La desclasificación de los cuerpos.

Cecilia González Scavino

▶ **To cite this version:**

Cecilia González Scavino. La desclasificación de los cuerpos.: Formas estéticas y políticas de la utopía en Barbie también puede eStar triste de Albertina Carri y La Virgen Cabeza de Gabriela Cabezón Cámara. Mora, 2012, Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, 1 (18), pp.63-75. hal-01541447

HAL Id: hal-01541447
https://hal.science/hal-01541447

Submitted on 19 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

artículos | búsqueda de artículos
sumario anterior próximo autor materia búsqueda home alfab

Mora (Buenos Aires)

versión On-line ISSN 1853-001X

Mora (B. Aires) vol.18 no.1 Ciudad Autónoma de Buenos Aires ene./jul. 2012

ARTÍCULO ORIGINAL

La desclasificación de los cuerpos: formas estéticas y políticas de la utopía en *Barbie también puede eStar triste* de Albertina Carri y *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara*

Cecilia González**

** Universidad Michel de Montaigne Bordeaux 3, Departamento de Estudios Ibéricos, Iberoamericanos y Mediterráneos, AMERIBER.

* **Fecha de recepción**: 27 de julio de 2011.
Fecha de aceptación: 6 de diciembre de 2011.

Resumen

Partiendo de apuestas estéticas claramente diferenciadas, *Barbie también puede eStar triste* (Albertina Carri, 2003) y *La Virgen Cabeza* (Gabriela Cabezón Cámara, 2009) comparten un mismo gesto: ambas proponen la desorganización de un orden social o policial de los cuerpos y abren al mismo tiempo el horizonte de una reorganización posible, que constituye su momento utópico. Dos espacios traducen esta reflexión ficcional sobre los lugares sociales: la villa y la casa de muñecas. Una es escenario puro, tanto en el juego infantil como en el trabajo cinematográfico que la toma como teatro de un mundo en miniatura. La otra corresponde a los recortes de una geografía urbana bien real, pero no se confunde totalmente con ella. La villa de *La Virgen Cabeza* nace de una fundación en el relato y en él desaparece también.

Palabras clave: Albertina Carri; Gabriela Cabezón Cámara; Escritoras argentinas; Cineastas argentinas.

Abstract

Barbie también puede eStar triste (Albertina Carri, 2003) and *La Virgen Cabeza* (Gabriela Cabezón Cámara, 2009) propose the disruption of a social order of the bodies and open the horizon of a possible reconstitution which represents its utopian moment. The "villa" and the doll's House are its two principal locations. One may be described as a *theatrum mundi*. The other corresponds to a real urban geography but not confused whit it. The "villa" of *La Virgen Cabeza* is founded in the story and in the story it also disappears.

Keywords: Albertina Carri; Gabriela Cabezón Cámara; Argentine Women Writers; Argentine Women Cinema.

Dos relatos, *La Virgen Cabeza,* de Gabriela Cabezón Cámara (2009), y *Barbie también puede eStar triste* (2003), de Albertina Carri, forman parte de las renovadas ficciones de lo político que vienen produciéndose en Argentina en estas dos últimas décadas[1]. Son ficciones de lo político por las formas de dominación y los elementos de resistencia que convocan o por su trabajo con los mitos y la imaginación política de nuestro tiempo o de nuestra historia. A este tipo de ficciones pertenecen aquellos relatos literarios o cinematográficos que examinan el modo en que un sujeto adquiere, pero también deshace, un género, una identidad étnica o de clase planteando incluso, a la manera de *El niño pez,* de Lucía Puenzo, o *La pasajera,* de Perla Suez -por no mencionar más que dos de sus más rigurosos ejemplos-, la articulación entre estas interpelaciones múltiples[2] y el cruce entre categorizaciones diversas.

Me voy a interesar, dentro de esta línea, por un tipo de relato que desorganiza la distribución de las partes e identidades pertenecientes a un orden social hegemónico, poniendo en evidencia su innegable peso, pero también la perenne inestabilidad de sus fronteras, redefinidas sin cesar en la arena de lo político en la medida que las categorías con las que se nombra socialmente a esas partes o identidades se caracterizan por sus "rasgos descriptivos inestables, sujetos a todo tipo de rearticulaciones" (Butler & Laclau, 1999: 138). Nombres parcialmente vacíos, entonces: mediante el nombrar y el renombrar se juega a la vez la constitución y la reorganización de un orden dado.

Esto es lo que hacen *Barbie también puede eStar triste* y *La Virgen Cabeza* cuando desarticulan cierta configuración de las partes de la polis u orden policial, si partimos de la definición que de este término propone el filósofo Jacques Rancière para oponerlo a la política: "La policía es [...] en primer lugar un orden de los cuerpos que define la repartición entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados, en función de su nombre, a determinado lugar y determinada tarea" (Rancière, 1995: 52; la traducción es nuestra).

La política será entonces lo que venga a descomponer este orden. Si las ficciones de las que trata este artículo presentan, como lo hacen, una dimensión política es porque están estrechamente ligadas a la fabulación y a la confabulación de sujetos que borran los contornos precisos de estas partes, "transformando identidades definidas en el orden natural de la repartición de las funciones y de los lugares, en instancias de experiencia de un litigio" (Rancière, 1995: 60).

Deshacer y rehacer: al dibujar la posibilidad de su rearticulación, la desclasificación de los cuerpos -de sus modos de hacer, de decir, de ser− abre el horizonte utópico. Este es el trabajo que, desde estéticas bien diferenciadas, llevan a

cabo *Barbie también puede eStar triste* y *La Virgen Cabeza.* Ambas, película y novela, tratan de lugares y recomposiciones que invitan a pensar esa cronotopía singular de lo que no tiene lugar en el reparto policial de las identidades y las posiciones en la polis. La desclasificación que llevan a cabo pasa por la movilidad de unos cuerpos que van a ser capaces de circular por casilleros que no les estaban destinados y de componer otras partes cuestionadoras de aquella compartimentación. Unen y desunen fronteras, creando otro tipo de comunidad, y dejan entrever así la posibilidad de otro ordenamiento, contingente, efímero, frágil, o incluso destinado al fracaso, pero aun así concebible, que podemos leer como el momento utópico que ambos relatos postulan.

