

Banzai de Femimutancia

Una contribución al archivo del trauma o de cómo la vergüenza y la desorientación pueden resultar agenciantes



Yael Valentina Yona

Universidad de Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Recibido el 15/03/2023. Aceptado el 10/04/2023

Resumen

En los últimos años asistimos a un rebrote de las culturas públicas en torno al trauma sexual que no está necesariamente centrado en diagnósticos médicos ni en víctimas inocentes (Cvetkovich, 2018) sino, más bien, en las huellas del trauma en la experiencia cotidiana y las diversas maneras en que se lidia con ellas. En este trabajo nos enfocaremos en la novela gráfica de lx dibujantx no binarix transfeminista Femimutancia –seudónimo de Julia Inés Mamone o Jules– *Banzai* (2021). Nos interesa abordar esta obra con referencias autobiográficas para hallar allí una respuesta afectiva y creativa al trauma depositaria de una agencia que no reniega del dolor y de la vergüenza, sino que se funda en ellos, afectos que le han dado históricamente vitalidad a las culturas *queer* (Cvetkovich, 2018). Daremos cuenta de la inherente fragilidad de esta agencia construida sobre ruinas. Asimismo, buscamos exponer las prácticas que rodean la producción y la recepción de esta historieta *queer* en sus esfuerzos por hacer público y generar una audiencia colectiva para el trauma disolviendo de esta manera la frontera entre la vida íntima, la respuesta afectiva privatizada (Cvetkovich, 2018) y la vida política, haciendo aflorar afectos visceralmente políticos.

Palabras clave: trauma, agencia, vergüenza, culturas *queer*

Femimutancia's *Banzai*: a contribution to the archive of trauma or how shame and disorientation can enable agency

Abstract

In recent years we are witnessing a resurgence of public cultures around sexual trauma that is not necessarily centered on medical diagnoses or innocent victims (Cvetkovich, 2018) rather, on the traces of trauma in everyday experience and the various ways in which they are dealt with. This critical study explores the graphic novel by the non-binary transfeminist cartoonist Femimutancia –pseudonym of Julia Inés Mamone or Jules– *Banzai* (2021). The purpose of such analysis is to find in this autofictional comic an affective and creative response to trauma depositary of an agency that does not



disavow but is founded on pain and shame, affects that have historically given vitality to *queer* cultures (Cvetkovich, 2018). An argument will be made for the inherent fragility of this agency built on ruins. Furthermore, the article makes a point by exhibiting the practices surrounding the production and reception of this queer comic in its efforts to make public and generate a collective audience for trauma thus dissolving the boundary between intimate life, privatized affective response (Cvetkovich, 2018) and political life, bringing visceral political affects to the surface.

Key words: trauma, agency, shame, *queer* cultures

En los últimos años asistimos a un rebrote de las culturas públicas en torno al trauma sexual que no está necesariamente centrado en diagnósticos médicos ni en víctimas inocentes (Cvetkovich, 2018: 16 & 19) sino, más bien, en las huellas del trauma en la experiencia cotidiana y las diversas maneras en que se lidia con ellas. En este trabajo nos enfocaremos en la novela gráfica de lx dibujantx no binarix transfeminista Femimutancia –seudónimo de Julia Inés Mamone o Jules– *Banzai* (2021). Nos interesa abordar esta obra con referencias autobiográficas para hallar allí una respuesta afectiva y creativa al trauma depositaria de una agencia que no reniega de, sino que se funda en el dolor y la vergüenza, afectos que le han dado históricamente vitalidad a las culturas *queer* (Cvetkovich, 2018: 22). Daremos cuenta de la inherente fragilidad de esta agencia construida sobre ruinas. Asimismo, buscamos exponer las prácticas que rodean la producción y la recepción de esta historieta queer en sus esfuerzos por hacer público y generar una audiencia colectiva para el trauma disolviendo de esta manera la frontera entre la vida íntima, la respuesta afectiva privatizada (Cvetkovich, 2018: 26) y la vida política, haciendo aflorar afectos visceralmente políticos.

A estos fines, en primer lugar, inscribiremos *Banzai* en lo que Ann Cvetkovich (2018) en *Un archivo de sentimientos* ha denominado *archivo del trauma*. En segundo lugar –valiéndonos de *Publics and Counterpublics* de Michael Warner (2002)–, atenderemos al contexto de producción y recepción de este cómic a fin de comprender la habilidad performativa del objeto publicado no solo para transformar lo que cuenta como público, sino también para visibilizar otras formas de vida afectiva que desafían la cultura pública cisheterocapitalista. Finalmente, realizaremos un análisis de *Banzai* que da cuenta del modo en que Femimutancia aborda la experiencia de vivir con una historia de abuso sexual atendiendo a la construcción de una agencia desorientada que hace pie en la vergüenza para desbordar performativamente los límites de la ficción y la vida íntima. En este último apartado nos serviremos principalmente de “Vergüenza, teatralidad y per-formatividad queer: *El arte de la novela* de Henry James” de Eve Kosofsky Sedgwick (2018), “Affective solidarity: Feminist reflexivity and political transformation” de Clare Hemmings (2012) y de *Fenomenología queer* de Sara Ahmed (2019).

I

En el libro *Un archivo de sentimientos: Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*, Cvetkovich se propone erigir un *archivo del trauma* (2018: 22). Este es un archivo de sentimientos, “una exploración de los textos culturales como depositarios de sentimientos y emociones, que están codificados no solo en el contenido de los textos, sino en las prácticas que rodean a su producción y su recepción” (Cvetkovich, 2018: 22). Asimismo, las características del trauma exigen un archivo inusual (p. 23). Aquel suele estar marcado por la disociación y el olvido, así como por la dificultad o, incluso, la imposibilidad de narrarlo y representarlo (p. 23). Esto implica que los materiales que conforman el archivo señalan también lo efímero del trauma. Cvetkovich elige

estudiar artefactos culturales que se forman en y alrededor del trauma provenientes de espacios culturales LGBTTIQ+ caracterizados por producir frecuentemente géneros menores o experimentales (p. 25). Una de las similitudes que encuentra entre estas últimas y las culturas del trauma es que ambas luchan por conservar sus historias (p. 23). Constituir un archivo del trauma, en este sentido, tiene el objetivo político de hacer visibles no solo textos sino culturas enteras, entendidas como modos de vida (p. 25), contrapúblicos, que a través de su relación conflictiva con “las reglas que rigen el mundo en general” (Warner, 2002: 57), buscan transformar nuestro sentido de lo que constituye un espacio público (Cvetkovich, 2018: 34) y ponen a prueba “nuestra comprensión de cómo la vida privada puede ser públicamente relevante” (Warner, 2002: 62).

Este artículo buscará inscribir *Banzai* –la tercera novela gráfica escrita y dibujada por Femimutancia– en el archivo del trauma tal como lo concibe Cvetkovich. Para ello deberemos, en primer lugar, mostrar que esta historieta trata sobre la experiencia afectiva de vivir con una historia de abuso sexual. En segundo lugar, atender al contexto de producción y recepción de una novela gráfica transfeminista engendrada por unx dibujantx no binarix en Argentina. Por último, volveremos sobre la primera tarea para analizar el modo en que Femimutancia aborda aquella experiencia en *Banzai* prestando especial atención a la construcción de una agencia asentada en la vergüenza.

En cuanto a lo primero, si bien contamos con las declaraciones de intencionalidad de lx autorx respecto de realizar este libro con el expreso objetivo de visibilizar el impacto de este tipo de trauma en la vida de lxs sobrevivientes como ellx (Casa Nacional del Bicentenario, 2020), consideramos no solo que no es posible reducir la obra a sus referencias autobiográficas, sino que es necesaria una justificación a partir de la obra misma y del sentido del mundo que sugiere. Especialmente porque resulta significativo que, a primera vista, pueda parecer una narración que trata sobre, por ejemplo, “el proceso de transición hacia el género no binario” de lx protagonistx, o “la incomodidad ante la mirada y la inquietud ajena”, como infieren en sus reseñas Ignacio Sigal (2021) y Andrés Valenzuela (2021) respectivamente. Aquí sostendremos que si bien son temáticas sin duda presentes en la novela gráfica, no es la lectura que nos interesa llevar a cabo.

