderosa e infiel heteroglosia” monstruosa (Haraway, 1995, p. 311), que remite a las mixturas de la lengua y a esa forma del decir que genera resistencia.

Si bien existen antecedentes que tematizaron la monstruosidad en la narrativa de Cabezón Cámara (Armas, 2018; Rotger, 2015; Sánchez, 2015 y 2017; Tozzi, 2016), en este capítulo nos proponemos

---

<sup>3</sup> Las novelas de Cabezón Cámara pueden inscribirse en el imaginario de las “escrituras de la violencia” (Domínguez, 2014a).

<sup>4</sup> “Neobarroso” hace referencia a la versión rioplatense del barroco, a una estética barroca impregnada de fango. Para un análisis de *La Virgen Cabeza* desde el neobarroso véase Altinier (2019).

analizar la trilogía oscura a partir de la doble valencia que presenta la monstruosidad, lo que denominamos política *sobre* la monstruosidad y política *de* la monstruosidad. La monstruosidad se encuentra en una relación inmediata con la vida, entonces nos hallamos frente a una doble orientación de la monstruosidad. Un sentido negativo, una política *sobre* la monstruosidad, donde la monstruosidad es considerada producción y objeto del biopoder, el cual tiene como objetivo su neutralización, eliminación y marginación. Y un sentido afirmativo, una política *de* la monstruosidad, donde la monstruosidad se sustrae al biopoder y afirma su poder de resistencia y de producción de vida en común (Torrano, 2019).

De esta manera, en el primer apartado nos centraremos en la política *sobre* la monstruosidad: las formas de violencia (violaciones sexuales, desalojos, asesinatos, trata de personas) a las que están expuestas las vidas consideradas monstruosas y que se convierten en víctimas sacrificiales. El (auto)sacrificio es en ritual de pasaje entre una vida atravesada por la violencia y una vida que resiste y afirma su potencia. En el segundo, nos ocuparemos de la política *de* la monstruosidad: cómo estas vidas consideradas monstruosas (re)crean prácticas de resistencia y lucha, y van entretejiendo una forma de vida en común, que denominaremos una común-unidad de monstruos.

## **Monstruosidad y sacrificio**

La política *sobre* la monstruosidad —sentido negativo—, da cuenta de cómo el monstruo se convierte en *objeto* y objetivo del poder. El biopoder construye a ciertas subjetividades como monstruosas, esto es, las que no pueden ser integradas a (o capturadas por) la normalización. El monstruo es saturado de valor negativo: “no es solamente un viviente de valor disminuido, es un viviente cuyo valor es repeler” (Canguilhem, 1976, pp. 202-203).

Esta política sobre la monstruosidad puede comprenderse dentro de lo que Girard (2005, p. 15) caracterizó como “economía de la

violencia”, la cual se despliega sobre los cuerpos, llegando a formas sacrificiales (Girard, 1986). La víctima sacrificial, o chivo expiatorio, sobre quien se desata la violencia social, puede ser asesinada sin por ello cometer un homicidio. Esta víctima se convierte en sacrificable porque presenta “signos de selección victimaria”, que son los rasgos que la distinguen del grupo social: “son los propios estereotipos los que se mezclan, para suscitar los monstruos” (Girard, 1986, pp. 48-49). Estos signos que la separan del resto pueden ser la clase, el género, la sexualidad, etc. Como expresa Braidotti: “los monstruos son, al igual que los sujetos corporales femeninos, una figura devaluada de la diferencia” (2011, p. 80, nuestra traducción).

Es posible comprender la víctima sacrificial no necesariamente bajo la figura de la persecución social, del “todos contra uno” —como la analiza Girard— sino también como autosacrificio. Asimismo, el sacrificio no sólo puede ser expresado a modo de asesinato sino como un acto en el que la vida es expuesta a la violencia extrema, como la violación. La violación puede ser definida como “uso y abuso del cuerpo del otro, sin que éste participe con una intención o voluntad comparables” (Segato, 2003, p. 22), es un acto sacrificial donde a la víctima se la expropia de la soberanía sobre su cuerpo. En la violación se conjuga en un mismo acto la dominación física y moral del otro (Segato, 2016, p. 38).

En la trilogía oscura de Cabezón Cámara la violencia adquiere la forma (auto)sacrificial. Los personajes habitan “espacios de excepción” (Agamben, 2003) como la villa, el prostíbulo o el edificio tomado, donde se desata la violencia que puede adquirir la forma de asesinato, de violación o de autoinmolación. Las víctimas sacrificiales están por fuera de la protección jurídica, sobre las cuales se ha producido la desrealización de su humanidad (Butler, 2006). Son los sujetos convertidos en monstruos quienes devienen en víctimas (auto) sacrificiales.

*La Virgen Cabeza* relata la historia de una periodista —Qüity— que con la intención de escribir la “crónica del año” (Cabezón Cámara, 2009, p. 41), va junto a un agente de la SIDE a la villa El Poso donde Cleopatra, una travesti que habla con la Virgen, realiza milagros. 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.