Dos espacios traducen esta reflexión ficcional sobre los lugares sociales: la villa y la casa de muñecas. Una es escenario puro, tanto en el juego infantil como en el trabajo cinematográfico que la toma como teatro de un mundo en miniatura. La otra corresponde a los recortes de una geografía urbana bien real, pero no se confunde totalmente con ella. La villa de *La Virgen Cabeza* nace de una fundación en el relato y en él desaparece también. Mientras dura, y dura poco, funciona como el escenario virtual de un relato utópico antes que como representación, más o menos distanciada, de una heterotopía.

Casa de muñecas: lo que sucedió cuando Barbie dejó a su marido

Barbie también puede eStar triste es la segunda película de Albertina Carri, un mediometraje de animación de veinte minutos, suerte de "fábula antimachista" -como la llamó la propia directora (García, 2003)- que, en un mismo gesto de distanciamiento irónico y divertido, descompone los estereotipos del porno *mainstream* (es decir, el porno "comercial", "estándar") y el cuadriculado del universo en miniatura de Barbie, sus roles de género, la lisura de su pertenencia al orden hegemónico que ha universalizado un particular preciso: el modo de vida occidental de las clases medias y altas.

¿Qué cuenta este pervertido cuento infantil, película de animación que atenta también contra otra forma de lisura, la de los cuerpos de los muñecos, agujereando o pegando prótesis donde no había nada? Poca cosa, para empezar, que escape a la más estricta convencionalidad del guion del porno comercial: Ken engaña a Barbie con su secretaria a quien termina agrediendo sexualmente. Barbie, triste, tiene una relación con la mucama, Teresa. Y cuando, por la denuncia de una vecina, Ken la eche de casa, Barbie se irá a vivir con su amiga, su marido Keno, su amigo Trabie -travesti peluquera- y su cliente Kenu. Sus convenciones retoman las de la fábula o el cuento tradicional: personajes tipificados, acción única orientada al desenlace, castigo a los personajes villanos (Ken se queda solo, es abandonado por la secretaria), final feliz e incluso una inmoral moraleja.

Pero, si la intriga anuda paródicamente las convenciones de la fábula y la lábil andadura del guion del porno, es su apuesta por diversas formas de experimentación lo que convierte a la película en un eficaz artefacto estético y político. La elección del muñeco y de la técnica de animación es su primera manifestación y supone, como lo dice la propia Albertina Carri, un largo trabajo de elaboración:

Para mí, la animación era una herramienta para contar esta historia y me pareció que estaba bueno involucrar a Barbie con lo pornográfico, llevarlo al delirio. Estuve bastante tiempo en la etapa de investigación y sobre todo en lo que fue llegar al muñeco, porque al muñeco lo creamos todo de nuevo, no es la Barbie original (Carri, cit. por García, 2003).

Las marcas de esa factura se ven en los planos que exhiben cuellos y miembros pegados o las toscas costuras de la ropa. La fabricación se exhibe y lo artificioso ocupa enteramente la pantalla: las regaderas "flúo" o los plásticos tiestos de flores subrayan este efecto de artificialidad. Del mismo modo lo hacen las voces afectadas de Juana Molina y Eusebio Poncela: ¿chicos que juegan a hablar por sus muñecos?, ¿actores de cine porno que reproducen el esquemático guion de fantasmas convencionales? El acento español de Poncela mima el doblaje de películas o telenovelas e introduce una distancia suplementaria con el espectador.

Boicoteando todo verosímil, el uso de los muñecos, la exhibición de las manipulaciones de las que fueron objeto y el hiperrealismo, que según Carri comparten el porno y el universo Barbie (García, 2003), introducen una cuña entre los personajes y el espectador, que es constantemente invitado a constatar el artificio. El distanciamiento, como bien lo sabía Bertolt Brecht, inhibe la identificación emocional. No por eso la violencia se vuelve más soportable en esta película, pero su intensidad responde a otros mecanismos. El efecto que produce la vista de la sangre o de los moretones de la secretaria agredida por Ken se intensifica, por ejemplo, a causa de la incongruencia de su yuxtaposición con los decorados minúsculos y coloridos de la casa de muñecas, cuya presencia subraya aun más la brutalidad.

La casa de muñecas se abre a un exterior no previsto en los decorados del juego infantil: el de los barrios populares. Mediante un dibujo como fondo, que también parece hecho por las manos de un niño, vemos a Barbie caminar por las calles buscando la casa de Teresa. Esta apertura, experimental también aunque en otro aspecto, permite resignificar retroactivamente las primeras secuencias: el mundo Barbie aparecerá a partir de entonces como universo social, étnica y genéricamente marcado.

Una serie de oposiciones que desdibujan la arbitraria universalidad de los particulares hegemónicos se despliegan a través de este recurso. Ken, Barbie y la secretaria de Ken recuperan sus marcas de pertenencia a un medio social determinado: la pileta, la sombrilla, los muebles de casa y de oficina, la música funcional, los personajes rubios y blancos, las relaciones de género marcadas por la dominación masculina, que se manifiesta de modo violento con ambas mujeres, contrastan con el otro espacio. En el barrio popular el decorado es *kitsch*, el nombre de la carnicería, "*Keno's beef*", subraya con trazo grueso la pertenencia social. Estas imágenes se acompañan de una canción en español, "Capullito de alelí", que viene a contrastar con la banda musical del comienzo (una mezcla de música funcional y de gemidos de fondo que funciona como cita del porno). Gracias a estos rasgos, los interiores burgueses de Barbie y Ken se vuelven locuaces: han dejado de ser el interior "tipo", la idea misma de interior de una casa o una oficina, para integrarse a un sistema de oposiciones socialmente jerarquizadas.

Lo mismo sucede con las relaciones y las identidades de género, o con las prácticas sexuales: a la pareja heterosexual (Ken/Barbie o Ken/secretaria) no se opone simétricamente la pareja de Teresa y su marido, sino una agrupación de otra naturaleza, para la que justamente carecemos aún de nombre, formada por Keno, Trabie y Teresa y caracterizada por una sexualidad polimorfa carente de jerarquías. Desde un punto de vista formal, la película se aleja, a través de distintas estrategias, del modelo genérico del porno comercial.