En este trabajo, argumentaremos que uno de los motivos por los cuales no resulta patente que se trate de un libro sobre la experiencia afectiva de ser unx sobreviviente de abuso sexual es que el modo de abordar esta cuestión no es a través de una confesión o un testimonio que represente explícitamente el o los acontecimientos traumático originales.¹ En esta novela gráfica no encontraremos ni siquiera las palabras “trauma” o “abuso”. Solo hallamos frases que aluden al hecho sobreentendiéndolo: “a mi me pasó lo mismo que te pasó a vos, (...) no puede ser que algo que nos hicieron en la infancia nos arruine la vida” (Mamone, 2020: 60), “ya no estás más en ese lugar” (p. 38), “ese mecanismo (...) te sirvió en el pasado” (p. 38).²

El hincapié está puesto, en cambio, en el impacto del abuso sexual en la niñez en la vida de lxs sobrevivientes, en los momentos de angustia cotidianos, esos que con frecuencia son “la única señal de que los efectos del trauma se siguen sintiendo” (Cvetkovich, 2018: 18). Justamente, como plantea Cvetkovich (2018: 18):

1 *El golpe de la cucaracha* de Cecilia Gato Fernández (2021), por ejemplo, es testimonial. Recurriendo al realismo mágico relata, desde el punto de vista de la niña que fue, la historia de abuso sexual perpetrado por su progenitor. El libro, además, está dedicado a “todxs lxs sobrevivientes de abuso y lxs que no sobrevivieron” (Fernández, 2021: 6). Observamos cómo, también en la historieta, hay distintos modos de –como expresa Virginia Feinmann (2021)– “narrar lo imperdonable”.

2 Aunque también, como veremos, la novela gráfica se sirve de un campo citacional que le permite tratar el tema sin nombrarlo explícitamente y resignificarlo al interior de la narrativa.

A veces [el trauma sexual] parece invisible porque está confinado a la esfera doméstica o privada. A veces no parece suficientemente catastrófico porque no produce muertes ni produce necesariamente cuerpos heridos.

Así, esta perspectiva del estudio del trauma sexual no pone como prioridad los momentos de trauma extremos, catastróficos, explícitos, sino sus efectos difusos, aquellos que son solo visibles para quienes son afectadxs por él (Cvetkovich, 2018: 22). En el tercer apartado de este trabajo haremos un rastreo de esos efectos difusos en la vida de lx protagonistx. Tales efectos constituyen, por un lado, la extraña temporalidad del trauma, una temporalidad que no es lineal ni homogénea, que parece arbitraria, pero cuyo hilo conector es el valor emocional del que es investido cada momento en relación con el trauma³ (Cvetkovich, 2018: 22). Por el otro, el foco sobre estos efectos en la vida cotidiana permite entender al trauma como un lenguaje afectivo para describir cómo vivimos bajo el capitalismo (Cvetkovich, 2018: 39)⁴ y qué respuestas culturales se dan a esta experiencia por fuera de la autoridad del discurso médico y el diagnóstico de la experiencia traumática como trastorno de estrés postraumático (TEP) (Cvetkovich, 2018: 18).⁵

El enfoque cultural para el estudio del trauma que propone Cvetkovich (2018: 38-39) permite atender a las especificidades del trauma de manera situada, en sus particularidades históricas y políticas. Es por ello que el examen de materiales culturales no contempla solamente cómo es que se representa o narra el trauma, sino también cómo son parte de una cultura pública formada alrededor de él y hacen visibles “formas de vida afectiva, erótica y personal que son públicas, en el sentido de accesibles, disponibles para la memoria y sostenidas a través de la actividad colectiva” (Berlant & Warner 1998: 562).

II

El under del under de la historieta

Agustina Casot

La historieta ha sido históricamente bastardeada y considerada un “género menor”, subliteratura, producto de consumo masivo para niñxs (García, 2010: 24). Pero, como señalan Camila Roccatagliata y Facundo Saxe (2016), este lugar menor que se le ha dado ha habilitado un espacio cultural menos controlado de donde emergen manifestaciones feministas y sexo-disidentes. Cabe señalar, sin embargo, que si la industria editorial del cómic en Argentina es pequeña, la parte que se dedica a publicar producciones con temáticas transfeministas, lo es mucho más. Esta cuestión es resaltada en el Prólogo de Jules, Mariela Acevedo y Daniela Ruggeri al catálogo *Nosotras contamos: Un recorrido por la obra de autoras de historieta y humor gráfico de ayer y de hoy* (2019). Allí realizan una genealogía feminista con el doble objetivo de visibilizar el trabajo de “democratización de un espacio que ha sido por muchos años un coto masculino,

³ Es menester aclarar que aquello que es investido de un valor emocional y que podría provocar *flash-backs*, por ejemplo, es singular en cada caso y difícilmente universalizable. La conexión, en este sentido, entre el abuso sexual y sus efectos no es determinista ni de causalidad, sino *queer* (Cvetkovich, 2018: 134).

⁴ Esto es lo que Raymond Williams (2000) ha llamado “estructura del sentimiento” y Cvetkovich lo ha aplicado a su manera de entender el trauma (2018: 139). Al respecto, podemos también tener en cuenta las declaraciones de lx autorx en una entrevista otorgada a la Casa Nacional del Bicentenario, donde no solo dice que es sobreviviente de abuso sexual en la infancia, sino que *Banzai* trata de “cómo sobrevivir en este mundo que invisibiliza este tema, que es algo que sucede un montón y lo difícil que es —para muchas personas que somos sobrevivientes— poder ser funcionales de alguna forma dentro de esta sociedad” (Casa Nacional del Bicentenario, 2020). En el último apartado volveremos sobre esta cuestión, siguiendo a Cecilia Macón (2021), al repensarla con la noción de “configuración afectiva” (p.25).

⁵ Para una evaluación crítica del TEP como abordaje del trauma sexual en contraposición al enfoque cultural, véase Cvetkovich (2018).

el de autores, editores y lectores que se sentían un poco dueños de un lugar que creían y sostenían como exclusivamente propio” (Acevedo, Mamone & Ruggeri, 2019: 5-6) y de que, justamente, estos ‘dueños’ sientan un poquito de vergüenza a la hora de decir que tal historización no es posible porque “no hay autoras [de historieta]” (p. 7).

En particular, Femimutancia, si bien en la actualidad es unx dibujantx conocidx en el ámbito del cómic, ha ganado múltiples concursos e incluso ha llegado a la tapa de Radar, el suplemento de libros del diario *Página 12*; no es una excepción en lo que respecta al arduo camino que suele recorrer unx autorx de historieta no cis-masculino y dedicadx a temáticas sexo-disidentes y transfeministas en el presente en Argentina. Recorreremos brevemente su itinerario a fin de extraer algunas características del contexto de producción y recepción de sus obras. Más específicamente, nos interesa atender al público que se crea en torno a la circulación de historietas producidas por mujeres, disidencias sexuales y de género, al que definiremos, siguiendo a Warner (2002: 56), como un *contrapúblico*.

En 2016, Jules abre su página *Femimutancia* en Facebook por iniciativa de sus amigxs, quienes lx animaron a empezar a publicar sus ilustraciones y fanzines (Comic Crumb La Plata, 2019). En un panel del Comic-Crumb de 2019, ellx comenta que fue gracias al buen *feedback* que recibieron sus ilustraciones en las redes que se atrevió a hacer historieta y a editar y publicar autogestivamente primero fanzines (publicaciones cortas autoconclusivas de ocho o diez páginas) y luego su primera novela gráfica, *Alienígena*, en 2018. Observamos que es un campo caracterizado por la producción autogestiva y autoeditada. Esto en parte se debió a la desarticulación del circuito editorial de historietas en los noventa y su debacle luego de la crisis económica y social del 2001. No obstante, para el caso de aquellas producidas por mujeres y disidencias sexogénicas –que solo eran publicadxs bajo la lógica de la excepción– internet y las redes sociales promovieron su circulación de manera más democrática (Acevedo, 2020: 134-136).

