

Poner el cuerpo: *Beya (le viste la cara a Dios)* como una genealogía de resistencia feminista en la Argentina del Siglo XXI*

Place the Body: *Beya (le viste la cara a Dios)* as a Genealogy Feminist Resistance in Twenty-First Century Argentina

María Ximena Venturini^a
Universidad de Salamanca, España
x.venturini@usal.es

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl27.pcbv>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9948-8864>

Recibido: 01 noviembre 2022

Aceptado: 11 enero 2023

Resumen:

Este artículo estudia la novela gráfica *Beya (le viste la cara a Dios)* (2013) de Iñaki Echeverría y Gabriela Cabezón Cámara, la cual narra el secuestro y la prostitución forzada de una mujer en el llamado *conurbano bonaerense*, en Argentina. El secuestro de la protagonista *Beya* se leerá a partir del concepto romano de *homo sacer*, tal y como señaló Giorgio Agamben en su obra homónima, el cual, en el mundo antiguo, representaba una *vita nuda* ('vida desnuda'). Además, se analiza de qué manera la novela gráfica representa al cuerpo femenino como un espacio de resistencia y de contestación política ante el sistema patriarcal.

Palabras clave: literatura argentina, femicidios, siglo XXI, novela gráfica argentina, Ni una menos.

Abstract:

This article studies the graphic novel *Beya (le viste la cara a Dios)* (2013), by Iñaki Echeverría and Gabriela Cabezón Cámara, which narrates the abduction and prostitution of a woman in the so-called "conurbano bonaerense", in Argentina. The kidnapping of the protagonist *Beya* will be interpreted through the Roman concept of *homo sacer*, as it was used by Giorgio Agamben in his homonymous book, which, in the ancient world, represented a "vita nuda" ('bare life'). Furthermore, the article analyzes how the graphic novel represents the female body as a space of resistance and political contestation to the patriarchal system.

Keywords: Argentine Literature, Femicides, Twenty-First Century, Argentine Graphic Novel, Ni una menos.

Desde 2015, y bajo la consigna "Ni una menos", los movimientos sociales feministas en Argentina han luchado por visibilizar el problema de la violencia de género contra las mujeres. A partir de lo que se llamó en inglés *femicide* y de su traducción al español como *femicidio*, se busca designar el asesinato de mujeres como un fenómeno cuya causa no está aislada de la estructura social y que, por lo tanto, es un término teórico con sentido político.

En este artículo se estudiará la novela gráfica *Bella (le viste la cara a dios)* de Iñaki Echeverría y Gabriela Cabezón Cámara, publicada por Eterna Cadencia en 2013, la cual retrata femicidios, secuestros y vejaciones sobre cuerpos femeninos en un presente actual en el espacio del conurbano, la periferia de Buenos Aires. Partiendo de la utilización de la violencia extrema sobre los cuerpos de las mujeres que se retratan en las viñetas, se propone asemejar este fenómeno con el poder del Estado soberano en la era premoderna, según planteaba Michel Foucault en el primer volumen de su *Historia de la sexualidad*. Los asesinatos que ocurren pueden leerse a la luz del concepto romano de *homo sacer*, tal y como fue señalado por Giorgio Agamben en su obra homónima. Si en el mundo antiguo este término representaba una *nuda vida*, el propósito de este trabajo será pensar a través de esta óptica la violencia ejercida impunemente sobre unos cuerpos femeninos, cuyas vidas están expuestas a todas las violencias posibles, alejadas de un Estado y de una ley que las proteja. Las mujeres asesinadas en estas novelas, como el *homo sacer*, son sujetos que se encuentran a merced de una voluntad ajena, que decide sobre su destino.

Pero, si bien en un principio el retrato de los cuerpos femeninos vejados se asemeja a la condición del *homo sacer*, a diferencia de esta figura, en la novela gráfica la protagonista *Beya* logra utilizar su cuerpo vejado

también como un espacio de resistencia y venganza; logra encontrar un poco de justicia y paz a partir de su accionar sobre el mundo. Aparece como una verdadera heroína, dentro de una nueva literatura argentina emergente que juega también con el lenguaje y que desafía el realismo imperante anterior, que se acercaba más tradicionalmente a retratar la muerte y la desaparición. Siguiendo a Ana Gallego Cuiñas, se estudiará esta novela a la luz de nuevas poéticas feministas en la literatura argentina contemporánea, en las que lo relevante “no es el tratamiento de estas problemáticas o el uso de ciertas formas literarias, sino justamente la irrupción, masiva y reveladora, de mujeres escritoras y de poéticas feministas” (108). Así, la novela gráfica que se trabaja en este artículo desafía los imaginarios heteronormativos y cuestiona la ideología patriarcal, al mismo tiempo que se acerca a la violencia de género de manera novedosa.