La novela tematiza la villa como un espacio de pobreza y exclusión social, un “territorio del *entre*” (Armas, 2018, p. 21): se ubica en el corazón de la ciudad, pero al mismo tiempo se concibe como su exterior. Una especie de “pequeños Auschwitz” (Cabezón Cámara, 2009, p. 56), delimitado por murallas, cámaras de seguridad y garitas policiales. Las murallas servían de espacio publicitario para los vecinos pudientes, que “en vez de ver la villa se veían a sí mismos estilizados” (Cabezón Cámara, 2009, p. 41), pero que no podían ocultar “las puertas mugrosas de los pobres. El arco encantador, ‘Bienvenido a El Poso’” (Cabezón Cámara, 2009, p. 41).

La villa es el territorio donde se gestiona la economía de la violencia sobre los cuerpos, un espacio de excepción donde se desata la violencia: “nos tiraban (...) por negros, por pobres, por putos, por machos, porque nos cogían o porque no nos cogían; qué se yo por qué” (Cabezón Cámara, 2009, p. 105). Sobre los habitantes de la villa opera una desrealización de la humanidad que los convierte en monstruosos. Una lógica sacrificial sobre los cuerpos que servirá como rito de pasaje o iniciación. Dos escenas dan cuenta de la dimensión sacrificial en la novela.

La primera, cuando Cleo es llevada a la comisaría al grito de “marica de mierda, ahora vas a ver lo que es un macho” —algo que ya había experimentado en su niñez con las golpizas que le daba su padre por “puto del orto” (Cabezón Cámara, 2009, p. 38) y que le había dejado una pierna más corta que otra—, donde es golpeada y violada por to-

dos: policías y presos. Cuando Cleo está “a punto de ahogarse en su propia sangre y la leche de toda la comisaría” (Cabezón Cámara, 2009, p. 39), tiene una visión de la Virgen, “más rubia que Susana, toda vestidita de blanco” (Cabezón Cámara, 2009, p. 39). La Virgen le limpia la cara, la sienta en sus rodillas y le dice que la va a cuidar. Los policías que pensaban que había muerto por la tortura casi se mueren cuando la vieron “caminando bien como una reina, sin marcas, como para la tele” (Cabezón Cámara, 2009, p. 40). En ese momento se produce una transformación en Cleo, ahora convertida en una “travesti santa” que “rodeada por una corte de chongos, putas, nenes y otras travestis, predicaba abrazada a la estatua de la Virgen” (Cabezón Cámara, 2009, p. 39).

La segunda, cuando Qüity atraviesa con su auto la primera parte de la villa, repentinamente se apagan todas las luces de la zona, ante lo cual saca el revólver que tenía en la guantera. En ese momento escucha “un aullido espeluznante” (Cabezón Cámara, 2009, p. 48) y en medio de la oscuridad logra visibilizar “una llamarada humana corriendo una carrera epiléptica, con movimientos imposibles para un cuerpo humano y con un grito desgarrador” (Cabezón Cámara, 2009, p. 49). Se baja del auto y logra abrazar con su tapado de paño rojo a una mujer que gemía del dolor, la arrulla como a un bebé, la mira “a los ojos que le quedaban vivos en la carita carbonizada” y luego le dispara en la sien (Cabezón Cámara, 2009, p. 49). Para Qüity ese será un momento de cambio radical en su vida: “mi mano armada se alzó como se alza una barrera y me fui de mi vida para siempre” (Cabezón Cámara, 2009, p. 50). Luego descubre que se trataba de Evelyn, una joven paraguaya que había sido secuestrada por una red de trata.<sup>5</sup> También se entera por los forenses que no hubiese sobrevivido. “Evelyn fue mi ticket to go, mi entrada de ingreso a la villa. Yo la maté y ella me hizo villera” (Cabezón Cámara, 2009, p. 56).

---

<sup>5</sup> La hija de Daniel, el agente de la SIDE, también había sido secuestrada, torturada, violada y asesinada.

En estas escenas podemos observar dos ritos de pasaje: la de Cleo como santa y la de Qüity como villera (Marguch, 2013, pp. 94-95). Estas transformaciones son posibles a través de una violencia sacrificial que funcionará como ritual de pasaje, por un lado, la violencia desatada en forma de violación colectiva sobre el cuerpo de Cleo, la segunda, la violencia sobre una víctima de trata, primero prendida fuego, y luego, asesinada por Qüity como gesto de compasión. Esta violencia sacrificial sobre estos cuerpos monstruosos, a los que les fueron suspendidos la protección y sus derechos, permitirá la creación y entrada a la comunidad. El sacrificio de Cleo la convertirá en santa y mediadora entre la villa y la Virgen, momento fundacional de la vida en común; mientras que el sacrificio de Evelyn permite a Qüity el ingreso a la comunidad villera.

*Beya (Le viste la cara a Dios)* narra la historia de una joven mujer de clase media que es secuestrada para convertirla en esclava sexual en un prostíbulo del conurbano bonaerense. Se centra en la violencia y abuso sexual que sufre por parte de sus captores y los clientes, la supervivencia y el deseo de venganza. Esta *nouvelle* puede ser leída en la intersección entre la literatura prostibularia (Domínguez, 2013 y 2014a), las novelas de la carne (Bianchi, 2016) y la serie de las cautivas (Bianchi, 2015, p. 7).