El primer corte con el tratamiento de las secuencias iniciales aparece en los anticipos de la primera relación entre Teresa y Barbie. En esta secuencia, la cámara se vuelve subjetiva, adopta el punto de vista de Teresa: filma a la vez el deseo

creciente de la chica, el recorte de su mirada sobre el cuerpo de Barbie. Este primado de la representación del deseo por sobre la pura representación del coito es uno de los rasgos que, como se ha dicho, distinguen erotismo y pornografía (Lissardi, 2009: 79). La secuencia, por otra parte, no excluye el afecto y la emoción. El deseo aparece mezclado con ellos.

El papel del afecto, precisamente, que se anuncia ya en el propio título, constituye un segundo rasgo que aleja a la película de los códigos del porno *mainstream*. De manera general, la animación lleva a cabo un trabajo de exageración de la expresión de la emociones, sobre todo a través de cambios marcados en los rostros de los muñecos. La furia o el placer de Ken, la tristeza de Barbie, la preocupación de Teresa o de Trabie se imprimen hiperbólicamente en las expresiones faciales.

La primera imagen que tenemos de Barbie, después de unos títulos claramente paródicos, es un primer plano de su rostro, que llega a un primerísimo plano de la tristeza de los ojos. En este primer momento el espectador se prepara para ver la parodia de un melodrama singular. Pero el afecto y el cuidado del otro se deshacen de esta función paródica del comienzo para caracterizar el conjunto de las relaciones entre los personajes de la casa de Teresa. Junto a la representación de las escenas de sexo explícito, aparece recurrentemente la manifestación de afectos y emociones: "Me muero si Teresa nos deja", se lamenta Trabie, cuando se da cuenta de que Teresa está preocupada por Barbie y enamorada de ella. El cariño y la solicitud marcan también la vuelta de Teresa.

El tercer elemento que distancia esta fábula porno de los modelos genéricos comerciales es su interés por la filmación de planos generales o de conjunto que dan cuenta de las nuevas figuras que componen los cuerpos. Al grupo alternativo que integran Teresa, Keno y Trabie, se suman Barbie y el joven cliente, Kenu, para formar un nuevo ordenamiento, orgiástico y comunitario. Son sujetos desclasificados, y, entre otras cosas, desclasados, con respecto a una segmentación que el porno comercial no hace más que reforzar y especializar. Si Barbie abandona a la vez una casa y un rol, la travesti Trabie -que casi (y el *casi* es fundamental) es anagrama del nombre de la muñeca- funciona como marca de las identidades mutantes del modo *queer* que el porno comercial deja de lado[3].

Los cuerpos componen una comunidad definida por una sexualidad multiforme que en la película se fundamenta en la igualdad y en el cuidado del otro más que en los característicos fantasmas de dominio o de sumisión. Los lugares son perfectamente intercambiables. Las secuencias que filma la relación entre Trabie, Keno y Kenu es ejemplar en este sentido; muestra su mutua penetración en una configuración en la que, visualmente, ninguno tiene un papel dominante sobre el otro: la cámara toma un plano de conjunto de los tres cuerpos colocados de manera perfectamente simétrica. Los papeles se intercambian y las figuras se recomponen en las secuencias siguientes.

Los tres rasgos enunciados confluyen en la secuencia final, que elige referir elípticamente el encuentro orgiástico de la nueva comunidad, mostrando unos cuerpos entrelazados y desnudos que comparten la misma cama en el momento del sueño común, destacando el abrazo, la mirada, la nueva configuración colectiva y la ausencia de figuras de dominación. En ese espacio utópico, que reescribe irónicamente el "y fueron felices" del cuento infantil, se piensa la disposición y la reorganización de todos los lugares. En tanto y en cuanto operador de una redistribución del orden de la polis, el grupo permite postular una comunidad en la que todos tendrán un lugar, en la que se han desplazado los roles iniciales y abolido las jerarquías.

Algo del "éxtasis anónimo" (Jameson, 2004: 41) característico del género de la utopía subsiste en esta comunidad alternativa. La descripción del nuevo orden suele adoptar una perspectiva anónima, plantea Fredric Jameson, en la que los individuos han perdido "sus privilegios psíquicos" (p. 41), lo que provoca un efecto de despersonalización característico del género; esto explica su fuerte apuesta por el igualitarismo o, aun, por la "plebeyización", como sucede con Barbie, que se desclasa o se "proletariza" yendo hacia los barrios populares, o con Qüity, cuando entra a la villa. Este rasgo no es ajeno a la apuesta formal y experimental del trabajo con el universo de muñeca, universo en miniatura que insiste menos en el espesor de los personajes que en su clara adscripción a roles e identidades tipificados. Los nombres mismos de los personajes se valen de este juego, que también está presente en los repartos porno: Ken, Keno, Kenu, para los personajes masculinos; Trabie para la travesti.

Barbie también puede eStar triste trabaja con el universo del mundo de muñecas infantil, lugar por excelencia de construcción de identidades genéricas y no genéricas. La miniaturización permite, entre otras cosas, una aprehensión global, su lectura en clave de "universo" o de "mundo", y permite también llevar ese mundo hacia otro lado, descomponiendo y recomponiendo los lugares inicialmente previstos, del mismo modo en que se descompone y recompone los lugares de los géneros con los que el relato trabaja.

Porque, al terminar la película, nada está en su lugar, no solamente para el grupo que duerme apaciblemente en la cama común, sino también para los géneros que han servido de base al relato. Así, el cruce del porno con el cuento y la fábula, de las escenas de sexo explícito con las muñecas de los juegos infantiles permite un distanciamiento crítico de roles; además, el porno *mainstream* reproduce, en los guiones de los fantasmas que anima,[4] al igual que lo hacen el cuento y el juego infantil, las partes de la polis, tanto en un plano fantasmático como en el trabajo de interiorización progresiva de normas de género consustancialmente ligadas a categorizaciones de clase o de jerarquización étnica.