La literatura argentina en la época del Ni una menos

En la ciudad de Buenos Aires, en marzo de 2015, un grupo de periodistas, escritoras, artistas y comunicadoras comenzaron una campaña en las redes sociales bajo la consigna #NiUnaMenos. Dentro de un momento en Argentina de profundas luchas ideológicas—con la alianza conservadora, denominada Cambiemos, a punto de tomar la presidencia con Mauricio Macri—nace el colectivo Ni una menos, el cual confronta el discurso mediático misógino (Palmeiro 181). Según lo explica Palmeiro (183), la consigna de “Ni una menos” proviene de una reformulación, por un lado, de “Ni un pibe menos”, lema histórico de las luchas contra la violencia policial, y, por otro lado, de la frase “Ni una menos, ni una muerta más”, acuñada en 1995 por la poeta mexicana Susana Chávez, quien fue una de las inspiraciones del movimiento mexicano Ni una más. Esta formulación hace, a la vez que imagina, otros mundos posibles y, sobre todo, un mundo sin femicidios (Palmeiro 185). El concepto de *femicidio* se entiende no solo como un asesinato perpetuado, sino como la forma más extrema del terrorismo sexista (Fernández 48). Este término da cuenta de las relaciones inequitativas entre los géneros, que producen estas muertes, al mostrar su carácter profundamente social y político, que es el resultado de relaciones estratégicas de poder, de dominación y de privilegios, que asumen los cuerpos de las mujeres como propiedades de los varones en la sociedad (Fernández 49). Este concepto proviene del inglés *femicide*, el cual fue acuñado por Diana Russell, y fue traducido al castellano por Marcela Lagarde “como feminicidio, precisamente para que no fuera a confundirse en castellano como femicidio u homicidio femenino” (221). Además, agrega un elemento fundamental para entender esta violencia contra el cuerpo de las mujeres, el feminicidio se acompaña con la “violencia institucional que conduce a la impunidad, o sea, incluimos en el feminicidio, la violencia institucional como parte del fenómeno mismo” (Lagarde 223). Sin un Estado y una justicia patriarcales, el sistema no sería lo injusto que es con las mujeres.

Pero, si, como señala Nora Domínguez, uno de los desafíos del arte contemporáneo es entonces entender un mundo que se dedica a asesinar y a cuantificar cadáveres, existen muchas ficciones que eligen personajes protagónicos, no disueltos en un colectivo (Domínguez 140). La individualidad de las víctimas las humaniza, chocando contra el peligro de la deshumanización, que es consecuencia del asesinato en masa. La literatura se presenta, entonces, como un “campo de fuerzas donde la violencia y el terror desmenuzan aquello que de político contiene esta práctica verbal” (Domínguez 138). El problema del poder en la literatura, como señala la crítica argentina, dialoga con los cuerpos y brinda varios cruces de sentidos (138). Por otra parte, como señala Josefina Ludmer, el delito en la literatura articula determinados sujetos, voces, culturas y cuerpos (14). Dentro de la literatura argentina, y pensando en la tradición en la que se insertan los textos que aquí se trabajan, desde la fundación del país el gesto fundacional ha sido la aniquilación de cuerpos, la desaparición y el cautiverio de mujeres, sobre todo a partir del mito de las cautivas blancas. Como señala Carmen Perilli, estas imágenes emblemáticas legitiman la muerte y la violación del cuerpo del vencido, ya desde *El matadero* “se consuma la violación y la muerte” (12). Es desde esta tradición literaria de la que se propone analizar la novela gráfica.

“Poner el cuerpo”: Beya y la resistencia femenina en Argentina

Susanna Regazzoni trabaja sobre la centralidad del cuerpo en la literatura argentina del siglo XXI, ya que lo señala como el instrumento sobre el que se funda “la dominación y una construcción de una identidad femenina degradada en cuanto sometida a un poder patriarcal e históricamente condicionada a un trabajo sin derechos” (82). También, Barbara Sutton estudia de qué manera las mujeres tienen capacidad de utilizar sus cuerpos como herramientas de resistencia (5). En el capítulo 6 del libro *Bodies in Crisis. Culture, Violence, and Women’s Resistance in Neoliberal Argentina*, titulado “Bodies in Protest. Poner el cuerpo”, Sutton estudia la frase de “poner el cuerpo” y la define como una práctica que realizan las mujeres activistas argentinas al poner sus cuerpos como una contestación política:

Como práctica de resistencia, *poner el cuerpo* consiste en implicarse plenamente, incorporando los cuerpos de manera racional, emocional e incluso sensual de las activistas. *Poner el cuerpo*, por tanto, es hacer una declaración —con el cuerpo— sobre cuáles son las convicciones políticas de cada uno y cuánto se está dispuesto a hacer en apoyo de un proyecto político. (205; traducción propia)