Ese camino de publicación digital encontró otros espacios de circulación pública organizados por lxs mismxs autorxs mujeres y disidentes sexogénicxs, como las muestras, la autoedición e impresión de antologías colectivas⁶ y la creación de festivales. Entre estos últimos, resalta el festival *¡Vamos las pibas!*, evento de arte gráfico realizado en Feliza –un centro cultural LGTTBIQ+ situado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires– donde solo están invitadxs a feriar “lesbianas, mujeres, no binaries, trans, travestis y otras identidades disidentes”, como reza el *flyer* de la convocatoria. Este festival –dice Agustina Casot, la historietista organizadora del evento– vino a suplir la falta de un espacio de circulación de historieta con contenido LGTTBIQ+ y transfeminista producido autogestivamente por autorxs no cis-masculinos y a responder al “prejuicio de [que existen] miles de autores y pocas autoras, porque cada edición muestra que hay decenas de autoras produciendo y que es la industria la que elige no poner el ojo ahí” (Casot en Urdin, 2020). Este evento permite poner en contacto a dibujantxs, editorxs y lectorxs (lectorxs que quizás no solían consumir cómics y llegaron al festival a través de Feliza). Jules –que presentó y agotó su primer libro, *Alienígena*, en el festival– comenta que quienes compraron sus primeras publicaciones no eran del mundo de la historieta (Comic Crumb, 2019). Estas tiras cuentan experiencias cotidianas desde el punto de vista de las mujeres y las disidencias que lxs tienen como protagonistas y no ya como espectadorxs o acompañantes de los personajes masculinos (Acevedo, 2020: 136). Espacios como este permiten no solo que tales historias circulen, sino que confirman la existencia de un público para ellas (Warner, 2002: 114), en un momento

⁶ Femimutancia, por ejemplo, ha publicado en las antologías *Clitoris* editadas por Hotel de las Ideas (2017); *Historieta LGBTI* (2017), *Poder Trans* (2019), ambos de la Editorial Municipal de Rosario (en el primer caso, publica el cómic “La vida es corta...” en coautoría con María Ibarra –más conocidx como Fisión Ciruja–); *Strapazin* (ProHelvetia, 2020) y *Superbollo contra la L.E.F.A.* (Continta Me Tienes, 2020).

histórico de gran efervescencia de activismos LGTTBIQ+ y feministas en Argentina.⁷ De la misma manera, muchxs editorxs se han acercado al festival para conocer la producción de este tipo de historietas. Es así como la cooperativa editorial Hotel de las Ideas, especializada en novela gráfica, se encuentra con Jules y compra *Alienígena* –hasta entonces editada e impresa autogestivamente– para publicarla bajo su sello en 2019.

Según Warner (2002), una de las notas que caracteriza al público es su auto-organización, es decir, el público existe por virtud de que se dirigen a él (p. 67). Cada discurso proyecta un público caracterizando de determinada manera el mundo cultural y social de su circulación y, en cierta medida debe intentar, a su vez, realizarlo a través de su destinación a un público (p. 114). Esto es lo que Warner denomina la habilidad performativa del objeto publicado (p. 91). La especificación de este mundo es llevada a cabo no solo a través de sus contenidos (como temáticas de preocupación actual), sino también por medio de la pragmática del discurso (el género, el léxico, el idiolecto, los marcadores estilísticos, la puesta en escena, el campo citacional, etc.) (p. 114). Sin embargo, en tanto el discurso es puesto a circular públicamente, abandona la seguridad de gozar de una audiencia dada de antemano y se arriesga a destinar su proyecto de mundo a cualquiera que le preste atención, al campo indefinido de lxs extrañxs que constituirán su público (p. 121). En el caso de *Femimutancia*, si bien ellx se dirige a un contrapúblico *queer*, al abrir su página de Facebook sale de su círculo, no solo para mostrar cómo viven ellx y sus amigxs, sino también para exponer un compromiso de hacer circular su proyecto de mundo, volverlo disponible para cualquier extrañ (Warner, 2002: 121). Ese universo que comparte en sus dibujos y cómics se caracteriza por ser uno en el cual nadie está en el clóset, se suspende la presuposición de heterosexualidad (Warner, 2002: 120) y se elaboran otras formas de relaciones íntimas, otros vocabularios afectivos, prácticas eróticas, relaciones de cuidado y estilos corporales (Warner, 2002: 57).⁸

Indicamos que se trata de un contrapúblico debido a que estos se definen en tensión con públicos más grandes y dominantes, en este caso no solo con el público cisheterosexual en general, sino con el público altamente masculinizado de las historietas. Cuando Jules comienza a publicar sus dibujos en las redes sociales, por un lado, como se mencionó, recibe buenas devoluciones, pero, por el otro, muchas de sus publicaciones de Facebook fueron bloqueadas en cuantiosas ocasiones. Si bien sus obras están disponibles para cualquier extrañ que les preste atención, el público al que se dirige en particular es *queer* y, en ese sentido, es un público que se caracteriza por disputar las presunciones de lo que no se puede ser y decir en público de la cultura heterosexual; un público del que, por esto mismo, muchas personas no querrían ser equivocadamente confundidas como participantes (Warner, 2002: 120). Es por ello que las obras

⁷ Pensamos en la militancia por la Ley de Matrimonio Igualitario (2010) y la Ley de Identidad de Género (2012), el estallido que implicó el movimiento Ni Una Menos a partir del 2015, la gran marea verde que demandó el derecho al aborto legal, seguro y gratuito (ley que fue aprobada –no sin grandes detractorxs– a finales de 2020) y la incorporación de la “X” como opción en el Documento Nacional de Identidad para las personas que no se identifican como varones o mujeres, en 2021.

⁸ Esto es visible en todo el universo simbólico y estético de *Femimutancia*. En la construcción misma de los personajes se demuestra un interés por dar cuenta de la diversidad corporal, visibilizando cuerpos voluminosos, no hegemónicos, hasta reversionando figuras históricamente encarnadas y representadas por cuerpos hegemónicamente bellos, como puede verse –por ejemplo– en un *fanart* de quien en lugar de ser una mujer maravilla es una hermosísimx personaje de género indeterminado: lx maravilshx.

Por su parte, *Alienígena* (2019) está también escrito con lenguaje inclusivo, lo que da cuenta de un artefacto cultural que busca realizar otras asunciones sobre lo que va de suyo sin decirse. Además, está protagonizada por un personaje no binario con un cuerpo gordo que alterna entre una soledad elegida y disfrutada, un odio a los machos y la compañía de diversos vínculos amistosos y sexuales, abrazando así una sexualidad no orientada ni a la pareja ni a la monogamia. Asimismo, la música cumple un rol importante en esta separación clara que hace la obra de los guiones mayoritarios de la cultura cisheteronormativa blanca y flaca para conjurar otros modos de sentir y percibir el mundo. Siguiendo a José Esteban Muñoz (2020: 20-21), podemos considerar que las canciones de bandas del mundillo LGTTBIQ+ (como Las Grasas Trans y la Negra Liyah) constituyen parte del archivo afectivo de lx oyentx minoritario que son las personas de tal comunidad. En la historieta, esta musicalización es un recurso muy sutil y sensible que expone la realidad afectiva de lx protagonistx. Un ejemplo de esto se da cuando, luego de exponer la incomodidad que le generan las miradas de quienes ellx llama machos sobre su cuerpo y cómo responde ante esas situaciones, se lx ve caminar escuchando música y mediante globos de voz nos comparte una canción de la Negra Liyah (2018) que proclama: “No quiero, no me interesa, no me seduce, no compro ni vendo tus cánones de belleza”.

de Femimutancia son un discurso contrapúblico que circula hasta cierto punto en el que se encuentra con una intensa resistencia y reacciones hostiles, teniendo en cuenta que el contenido publicado refiere a cuestiones tan viscerales como el género y la sexualidad (Warner, 2002: 120).⁹

Como plantea Warner, la naturaleza expansiva del hacer público y destinar un discurso a extrañxs indefinidxs busca continuar moviendo la frontera para –en este caso– el contrapúblico *queer*, a fin de encontrar más lugares donde circular y donde las personas se puedan reconocer en tal destinación. Pero esto, como hemos señalado, no está libre de riesgos ni conflictos (Warner, 2002: 120), ya que lo que está en juego es una perturbadora transformación de “las profundas reglas no escritas sobre los tipos de comportamiento y erotismo que son apropiados para el público” (Warner, 2002: 25).