En *Beya* puede advertirse una educación prostibularia que tiene como objetivo la desrealización de la humanidad y hacer del cuerpo un mero objeto. El uso de la segunda persona en la narración, porque no es posible que Beya pueda contar lo que le sucede,<sup>6</sup> tiene como efecto mostrar la des-subjetivación a través de la sustracción de su

---

<sup>6</sup> “Porque una persona que está siendo torturada difícilmente pueda elaborar un discurso articulado. Una tercera persona ¿quién sería? Un pajero, sino qué haría ahí viendo todo. Entonces con ese texto en particular recién lo pude hacer funcionar cuando encontré una segunda persona. Es decir, la chica que está secuestrada y está siendo torturada, alienada. Pero alienada como estrategia de supervivencia” (Cabezón Cámara, 2017).

voz: “bajo un tono de mandato guiaba al cuerpo secuestrado y esclavizado en el espacio abyecto del prostíbulo” (Domínguez, 2013). Pero también, la segunda persona le dará a Beya la fuerza necesaria para conducirla a su liberación: “si no te agarrás del odio te vas a volver tan zombi como puta de Romero” (Cabezón Cámara, 2011, p. 49).

Hay toda una cadena de violencias sobre el cuerpo de Beya: el secuestro para redes de trata, las violaciones, el suministro de whisky y cocaína para mantenerla dócil, la obligación del trabajo sexual, los golpes y la tortura: “Ahí aprendiste a los gritos nuevo nombre y apellido. Te enguascaron, te domaron, te peinaron para adentro. A eso se llama ablande, a volverte pura carne a fuerza de golpe y pija” (Cabezón Cámara, 2011, p. 27).

El cuerpo es convertido en carne para consumo sexual: “no te matan porque sos su hacienda y les rendía viva, les rinde tu kilo en pie o más bien en cuatro patas” (Cabezón Cámara, 2011, p. 36). El prostíbulo, “matadero infecto” (Cabezón Cámara, 2011, p. 65), es el espacio de excepción que convierte a Beya en víctima sacrificial. La víctima es mantenida con vida para que su cuerpo pueda ser comercializado, pero siempre bajo la advertencia de que puede ser asesinada como un animal. El cuerpo violado, torturado y “amatambrado” de la protagonista es equiparado al de una res que ingresa al matadero para ser carneada y faenada (Bianchi, 2016, p. 77).

La violación es la forma recurrente que adquiere la tortura, como modo de aniquilamiento de la humanidad de Beya. Aquí la violación no tiene tanto una función moralizadora, como en *La Virgen Cabeza*, sino como forma de objetivar el cuerpo y convertirlo en un bien de consumo sustituible: “porque la tortura ahí adentro no termina ni se acaba como no se acaba nunca la cosecha de mujeres y eso te lo hacen saber, no te vayas a olvidar, que ellos te pueden pasar a degüello como a un chanco y filetearte después como si fueras jamón” (Cabezón Cámara, 2011, p. 37).

*Romance de la Negra Rubia* relata la historia de Gabi, una joven poeta que luego de la inauguración de una muestra de arte, se va con la artista y un colega a tomar cocaína y whisky a un departamento en un edificio “ocupado”. La policía intenta desalojar el edificio y la protagonista se prende fuego: “había querosén, les habían cortado el gas días antes del desalojo, y yo me agarré el bidón, me tiré el líquido encima y empuñé el zippo cual si fuera una magnum poderosa (...) después salieron corriendo y yo corriendo detrás, flameando” (Cabezón Cámara, 2014, p. 25).

El autosacrificio de Gabi se convierte en acto de resistencia frente a la violencia del desalojo. Por la difusión mediática que tiene su imagen de bonza, la filman cientos de personas cruzando la avenida en llamas, el juez que había decidido el desalojo da marcha atrás, devuelve a los ocupas sus departamentos otorgándoles además títulos de propiedad, y solicita al gobernador que destine fondos para restaurarlos. El autosacrificio que Gabi realiza impulsivamente —“la merca me pegó peor que nunca antes en mi vida” (Cabezón Cámara, 2014, p. 25)—, se convierte en un sacrificio fundante: “Yo le decía a lo mío, a ese quemarse a lo bonzo, ‘el sacrificio fundante’ o ‘el día del estallido’: inventé un mito de origen que todos querían creer, el comienzo de un relato que nos daba cohesión” (Cabezón Cámara, 2014, p. 32). Gabi es una víctima sacrificial voluntaria, que se vuelve símbolo de resistencia y de lucha.

En la coda, intitulada “Notas sobre el sacrificio”, el sacrificio es definido como “muerte que dan los mortales para alcanzar el favor de los seres celestiales: es lo que fue el sacrificio durante varios milenios” (Cabezón Cámara, 2014, p. 71). Se hace referencia a los relatos sacrificiales helénicos y bíblicos, a los mártires, a los testigos del holocausto. Lo que parece marcar una diferencia entre quienes han sido sacrificados y los mártires es el producir una suerte de genealogía: “No todo sacrificado genera una tradición, pero el martirio espontáneo siempre

tiene un primer muerto, como primer empujón o como fuerza motora de un efecto dominó” (Cabezón Cámara, 2014, p. 73) y que, a su vez, ésta produzca una transformación: “hemos de considerar santos a todos los que muriendo nos reportaron ganancias” (Cabezón Cámara, 2014, p. 74). El sacrificio —justamente nombre que da título a la obra performática que llevan a la Bienal de Venecia— supone una desacralización de la figura del mártir. Se trata de una conversión, más que a la religión, a la política.