Es decir, Sutton aboga por entender también el cuerpo femenino como una forma de resistencia al patriarcado en Argentina, y lo hace recordando un grupo de mujeres que durante la última dictadura militar pusieron el cuerpo, las Madres de Plaza de Mayo. Esas mujeres, que buscaban a sus hijos desaparecidos y que utilizaban pañales de tela como pañuelos en la cabeza, “trastornó el ámbito político dominado por los hombres, al tiempo que infundía a la maternidad un significado político” (Sutton 182; traducción propia). De esta manera, esas mujeres y madres, que soportaron y que marcharon en la plaza de Mayo, pusieron el cuerpo al pedir justicia por sus hijos secuestrados y asesinados. Como explican Marcelo Bergman y Mónica Szurmuk,

las Madres pelearon con sus propios cuerpos que ofrecieron como evidencia de la existencia de los hijos e hijas que el régimen había “desaparecido”. Ellas habían parido a esos hijos, y ahora, en su ausencia, tenían que hablar por ellos y renacerlos nuevamente tanto en palabras como en ideas. Para incorporar la presencia de sus hijos en la vida del país, las Madres usan estrategias con las que buscan incorporar el cuerpo de los desaparecidos al paisaje del país. (255)

Poniendo el cuerpo, ellas traían el cuerpo perdido de sus hijos. Por otra parte, también podría pensarse esta práctica de poner el cuerpo en relación con las marchas que organizó la monja Martha Pelloni ante el femicidio de la estudiante María Soledad Morales en la ciudad de Catamarca, en el norte argentino. Las llamadas Marchas del Silencio comenzaron tomando como modelo aquellas marchas de las Madres, sus caminatas pacíficas y silenciosas rugían pidiendo justifica:

En lugar de las clásicas reuniones organizadas por partidos políticos o por sindicatos dominadas por performances públicas de masculinidad, las Marchas del Silencio se parecían notablemente a las acciones colectivas que las Madres de la Plaza de Mayo habían iniciado 13 años antes en la ciudad de Buenos Aires. En Catamarca, los manifestantes comenzaron a realizar caminatas pacíficas alrededor de la plaza central de la ciudad de Catamarca cada jueves demandando justicia y rendición de cuentas. Estas acciones colectivas introdujeron una nueva forma de protesta en esta ciudad periférica. (Bergman y Szurmuk 257)

La primera marcha fue organizada por las compañeras de María Soledad. En ese momento, la monja Martha Pelloni era la rectora del Colegio del Carmen y San José y se convirtió en la mentora de las jóvenes. La presencia de las mujeres como impulsoras de la búsqueda de Sole servían también como una forma de combatir las acusaciones sobre la víctima por parte de sus captores y asesinos, que buscaban desacreditar a la joven de 17 años: “Las marchas fueron, sobre todo, esfuerzos de mujeres. Las mujeres, algunas de ellas de sólo diecisiete y dieciocho años de edad, las organizaban. Una monja las conducía, y se dramatizaban los tipos de virtudes asociadas a las mujeres: silencio, moderación, pasividad” (Bergman y Szurmuk 258). En estas marchas, la imagen de María Soledad aparecía como la de una adolescente más, al igual que sus compañeras,

en su uniforme escolar y sonriendo. La de ella fue una adolescencia que sufrió un femicidio, y de la que el Estado, representado en los políticos que la asesinaron, también fue culpable.

Tanto las Madres de Plaza de Mayo como las marchas emprendidas por Martha Pelloni podrían pensarse en relación con la campaña que Susana Trimarco hace en Argentina desde 2002, cuando su hija María de los Ángeles Verón fue secuestrada en la provincia de Tucumán. Trimarco llevó adelante una intensa búsqueda, con la certeza de que su hija fue secuestrada para su explotación sexual, con base en los testimonios de varios testigos. En el 2007, creó la Fundación María de los Ángeles, con el objetivo de rescatar víctimas de esas redes que secuestran y explotan mujeres. Como explica Cecilia Varela, el caso tuvo repercusión mediática gracias también al Programa Nacional Antiimpunidad del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, que convocó a los familiares de las víctimas a participar. De esta manera, Trimarco pudo conseguir “recursos materiales y simbólicos que ayudaron a mantener a flote la causa judicial” (Varela 129).

Además, la figura de Trimarco tuvo consecuencias en el campo del feminismo argentino. Por ejemplo, en el quinto aniversario de la desaparición de Marita Verón, se hizo la primera marcha pública en el Congreso Nacional de Argentina, bajo la consigna “Aparición con vida de las mujeres desaparecidas en democracia y castigo a los responsables”. Esta consigna reunía la lucha de los derechos humanos después de la dictadura argentina con la militancia feminista (Varela 130). La lucha de esta madre, que busca a su hija secuestrada, también remite a la lucha de las otras madres, las de los pañuelos blancos. Todavía en democracia, los cuerpos de las mujeres son secuestrados y desaparecidos. Pareciera que esa promesa de que no habría más desaparecidos es todavía una cuenta pendiente, cuando se trata de los cuerpos de las mujeres.