Cabría tal vez preguntarse, a modo de conclusión, por la relación entre las apuestas de esta muestra de cine político y el trabajo llevado a cabo en *Los rubios* (Carri, 2003), película en la que, como se recordará, también se apela a la animación de muñecos, los *Playmobil,* para narrar diversas secuencias, entre ellas, la del secuestro de los padres. Esta utilización fue analizada como elemento que recalca la percepción infantil de hechos que se produjeron cuando la directora tenía tres años y fue interpretada de maneras diversas, incluso contrapuestas. Así, esta mirada infantil, para unos, puede llevar a una despolitización del secuestro de los padres (Kohan, 2004) y, para otros, por el contrario, a una politización marcada que pasa por la evaluación crítica de los efectos de la militancia armada (Aguilar, 2010: 187).

En todo caso, son tantos los puentes formales y los ecos entre ambas películas que no me parece posible desligar las apuestas estéticas y políticas de *Los rubios* de las que ya han empezado a trabajarse en *Barbie también puede eStar triste.* Ambas cultivan un cine político que, perpetuando o retomando prácticas y reflexiones de las vanguardias artísticas del siglo XX, apuesta a la experimentación y a la exhibición del procedimiento como medios para problematizar la categoría misma de representación, sin renunciar por eso a una perspectiva crítica. Ana Amado constata este rasgo en *Los rubios* cuando analiza "el procedimiento de mostrar todo el dispositivo de puesta en escena, como matriz duplicada de un real irreductible de mostrar" (Amado, 2004: 71-72).

Un real irreductible de mostrar en *Los rubios,* un real que se renuncia a mostrar en *Barbie también puede eStar triste,* porque los caminos del cine político de Albertina Carri se alejan de la voluntad de referir una "realidad política", ya sea que esta remita a la elaboración del duelo de la desaparición de los padres, o a las compartimentaciones de un orden de la polis. La frivolidad que se atribuye a sí misma coincide con su voluntad de un retiro del *pathos*, característico de las secuencias en las que la experimentación y el juego con el procedimiento quedan en primer plano. No parece oponerse aquí a la gravedad, pero sí a la apelación a la empatía que suscitan muchos de los "discursos verídicos de la experiencia directa" (Kohan, 2010: 40), necesariamente dominantes en la literatura política de los primeros tiempos de la postdictadura.

Porque la gravedad no está para nada ausente de estas dos películas ni el conflicto queda evacuado en ellas, como lo muestra la violencia estatal y la violencia de género que filman o la ominosa presencia de vecinos delatores, que ambas comparten. Tampoco está ausente en ellas la apertura hacia otras formas de compromiso, como lo muestra Gonzalo Aguilar cuando establece un equivalente entre el compromiso político de los padres y el compromiso estético de Albertina Carri en *Los Rubios* (Aguilar, 2010: 180). Ni está ausente el horizonte utópico que postula la posibilidad de una comunidad, efímera tal vez, pero no por eso menos afirmada: la "comunidad fraterna" de compañeros de rodaje en *Los Rubios* (Amado, 2004: 77), el grupo como actor de una sexualidad igualitaria y desclasificada en *Barbie también puede eStar triste*.

Un relato de fundación

La violencia enmarca el antes y el después de la refundación de la villa "El Poso" o, si se prefiere, de la fundación de una nueva "comunidad"[5] dentro de la antigua villa. La novela está narrada esencialmente por Qüity, una periodista de policiales que se muda allí después de conocer a la hermana Cleo, una travesti que hablaba con la Virgen. Ambas se exiliarán a Miami una vez que la policía haya destruido con topadoras la villa, matando a los que resistieron al operativo y, entre otros, al niño que Qüity había hecho su hijo. En Miami forman una heterodoxa familia, una sacrílega "trinidad" (p. 29): Qüity, Cleo y la hija de ambas, María Cleopatra.

Ciudad dentro de la ciudad, "la villa nueva" (p. 80) constituye, por encima de los terrenos valiosos que justifican la intervención policial en la anécdota, un orden social alternativo que debe ser arrasado hasta en sus cimientos, Cartago arada por Roma, porque su propia existencia discute el orden dominante.

Y es que esta novela cuenta una ficción contraestatal: la reorganización de la villa, ese "centro abigarrado y oscuro, ese amontonamiento de vida y de muerte purulentas y chillonas" (p. 31). Centro que se declina abundantemente en la escritura como barro, como mierda, como lo indeterminado, o el "caos villero" (p. 86), que se ordena por mandato divino y ejecución comunitaria. Al caos se vuelve después de la destrucción, cuando Qüity presente sus pensamientos como "la reflexión del collage de desperdicios que la marea deja amontonados cuando baja después de subir mucho" (p. 9), a partir de los cuales volverá a introducirse otro orden: la novela. Qüity contará, en efecto, la historia entera de su entrada en la villa, la vida de la comunidad, la destrucción y el exilio. Todo esto, ayudada y contradicha por Cleo, segunda narradora cuya versión del relato, oral, pasa a la escritura a través de la transcripción de Qüity.

Esta duplicidad enunciativa -reforzada por la presencia de epígrafes que podrían

formar parte de la ópera-cumbia con la que Qüity y Cleo se hicieron ricas en Miami- se reproduce también en una proliferante presencia de pantallas, cámaras, espejos, entre ellos, la que produce el estanque construido por mandato de la Virgen. La duplicación es verificable incluso en las repeticiones anafóricas de la propia escritura. Además del espejo del estanque que refleja la villa, las murallas se adornan con las estatuas de cuarenta santos "de diversas santidades [que los] miraban y se miraban, además de las cámaras de la policía y de la televisión que también [los miraban], se miraban y se duplicaban en el estanque" (pp. 86-87).

Las madres son también objeto de reproducción: Qüity y Cleo -la más *queer* de las madres de Cleopatrita (p. 17)-, a las que hay que sumar también la Virgen, madre de todos. Qüity tuvo, además, "un doble embarazo: una hija viva, sin cara y sin voz aún, que crecía, y un hijo muerto, con una voz y una cara que inexorablemente se iban fundiendo en la nada" (p. 16). A las ilusiones del espejo se suma, así, el uso del quiasmo, y también del oxímoron, que permite hablar de una vida muriente y de muerte que todavía vive: "su muerte había terminado de alumbrar mi maternidad" (p. 12), dice Qüity abundando en los juegos conceptistas de la estética barroca que cultiva la novela.