Si en *La Virgen Cabeza* la mujer prendida fuego se convierte en el rito de iniciación de la vida de Qüity en la villa, aquí se trata de un autosacrificio como acto fundacional de la comunidad de ocupas. Quemarse a lo bonzo será una forma de violencia sacrificial voluntaria que establece una genealogía dentro la comunidad. La monstruosidad no solo se puede observar en la sublevación de Gabi frente al desalojo y la creación de formas de resistencia sino también en su “cuerpo desfigurado, informe, en tránsito entre la muerte y el impulso vital, desborda los límites convencionales de lo ‘humano’” (Sánchez, 2015, p. 153).

En la trilogía de Cabezón Cámara encontramos que el sacrificio, o autosacrificio, es la bisagra entre un devenir del monstruo en sentido negativo al monstruo en sentido afirmativo: en *La Virgen Cabeza* la violación de Cleo, que la convierte en santa-medium, posibilita fundar una comunidad villera y la inmolación de Evelyn habilita el ingreso de Qüity en la villa, en *Beya* las reiteradas torturas y violaciones lejos de aniquilarla le permiten generar formas de resistencia, y en *Romance de la Negra Rubia* el quemarse a lo bonza de Gabi la convierte en líder ocupa y símbolo (político y artístico) de lucha.

## Común-unidad

La política de la monstruosidad —concepción afirmativa del monstruo— es la capacidad de ciertas subjetividades de confrontar al biopoder y crear formas alternativas de vida. El monstruo deviene

*sujeto* de poder, donde se reconoce la potencia y creación de la vida. La vida resiste como si más allá de los poderes que intentan apropiarse de ella siempre quedara un resto que puede afirmar su potencia. Los monstruos nos permiten imaginar una comunidad en la que los sujetos están en permanente transformación y abiertos a los otros, donde es posible crear vida en común.

Haraway otorga un sentido afirmativo y político al monstruo, el *cyborg* (organismo cibernético) representa “el placer en la confusión de las fronteras y nuestra responsabilidad en la construcción” (Haraway, 1995, p. 254). El monstruo es poder de transformación y reinención, y tiene una significación ético-política. Se trata de crear coaliciones placenteras a partir de una relación de afinidad, y no por lazos de sangre, ni tampoco por identidad. Por eso el monstruo no espera una pareja heterosexual ni “sueña con una comunidad que siga el modelo de la familia orgánica” (Haraway, 1995, p. 256). La promesa de los monstruos es el sueño de un mundo sin género, sin raza y sin clases (Haraway, 1999), la posibilidad de crear un mundo híbrido, un mundo abierto a las diferencias y a las fusiones poderosas. Esto significa una apertura radical para comprometerse/reconocerse con los “otros inapropiados/bles”, es decir, establecer conexiones potentes que excedan a la dominación (Haraway, 1999, p. 126).

Negri también concibe al monstruo como forma de vida que escapa al control y resiste al biopoder: “*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, p. 103). Esto lleva a considerar al monstruo no como un sujeto aislado, sino como una multitud 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, p. 229). La multitud monstruosa afirma su potencia, su capacidad de creación, producción y subjetivación.

Esto nos permite pensar en una comunidad de monstruos. Aquí la comunidad no remite a una entidad pre-constituida, sea como unidad moral o como nación, sino que alude propiamente a la vida en común. La comunidad de los monstruos se organiza a sí misma en un nuevo cuerpo social que es abierto y creativo (Hardt y Negri, 2004, pp. 228-229). Siguiendo a Gutiérrez Aguilar, más que de comunidad podemos hablar de “común-unidad”, entendiéndola como aquello que “puede construirse, erigirse sobre esta atomización inerte, estrictamente material, tiene que ser un acto práctico creativo, voluntario, que da pie al inicio de una retotalización de la situación” (Gutiérrez Aguilar, 2016, p. 86). Si la comunidad que habitamos se basa en la violencia y la atomización, la común-unidad es una forma alternativa de vida en común, “donde no se anula lo local, lo íntimo, lo inmediato, pero cada elemento es puente directo desde y hacia la autodeterminación de los demás, aunque estén lejos, aunque no los vean ni los conozcan, y a la común lucha por ella” (Gutiérrez Aguilar, 2016, p. 119).