Beya (le viste la cara a Dios): intermedialidad y cuerpos ultrajados

La novela gráfica *Beya (le viste la cara a Dios)*, de Gabriela Cabezón Cámara e Iñaki Echeverría, fue editada en 2013 por la editorial argentina Eterna Cadencia. Esta obra es la adaptación al cómic de la *nouvelle Le viste la cara a Dios*, publicada por Gabriela Cabezón Cámara en 2011 en formato e-book y, posteriormente, en formato impreso en 2012 bajo el sello La Isla de la Luna. Originalmente, la novela formó parte de una colección de historias populares infantiles adaptadas para adultos. Tanto la novela corta como la novela gráfica proponen una relectura del clásico cuento de la bella durmiente, y abordan el tema de la trata de mujeres en Argentina.

La protagonista del libro es Beya, una joven víctima de una red de prostitución en el conurbano bonaerense, que es secuestrada y, como cautiva, es obligada a ejercer la prostitución. El cómic, dibujado completamente en blanco y negro, se convierte en un instrumento de denuncia social y material documental que sitúa al lector ante un caso de flagrante privación de derechos humanos. La novela gráfica destaca la reivindicación del cuerpo, la violación de los derechos humanos, las conexiones con lo sagrado, la transmedialidad y la violencia. En ella, el lenguaje del cómic se une con la poesía que describe en versos lo que siente la víctima al ser sometida a violaciones y torturas. Es importante destacar que, al comenzar la novela gráfica, aparece un epígrafe donde se lee: “Aparición con vida de todas las mujeres y nenas desaparecidas en redes de prostitución. Juicio y castigo a los culpables” (Favaro 47). Este epígrafe sitúa el texto en una doble referencia: por un lado, la historia real de Marita Verón, y los frecuentes casos de trata de mujeres en Argentina; por otro lado, las referencias a la última dictadura militar. Como explica Favaro, “el cuerpo femenino capturado se convierte aquí en un cuerpo de ficción en que el secuestro con que inicia el relato hace referencia a la última dictadura militar” (46). De hecho, el campo de concentración y el burdel se entrecruzan en la narración. Dividida en cinco partes, la novela gráfica hace especial hincapié en la reivindicación del cuerpo femenino, y destaca la afirmación de los derechos de las mujeres, la violencia ejercida sobre ellas, las conexiones con lo sagrado y la transmedialidad.

El cómic exagera el carácter trágico de la historia en la que el cuerpo es dominado física y moralmente por el otro-hombre, un cuerpo que es secuestrado y prostituido solo por ser un cuerpo femenino. En el espacio

del burdel, un lugar imaginario poblado por vidas atrapadas y aniquiladas en tránsito, la fuerza del lenguaje y del estilo narrativo de Cabezón Cámara se funde con las imágenes explícitas de Echeverría. Las imágenes sangrientas en las descripciones de los abusos sufridos por la protagonista transmiten al lector la sensación de pérdida de dignidad y de posesión del cuerpo de la protagonista, al ser violada por sus clientes habituales, entre los que se encuentran policías, jueces, sacerdotes y políticos. Las imágenes crudas y directas muestran el cuerpo femenino de Beya como una vaca que espera ser descuartizada en el matadero. Como señala Ríos, este cuerpo de Beya, que sustituye a la vaca, simboliza también la explotación (108). Se produce la sustitución de una mercancía legal por otra legal, el cuerpo de Beya (108). Según Edward Kleemans y Monika Smit, la explotación de mujeres en la industria del sexo es el fenómeno de la trata de personas más conocido. También es el principal foco de atención tanto del debate sobre la trata de personas como de su investigación. La atención que se le da a este tipo de esclavitud moderna está aumentando gradualmente:

La explotación de las mujeres en la industria del sexo es el fenómeno de la trata más conocido. También es el tema principal tanto del debate como de la investigación sobre la trata. Sin embargo, no es la única manifestación de la trata. Mujeres, hombres y niños son presa de la explotación en la industria del sexo, pero también de otras formas de explotación, como los trabajos o servicios forzados, la esclavitud o prácticas similares a la esclavitud, la servidumbre o la extracción de órganos. Cada vez hay más datos que demuestran que otras formas de trata, en particular la trata con fines de explotación laboral en domicilios privados —como empleados domésticos— y en la agricultura, la construcción y las industrias de explotación laboral, son al menos tan comunes como la trata con fines de explotación sexual. Cada vez se presta más atención a este tipo de “esclavitud moderna”. (Kleemans y Smit 382; traducción propia)

En la novela gráfica se representa el espacio del prostíbulo como un lugar pesadillesco al que la protagonista fue arrastrada, producto de una operación de tráfico de personas dentro de un régimen mafioso. El espacio del conurbano bonaerense aparece reflejado en las viñetas blancas y negras, en esas calles donde Beya es secuestrada en Lanús, al sur de la provincia de Buenos Aires, como un espacio sin ley, con calles peligrosas. La novela gráfica dialoga con otras novelas que están trabajando la desaparición de mujeres y niñas en el conurbano, como por ejemplo *Cometierra* de Dolores Reyes. Sin duda, esta novela también trabaja sobre la necesidad de hacer justicia a tantas mujeres que viven en zonas empobrecidas del país, quienes, debido a su condición de género y a la clase a la que pertenecen, están condenadas de antemano a una vida violenta (Venturini 275-276).