Es menester dar cuenta de que esta transformación de “los significados viscerales de lo privado” (Warner, 2002: 63) y expansión de la visibilidad de los contrapúblicos *queer* no es realizada heroicamente por unx individux que, mediante un acto de voluntad libre, decide publicar o exponer su trabajo en el mercado (Warner, 2002: 62-63). Por el contrario, debe haber disponible un contexto de circulación pública, una escena colectiva de divulgación, que permita que estas acciones cuenten de manera pública y sean transformadoras o tengan la esperanza de serlo (Warner, 2002: 63 & 122). En este apartado, hemos dado cuenta de la creación de festivales, antologías colectivas, convocatorias y concursos especialmente dirigidos a visibilizar historias LGBTTIQ+, pero también el escenario de agitación feminista presente en las calles haciéndose públicamente relevante. Como afirma Cvetkovich (2018), todo este circuito sostiene, a través de redes y espacios culturales, tanto medios frágiles, experimentales y efímeros como las novelas gráficas que tienen un mayor alcance en cuanto al público al que llegan, pero que no pueden ser entendidas independientemente de las culturas públicas de las que participan (p. 24).¹⁰

III

En esta específica escena colectiva de divulgación y circulación pública pensaremos cómo *Banzai* tiene la potencia de hacer pública y políticamente relevante la experiencia íntima, vergonzante y desagradable del trauma sexual saliéndose de las reiteradas narrativas feministas sobre víctimas inocentes y curación terapéutica para presentar la dura experiencia cotidiana de un dolor que no es posible superar, con cuyos resabios se ha de convivir (Guzmán, 2021).

A continuación, realizaremos un análisis que contempla tanto el argumento de la historietas como su campo citacional y los recursos gráficos y sonoros de los que se sirve. Prestaremos especial atención a la construcción de una agencia atravesada por la vergüenza.

Como se expuso arriba, *Banzai* no coloca en el centro de la narración los detalles explícitos de la violencia de la niñez de su protagonistx, Be, sino que los elide. Nos ubica

⁹ Warner (2003: 23) señala que las orientaciones de género y sexualidad, así como el sentido de lo público y lo privado, están enraizadas en el *habitus*, es decir, en “las convenciones por las cuales experimentamos como si fuesen naturales nuestros cuerpos y su movimiento en el espacio del mundo”. Así, cuando el contrapúblico *queer* desafía las normas de la cultura pública heterosexual (p. 24) y las visiones de buena vida asociada a ella y busca transformarlas mostrando formas que tengan en cuenta la vida corporal, afectiva y generizada (p. 51), está removiendo las fuerzas viscerales que están detrás de las ideas morales de público y privado (p. 23).

¹⁰ Encontramos un claro ejemplo de ello en el fanzine *Les niñas* que Femimutancia autoedita en 2017. Allí ellx narra gráficamente su historia de violencia y abuso haciendo uso de esas palabras. Eso es algo que –como dijimos arriba– no encontramos en *Banzai*. Ese fanzine –realizado para circularlo en el XXXII Encuentro Plurinacional de Mujeres y Disidencias– es luego publicado en la antología española *Coordenadas gráficas: cuarenta historietas de autoras de España, Argentina, Chile y Costa Rica* (Chávez, 2020), lo que le da no solo mayor difusión, sino un carácter más perdurable que la fugacidad del fanzine vendido en la plaza pública de Resistencia, Chaco.

en la adultez de unx sobreviviente de abuso sexual y relata en primera persona –en una novela gráfica a caballo del costumbrismo y el género fantástico– su vida cotidiana.

Be es unx dibujantx no binarix, que trabaja ocasionalmente limpiando casas y vive de momento en el departamento de una amiga que se fue de viaje. A través de globos contiguos al personaje, se nos indica qué piensa ante las miradas confundidas de extrañxs en la calle: “A veces quisiera contarles que no soy ni un chico ni una chica. O que soy las dos cosas. Pero todo eso me llevaría a una conversación larga y sin sentido. Entonces, prefiero el silencio” (Mamone, 2021: 11). Al inicio del escrito sostuvimos que la temática principal del libro no es el proceso de transición de género de su protagonistx. Por un lado, Be parece ya no dispuestx a discutir este asunto con extrañxs; pero, por el otro, las personas cercanas a ellx (amigxs, vínculos sexo-afectivos, su psicóloga) ya saben cuáles son sus pronombres y nombre elegidos. En este sentido, en el horizonte contrapúblico de esta obra, las asunciones cisheteronormativas sobre el género y la orientación sexual están suspendidas: no es posible asumir ni el género ni la orientación sexual de lxs personajes, es necesario prestar atención a las marcas lingüísticas de género para (des)conocerlo. En efecto, especialmente en el caso de la orientación sexual de lxs personajes, la historieta hace distintas suposiciones sobre lo que no es necesario decir, no encontraremos un acto performativo de salida del closet en la trama.¹¹

La historia comienza con Be en una típica escena porteña, viajando en subte para encontrarse con unx compañerx sexo-afectivx en una pizzería. A continuación, lxs vemos en la vivienda de Be a punto de tener relaciones sexuales. En ese momento, lx compañerx descubre que Be se había realizado a sí mismx cortes en la pierna, se toma la cabeza y le dice “Be, no puedo más con esto (...) Necesito distancia” (Mamone, 2021: 16-17).

Aquí podemos identificar un primer momento de vergüenza. Eve Kosofsky Sedgwick (2018: 40) define a la vergüenza no como surgida de la represión o la prohibición, sino como una forma de comunicación. Sedgwick (2018: 43), siguiendo a Silvain Tomkins, plantea que este afecto opera solo cuando, en primer lugar, ha habido cierto interés o gozo. En este caso Be y su compañerx se encontraban, justamente, en una situación de gozo mutuo cuando lx compañerx encuentra las autolesiones de Be. Eso reduce el interés al punto de decidir tomar una distancia, cortar el contacto. Ante esta reacción por parte de su compañerx, Be contesta con signos de vergüenza (en primera instancia le dice que no es nada, pero luego llora, se hace un bollito, le pide por favor [que no lx deje] y le promete que no lo hará más). Tal afecto es, en ese sentido, una respuesta a la ruptura del contacto con otra persona y un deseo de aplacar esa situación de aislamiento y “volver a tender puentes de comunicación interpersonal” (Sedgwick, 2018: 41). Pero esta emoción es también performativa: en el momento en que se expone, se transforma (Sedgwick, 2018: 41-42). Aquí sostendremos, sin embargo, que la vergüenza no se borra a sí misma, ni mucho menos se convierte en orgullo: se asume produciendo una “creatividad de la vergüenza *queer*” (Sedgwick, 2018: 67), se muestra para llamar la atención sobre el problema del abuso sexual. Volveremos sobre esta performatividad de la historieta misma en tanto objeto publicado que no se orienta solo a representar una historia, sino que busca activar una transformación.

Luego de esta situación, lx compañerx decide irse y Be se queda solx llorando hasta dormirse. A continuación, a través del recurso de la yuxtaposición de los cuadros y el

¹¹ Sin embargo, la publicación de una novela gráfica que presenta un mundo en el cual las suposiciones sobre el género y la orientación son distintas a las de la cultura cisheterosexual, performativamente habilita la creación de un mundo donde efectivamente se desarme el closet construido por tal cultura dominante (Warner, 2002: 52 & 114). De esta manera, también contribuye a transformar los modos válidos de ser en público disputando los del régimen cisheterosexual. Para una discusión de la «epistemología del closet» y las transformaciones del sentido de lo público y lo privado, véanse Sedgwick (1990) y Warner (2002) respectivamente.

proceso de *clausura*,¹² nos otorga una ventana a su mundo onírico. Este es el primero de los tres sueños que tendrá lx protagonistx a lo largo de la trama. En los tres aparecerán, además de Be, personajes de distintas películas y series de animé.