La trilogía de Cabezón Cámara permite pensar estas formas de común-unidad, de vida en común, que rechaza la economía de la violencia que opera sobre los cuerpos. La común-unidad se erige y reactualiza sobre lo común, una suerte de alianza por afinidad entre los sujetos monstruosos. En estas formas de comunidad 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 *La Virgen Cabeza* la violación de Cleo es el acto sacrificial que funda la comunidad villera, la monstruosidad afirmativa de la villa se refleja en la nueva forma de organización de la producción, que deviene autogestiva, y en las subjetividades, donde la alianza entre los cuerpos produce fiesta, exceso y alegría. La villa se convierte en “una pequeña comunidad alegre” (Cabezón Cámara, 2009, p. 154), donde

la imaginación política “reside en hacer de la alegre multitud no sólo una matriz comunitaria y un modo de cuestionar la delegación política sino también una forma de redistribución para enfrentar la desigualdad social” (Cortez Roca, 2014, p. 5).

En una de las primeras conversaciones de Cleo con la Virgen, ésta le dice que en El Poso deben realizar un estanque para cultivar peces. El terreno barroso de la villa, que siempre se inundaba, se vuelve ideal para el cultivo de las carpas robadas del Parque Japonés. Los peces se reproducen de manera milagrosa: “nos llevamos unas veinte carpas gorditas y de todos colores metidas en bolsitas de nylon con agua. Eso fue en noviembre y en marzo teníamos mil doscientas” (Cabezón Cámara, 2009, p. 96). Esto da inicio a una nueva actividad productiva, que traerá prosperidad: “la miseria empezó a ser austeridad” (Cabezón Cámara, 2009, p. 98).

Este será un momento crucial dentro de la villa, la vida es resignificada de una manera afirmativa a partir de la autoorganización. Los villeros icticultores no solo encontrarán un sustento a partir de la producción en común, sino que esto otorgará un nuevo significado a la vida: “para todos la vida tenía un nuevo sentido y nos queríamos en esa novedad, en esa alegría que vivíamos estaba también la cara de los otros, era una fiesta sostenida, valía la pena vivir, éramos libres, en esos días de alegre multitud” (Cabezón Cámara, 2009, p. 102).

La abundancia de la villa trae consigo la fiesta y el exceso, el encuentro entre los cuerpos y los placeres sexuales. Como expresa Marguch, como reverso de la economía de la violencia se alza la economía del derroche y el gasto improductivo de la fiesta: “el sexo aparece como el espacio de lo común, un entre cuerpos, en un mundo carnavalesco en el que los villeros bailan, beben, toman merca, cogen, gozan” (Marguch, 2013, p. 96). Un acoplamiento entre los cuerpos monstruosos 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, eventualmen-

te, divertido: de tanta superposición, todo cogía con todo” (Cabezón Cámara, 2009, pp. 130-131).

Qüity relata que todo se reproducía: “Nosotros cogíamos también, claro, pero no nos reproducíamos, pasó lo propio de la abundancia: nos dedicamos casi exclusivamente al placer” (Cabezón Cámara, 2009, p. 94). Una forma de generar parentescos (Haraway, 2019), de alianzas con otros inapropiados/bles. Un ejemplo de ello es Kevin, el niño adoptado por Cleo y Qüity, que también las adopta a ellas, que será asesinado durante el desalojo de la villa. Pero también es posible la reproducción, aunque por fuera de los cánones de heteronormatividad de la familia orgánica: Cleo y Qüity, conciben a María Cleopatrita. Se trata de (re)generar lazos, no por sangre ni por identidad, sino a partir de una relación de afinidad.

La común-unidad de la villa se va gestando también sobre las ruinas de un pasado de exterminio, que permite reconocer la violencia sacrificial en los orígenes de la comunidad. La construcción del estanco hace “aparecer cosas de todos los tiempos, sobre todo, huesos de muertos” (Cabezón Cámara, 2009, p. 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. Como señala Armas, “un proyecto de comunidad nace de esos restos, como si los residuos de una vieja nación fueran la condición de posibilidad de una nueva: una nación por fuera del estado, construida por y para los excluidos” (Armas, 2018, p. 27). Pero los negocios inmobiliarios y la alianza con la policía ponen fin al exceso y la fiesta de la villa. Un brutal operativo policial comandado por Juárez<sup>7</sup> lleva al exilio a Cleo y Qüity, primero al delta del Paraná, y luego a Miami.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Como advierte Ruiz (2017), el nombre de Juárez trae ecos de una violencia sistemática en otras latitudes latinoamericanas: los femicidios en México.

<sup>8</sup> Para huir a Miami adquieren pasaportes falsos, el de Cleo lleva su nombre de

En *Beya*, a pesar de las condiciones de esclavitud sexual y el proceso de des-subjetivación al que es sometida la protagonista, es posible identificar líneas de fuga, que dan cuenta de que la vida no puede ser completamente apresada. La violencia sacrificial desatada sobre el cuerpo de Beya, convertido en mero objeto de consumo, no conllevan su aniquilamiento sino que genera formas de resistencia. Beya se reinventa y establece una alianza que posibilita su liberación.