Barroca es también la estética de esta novela en la orquestación coral de sus lenguas, registros y tonos, lo que se verifica ejemplarmente en los diálogos entre Cleo y la Virgen, en los que el voseo mayestático coexiste con variantes populares o vulgares del español, rioplatense o no: "Ah... sí, tenéis razón, si seré boluda, perdón, gilipollas, tenemos que llamar a un ingeniero. Gracias, Virgencita, qué buena que sos, ¡encima pensáis en todo!" (p. 63).

La virgen habla como una española medieval; el inglés interfiere con el español en prosa y verso; lo escatológico convive con lo sagrado; la cantiga de Alfonso X o el poema de Juan L. Ortiz, con la cumbia latina, el *kitsch* y las figuras de la televisión, como Susana Jiménez; el humor, con el lirismo trágico o la crueldad minuciosa del relato de las muertes. En continuidad con ese barroco popular del que hablaba Néstor Perlongher (1997) al analizar la estética de la religión de Santo Daime, la mezcla se traduce en avidez sincrética: el panteón villero venera al Gauchito Gil, a Catalina de Siena (patrona del Santo Prepucio), a Pantaleón mártir, a San Malverde (patrón de los narcos mexicanos), a Juana de Arco, que "era medio travesti también" (p. 58).

Creando una capa suplementaria, la escritura se abisma en el elogio fúnebre del Torito a través del cual la novela exhibe su propia arte poética descomponiendo y recomponiendo, ahora, "El Poso", barro, mierda o chorro de los materiales culturales literarios y no literarios, populares, letrados, mediáticos, caos del que nace un poema de cuatro páginas en las que conviven el inglés, el español, las referencias culturales al mundo latino de Miami, Petrarca, *La refalosa*, Martín Fierro, las figuras de Perón y Evita, referencias mitológicas. Reproduzco un fragmento (pp. 102-103):

Ese fucking policía
doesn't know romancería:
si supiera él pensaría
que el killer was español
o judío sefaradí,
un chileno o un mexicano,
ellos cantaban así:
"Por regalo de mi vuelta,
te he de dar rico vestir,
vestido de fina grana
forrado de carmesí,

y gargantilla encarnada
como en damas nunca vi;
gargantilla de mi espada,
que tu cuello va a ceñir".
¿Y el Torito se fue al cielo
con la Laura de Petrarca?
Se fue, seguro que sí
pero el check-in fue un desastre
porque alguien lo degolló
para verlo refalar
¡en la sangre!
hasta que le dio un calambre
y se cayó a patalear.
Después fue fiambre:
¡Oh limitada jornada,
oh frágil naturaleza!

La apuesta estética por el barroco no es indiferente al movimiento general de desorganización y reorganización total de las partes de la polis, al introducir un modo que no solo prolifera, sino que "prende" en una lógica de "aceleración"[6]. Aquí se declina en vertiginosas figuras de lo monstruoso, lo que siempre ha ayudado, precisamente, a trazar fronteras entre partes, a definir "los límites de la comunidad en las imaginaciones occidentales", como lo recuerda Donna Haraway (2007).

Se lo encuentra en las distintas series semánticas y retóricas que he ido identificando precedentemente: lo informe, que acaso pueda leerse como un homenaje callado al barroco barroso de Néstor Perlongher; lo híbrido, presente en la figura central de las travestis, pero que se enuncia también como mezcla de clases y nacionalidades en la nueva comunidad; y, finalmente, lo desproporcionado. La desproporción caracteriza a la propia Cleo cuando se subraya, por ejemplo, la incongruencia de su peluca Doris Day y su vestido demasiado chico, con su metro noventa de su estatura. También afecta a las estatuas, entre las que se encuentra la de la Virgen (pp. 55-56):

Que semejante deformidad se debía a la torpeza del escultor era obvio. Pero también es obvio que la deformidad pudo haber sido otra: patas grandes como patagones o cuerpos gordos o larguísimos o cabeza chiquita, por enumerar posibilidades, así que queda habilitada la interpretación. ¿Por qué cuerpos tan débiles y cabezas tan desorbitadas?

Y, cuando Cleo gaste el dinero de ambas enjoyando ojos, dientes y boca con rubíes, diamantes y zafiros, remedando el pelo con hilos de oro y poniéndole una piel de apariencia milagrosamente humana, el carácter monstruoso de la cabeza de la Virgen quedará aun más destacado (p. 157).:

Esperá que veas la piel de la Virgen y vas a ver. Se la hicimos con láminas de quitosano, que es lo que se usa en los hospitales para ponerles a los quemados; es una especie de milagro de la medicina, Qüity. Cuando le veas la cara a la Virgen vas a entender, tiene la piel de una adolescente sin acné.

Esta cabeza de la Virgen, miembro cortado, último despojo o reliquia de la experiencia de la villa, será la catedral nómade (p. 156) que, en el ambiguo discurso profético final de Cleo, permitiría la multiplicación de la experiencia de "El Poso". Su nombre, Cabeza, está marcado por la polisemia: Virgen de los cabezas o cabecitas negras, Virgen cabecita negra también. Y, finalmente, Virgen reducida a una de sus partes, solo cabeza, miembro cortado, que se guarda en una bolsa -del supermercado Coto, es cierto-, pero que no deja de recordar, en esta novela

plagada de referencias mitológicas, la cabeza de otro poderoso monstruo auxiliar: Medusa.

La villa es el lugar correlativo a estos sujetos que van deshaciendo sus diferentes identidades, desgenerizándose, desclasándose, descompartimentando lugares sociales. No se trata aquí de la villa en tanto y en cuanto objeto de representación de un espacio social, aunque Gabriela Cabezón Cámara se refiera a su lectura de *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, de Cristian Alarcón (2010). Tampoco de otras villas ni de negros, chongos, travestis y putas literarios, aunque la novela efectivamente construye relaciones identificables.[7]

"El Poso" funciona ante todo como escenario y lugar experimental de una comunidad utópica, cuya religiosidad, aunque sincrética y pagana, recuerda a Gabriela Cabezón Cámara (Friera, 2009) aquellos movimientos milenaristas -lazaretistas toscanos, movimientos agrarios andaluces y sicilianos- que describía Eric Hobsbawm en *Rebeldes primitivos,* cuya fe en una transformación radical del mundo "tiende a expresarse en el idioma de la religión apocalíptica" (Hobsbawm, 1983: 97).