En este sueño recupera un personaje menor de la película *Akira* (Katsuhiro, 1988): Kaori. En el film, ella –un personaje bastante tímido, triste y callado– sufre un ataque sexual por parte de una pandilla y se encuentra siempre subordinada a su compañero Tetsuo, es su “bastón emocional” (Mamone, 2021: 22). En el sueño, Kaori es mostrada con la campera de Kaneda –el protagonista– y enojada con los guionistas de la película por darle siempre la mejor ropa a él. Más aún, tiene una actitud corporal distendida pero rígida, atenta, con la cabeza en alto, muy diferente de su posición en la película, que parece ser análoga a la de Be en el cómic (expresión triste y preocupada, cabizbaja, hombros caídos). Asimismo, Kaori –en la historieta– despierta en sí aquella energía que en la película se dice que cualquier ser podría llegar a lograr, pero que solo algunxs lo hacen y luego deben escoger cómo usar. En el sueño de Be, Kaori elige usarla para destruir a un osito de peluche gigante y monstruoso que brota del mar [Imagen 1].



Banzai (Mamone, 2021:26-27)

Be intenta detenerla y Kaori –dando cuenta de la identificación entre ambxs mediante el uso de la primera persona del plural inclusiva– le dice: “No, otra vez no *vamos* a caer en eso, Be” (p. 29, la cursiva es nuestra).¹²

A través de una referencia visual, *Banzai* da cuenta de la convivencia conflictiva entre la persona que se ha hecho fuerte y ha logrado sobrevivir al abuso sexual y aquellos resabios de él que no dejan de imprimir su huella en el presente de maneras imprevistas e inesperadas. Localizamos aquí una zona media de agencia. Según Sedgwick (2018), constituye un error pensar la transgresión de lo hegemónico como una relación meramente negativa con la norma, donde voluntaria e intencionalmente se elige cumplir o no cumplir con la misma; para la autora, “son solo las zonas medias de agencia las que ofrecen espacio para un cambio y una creatividad efectivos” (p. 15).

A continuación, Be se despierta alteradx, mira con ansiedad el celular –donde vemos el ícono de la aplicación de mensajes incendiándose– a la espera de algún mensaje, quizás de su compañerx. Luego se levanta, se viste y se dirige a la psicóloga. De la sesión de terapia destacaremos, nuevamente, la problemática de una agencia que no lleva los atributos modernos de la soberanía. Allí observamos a Be lidiando con cierta

¹² Esta noción fue inicialmente propuesta por Scott McCloud en *Understanding comics* (1994), pero es retomada y redefinida por Henry J. Pratt (2009: 111) para referirse al “proceso mental por el que lxs lectorxs de cómics unen la incompletitud temporal y espacial en los *gutters* entre paneles, participando, de este modo, en la creación narrativa”.

impotencia, con un no poder arreglar algo que siente roto en ellx, de querer dejar de ser así, cesar de no poder “seguir adelante a pesar de todo eso [que le hicieron en la infancia]” (Mamone, 2021: 60). La psicóloga resalta, por un lado, que poder registrar lo que le sucede es “un avance enorme” y, por el otro, que es necesario realizar el lento y trabajoso proceso de “encontrar nuevas conductas” (Mamone, 2021: 38). La pregunta, casi obvia, que sigue, es la siguiente: “Entiendo. ¿Y cómo lo hago?” (Mamone, 2021: 39). Si la agencia puede ser definida como una competencia o destreza para actuar junto con la iniciativa para hacerlo (Sosa, 2015: 196), aquí observamos cómo hay en Be un deseo de actuar, pero no encuentra aún la destreza para hacerlo. Una vez más, nos topamos con una zona media de agencia donde ni la decisión ni la voluntad del individuo es suficiente.

A continuación, compra una sopa de fideos instantánea, la come, se duerme y sueña con algo mucho más delicioso y menos deprimente. Una torta gigante y apetitosa lx aguardaba en el mismo barco del primer sueño. Lx vemos disfrutarla cuando aparece, a sus espaldas, un monstruoso personaje de *El viaje de Chihiro* (Miyazaki, 2001) [Imagen 2].



Monstruo sin cara acechando a Be en el barco (Mamone, 2021:45)

Tanto en la película como en *Banzai* es un personaje que pretende descifrar aquello que lxs demás quieren o necesitan para luego ofrecérselo. Con la referencia de la película también podremos saber el peligro que encierra aceptar lo que este extraño monstruo “obsequia”: finalmente, quienes lo reciben son devoradxs. En el film, la niña Chihiro, sin saber esta consecuencia, siguiendo el refrán “no aceptes nada de extraños”, se niega igual que Be a aceptar lo que el monstruo le ofrece.

El monstruo continúa desplegando diversas estrategias de manipulación, desde ponerse triste por la insistente negativa de Be, hasta prometerle todo lo que ellx puede querer a cambio de que se quede con él para siempre. Be, que en un inicio trató de ponerle un límite llegando a decirle en diferentes tonos que no (primero amablemente, luego con gestos de enojo), ahora intenta escapar tratando de utilizar evasivas y lenguaje complaciente: “me voy”, “se me hace tarde” (Mamone, 2021: 47). Podríamos sostener que esta manera de responder es, en términos de Elsa Dorlin (2018: 217), una táctica de resistencia autodefensiva, desplegada para sobrevivir –en este caso– al acoso de este monstruo. Estas tácticas de autodefensa, que son “técnicas de «combate real»”, se aprenden en una vida marcada por la experiencia de una miríada de violencias cotidianas. Tal experiencia puede ser descrita también a través del concepto de *trauma insidioso* de Laura Brown (1995), que es retomado por Cvetkovich (2018) para dar cuenta de la conexión entre las experiencias traumáticas puntuales (como una violación) y las formas más sistémicas de opresión. La dimensión insidiosa del trauma refiere, justamente, a aquellas “experiencias cotidianas de sexismo que se suman a los

efectos de la experiencia traumática” (Cvetkovich, 2018: 55).¹³ Si bien no podemos realizar ninguna aseveración respecto de la conciencia o no de estar desplegando estas tácticas de autodefensa, quizás podríamos –en todo caso–, siguiendo a Lauren Berlant (2020), hallar aquí un tipo de agencia lateral, “un modo de bordear la conciencia en el ámbito de lo corriente que les permite a las personas sobrevivir al estrés que ejercen sobre su sensorio las dificultades planteadas por la reproducción de la vida contemporánea” (p. 47). Así continuamos explorando las creativas zonas medias de agencia no asentadas en los atributos modernos de la soberanía y la intencionalidad.

A pesar de estos intentos autodefensivos diplomáticos o sutiles, la monstruosa criatura acaba por enojarse al notar la incomodidad de Be, quien ya desea darse a la fuga. Finalmente, la criatura retiene a Be con sus tentáculos y, en medio de un forcejeo, casi termina por ahorcarlx. Be se despierta agitadx tomándose el cuello, angustiadx por la pesadilla.

Acto seguido, mira el celular y encuentra un mensaje de Van, una amiga, anunciándole que ya llegó al café Las Violetas. Vemos entonces a Be cambiadx para salir y mandándole un audio en el que se disculpa por llegar tarde. Curiosamente, lleva una remera con un dibujo de Ryoga (en su forma de P-Chan). Este es un personaje del animé *Ranma ½* (Takahashi, 1989), cuya característica principal es ser extraordinariamente desorientado: es capaz de llegar hasta una semana tarde a un compromiso debido a su pasmosa habilidad para extraviarse. Ahmed, en *Fenomenología queer* (2019), explica que la desorientación ocurre cuando nos salimos de los senderos bien demarcados por las pisadas de quienes ya han caminado por él (p. 32), cuando nos desviamos y perdemos ese recto rumbo que nos mantendría alineadx con lxs demás, que nos permitiría ser miembrxs de una comunidad que sigue colectivamente tal dirección (p.30) y, también, cuando nos sentimos fuera de lugar en aquellos espacios donde lxs demás se sienten cómodxs y segurxs (p. 218).