La actitud corporal de replegarse sobre su propio cuerpo es la estrategia que le permite reunir fuerzas: “El ovillo o posición fetal es la postura adecuada para los deshilachados: se toma cada hilo del ser y se junta con otros” (Cabezón Cámara, 2011, p. 76). Para Domínguez, “Beya revela en ese gesto de ovillarse los puntos donde pasividad y actividad se renuevan o donde sufrimiento y venganza se internan por otros maridajes” (2013, párr. 7). Esto se hace evidente cuando comienza a ganarse la confianza del Rata Cuervo: “tuviste más tiempo para ovillarte tranquila. Comiste más y dormiste: te hiciste fuerte y monstruosa” (Cabezón Cámara, 2011, p. 98). Esta transformación permite observar el devenir monstruo de Beya, de cuerpo apropiado/ble a un cuerpo que se incrementa su potencia, que es pura resistencia.

Es así como comienza a planear su escape: “serás Houdini, o Kill Bill o sino no serás nada” (Cabezón Cámara, 2011, p. 65). El odio como fuerza vital —como un “hijito imaginario” (Cabezón Cámara, 2011, p. 68)—, la estampita de San Jorge y el arma que le entrega el cliente policía harán posible su huida. Una pequeña común-unidad de monstruos se forma entre Beya y el policía Ramón López Arancibia que se enamora de ella. “La promesa que viste en los ojos de Ramón” (Cabezón Cámara, 2011, p. 75), le dan fuerza y esperanza. Esto también permite que, a pesar de la esclavitud a la que es sometida, se reapodere

---

mujer. Es importante señalar que la novela es escrita antes de la sanción de la Ley de Identidad de Género (2012), no obstante, refleja la lucha de la comunidad LGBTTIQ+ por el derecho a la identidad autopercebida.

de sí misma: “la certeza iluminada de que alguna vez serás soberana de vos misma” (Cabezón Cámara, 2011, p. 78).

El disfraz sadomaso, utilizado para placer de sus clientes, se convierte en un vestuario protector: “te pusiste el uniforme de leather de sadomaso y abajito de la capa y adentro de la bombacha guardaste la miniuzi” (Cabezón Cámara, 2011, p. 107). Beya asesina a quienes la secuestraron para prostituirla y al cura que “se cogía a las pendejas” (Cabezón Cámara, 2011, p. 114). Como advierte Bianchi, es un acto de legítima defensa, pero que también encierra una venganza colectiva: “busca vengarse de todo aquel que participa en la victimización de las mujeres que, como ella, han sido desprovistas de su libertad” (Bianchi, 2016, p. 76). Luego, se va caminando a la iglesia de San Jorge y le quita la ropa a una Virgen de Luján, “así que quedaste linda con el vestido celeste que suele usar la patrona y tu uniforme de sado” (Cabezón Cámara, 2011, p. 121).

En *Romance de la Negra Rubia*, el autosacrificio de Gabi, el hacerse “bonza, antorcha humana” (Cabezón Cámara, 2014, p. 15), permite que los ocupantes se queden con el edificio. Luego de salir del hospital, Gabi negocia con punteros políticos y el gobierno, y consigue subsidios. El “acto de arrojo la construye como otro, un monstruo sin cara” (Tozzi, 2016), pero al mismo tiempo la convierte en heroína. Así, embestida con el relato mítico que la hace santa: “a la cronología del desalojo que se superpone, en parte, con la cronología de una santidad, la mía” (Cabezón Cámara, 2014, p. 12), se dedica a organizar e inspirar formas de lucha y de resistencia.

Gabi comienza a llamar “comuna” al edificio ocupado y “comuneros” a quienes “ocupaban casas que no habían comprado y tierras que se tomaban sin que mediaran papeles ni billetes ni escribanos” (Cabezón Cámara, 2014, p. 33). Se forma una común-unidad de monstruos ocupadores de tierras, que hacen del derecho a la vivienda un hecho. Esta común-unidad es expansiva, crece a pasos agigantados:

“llegamos a dominar cien torres (...), logré que todos tuvieran gas, luz y agua mineral, trabajo en blanco y asados en las fiestas. Además de vacaciones en los hoteles obreros que hay en Chapadmalal” (Cabezón Cámara, 2014, p. 41).

Cada manifestación se dispone como una performance donde participan serigrafistas populares, poetas, músicos, cirqueros. Una suerte de fiesta popular que es al mismo tiempo un acto colectivo de resistencia. La épica de la inmolación a lo bonzo se convierte en la expresión y amenaza: “un bonzo en cada balcón con una antorcha en la mano” (Cabezón Cámara, 2014, p. 42). El quemarse a lo bonzo es una forma de monstruosidad política: “cuerpos insurgentes que se entregan al fuego como modo de resistencia y que hacen de ese devenir extraño un método sistemático de protesta” (Sánchez, 2017, p. 1).

El cuerpo quemado de Gabi no solo es un símbolo de lucha y resistencia, sino también una obra de arte que es exhibida en el Pabellón Argentino de la Bienal de Venecia: “Yo sólo les trabajé de víctima todo el día, hasta me volví obra de arte: me metieron en medio de una mega instalación en la Bienal de Venecia. Yo era la sacrificada” (Cabezón Cámara, 2014, p. 37). Como expresa Rotger, “si el cuerpo quemado aparece como signo de resistencia y efectividad política, también es el mismo cuerpo desfigurado y monstruoso el que se ofrece como hecho artístico, como redefinición del potencial político del arte en la cultura contemporánea” (Rotger, 2015, pp. 266-267).

