



Cuerpos y literatura disidente. *La Virgen Cabeza*, de Gabriela Cabezón Cámara

Carolina Ruiz¹

Universidad Nacional de Cuyo
carolinaarui@gmail.com

Resumen: El presente trabajo analiza la primera novela de Gabriela Cabezón Cámara, *La virgen cabeza* (2009) y encuentra una serie de recurrencias temáticas y formales que se repetirán en su obra posterior. La polifonía narrativa que rompe con la idea hegemónica y patriarcal de una única voz autorizada, la figuración de cuerpos disidentes y la determinación biopolítica de vidas que merecen ser salvadas y vidas que deben ser exterminadas construyen una obra inusual en la literatura argentina que problematiza su propia tradición literaria. *La virgen cabeza* es un cuerpo literario en el que se cruzan muchos cuerpos: anti-normativos, deseantes, animales, “monstruosos”, relegados; cuerpos que no importan.

Palabras claves: Cuerpos Disidentes – Transexualidad – Polifonía – Biopolítica – Gabriela Cabezón Cámara

Abstract: This essay analyzes Gabriela Cabezón Camara’s first novel, *La virgen cabeza* (2009), and finds in it a number of thematic and formal repetitions that continue to appear in her following books. The narrative polyphony that breaks the hegemonic and patriarchal idea of a single valid voice, the representation of disident bodies and the biopolitical selection of lives that deserve to be saved and lives that ought to be exterminated, produce an unusual novel in Argentinian literature that questions its own literary tradition. *La virgen cabeza* is a literary body where many other bodies intertwine: not normative bodies, longing bodies, animal bodies, “monstruous” bodies; bodies left behind; bodies that don’t matter.

Keywords: Disident Bodies – Transexuality – Polyphony – Biopolitics–Gabriela Cabezón Cámara

¹**Carolina Ruiz** (Mendoza, 1987). Licenciada en Letras modernas egresada de la Universidad Nacional de Cuyo, actualmente está realizando una maestría en Literatura Argentina en la Universidad Nacional de Rosario. Además de su trayectoria académica, es militante social y forma parte del Bachillerato Popular “Violeta Parra” de la Favorita y la Coordinadora Feminista de Mendoza. Sus más recientes investigaciones se ocupan, principalmente, de la representación de las clases populares y las mujeres en textos pertenecientes a la Nueva Narrativa Argentina

“Entonces no me detenía, pero se nos hizo costumbre,
esos pibes saludando a los peces y a la Virgen
fueron el punto quieto de nuestro vértigo,
ellos, los que siempre iban a morir”

Gabriela Cabezón Cámara, *La Virgen Cabeza*, 97.

1. Darle voces a los cuerpos

La Virgen Cabeza es la primera novela con la que se dio a conocer al público masivo Gabriela Cabezón Cámara. La historia kitsch de una travesti que habla con la virgen María y organiza la villa en la que habita (“El Poso”) alrededor de lo que la voz celestial que ella escucha le dicta, generando nuevas formas de socialización y organización que son abruptamente aplastadas por un exterminio policial, inaugura una serie de recurrencias temáticas y formales que se entrelazan en su obra posterior. Las opresiones de género y de clase, la violencia institucional, la prostitución y la trata, el cruce de la “alta cultura” y lo popular, lo sagrado y lo profano, el humor como forma de lidiar con la violencia, la recuperación de una tradición literaria argentina que escribe con sangre el temor a “lo otro”,² son sólo algunos puntos que se retoman en *Le viste la cara a Dios*, *Beya* y *Romance de la negra rubia*.

De la multiplicidad de aristas desde las cuales se puede abordar el análisis de su producción, la voz narradora es una determinante. En palabras de la propia autora:

La elección del tono y del narrador fue, como siempre, lo más difícil: como no sé para dónde va una historia mientras escribo, y tampoco me importa especialmente la línea argumental, es el punto de vista y el tono lo que decide todo, lo que hace avanzar la novela (Domínguez “Conversaciones” 3).

¿Quién narra la historia? ¿Cuántas voces se entrecruzan en *La Virgen Cabeza*? Para desarmar la idea patriarcal de la existencia de una única voz autorizada, de que –como refutaron las feministas negras– una mujer representa a todas las mujeres (cfr. bellhooks 2004), el texto se construye desde una sutil

² Nora Domínguez señala algunas de estas referencias en su artículo “Capturas” (Domínguez “Capturas”).

polifonía. Hay, sin embargo, una voz preponderante: la de Qüity, periodista que ingresa a la villa con la intención de escribir la “crónica del año” (Cabezón Cámara 37).³ La distancia conferida por la posición que sostiene dentro del campo social e intelectual (cfr. Pierre Bourdieu), le permite “cruzar la frontera” y narrar desde un adentro que es a la vez un afuera de la historia.

¿Cómo narrar, entonces, la pobreza que allí encuentra? Fabricio Forastelli elabora la categoría de “lo pobre lindo” para referirse a las operaciones de sublimación llevadas a cabo ante el espanto que produce la miseria. Quien narra se encuentra fuera de la situación de desposesión extrema y, ante la conmoción que le produce el encuentro, genera un núcleo en el que se vinculan pobreza y belleza, por el cual los sujetos desposeídos cobran una altura moral que los separa del común de la gente.