Van cumplirá el rol de tratar de redireccionar a Be, intentar que gire hacia el camino de la buena vida: “Ya probaste con eso de los dibujitos (...) y no te fue bien”, “tenés que empezar a hacer algo con tu vida (...) pensar en tu futuro, en buscar un trabajo estable, un alquiler”, “decime que seguís con la psicóloga”, “¿y las pastillas?” (Mamone, 2021: 58-59).¹⁴ Al tiempo que le dice esto, vemos a Be mirando hacia abajo y comiéndose las uñas. Van está ejerciendo presión para que Be reproduzca determinado tipo de vida, le está intentando lanzar lo que ella considera un cable a tierra en el medio de su desorientación. Sin embargo, estos gestos de Be nos muestran que no se siente cómodx con el llamado de atención y quizás tampoco con la línea que le proponen reproducir.

13 Aquí encontramos, precisamente, un punto de conexión entre la experiencia íntima del trauma y la vida política. Cuando entendemos el trauma no como un evento catastrófico fuera del rango de la experiencia humana, sino, teniendo en cuenta su dimensión insidiosa, como algo que también es producto de las repetidas experiencias de violencia sexista cotidianas; podemos también comprender que no es posible simplemente pensar el trauma como una cuestión que debe solucionar o “curar” una persona individual, sino que también es necesario un cambio en las estructuras sociales que cimentan, en este caso, la violencia sexista y de género (Cvetkovich, 2018: 56-57). Como apuntaremos en las conclusiones, la agencia que se despliega en esta historieta es una “agencia afectiva” (Macón, 2021: 13), que apunta a denunciar la injusticia de la configuración afectiva patriarcal (Macón, 2021: 34) que obliga a las mujeres y a ciertas disidencias a vivir a la defensiva preparadas para el combate, realizando un “trabajo fenoménico (perceptivo, afectivo, cognitivo, gnoseológico, hermenéutico)” (Dorlin, 2018: 217) para sobrevivir día a día. Esta agencia afectiva feminista, además de desarmar y denunciar la configuración cisheteropatriarcal, también puede constituir una configuración afectiva alternativa capaz de alterar la experiencia común y sacar del entumecimiento a víctimas y posibles aliadxs (Macón, 2021:34).

14 No es casual que, en esa misma conversación, Van confunda el nombre de Be y lx llame Bea, disculpándose inmediatamente. Judith Butler (2009), siguiendo la teoría althusseriana de la interpelación, sostiene que el nombre nos constituye como sujetxs, aunque “es posible imaginarse a uno mismo de formas distintas al modo en que uno está constituido socialmente” (p. 58). Sin embargo, la fuerza de la interpelación sigue operando a nuestro pesar, la interpelación “no es descriptiva (...) intenta crear una realidad más que dar cuenta de una realidad que ya existe (...) su objetivo es indicar y establecer a un sujetx en la sujeción, producir sus perfiles en el espacio y en el tiempo” (p. 62), es decir, direccionar a lxs sujetxs (Ahmed, 2019: 31). Be es interpeladx, llamadx a girarse, a prestar atención a través de un nombre que ya no reconoce, pero cuya fuerza sigue trabajando. Es también llamativo cómo en dos ocasiones Van le pregunta a Be con insistencia si la está escuchando (Mamone, 2021: 58-60).

Tal vez de aquí podría emerger la pregunta ¿desde qué lugar Van le realiza estos planteos a Be? Ella se presenta como alguien que también tiene su propia historia de abuso sexual y que, entonces, lx “entiende mejor que nadie” (Mamone, 2021: 60). Así, se sitúa en el lugar de quien puede empatizar con Be por compartir el haber tenido experiencias traumáticas. Sin embargo, Clare Hemmings (2012: 152) señala algunos problemas que conlleva la empatía como base para una *solidaridad afectiva feminista*. Por un lado, la expectativa de reciprocidad, que es central a la empatía, se arriesga –como en el caso de Van– a universalizar la experiencia del propio sujeto como base para un compromiso y un encuentro con lxs otrxs (Hemmings, 2012: 153). Por otro lado, la empatía refuerza una jerarquía entre quien empatiza y se posiciona en el lugar de quien quiere cuidar y quien es cuidadx y es objeto de la empatía. Este enfoque pierde de vista “el disfrute de la autoridad y el juicio que permanece en quien empatiza” (Hemmings, 2012: 154) con aquellx percibidx como estando en necesidad.¹⁵

Asimismo, Van –basándose en su propia experiencia– incita a Be a que no se deje ganar por esa experiencia traumática de la infancia y “avance”, a lo que Be responde con mucha congoja, vergüenza y culpa que ellx entiende y sabe todo lo que le dice Van, pero no logra hacer nada con eso, y Van replica: “deberías esforzarte un poco más” (Mamone, 2021: 62). Encontramos aquí señales de lo que Jack Halberstam (2018: 15) denomina *positividad tóxica*, aquella insistencia en que el éxito depende solo del trabajo duro, de mantener una actitud positiva, del mismo modo que el fracaso es siempre responsabilidad personal y no producto de desigualdades estructurales basadas en el género, la raza y la clase. Van formula, entonces, una respuesta afectiva privatizada al trauma (Cvetkovich, 2018: 26), que apunta a una transformación personal basada en el trabajo sobre sí mismx y el esfuerzo de la voluntad más allá de la experiencia, las condiciones psíquicas, sociales y materiales específicas de Be. Con Hemmings (2012: 150) nos preguntaremos cómo es posible moverse de la experiencia individual a una capacidad colectiva feminista necesaria para transformar las estructuras sociales sexistas y patriarcales injustas que son, en parte, causa de los abusos sexuales, para así dar cuenta de la posibilidad de respuesta colectiva y política al trauma sexual que exponga las dimensiones públicas de esta experiencia enormemente íntima¹⁶ y que logre saltar los problemas de una empatía univerzalizante.

Como indica Ahmed (2019: 36), lo que cada quien puede hacer en los momentos de desorientación depende de los recursos psíquicos y sociales de los que dispone. Esta pérdida de rumbo

como sensación corporal puede ser desestabilizadora, puede destruir la confianza que la persona tiene en sus fundamentos, o la creencia en que los fundamentos que tenemos pueden sostener las acciones que hacen nuestra vida más vivible. Estos sentimientos de destrucción, o de estar destrozada, pueden persistir y convertirse en una crisis (Ahmed, 2019: 217)

Este sentimiento de estar rotx y perdidx, que tanto repite Be a lo largo de la narración, podríamos también encontrarlo en la metáfora del barco con el que sueña, así como en la temática –hasta ahora no mencionada, pero muy reiterada en el cómic– del fin del mundo. Ahmed (2019: 221) cita a Jacques Rolland para explicar el mareo desorientador que se experimenta en el mar: “tenemos mareos porque estamos (...) lejos de la costa, que hemos perdido de vista (...) El mareo aparece cuando se ha producido la pérdida de

¹⁵ Van finaliza su sermón asegurándole “todo esto te lo digo porque me importás ¿sabés?” (Mamone, 2021: 59) y regalándole un viaje a la costa (p. 63).

¹⁶ Dice Cvetkovich (2018: 57): “Una vez que las causas del trauma se vuelven más difusas, también lo hace su cura, lo que señala la necesidad de cambiar las estructuras sociales de forma más amplia, en vez de simplemente curar a personas individuales”.

la tierra". En su último sueño, Be vuelve a encontrarse con el barco, pero esta vez abordo se halla Lain —la protagonista del animé *Lain, experimentos en serie* (Nakamura, 1998)—, una niña que se ha inmerso a tal punto en las redes de internet que ya no sabe si ella existe en la realidad no virtual, si esa realidad existe y quién es ella misma.¹⁷ En este último sueño, se produce una explosión que hará desaparecer el mundo y con él a Be y a Lain.

¿Qué ocurre entonces cuando no encontramos dónde pisar? “¿Qué hacemos si la desorientación se convierte en un mundo o en una realidad?” (Ahmed, 2019: 219) ¿Qué hace específicamente Be con estos momentos de desorientación? La desorientación podría regalar la esperanza de encontrar nuevas direcciones, nuevos puntos frágiles de apoyo. En estos lapsos sin rumbo podrían acontecer encuentros fortuitos que nos lanzaran una cuerda de salvamento que nos diera la capacidad de salir de una vida invivible, redirigirnos y descubrirnos nuevos mundos (Ahmed, 2019: 34-35). Acaso algo de este orden es lo que sucede cuando Be, luego de salir de Las Violetas, visita el Museo de Ciencias Naturales de Parque Centenario y se topa con una cabra parlante de un solo ojo.