Es ahí donde Gabi conoce a Elena, una suiza que miraba la muestra y decide “comprarla” porque está “inconclusa” (Cabezón Cámara, 2014, p. 47), con quien vivirá una historia de amor. La resistencia política se vuelve disidencia sexual: un encuentro entre cuerpos que genera placer y expansión de la vida. Esto también es parte de su devenir monstruo, la afirmación de la monstruosidad al apartarse de la norma heterosexual. Cuando muere su amante rubia le deja como herencia —además de varias propiedades— su rostro, que le es trasplantado.

Un “inérito mezclarse de dos carnes superaba al sexo en la pasión, nos hizo casi una, nos deshizo los bordes personales” (Cabezón Cámara, 2014, p. 60). El acoplamiento de los cuerpos se completa con la fusión de los rostros, lo que otorga una nueva vida a Gabi: “Yo que fui la Negra Sombra, ahora soy la Negra Rubia (Cabezón Cámara, 2014, pp. 74-75).

La trilogía oscura nos arroja luz sobre la resistencia y lucha de los cuerpos. La vida escapa a la apropiación por parte del biopoder, la potencia vital no puede ser completamente apresada. Los monstruos devienen sujetos y crean vida en común, redes de afecto y autoorganización. Una común-unidad de monstruos se erige sobre el sacrificio pero subvierte la atomización y la violencia: en *La Virgen Cabeza* la villa se transforma en un espacio de autogestión y fiesta, una monstruosa multitud alegre, en *Beya* la resistencia y la alianza posibilita la liberación, y en *Romance de la Negra Rubia* la sublevación y la lucha colectiva crea una comuna, también el acoplamiento de los cuerpos genera transformación.

## Conclusión

Una primera lectura de la trilogía oscura parece centrarse más en una política *sobre* la monstruosidad, ya que refiere a las múltiples formas de violencia a la que son sometidos los cuerpos (violaciones sexuales, desalojos, asesinatos), pero también se puede vislumbrar una política *de* la monstruosidad, en tanto se generan formas de resistencia y lucha y comunidades alternativas. Las novelas permiten dar cuenta de que la vida no puede ser completamente apresada y que escapa sin cesar a la violencia.

El (auto)sacrificio es el umbral, el punto de inflexión, entre una política *sobre* la monstruosidad y una política *de* la monstruosidad. En el sacrificio la violencia se dirige hacia las vidas convertidas en monstruosas, a quienes se les ha sustraído la humanidad y se les satura de valor negativo. Como expresa Lorio, “será el sacrificio el fenó-

meno paradigmático para pensar la subversión de una subjetividad que no se configura ni como amo ni como esclavo” (2015, p. 114), es el sacrificio lo que permite al sujeto reapropiarse de sí, por fuera de la dialéctica del amo y el esclavo. El sacrificio permitirá el devenir del monstruo como objeto de biopoder al monstruo como sujeto. En este sentido, si bien para Girard la víctima sacrificial restaura el orden social, para nosotros habilita líneas de fuga y permite crear formas de vida en común.

Si bien tradicionalmente “los monstruos han definido siempre los límites de la comunidad en las imaginaciones occidentales” (Haraway, 1995, p. 308), en la trilogía oscura podemos advertir que los monstruos forman una comunidad. Los sujetos monstruosos (re)crean prácticas de resistencia y lucha, y van entretejiendo una forma de vida en común. Se trata de una común-unidad: una composición de cuerpos, alianzas poderosas y expansión de la potencia de vida.

## Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2003). *Homo sacer. El poder soberano y la vida desnuda*. Valencia: Pre-Textos.
- Altinier, R. (2019). *Neobarroso desde el conurbano: nuevas formas de la imaginación del Gran Buenos Aires en una novela de Gabriela Cabezón Cámara*. Trabajo presentado en I Simposio Internacional Literaturas y Conurbanos. Universidad Nacional Arturo Jauretche, Florencio Varela. Recuperado de [https://www.academia.edu/39655229/Neobarroso\\_desde\\_el\\_conurbano\\_nuevos\\_imaginaros\\_del\\_Gran\\_Buenos\\_Aires\\_en\\_una\\_novela\\_de\\_Gabriela\\_Cabez%C3%B3n\\_C%C3%A1mara](https://www.academia.edu/39655229/Neobarroso_desde_el_conurbano_nuevos_imaginaros_del_Gran_Buenos_Aires_en_una_novela_de_Gabriela_Cabez%C3%B3n_C%C3%A1mara)
- Armas, N. (2018). La experiencia de lo común en *La Virgen Cabeza*. En M. S. Boero y A. Vaggione (Comps.), *Gestos vitales. Recorridos críticos sobre escrituras del presente* (pp.19-32). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