Así es como la villa es retrospectivamente considerada como paraíso perdido por Qüity en un pastiche[8], cuyo humor y prolija enumeración de las irreductibles diferencias que separan a "El Poso" de un Edén cualquiera no llegan a anular la validez de la constatación: "... ni siquiera ahora, cuando no queda chapa sobre chapa, cuando está tan perdida como él, se parece al paraíso. Pero lo raro es que un poco sí se parecía, algo sagrado hubo ahí y no fue la Virgen. Bueno, la Virgen también" (p. 81).

Se trata, en primer lugar, de un espacio cerrado con murallas. No se llega a ella por casualidad, hay que franquear una entrada a la que lleva una topología precisa: se "cae a la villa desde las tierras más altas" (p. 33), como si "El Poso" de barro y mierda tuviera algo de su homónimo pozo. E incluso algo de esos "pozos" y chupaderos en los que otros, antes, "cayeron" por haber buscado sus propias utopías: cuando los antropólogos forenses vayan a trabajar a la villa, sus huesos saldrán literalmente del barro (p. 72).

Repetidamente en la escritura se cae y se entra "a" la villa más que "en" ella: "Evelyn fue [...] mi entrada a la villa", "Qüity: 'Entré a la villa'", "Entré a la villa un año y medio más tarde" (pp. 49-51). La insistencia significante subraya un acceso que lleva o dirige hacia otro lado, no solamente hacia otro espacio urbano, un ingreso que supone un cambio de vida o de etapa, como se entra a la cárcel, al convento o al colegio. Y ese otro lado recibe una definición metafórica por parte de la narradora: este "pasaje a otra dimensión" supone, según ella, "el cambio de pantalla más importante"(p. 29) de su vida.

Lo que se encuentra del otro lado, entonces, es esta experiencia radical llamada a ser destruida y añorada. El capítulo de entrada de Qüity a la villa comienza por el relato de un ritual pagano; la villa nueva tiene su propio culto, dictado por la presencia de la Virgen, de la Hermana Cleo y de las travestis que funcionan como sacerdotisas o "cariátides de tetas desmesuradas, coloridas también ellas como un templo antiguo" (p. 55).

Esta sacralidad pagana y festiva -en el tiempo de la fiesta volvemos a encontrar los rasgos del éxtasis anónimo y plebeyo del relato utópico- es la que rige los cambios en la organización espacial de la villa: la Virgen ordena la construcción de un estanque donde criar carpas, que van a ser obedientemente robadas en el Jardín Japonés por un comando encargado de cumplir el mandato divino. Ir a dar de comer

a las carpas se convertirá en un ritual que compone las caritas desquiciadas de los pibes chorros y armoniza sus músculos desencajados, o reúne el amasijo de sus nervios (p. 97).

A partir del mandato de la Virgen, en la villa se construye, se planta, se canaliza. Así, el chorro que surge, inagotable, de las excavaciones de la fundación, se encauza mediante obras: "El chorro no paró nunca, todavía hoy dicen que les pudre los cimientos a los del barrio cheto que armó el Jefe; nosotros sencillamente lo contuvimos, al chorro, con paredes y le hicimos un desagüe que empalmamos con la boca de tormenta más cercana" (p. 71).

Desbordante de flores y de plantas que retoman el motivo barroco de la proliferación vegetal -"decenas de ficus y [...] miles de latas de malvones"(p. 79)-, la villa se dota además de una historia, un pasado que arqueólogos de la universidad y antropólogos forenses vendrán a investigar, dividiendo ahora el terreno en "cuadrados perfectos con hilitos" (p. 72) que van a hacer emerger los restos de un pasado marcadamente mítico, los huesos de todos los muertos de una improbable comunidad de derrotados (pp. 72-73):

Teníamos muertos de tierra adentro y de tierra afuera, muertos de todos los colores, muertos mutilados de la última dictadura, muertos armenios del genocidio que no recuerda nadie, muertos de hambre de los últimos gobiernos democráticos, muertos negros de Rwanda, muertos blancos de cuando la revolución en San Petersburgo, muertos rojos de todas la revoluciones de todas partes, hasta un diente de Espartaco encontramos, muertos unitarios con una mazorca en el orto, y muertos indios sin orejas, de esos teníamos un montón, era de los que más había.

Ritos sincréticos, tiempo festivo[9], reorganización del espacio, restos que permiten armar relatos de un pasado común son las marcas que definen la nueva comunidad en que las clasificaciones hegemónicas se desdibujan en favor de nuevas distribuciones. El "nosotros" villero -definido como "los libres" o "los alegres", la "pequeña multitud alegre" (p. 132)- deja de funcionar como un puro dato sociológico, la marca de la exclusión social y la marginalidad, para ser también fruto de una transformación, una conversión, una adopción que marcará en adelante la pertenencia a la comunidad. Para reforzar esta idea, otros personajes del afuera se suman a ella además de Qüity, como el chino Chan, dueño del supermercado del barrio que ayuda en el robo de las carpas, y también la pelirroja Helena Klein, hija de la señora de Alvear, a quien los encuentros eróticos con ese "inca pobre" (p. 100) que es Torito recuerdan las aventuras de Europa y de Zeus.

El hecho de que la desclasificación pueda pensarse como vector de desterritorialización, o incluso el carácter "nómade" que se atribuye a la cabeza-catedral, podrían inclinar a una lectura deleuziana de esta novela. Y sin embargo no es un modelo esquizo, hecho de flujos e intensidades, el que parece primar en ella. Los cuerpos han sido desclasificados con respecto a una distribución hegemónica, pero lo que surge de esa desclasificación es una nueva configuración de la polis, que supone nuevos sujetos, entendido el término como lo definen Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, es decir, como posiciones de sujeto en una formación discursiva dada (1987: 196), con todo lo que estas categorías implican de afirmación de la contingencia de un orden social dado y de la sobredeterminación constitutiva de sus precarias identidades.