Be en el Museo de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia girándose ante el sutil llamado de una cabrita cíclope (Mamone, 2021:67)

La cabra lx interpela, Be se gira extrañadx: una cabrita cíclope le está hablando. Ella le pide por favor que la ayude a salir de ahí. Be la esconde en la camisa, escapan del museo y van a su casa.

La conversación es en cierto sentido análoga a la que tuvo con Van, pero, a la vez, muy distinta. Be le pregunta cómo es que llegó al museo y la cabra responde que no lo recuerda, dando cuenta de cierta pérdida de la memoria que, en ocasiones, es un síntoma del trauma.¹⁸ Luego le cuenta cómo tuvo que aprender el lenguaje humano para lograr escapar de allí, pero aun así nadie la escuchó hasta su encuentro con Be. En el relato de la cabra y su búsqueda de alianza con Be podríamos hallar aquello que Hemmings (2012: 150) denomina *disonancia afectiva*:

sentir que algo falla en la forma en que unx es reconocidx, sentir que no encaja con las descripciones sociales, sentirse infravaloradx, sentir esa misma sensación al considerar a lxs demás; todos estos sentimientos pueden producir un impulso de cambio politizado.

17 También explica Ahmed (2019: 37) que “la desorientación es una manera de describir los sentimientos que se acumulan cuando perdemos el sentido de quiénes somos”.

18 Como se dijo arriba, la memoria del trauma no es lineal, sino que puede estar marcada por un olvido que puede hacernos dudar de la realidad de lo vivido, pero también por la aparición repentina de recuerdos traumáticos que inundan la experiencia cotidiana. Al llegar al museo, Be se pregunta: “cuántas veces más voy a pasar por este lugar y pensar automáticamente en vos” (Mamone, 2021: 66).

En este caso, la disonancia afectiva junto al juicio de que el trato que recibía es injusto impulsó a la cabra a tomar acciones para poder salir del confinamiento impuesto por lxs humanxs que la encerraron y le atribuyeron un número como nombre. También allí ocurre un cambio de dirección, una *contranarrativa* (Hemmings, 2012: 157): Be no asume ni el nombre ni el pronombre de la cabra, sino que se lo pregunta amablemente. El animal le comenta que decidió olvidar el número que le asignaron porque no le gustaba. Asimismo, le pregunta el nombre a Be, quien le explicita que ellx eligió ese nombre y que le gusta. Finalmente, Be dice: “¿qué vas a hacer ahora que sos libre?”. La cabra replica que no sabe ni quiere pensarlo en ese momento. Be, a diferencia de Van, se disculpa por hacer una pregunta que supone sutilmente una exigencia de saber qué dirección tomar hacia el futuro y nos compromete con ese camino. Una pregunta molesta que queda sin responder y deja, así, abierto para dibujar nuevas direcciones, futuros y mundos que no sabemos tampoco a dónde nos llevarán porque es una promesa aún no formulada.

Justamente, la historieta finaliza con Be viajando hacia la costa argentina escuchando la canción “Banzai” de Gata Cattana (2017) y dibujando en su cuaderno, al tiempo que nos comparte trozos de la letra (“yo me destruyo en cada obra de estas, cuando lo escribo, cuando lo grabo...pero me sale mu’ caro”). Podríamos agregar, “cuando lo dibujo”, como nos hace pensar el cuadro en que aparece esta letra:



Be sosteniendo su libreta de dibujos con un boceto de sus sueños de elle en mar ante el barco (Mamone, 2021: 89)

Banzai es una estrategia de guerra del ejército japonés desplegada en situaciones desesperadas, ante una batalla que se da por perdida. Al lanzarse al ataque, los soldados exclamaban “¡Banzai!”. En esta tradición, es más honorable morir dando combate que huir y ser un soldado que sirve para otra guerra. En el contexto particular de la novela gráfica, podemos concebir que este grito expresa la tensión de unx sujetx que se muestra rotx, perdidx y avergonzadx y que –en medio de ese mar proceloso– traza no una isla de la verdad, sino un barco también lleno de conflictos desde donde ve estallar al mundo dejando, quizás, lugar para otro. Este proyecto de mundo podría esbozarse en la contranarrativa que surge en la conversación entre Be y la cabra. Cada unx, por su parte, vive con experiencias de incomodidad que sugieren una disonancia entre quiénes creen que son y cómo son percibidxs y qué se exige de ellxs. Esta disonancia afectiva funciona, en este caso, como base para una solidaridad afectiva (Hemmings, 2012: 157) entre ambos personajes, que hablando narran y tejen un mundo distinto donde, por ejemplo –como se dijo arriba–, se suspenden las presunciones de cisheterosexualidad y se elaboran relaciones de cuidado que caminan torpemente por una senda que se va dibujando con grafito al andar.

IV

Al inicio de este trabajo nos propusimos exponer el modo en que entendemos que *Banzai* da una respuesta afectiva y creativa al trauma sexual que refleja una agencia que hace pie en el dolor y la vergüenza.

Hemos dado cuenta de cómo la vergüenza, ese “afecto potencialmente paralizante” (Sedgwick, 2018: 47), al exponerse es reciclado a nivel de la ficción volviéndose creativamente productivo y agenciante, sin por ello convertirse en orgullo. Uno de los “circuitos de la vergüenza” (Sedgwick, 2018: 42) que se podrían plantear en la novela gráfica es el de lx protagonista con su pasado. Aquí argumentamos que la relación entre el yo presente y pasado de Be no es entendible a través de una “teleología higiénica” (Sedgwick, 2018: 43) según la cual Be lograría *sanar* dicho vínculo y amarse a sí mismx recuperando e incluyendo aquella historia vergonzante. En ese sentido, no es posible pensar, en este caso, que la vergüenza se transforme en orgullo o que opere una fusión sanadora “con las potencialmente vergonzosas o vergonzantes figuraciones de su yo más joven” (Sedgwick, 2018: 44), desaparezca o sea eliminada, cuando –además– es parte constitutiva de la identidad de lx protagonista (Sedgwick, 2018: 66).

Adicionalmente, la creatividad de la vergüenza opera a nivel performativo. Cuando se expone en un objeto publicado ya no se orienta solo a representar una historia y realizar un proceso íntimo e individual, sino que busca actuar sobre un público, llama la atención sobre un problema que deja de ser meramente privado y se lanza como pregunta hacia quienes lo leemos: ¿cómo se vive con una historia así?, ¿qué se puede hacer con ella? Las respuestas que nos devuelve son, por momentos, desesperanzadoras y tristes, pero hemos tratado de mostrar cómo esos momentos anuncian, quizás, un boceto de esperanza. Este, sin embargo, no se halla solamente en la agencia de Be, que como señalamos arriba, se caracteriza por no ser del todo intencional ni mucho menos soberana, sino que convive con el no poder, el no saber y una desorientación casi existencial. La encontramos también en aquello que en la segunda sección de este trabajo hemos denominado, siguiendo a Warner (2002), la habilidad performativa del objeto publicado. Esto es la especificación del mundo en el que vive y la del mundo en el que le gustaría vivir. Encontramos esta contraposición especialmente en la comparación de las conversaciones de Be con Van y con la cabra respectivamente.

En la primera conversación, Be se enfrenta con la presión de lo que, en términos de Warner, son las normas de la cultura pública cisheterosexual y sus visiones de la buena vida. Pero también, siguiendo a Macón (2021: 25), podríamos pensar que lo que allí opera es una “configuración afectiva opresora” legitimada por la ética de la positividad tóxica que coloca toda la responsabilidad del éxito o el fracaso en la voluntad individual. Si las configuraciones afectivas pueden definirse como “constelaciones únicas de un sitio intensivo en afectos de la vida social pensadas como nudos sostenidos en la tensión entre la transformación y la consolidación” (Slaby en Macón 2020: 13); las configuraciones afectivas, como señala Macón (2021: 13-14), son contingentes y no ordenes estáticos e inalterables, indicar esto ha sido parte fundamental del trabajo histórico de los feminismos.