Como señala Cecilia Ríos, la novela gráfica narra a través del empleo de la fragmentación, de la yuxtaposición y de la descomposición de la imagen en las viñetas; sobre todo, cuando muestra situaciones de agresión, de violencia o de movimiento —por ejemplo, el secuestro de Beya—. Esta forma de narrar brinda un sentido de “simultaneidad de acciones imprimiendo el suspenso y el peligro” (Ríos 97). Por otro lado, se narra la vejación de este cuerpo empleando un lenguaje “lascivo y poético yuxtapuesto” (Ríos 101), con el que cada viñeta va detallando la cada vez más honda descomposición y deshumanización en la que Beya va subsumiéndose, debido a los maltratos y violaciones que sus captores le infligen (Ríos 101). Como aclara Nora Domínguez, la voz de la víctima, en este proceso de deshumanización, aparece como un “susurro y el secreto de la futura desobediencia radical, de modo que lo que también surge modulado a dos bandas es el juego entre presencia y la ausencia” (Domínguez 144). La subjetividad de la mujer secuestrada pasa a estar en una segunda persona que emplea un tono oral, con una intensidad “que martilla, blasfema y exaspera” (Domínguez 143). Esta segunda persona invoca cada acto de tortura para anticipar lo que viene, para que nazca el odio que necesitará para sobrevivir.

Beya o la *nuda vida*

La reflexión sobre el cuerpo ultrajado de Beya, que remite a su vez a las miles de mujeres secuestradas y asesinadas en Argentina, podría entenderse como el reflejo de vidas desnudas; vidas desnudas que están expuestas a la muerte y a la vejación por su fragilidad. Nadie puede interceder por ellas. Toda la estructura

social y política está montada para que la existencia de la *nuda vida* sea posible. No es una vida anterior a la vida *bios*, una vida vivida con dignidad, ya que está desnuda porque ha sido desnudada:

En este sentido, si seguimos las indicaciones benjaminianas, es posible afirmar que la “mera vida” es aquello que resulta de un proceso de extirpación de predicados y atributos. Por ello también la nuda vita agambeniana debería leerse como una vida desnudada, es decir, no como una sustancia anterior, sino como el resultado de una operatoria de desnudamiento. (Fleisner 245)

Estos cuerpos maltratados y asesinados por la sociedad fueron leídos por Giorgio Agamben bajo la luz del concepto romano de *homo sacer*. En la antigua Roma, esta figura representaba una *nuta vita* —‘una vida despojada, desposeída, desnuda’— que estaba expuesta a todas las violencias posibles, alejada deliberadamente del Estado y de toda ley que la pudiera proteger. Los cuerpos de las mujeres secuestradas y asesinadas, al igual que el *homo sacer*, se encuentran a merced de una voluntad ajena que decide sobre su destino:

Una vida que, separándose en una doble exclusión del contexto real de las formas de vida tanto profanas como religiosas, se define tan solo por haber entrado en una simbiosis íntima con la muerte, pero sin pertenecer todavía al mundo de los difuntos. Y es en la figura de esta “vida sagrada” donde hace su aparición en el mundo occidental algo similar a una nuda vida. Es decisivo, sin embargo, que esa vida sagrada tenga desde el principio un carácter eminentemente político y exhiba un vínculo esencial con el terreno en el que se funda el poder soberano. (Agamben 129-130)

Como lo señala Domínguez, estos cuerpos atrapados y secuestrados, drogados, golpeados, torturados y violados son arrastrados “hasta la disolución, llevado[s] a la aniquilación vital, casi al extremo de la nuda vida [...] [son] una corporalidad puesta en primer plano” (144). Estos cuerpos en el relato explicitan el maltrato que sufren por parte del Estado. En la novela gráfica, uno de los personajes que frecuenta el prostíbulo es un juez, lo que demuestra que la persona que debería cuidar a estas mujeres es en realidad la que las entrega y es también culpable de su sufrimiento. Se demuestra así la corrupción y lo desamparados que están los cuerpos de las mujeres en un sistema patriarcal. Una de las chicas secuestradas confió en que el juez la ayudaría, pero pedirle ayuda fue justamente su sentencia de muerte y de tortura:

Y viste a la pobre piba que se había querido escapar y no tuvo mejor idea que pedirle ayuda al juez: le dijo que estaba presa, que no quería estar ahí, que la tenían secuestrada y que seguro su madre la buscaría en todas partes, que por favor la sacara. (Cabezón Cámara y Echeverría 82)

El juez, que “lo sabía muy bien” (Cabezón Cámara y Echeverría 82), no solo no la ayudó, sino que le dijo a su secuestrador lo que ella le había dicho. Así, se explicita de qué manera el sistema funciona para aniquilar y torturar los cuerpos de las mujeres, ya que donde debería ayudarlas solo hay cómplices y asesinos: “A hablar con el Rata Cuervo a decirle que pusiera a la pendeja en su lugar. El Rata Cuervo la puso” (Cabezón Cámara y Echeverría 82). La chica, por haberse animado a pedir ayuda, fue castigada, golpeada y torturada, lo que sirvió de advertencia también para que las demás no se atrevieran a pensar en pedir ayuda, ya que terminarían como ella: “Tenía un ojo a un costado el cráneo un poco partido las dos piernas fracturadas y en posiciones absurdas y tajos en todo el cuerpo” (Cabezón Cámara y Echeverría 83). Al final, la encargada de rematarla, como si fuera un animal sufriendo, fue ella, la narradora, ya que el proxeneta la hizo asesinarla. Como señala Ríos sobre el dibujo de Echeverría, los ojos de la mujer malherida aparecen blancos, representando ojos vacíos que desdibujan la singularidad de un rostro (106).

Pensando en esta escena, David Viñas señaló a la violación como la metáfora fundamental de la literatura argentina: “La literatura argentina emerge alrededor de una metáfora mayor: la violación” (13). Pero esta violencia ejercida sobre los cuerpos también se ejerce “sobre el espíritu” (13). Viñas está pensando en la violación que ocurre en *El matadero*, la cual es una violencia que busca ejercer control total sobre los cuerpos, e implementar el terror. Por otro lado, Rita Segato entiende que el acto de la violación tiene un fin claro, que es el control del otro:

Uso y abuso del cuerpo del otro sin que este participe con intención o voluntad, la violación se dirige al aniquilamiento de la voluntad de la víctima, cuya reducción es justamente significada por la pérdida de control sobre el comportamiento de su cuerpo y el agenciamiento del mismo por la voluntad del agresor. La víctima es expropiada del control sobre su espacio-cuerpo. Es por eso que podría decirse que la violación es el acto alegórico por excelencia de la definición schmittiana de la soberanía: control legislador sobre un territorio y sobre el cuerpo del otro como anexo a ese territorio. (38)

Esto se traduce en un lenguaje en el que se explicita la conquista de ese territorio, el cuerpo del otro violentado. Ese cuerpo conquistado es el resultado de un proceso y de un sistema que lo ha hecho posible. En esta novela gráfica, Beya se sumerge narrativamente en una pesadilla, en la que la violación se acompaña de la reducción de sus mínimos derechos humanos. Ella es reducida a la servidumbre y no dispone de su libertad física, y su cuerpo y el de sus compañeras es tratado como material desechable. Por eso, cuando su compañera pide ayuda, la respuesta es la tortura y la aniquilación, porque no tiene el “derecho” de poder recuperar su humanidad y su dignidad.

Además, después del asesinato de su compañera, en una doble página que retrata una cena —que remite a una escena de la última cena de Jesucristo con sus discípulos—, se ve a varios hombres con Beya, dentro de los que aparece un sacerdote, un policía, un militar y el juez que antes entregó a la joven mujer, cenando con el proxeneta. La reproducción con Beya y sus captores y torturadores remite a Leonardo da Vinci y a su pintura *La última cena*. Al igual que Cristo, Beya es traicionada por aquellos con los que comparte el pan y la mesa, la situación se describe con un lenguaje irónico: “Después de meses sin ver más cielo que cielo raso después de haber hecho spray con el seso de la chica después de ser solo puta más de quince horas por día en el menú del burdel, la mesa tan amigable” (Cabezón Cámara y Echeverría 94). Esa mesa, que se describe “amigable”, está ocupada por esos hombres que la violan y que se aprovechan de su cuerpo. En la otra página, en la que continúa la escena de la cena, aparece el sacerdote y el juez, y Beya añora los alimentos que hace meses no tiene, a la vez que comienza a soñar con la posibilidad de poder escapar de allí: “El vino, el pan y la carne y volver a ver las estrellas no fueron felicidad, los chistes en la comida, que te ofrezcan una silla, y que te pasen la sal te hicieron sentir un monstruo y entendiste lo que viste en los cielos del señor” (Cabezón Cámara y Echeverría 95). Es desde este momento en el que Beya comienza a tener más confianza con el proxeneta y empieza a preparar su venganza.