Qüity, quien se siente parte de la villa, no ha nacido en ella. Su capital cultural la separa del resto de los habitantes, que reconocen claramente estas diferencias: “Yo empecé a hablar un poco en nombre de todos y al lado de Cleo, se votó así porque yo era de los pocos que tenía cierto dominio sobre el lenguaje y vivía en ‘El Poso’” (133). El lenguaje que utiliza para contar la historia, en ocasiones de alto vuelo poético, es violentamente cortado por el uso de vocabulario escatológico o vulgar. La autora nos pasea por este sub-baja tonal que es uno de los encantos de su obra.

Si bien Qüity no idealiza la situación de quienes habitan la villa y narra las condiciones paupérrimas de subsistencia, su participación activa y a la vez ajena a la historia (después de todo, puede refugiarse en su departamento de Palermo ante las eventualidades desatadas) determina la perspectiva desde la cual narra. Para ampliar esta percepción, Cleo, la travesti protagonista de la novela devenida pareja de la periodista, es la narradora de algunos capítulos y desde su primera intervención pone en cuestión la construcción del relato realizada: “Qüity, un poco contás las cosas como fueron y otro poco no sé qué hacés, mi amor, ponés cualquier pelotudez, así que yo también voy a contar la historia nuestra” (21).

³ En adelante, como referencia a las citas extraídas de *La Virgen Cabeza*, se consigna solamente el número de página entre paréntesis.

Hábilmente, Cabezón Cámara limita las intervenciones de ésta para no caer en un simplismo lingüístico que redunde en una construcción estereotipada.

Cleo le habla a una segunda persona, a Qüity, pero también a quien lee. Pragmática, rompe con los posibles romanticismos y sublimaciones en los que haya podido incurrir la narradora principal. En su discurso sobreviven algunos matices que denotan su procedencia de clase, pero a la vez incursionan referencias a textos de la literatura clásica como *La Odisea* o versos de Petrarca, y a la cultura popular. Esta mixtura discursiva es justificada por las conversaciones que mantiene con la virgen, quien extrañamente habla en un español castizo ligeramente anticuado.

Es particularmente evidente el cruce de materiales lingüísticos diversos en la ópera cumbia escrita en conjunto por Qüity y Cleo, que narra la vida de esta última y la lleva al estrellato. Escrita en octosílabos de la más pura tradición gauchesca, se desliza la jerga no sólo del conurbano porteño sino, y principalmente, del inglés.

Podríamos considerar que esta ruptura de “los hábitos perversamente monológicos del falocentrismo” (Braidotti 26) permite el escape hacia una subjetividad alternativa de lo que la teórica italiana RosiBraidotti denomina “sujeto nómada”. El entre-lugar también configura un entre-lenguas⁴ que permite la generación de un pensamiento crítico, propio de quien puede pensar por fuera de su cultura de origen. Los “sujetos nómades” no son quienes parten de su tierra, sino quienes pueden adoptar una subjetividad alternativa.

Sobrevivientes de la masacre que culminó con la erradicación de la villa, Cleo y Qüity también realizan su periplo, su exilio forzado. Luego de una breve estancia en un refugio del delta del Paraná, huyen a Miami. El destino final, que responde a las ambiciones de una clase media con pretensiones de riqueza, no nubla el juicio de las protagonistas, capaces de mirar críticamente su nuevo entorno: “la mayoría de los cubanos de Miami, viven de los subsidios del gobierno a cambio de trabajar de evidencia de lo malas que son las revoluciones socialistas

⁴ Gloria Anzaldúa, como muchas feministas chicanas, escribe sus textos teóricos y poéticos en una mezcla de español e inglés que reivindica la creación de una cultura mestiza (Anzaldúa).

y no hacen nada más que emborracharse, drogarse y pegarles a sus mujeres” (18), dice Qüity. A pesar de las diferencias que puedan tener con la cultura estadounidense, ambas entienden que su nueva situación es una apuesta a la supervivencia. Para Cleo, quien ha debido sobrellevar experiencias traumáticas a lo largo de toda su vida, sobrevivir no quiere decir olvidar, pero tampoco abandonar las pulsiones vitales. Qüity, en cambio, ha tenido una vida acomodada hasta su ingreso traumático en la villa, y la erradicación de la misma la deja sumida en un inmóvil letargo. Su cuerpo es sólo memoria, carne doliente, primitiva en su animalidad.

2. Cuerpos disidentes: género y sexualidad

El cuerpo en *La Virgen Cabeza* es materia orgánica, contigua a la tierra a la que vuelve: “todos se me hacían suelo, humus, pampa húmeda, abono de los claveles y malvones que adornaban sus tumbas miserables” (11). Las imágenes de la desintegración corporal, la putrefacción y el destino común de todos los muertos vuelven insistentemente sobre el texto. La novela está preñada de muerte y de dolor, del cual nace la obligación de contar la historia para que no se pierda la memoria de quienes ya no están. Pero el cuerpo de la narradora está, en un principio, también preñado de una hija, fruto de una relación que se sale de los cánones de normatividad. Qüity está embarazada de Cleo, travesti, nacida bajo el nombre de Carlos Guillermo, amante, hasta su encuentro, de hombres, no mujeres. En la disimetría entre el cuerpo deseante y la norma sexo-genérica se conjuga uno de los puntos principales de la obra.