Encontramos, en el intercambio entre Be y la cabra –pero también en todas las estrategias gráficas, léxicas y narrativas desplegadas para suspender la presuposición de cisheterosexualidad y de autosuficiencia personal–, un desafío a esta configuración afectiva muy característica del régimen heterocapitalista biopolítico. Hallamos, así, una “agencia afectiva” (Macón, 2021: 35) que no usa los afectos como meros generadores de acción (p.36), sino que es capaz de imaginar y constituir una configuración afectiva alternativa y propicia para la emancipación (Macón, 2020: 4).

No obstante, como también señalamos en la segunda sección de este trabajo, la posibilidad de que esta novela gráfica realice tal desafío –que busca mostrar los efectos difusos que tiene el trauma sexual en la vida de lxs sobrevivientes y la presión que ejerce sobre ellxs la configuración afectiva cisheterocapitalista y, a la vez, dar cuenta de que es posible ser y vincularse de maneras menos opresoras– se basa en el contexto de circulación pública que existe para ella. Así, la agencia afectiva es “una instancia ejecutada colectivamente a través de interacciones con otras personas e implica inventarse una configuración afectiva que deviene también estrategia emocional puesta en juego en la acción colectiva” (Macón, 2021: 38). La respuesta al trauma sexual que ofrece *Femimutancia* en *Banzai* no brinda ninguna cura maravillosa, pero sí da cuenta de las ocurrentes desviaciones a las que puede dar lugar un trabajo personal sobre él cuando es expuesto, impreso y llevado a la arena pública.

Bibliografía

- » Acevedo, M. (Coord.) (2017). *Clítoris: relatos gráficos para femininjas*. Buenos Aires: Hotel de las Ideas.
- » Acevedo, M. (2020). Juegos polifónicos, trazos diversos e historias en común: la selección de autoras argentinas. En C. Chávez (Coord.), *Coordenadas gráficas: cuarenta historietas de autoras de España, Argentina, Chile y Costa Rica* (pp.134-139). Córdoba: Cooperación Española.
- » Acevedo, M., Mamone, J. I. & Ruggeri, D. (2019). *Nosotras contamos: un recorrido por obra de autoras de Historieta y Humor Gráfico de ayer y hoy*. Buenos Aires: Feminismo Gráfico.
- » Ahmed, S. (2018). *Vivir una vida feminista* (trad. M. Enguix). Barcelona: Bellaterra.
- » Ahmed, S. (2019). *Fenomenología queer* (trad. J. Sáez del Álamo). Barcelona: Bellaterra.
- » Berlant, L., & Warner, M. (1998). Sex in public. *Critical inquiry*, 24(2), 547-566.
- » Berlant, L., & Warner, M. (2020). *Optimismo cruel*. (trad. H. Salas). Buenos Aires: Caja Negra.
- » Brown, L. (1995). Not outside the range: One feminist perspective on psychic trauma. En C. Caruth (Ed.), *Trauma: Explorations in memory* (pp.100-112). Baltimore: John Hopkins University Press.
- » Butler, J. (2009). *Lenguaje, poder e identidad* (trad. J. Sáez & P. B. Preciado). Madrid: Síntesis.
- » Casa Nacional del Bicentenario (9 de noviembre de 2020). *SOMOS Concurso Ilustración e historieta | Entrevistas a artistas premiadas | HOY: Femimutancia* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=PpqgWsNt91M>
- » Chávez, C. (Coord.) (2020). *Coordenadas gráficas: cuarenta historietas de autoras de España, Argentina, Chile y Costa Rica*. Córdoba: Cooperación Española.
- » Comic Crumb La Plata (9 de Octubre de 2019). *La Plata Comic-Crumb: Charla "N de Novela Gráfica: el libro como refugio de la historieta"* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=RIHbJgLOWOE>
- » Cvetkovich, A. (2018). *Un archivo de sentimientos*. Barcelona: Bellaterra.
- » Dorlin, E. (2018). *Defenderse: Una filosofía de la violencia* (trad. M. Martínez). Buenos Aires: Hekht.
- » Feinmann, V. (2021). Narrar lo imperdonable. *Revista Anfibia*. Recuperado a partir de <https://www.revistaanfibia.com/narrar-lo-imperdonable/>
- » Fernández, C. L. (2021). *El golpe de la cucaracha*. Buenos Aires: Historieteca.
- » García, S. (2010). *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.
- » Gata Cattana (2017). Banzai [Canción]. En *Banzai*. Fundación Gata Cattana.
- » Guzmán, A. (2021). Femimutancia presenta „Banzai“, su tercer libro. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/341700-femimutancia-presenta-banzai-su-tercer-libro>
- » Halberstam, J. (2018). *El arte del fracaso queer* (trad. J. Sáez). Barcelona: Egales.

- » Hemmings, C. (2012). Affective solidarity: Feminist reflexivity and political transformation. *Feminist Theory*, 13 (2), 147-161.
- » Katsuhiko, O. (1988). *Akira* [Cinta cinematográfica]. Japón: Akira Committee.
- » Macón, C. (2020). Rebeliones feministas contra la configuración afectiva patriarcal. Un relato posible para la agencia. *Heterotopías*, 3 (5), 1-19. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/29038>
- » Macón, C. (2021). *Desafiar el sentir: Feminismos, historia y rebelión*. Buenos Aires: Omnívora.
- » Mamone, J. I. (2019). *Alienígena*. Buenos Aires: Hotel de las Ideas.
- » Mamone, J. I. (2021). *Banzai*. Buenos Aires: Feminismo Gráfico.
- » Mamone, J. I. (2019). *Piedra Bruja*. Buenos Aires: Julia Inés Mamone.
- » McCloud, S. (1994). *Understanding comics: The invisible art*. New York: Harper Collins & Kitchen Sink Press.
- » Miyazaki, H. (2001). *El viaje de Chihiro* [Cinta cinematográfica]. Japón: Studio Ghibli, Tokuma Shoten, Dentsu Inc.
- » Muñoz, J. E. (2020). *The sense of brown*. Durham: Duke University Press.
- » Nakamura, R. (1998). *Lain, experimentos en serie* [Serie televisiva]. Japón: Pioneer LDC, Triangle Staff.
- » Negrah Liyah (2018). Cerda punk [Canción]. En *Crudencia 2109*. Negrah Liyah.
- » Pratt, H. J. (2009). Narrative in comics. *The Journal Of Aesthetics And Art Criticism*, 67(1), 107-117.
- » Roccatagliata, C., & Saxe, F.N. (21-23 de noviembre de 2016). *V for Vendetta: disidencia sexual de la historieta al cine de la mano de las hermanas Wachosky*. Ponencia presentada en VI Coloquio interdisciplinario internacional "Educación, sexualidades y relaciones de género" y 4to Congreso Género y Sociedad "De pedagogías, políticas y subjetividades: recorridos y resistencias". Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.
- » Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the closet*. Berkeley: University of California Press.
- » Sedgwick, E. K. (2018). *Tocar la fibra: Afecto, pedagogía, performatividad* (trads. M. J. Belbel Bullejos & R. Martínez Ranedo). Madrid: Alpuerto.
- » Sigal, I. (2021). Ciencia ficción feminista. Desembarco en el mercado editorial. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/sabado/ciencia-ficcion-feminista-desembarco-en-el-mercado-editorial-nid25062021/>
- » Slaby, J. (2019). Affective Arrangements. En Slaby, J. y von Scheve, C. (Eds.). *Affective Societies. Key Concepts* (pp. 109-118). Londres: Routledge.
- » Sosa, E. (2015). *Judgment & Agency*. Oxford: Oxford University Press.
- » Takahashi, R. (1989). *Ranma ½* [Serie televisiva]. Japón: Kitty Film.
- » Urdin, D. (2020). Historietas feministas: el under del under. *El grito del sur*. Recuperado de <https://elgritodelsur.com.ar/2020/03/vamos-las-pibas-historietas.html>
- » Valenzuela, A. (2021). "Banzai": cómic feminista. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/346133-banzai-comic-feminista>
- » Warner, M. (2002). *Publics and counterpublics*. New York: Zone Books.
- » Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.