El relato de la fundación y la destrucción de la villa está enmarcado por la muerte: se escribe después de la masacre, la derrota, el exilio y el duelo por Kevin. Si la pulsión barroca, para decirlo en términos de Perlongher, le permite a Qüity narrar cómo la comunidad utópica nace de la vertiginosa redistribución de identidades y

lugares, materiales y jerarquías, nutre también un quevediano recuerdo de la muerte ante la utopía derrotada. Cleo, por su parte, no cierra el ciclo, y su discurso profético final -místico o farsante o ambas cosas, no lo sabemos- se proyecta hacia delante.

Existen, propone Jameson, dos grandes modos del relato utópico. Uno de ellos es el que plantea cómo sería el mundo una vez librado de "la raíz de todos sus males" (2004: 40). El segundo modo es el que describe el funcionamiento de la nueva sociedad y deja ver, más que "otras visiones de la naturaleza humana", la posibilidad de un "orden cívico" (Perry Anderson, 2004: 35) distinto.

Por su trabajo de desclasificación de los cuerpos y reorganización de las partes de la polis, *Barbie también puede eStar triste* y *La Virgen Cabeza* parecen relacionarse más claramente con esta segunda línea. Sus maneras de hacerlo, sin embargo, difieren. La película de Albertina Carri se abre sobre un horizonte utópico, pero no lo explora. Desemboca en él y allí se detiene, en el fotograma final, como una ventana abierta a un fuera de film que habrá que completar. Se construye como relato de un espacio social que pierde sus compartimentos y se abre a un exterior. La novela de Gabriela Cabezón Cámara recurre, en cambio, a otro tipo de estrategia para presentar este momento utópico. Por empezar, lo circunscribe. Sin ser isla, "El Poso" es un espacio amurallado marcado por una relativa clausura. El tiempo corre allí por su cuenta: la invención de un pasado, la fundación de una ciudad y el exilio transcurren en un tiempo que, sin abandonar la historia, sucede también "en otra pantalla", tiene una consistencia autónoma, su propio calendario, sus ritos y sus fiestas. Es, por otra parte, un tiempo cerrado por la derrota y el llanto de los muertos. El momento utópico está puesto en el pasado, destinado a convertirse en el objeto perdido de una rememoración melancólica, pero también en el objeto anhelado de una refundación posible.

Notas

[1] Un planteo de Martín Kohan (2010) puede permitir reflexionar sobre estos nuevos modos de diálogo entre literatura y política que surgen después del necesario imperativo del testimonio y la denuncia de la inmediata postdictadura, en particular en lo que respecta a la situación de las nuevas generaciones de escritores: "Para los escritores nacidos en los años sesenta, sobre todo en su segunda mitad, esos que empezaron a publicar a finales de la década de los ochenta o a comienzos de la de los noventa, las cosas se presentan de manera bien distinta. Los años de la militancia y de la lucha armada los encuentran en plena infancia, o bien naciendo. El golpe de 1976 los encuentra en el comienzo de la adolescencia, o bien en plena infancia. A Malvinas no les toca ir y no van. No es entonces la realidad de una vivencia premeditada y consciente lo que define su posición, lo que define su perspectiva. No tienen una experiencia sustancial que testimoniar, no tienen un balance generacional que hacer, no tienen que contar la realidad de lo vivido. Y no obstante puede que escriban, como de hecho escriben, novelas de lo político. No de la realidad política, en el sentido de plasmar hechos y sellar sentidos. Pero sí de lo político. Lo político en esos textos es signo, es sentido, es huella, es material; lo político es una atmósfera o es una resonancia, es un vector, es discurso, es mirada. Lo político es lo que *tuvo* realidad, pero ya no *es* realidad" (pp. 40-41).

[2] En este sentido, la ficción se encuentra con el llamado de Judith Butler a "repensar radicalmente [...] las relaciones sociales que constituyen [el] dominio de lo simbólico: qué conjunto convergente de formaciones históricas de género racializado, de raza generizada, de sexualización de ideales raciales o de racialización de normas de género constituyen a la vez la regulación social de la sexualidad y sus articulaciones psíquicas" (Butler, 2009:186; la traducción es nuestra).

[3] No cabe, por la fecha de filmación de la película (2001), establecer un diálogo con el cine posporno cuyo desarrollo se incrementa con el correr de la década. Sí cabe, en cambio, señalar coincidencias interesantes. El porno comercial no discute, sino que más bien refuerza el reparto de los lugares

sociales, las categorizaciones étnicas, genéricas, de clase. Lo utiliza como estrategia comercial, al segmentar su mercado en función de la demanda de los clientes. Algo que recuerda Mika Tan, refiriéndose al negocio del porno y a la adaptación de las películas producidas a partes de mercado muy precisas e identificadas: "Cuando me llaman para una escena, solo me comunican el género (por ejemplo: fetiche, asiática, niña de escuela) para que sepa qué tipo de ropa llevar. Los estereotipos exceden las razas. Puedes tomar esos mismos personajes que representé y dárselos a una rubia, a una mejicana o a una negra. Todas las chicas porno que conozco representaron diversos roles de fantasía en un momento u otro" (entrevista citada en Roberto Echavarren, 2009: 63).

[4] A la vecina de *Los rubios* (Carri, 2003) que narra el secuestro de los padres y a su papel en el desarrollo del operativo corresponde, en una versión ficcional, la vecina que espía a Barbie y a Teresa y las delata al marido de Barbie. Se trata de un eco estético que se duplica en las citas de las películas de serie B utilizadas en *Los rubios* para narrar el secuestro de los padres como una invasión extraterrestre y en *Barbie también puede eStar triste* para presentar el peligro que supone la vecina a partir de los códigos de las películas de horror. La banda sonora tiene una especial preponderancia en estas citas.

[5] Como muchos otros términos en la novela, la palabra "comunidad" ingresa en la escritura a través de un procedimiento irónico, a través de una utilización del estilo indirecto libre que parece ponerla en boca de los arqueólogos que organizan cursos en la villa: "... la nueva comisión histórica se encargó de trabajar con los arqueólogos, que se sintieron felices de poder enseñar su ciencia a la comunidad y la comunidad, encantada de aprender algo que no fuera un curso con salida laboral..." (Cabezón Cámara, 2009: 72). Lo mismo sucederá con el sintagma "la villa nueva": "a veces, munidas de martinis y vistas caribeñas, nos ponemos a planear la villa nueva, a pensar cómo recrear eso que tuvimos" (p. 80). La ironía no invalida, sin embargo, la operatividad de estas definiciones, que se ven confirmadas por el relato de fundación tanto como por la afirmación de la realidad efectiva de la experiencia ("eso que tuvimos" no aparece puesto en entredicho).
Todas las citas de la novela están tomadas de la edición mencionada. En adelante, solo se indicará el número de página.