Beya, una heroína conurbana

Pensando otra vez en Sutton, las mujeres como sujetos con agencia y poderosas pueden usar “sus cuerpos como herramientas y vehículos de resistencia” (Sutton 5). De esta manera, en la novela gráfica, Beya realiza justamente eso: convierte su cuerpo, antes maltratado y violado, en su medio de salvación. Después de que el proxeneta le hiciera asesinar a la otra chica secuestrada, y después de la última cena, el “cafisho mandamás” (Cabezón Cámara y Echeverría 96) le tomó “cariño” y se creyó su esposo, y cada vez más le dio más libertades: “El cashisho mandamás que se llamó tu marido y estaba muy enternecido y te dejó que durmieras un día entero con su noche” (Cabezón Cámara y Echeverría 96). Gracias a los nuevos cuidados de este “esposo”, Beya logró cuidarse más, conocer el prostíbulo donde estaba secuestrada, descansar y comer mejor, porque pasó de las quince horas de trabajo diarias a “solo” ocho:

Y después prometió cambiar tu jornada laboral: de ahí en más trabajarías solo ocho horas con los clientes y te empezaste a mover un poco más por el antro y así fue que te enteraste de dónde estaba la puerta. Tuviste mucho más tiempo pata ovillarte tranquila. Comiste más y dormiste: te hiciste fuerte y monstruosa. (Cabezón Cámara y Echeverría 98)

De esta manera, Beya comienza a organizar su escape y su venganza. Utilizando aquello que la oprimía, usó su sexo como un canal para poder devolver la violencia a la que había estado expuesta. Como señala Sutton, son estos cuerpos femeninos también “el cuerpo de las mujeres como lugar de opresión y resistencia” (4; traducción propia). Estos cuerpos lastimados y torturados son los cuerpos que “se enfrentan a la represión,

cuerpos que protestan de forma sorprendente y fuera de lugar” (Sutton 161; traducción propia). Estos cuerpos que protestan son los cuerpos que luchan contra el sistema patriarcal:

Con respecto a la agencia política, *poner el cuerpo* significa no solo hablar, pensar o desear, sino estar realmente presente e implicado; poner todo el ser (encarnado) en acción, comprometerse con una causa social y asumir los riesgos corporales, el trabajo y las exigencias de dicho compromiso. *Poner el cuerpo* forma parte del vocabulario de la resistencia en Argentina e implica la importancia de nuestros cuerpos materiales en la transformación de las relaciones sociales y la historia. (Sutton 161-162; traducción propia)

Beya “pone el cuerpo”, recuperándolo, haciéndolo otra vez suyo, humanizándolo. Como explica Alice Favaro, la protagonista sufre una metamorfosis que

se desarrolla en dos binarios paralelos: por una parte la joven se convierte en una prostituta y aprende el oficio y por el otro entiende que le conviene aparecer como sumisa y obediente y mientras tanto va preparando su venganza: se mantiene fuerte y piensa en cómo reaccionar. Empieza así a delinearse en el texto, después de un denso momento inicial en que el lector sigue el sufrimiento y la humillación de la protagonista en su vida diaria en cautiverio, la necesidad por parte de la víctima de redimirse desde el lado más oscuro de la marginalidad, de la violencia, de la locura, convirtiéndose en una heroína. (Favaro 46)

Ludmer señala el caso específico que se da entre el crimen y el género femenino en la literatura argentina (355). La crítica argentina señala que estas “mujeres que matan” son aquellas que “matan hombres para ejercer una justicia que está por encima del estado, y que parece condensar todas las justicias” (355). Ese es justamente el caso de la venganza de Beya: al ser una víctima del patriarcado, no puede hacer otra cosa que asesinar a los hombres que la tienen cautiva, ya que el Estado que debía protegerla y cuidarla no le brinda justicia. Por eso, ella misma la tiene que ejercer.

Otro elemento que señala Ludmer, y que es imprescindible para entender el escape de la protagonista de la novela gráfica, es el arma: “Un tipo de mujer que produce en los hombres una muerte figurada porque tiene algo, armas” (Ludmer 356). En la novela gráfica, Beya consigue escapar gracias a la pistola que López Arancibia le regaló. El texto hace referencia al poema clásico de *Martín Fierro*, pero sobre todo a la reescritura de esta obra que hizo el escritor paraguayo Oscar Fariña en 2011. En esta versión, en vez de ser un gaucho, Martín Fierro es un chico marginado, lo que dialoga también con la novela gráfica, ya que ambos personajes son estigmatizados. Así, diciéndole que la quería, Arancibia le dejó a Beya el arma con la que escapó: “Le diste el beso en la boca que no le dabas a nadie. Sin entender demasiado y cuando entendiste un poco empezaste a mirar bien y entonces le viste entera toda la cara a tu dios” (Cabezón Cámara y Echeverría 104). Con el arma en la mano y vestida de cuero, Beya se dirigió hacia su venganza, como si fuera una cruzada santa “que salía de la boca de tu pistola automática como la bífida de la boca del señor Cristo Jesús y eso sí que fue Dios mío una escena memorable” (110). Después de asesinar a sus captores, ejerciendo justicia, Beya sale caminando hacia la libertad.