- Bianchi, P. D. (2015). Suspensión de derechos en *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara y *El trabajo* de Aníbal Jarkowski. *Orillas*, 4. Recuperado de [http://orillas.cab.unipd.it/orillas/04\\_03bianchi\\_rumbos/](http://orillas.cab.unipd.it/orillas/04_03bianchi_rumbos/)
- Bianchi, P. D. (2016). Matar en legítima defensa: *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara. *Letras Femeninas*, 42(2), 74-91.
- Braidotti, R. (2002). *Metamorphosis. Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity Press.
- Braidotti, R. (2011). *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Cabezón Cámara, G. (2009). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Cabezón Cámara, G. (2014). *Romance de la Negra Rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Cabezón Cámara, G. (13 de noviembre de 2017). Entrevista: Escribir literatura puede ser intentar desautomatizar el uso de la lengua que hacen los medios masivos de comunicación. *La Luna con Gatillo*. Recuperado de <https://lepondregatilloalaluna.blogspot.com/2017/11/entrevista-gabriela-cabazon-camara.html>
- Cabezón Cámara, G. y Echeverría I. (2013). *Beya. Le viste la cara a Dios*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Canguilhem, G. (1976). La monstruosidad y lo monstruoso. En *El conocimiento de la vida* (pp. 201-216). Barcelona: Editorial Anagrama.
- Cortez Rocca, P. (2014). La villa: política contemporánea y estética. *Revista de Estudios Hispánicos*, 48(1), 183-199.
- Domínguez, N. (2012). Gabriela Cabezón Cámara: un barroso femenino. En *Actas de las Jornadas de Investigación ILH*. Recuperado de [http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Dom%C3%ADnguez%2C%20Nora\\_0.pdf](http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Dom%C3%ADnguez%2C%20Nora_0.pdf)

- Domínguez, N. (2013). Capturas. En *Escritores del mundo. Revista-blog de literatura, ensayo y crítica*. Recuperado de <http://www.escritoresdelmundo.com/2013/06/capturas-por-nora-dominguez.html>
- Domínguez, N. (2014a). Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara. *Cuadernos LIRICO*, 10. Recuperado de <https://journals.openedition.org/lirico/1653>
- Domínguez, N. (2014b). Historia de una transformación. *Revista Ñ*. Recuperado de [https://www.clarin.com/rn/literatura/resenas/Gabriela-Cabezón-Cámara-Virgen-Cabeza\\_0\\_BkN4Y6cwme.html](https://www.clarin.com/rn/literatura/resenas/Gabriela-Cabezón-Cámara-Virgen-Cabeza_0_BkN4Y6cwme.html)
- Foucault, M. (2000). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Girard, R. (1986). *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama.
- Girard, R. (2005). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Gutiérrez Aguilar, R. (2016). ¡A desordenar!: por una historia abierta de la lucha social. Buenos Aires: Tinta Limón; México: Pez en el árbol.
- Haraway, D. (1995). Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza* (pp. 251-311). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Haraway, D. (1999). Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/inapropiables. *Política y Sociedad*, 30, 121-163.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Buenos Aires: Consonni.
- Hardt, M. y Negri A. (2004). *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*. Buenos Aires: Debate.
- Lorio, N. (2015). Sujeto y soberanía. En E. Biset et al. (Comps.). *Sujeto. Una categoría en disputa* (pp. 99-129). Buenos Aires: La Cebra.

- Marguch, J. F. (2013). Coger y comer. Dos economías de lo común en *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara. *Lectures du genre*, 10, 93-101.
- Negri, A. (2009). El monstruo político. Vida desnuda y potencia. En G. Giorgi y F. Rodríguez (Comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (pp. 93-139). Buenos Aires: Paidós.
- Ríos, M. (2015). *Literatura, cuerpo y performance en Romance de la Negra Rubia* de Gabriela Cabezón Cámara. Trabajo presentado en XXVII Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Recuperado de [http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/R%C3%ADos%2C%20Marina\\_1.pdf](http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/R%C3%ADos%2C%20Marina_1.pdf)
- Rotger, P. (2015). Monstruos: invención y política. *Estudios*, 34, 259-271. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/13346>
- Ruiz, C. (2017). Cuerpos y literatura disidente. *La Virgen Cabeza*, de Gabriela Cabezón Cámara. *Badebec*, 6(12), 352-365.
- Sánchez, S. (2015). Devenir monstruo. Sobre *Romance de la Negra Rubia* de Gabriela Cabezón Cámara. En N. Domínguez et al. (Comps.), *Figuras y saberes de lo monstruoso* (pp. 149-161). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Sánchez, S. (2017). Flores de fuego. Mujeres-monstruo en la narrativa de Gabriela Cabezón Cámara y Mariana Enríquez. En *Actas de las I Jornadas Internacionales: Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas*. Recuperado de <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/cuerpoyviolencia/2017/paper/view/863>
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficante de Sueños.

- Torrano, A. (2019). Politics over Monstrosity and Politics of Monstrosity. The Difference between Negative and Positive Consideration about Monsters. En D. Compagna y S. Steinhart (Eds.), *Monsters, Monstrosities, and the Monstrous in Culture and Society* (pp. 131-156). Delaware: Vernon Press.
- Tozzi, L. (2016). Poéticas de lo monstruoso. *Romance de la Negra Rubia* (2013) de Gabriela Cabezón Cámara. En Pampa Arán et al. (Comps.), *Seminario de Verano IV. La pregunta por lo humano. Hombres / Dioses / Monstruos / Robots* (pp. 129-146). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.