[6] Reproduzco el fragmento de Roland Barthes del que están tomados los términos: "Tal vez sea eso el barroco: una contradicción progresiva entre la unidad y la totalidad, un arte en el que la extensión no es sumatoria sino multiplicativa, en resumidas cuentas, el espesor de una aceleración: en Tácito, año tras año, la muerte *prend*e" (1981: 112).

[7] En una entrevista realizada a la autora, Silvina Friera (2009) acierta en destacar los ecos de la escritura de Washington Cucurto, Paula Jiménez, Juan Desiderio en esta novela de Gabriela Cabezón Cámara, así como también la inscripción de su poética en una línea que lleva a Néstor Perlongher y a ciertos aspectos de la obra de Copi. A estos nombres cabe sumar el de Osvaldo Lamborghini.

[8] Reproduzco el fragmento, un poco extenso, que permitirá constatar el trabajo de escritura: "Lo que teníamos en la villa está perdido, sí, como el paraíso está perdido y perdidos están sus prados y la sombra de sus árboles y las ramas inclinadas por el peso de las flores y las frutas que brillaban como joyas y los pájaros que cantaban como ángeles. Y sus ríos caudalosos que no inundaban ni calmaban la sed de nadie porque nadie tenía sed, sus fieras sin hambre que convivían en paz, su pareja sin sexo y su clima suave. Y esos árboles, por fin, el del bien y el mal y el de la vida. En el mundo quedaron muchos árboles, se sabe, pero de esos no hay más. En las villas en particular no hay de ninguna clase. El Poso no era la excepción. Plantamos después" (Cabezón Cámara, 2009: 79).

[9] Para un análisis de las relaciones entre rito, juego y tiempo festivo, véase Giorgio Agamben (2002).

Bibliografía

1. Agamben, Giorgio (2002). *Enfance et histoire*, París, Payot (Petite Bibliothèque). [Links]

2. Aguilar, Gonzalo (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (2da. ed. actualizada), Buenos Aires, Santiago Arcos Editor. [Pie de imprenta: 2011]. [Links]

3. Alarcón, Cristian (2010). *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros,* Buenos Aires, Norma. [Links]

4. Anderson, Perry (2004). "El río del tiempo", *New Left Review* (Madrid), núm. 26, pp. 35-45. [Links]

5. Amado, Ana (2004). "Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción", en Amado, Ana & Domínguez, Nora (comps.). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*,Buenos Aires, Paidós, pp. 43-82. [Links]

6. Barthes, Roland (1981). "Tacite et le baroque funèbre", en *Essais Critiques,* París, Seuil (Points Essais), pp. 112-115. [Links]

7. Butler, Judith (2009). *Ces corps qui comptent. De la materialité et des limites discursives du "sexe",* París, Editions Amsterdam. [Links]

8. Butler, Judith & Laclau, Ernesto (1999). "Los usos de la igualdad", *Debate feminista*, vol. 19, año 10, pp. 115-139. [Links]

9. Cabezón Cámara, Gabriela (2009). *La Virgen Cabeza*, Buenos Aires, Eterna Cadencia. [Links]

10. Carri, Albertina (guion y dirección) (2003). *Barbie también puede eStar triste* [mediometraje de animación], Argentina (24 minutos). [Links]

11. Carri, Albertina (guion y dirección) (2003). *Los rubios* [largometraje], Argentina (89 minutos). [Links]

12. Echavarren, Roberto (2010). "El porno gonzo", en Echavarren, Roberto; Hamed, Amir & Lissardi, Ercole. *Porno y postporno*, Montevideo, Casa Editorial HUM. [Links]

13. Friera, Silvina (2009, sábado 13 de junio). "Pesimista, pero no apocalíptico" (entrevista a Gabriela Cabezón Cámara) [en línea], *Página 12,* Cultura y espectáculos. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-14198-2009-06-13.html>. [Links]

14. García, Eugenia (2003, miércoles 13 de agosto). "Barbie y el 'Cuchu', dos nuevas estrellas en el cine de animación" (entrevista a Albertina Carri) [en línea], *Página 12*, Espectáculos. Disponible en: < http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-24038-2003-08-13.html>. [Links]

15. Haraway, Donna (2007). *Manifeste cyborg et autres essais: sciences, fictions, féminismes,* París, Exils. [Links]

16. Hobsbawm, Eric (1983). *Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Ariel. [Links]

17. Jameson, Fredric (2004). "La política de la utopía", *New Left Review* (Madrid), núm. 25, pp. 37-74. [Links]

18. Kohan, Martín (2004). "La apariencia celebrada", *Punto de vista* , núm. 78. [Links]

19. Kohan, Martín (2010). "La realidad política", en González, Cecilia; Scavino, Dardo & Ventura, Antoine (eds.). *Les armes et les lettres. La violence politique dans la culture du Rio de la Plata des années 1960 à nos jours*, Bordeaux, Presses Universitaires. [Links]

20. Laclau, Ernesto & Mouffe, Chantal (1987). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia,* Madrid, Siglo XXI. [Links]

21. Lissardi, Ercole (2009). "Después de la pornografía", en Echavarren, Roberto; Hamed, Amir & Lissardi, Ercole. *Porno y postporno*, Montevideo, Casa Editorial HUM. [Links]

22. Perlongher, Néstor (1997). *Prosa plebeya,* Buenos Aires, Colihue. [Links]

23. Rancière, Jacques (1995). *La mésentente. Politique et philosohie,* París, Galilé [Links]e.

Todo el contenido de esta revista, excepto dónde está identificado, está bajo una Licencia Creative Commons

Puán 480 - Piso 4
(C1406CQJ) Ciudad Autónoma de Buenos Aires
(54 11) 4432-0606, internos 161 y 205
(54-11) 4432-0121
República Argentina
e-Mail
revmora@filo.uba.ar