Conclusiones

En este artículo se trabajó la novela gráfica *Beya (le viste la cara a Dios)* y se estudió de qué manera se inserta en una tradición literaria que va desde *El matadero*, y que dialoga con el abuso que se somete desde la violación a su protagonista. Esta nueva bella durmiente es en realidad una mujer primero secuestrada y vejada y luego una protagonista que busca justicia donde el Estado, que debía cuidarla, no la ejerce. El cuerpo marcado, utilizado como carne vendida a los clientes de Beya, es ahora uno que resiste ante un sistema patriarcal que intentó doblegarla, pero que finalmente no lo logró. A partir del concepto agambeniano de *homo sacer*, esta vida antes nuda es ahora libre y con pleno sentido, gracias también a las mujeres y a la justicia impartida por la heroína de la historia.

Referencias

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-Textos, 2003.
- Bergman, Marcelo y Mónica Szurmuk. “Memoria, cuerpo y silencio: El caso ‘María Soledad’ y la demanda de ciudadanía en la Argentina de los noventa”. *Acta Poética*, vol. 27, n.º 2, 2006, pp. 241-271.
- Cabezón Cámara, Gabriela e Iñaki Echeverría. *Beya (le viste la cara a Dios)*. Eterna Cadencia, 2013.
- Domínguez, Nora. “Movimientos ficcionales y no ficcionales de la violencia. Crímenes de mujeres”. *Aletria*, vol. 1, n.º 23, 2013, pp. 137-147.
- Favaro, Alice. “La ‘Beya’ durmiente: entre reescritura y transposición”. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, n.º 74, 2019, pp. 43-56.
- Fernández, Ana María. “Femicidios: la ferocidad del patriarcado”. *Revista Nomadías*, n.º 16, 2012, pp. 47-73.
- Fleisner, Paula. *La vida que viene. Estética y filosofía política en el pensamiento de Giorgio Agamben*. Eudeba, 2015.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Siglo XXI, 2011.
- Gallego Cuiñas, Ana. *Las novelas argentinas del siglo 21. Nuevos modos de producción, circulación y recepción*. Peter Lang, 2019.
- Kleemans, Edward R. y Monika Smit. “Human smuggling, human trafficking, and exploitation in the sex industry”. *Oxford Handbook on Organized Crime*, editado por Letizia Paoli, Oxford University Press, 2014, pp. 381-401.
- Lagarde, Marcela. “Del femicidio al feminicidio”. *Desde el Jardín de Freud: Revista de Psicoanálisis*, n.º 6, 2006, pp. 216-225.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Libros Perfil, 1999.
- Palmeiro, Cecilia. “Ni Una Menos: las lenguas locas, del grito colectivo a la marea global”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 23, n.º 46, 2019, pp. 177-195.
- Perilli, Carmen. *Las ratas en la Torre de Babel: la novela argentina entre 1982 y 1992*. Letra Buena, 1994.
- Regazzoni, Susanna. *El cuerpo (re)escrito. Autoras argentinas del siglo XXI*. Editorial Verbum, 2021.
- Reyes, Dolores. *Cometierra*. Sigilo, 2019.
- Ríos, Marina Cecilia. “Figuraciones del arte en narraciones contemporáneas de César Aira, Diamela Eltit, Mario Bellatin, Gabriela Cabezón Cámara e Iñaki Echeverría”. Universidad de Buenos Aires, tesis doctoral, <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/10019>
- Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños, 2016.
- Sutton, Barbara. *Bodies in Crisis. Culture, Violence, and Women’s Resistance in Neoliberal Argentina*. Rutgers University Press, New Brunswick, 2010.
- Varela, Cecilia. “La campaña anti-trata en la Argentina y la agenda supranacional”. *Género y violencia en el mercado del sexo: política, policía y prostitución*, compilado por Deborah Daich y Mariana Sirimarco, Editorial Biblos, pp. 109-149.
- Venturini, Ximena. “Entre ni una menos y la resistencia violencia machista: Cometierra de Dolores Reyes”. *Nuevas investigaciones y perspectivas sobre literatura, cultura y pensamiento*, coordinado por Salud Adelaida Flores Borjabad, Inmaculada Respaldiza Salas y Romina Grana, Editorial Dickinson S. L., 2023, pp. 271-282.
- Viñas, David. *De Sarmiento a Cortázar*. Siglo Veinte, 1974.

Notas

- * Artículo de investigación

Cómo citar: Venturini, María Ximena. “Poner el cuerpo: *Beya (le viste la cara a Dios)* como una genealogía de resistencia feminista en la Argentina del Siglo XXI”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 27, 2023, <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl27.pcbv>