El cuerpo no es, entonces, solamente materia orgánica que se corrompe y degrada. Es también exhibición de las construcciones de género que determinan qué es lo masculino y qué es lo femenino, y, sobre todo, cómo se *hace* un cuerpo masculino y un cuerpo femenino. Como ya han mencionado innumerables teóricas:⁵

⁵ Entre otras: Judith Butler, *El género en disputa*; Teresa De Laurentis, *Alicia ya no*, *Tecnologías de género*; Nelly Richard, “Feminismo, experiencia y representación”; etc.

el signo “hombre” y el signo “mujer” también son construcciones discursivas que el lenguaje de la cultura proyecta e inscribe en la superficie anatómica de los cuerpos disfrazando su condición de signos articulados y construidos tras una falsa apariencia de verdades naturales, ahistóricas (Richard 734).

Las respuestas a qué es ser mujer y qué es ser hombre están socialmente codificadas y cualquier desviación del estereotipo es separada del entramado social como extraña y disidente. De este modo, se perpetúa la idea de que la historia y la biología no pueden transformarse. Esta construcción social del sexo y del género es llevada a cabo por diversas “tecnologías” que producen efectos sobre los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales (cfr. De Laurentis).

El cuerpo travesti es el cuerpo no normativo, que cuestiona con su existencia los imaginarios construidos. Es el cuerpo “artificial”, intervenido para representar lo que en el sistema binario de sexo-género no es. En otras palabras, Cleo se siente mujer y es representada como tal, pero todavía puede procrear como hombre. Es parte de una zona difusa que no pertenece a los signos “hombre” o “mujer” por completo. Esta postura incómoda en la clasificación social se diferencia de la de la transexualidad que, sostienen algunas corrientes teóricas, confirma el binarismo genérico ya que la legitimidad del reconocimiento se adquiere cuando se inscribe sobre el cuerpo la genitalidad correspondiente al género adoptado. Julieta Vartabedian subraya esta falta de clasificación que genera el cuerpo travesti para el imaginario social:

Existen transexuales que no quieren “pasar” por el sexo opuesto y buscan romper con el sistema dicotómico tanto del sexo como del género. A este grupo (conformado también por intersexuales, travestis, transformistas, entre otros) se les llama transgéneros (Vartabedian).

De este modo, podemos pensar a Cleopatra como transgénero. Desde muy joven, cuando su nombre era Carlos Guillermo, supo que se sentía mujer y quería ser como Susana Giménez. Esta forma de vida, asumida desde su niñez, generó el rechazo y la violencia de su propia familia. Su padre policía le dio una brutal paliza “por puto del orto” (34) que la dejó internada en el hospital; este hecho sería la prefiguración del círculo de violencias a las que después se vería sometida. Sin

embargo, esto no determinó que cesara su intención de asumir una nueva identidad.⁶

Mucho tiempo después, cuando se la conocía como “hermana Cleopatra”, Qüity la vio por las cámaras de seguridad instaladas en la villa con “un look Eva Perón y un dominio de cámara semejante al de Susana Giménez” (34). Los modelos hegemónicos de feminidad la llevan a intervenir su cuerpo para parecerse a quienes representan, de acuerdo con la visión de las clases populares, el paradigma de mujer.

Pero las construcciones genéricas no son estáticas sino móviles, nómades. Hacia el final, Cleo decide partir de su refugio miamense para ir a evangelizar a Cuba. Este gesto, que puede ser interpretado como un acto de fe, es analizado por Qüity como asociado a un hábito propio del género masculino, incapaz de hacerse cargo de su paternidad, que busca su libertad personal a costa de los demás. “Por ahí no son tan fáciles de abandonar los orígenes y en la cultura de origen de Cleo mandarse a mudar con toda la guita y dejarme a la cría en casa es algo que cualquier varón puede hacer sin menoscabo de su hombría y buen nombre” (159). Aunque no cree realmente que eso sea una posibilidad porque “estrictamente hablando Cleo no es un varón” (159), su rebeldía nace de no verse encasillada en el rol estereotipado de mujer-madre.

Al margen de ello, es sintomático que se refiera a la cultura de origen de su pareja. Ambas son argentinas, porteñas, pero su procedencia social es tan distinta que comprende que se trata de modos de vida ajenos entre sí. Qüity ha podido estudiar y trabajar de lo que desea: al momento del comienzo de la historia, incluso se toma un año sabático para dedicarse a la literatura. En cambio, como travesti, Cleo sabe que la única salida que tiene es la prostitución:

como si no supieras que antes de la Virgen yo era puta. ¿De qué mierda te creés que vivimos las travestis, mi amor? ¿Vos te creés que vas al aviso de secretaria que ponen en el diario y te dicen “bienvenida, señorita”? ¿Viste muchas trabajando en las empresas, vos? (75).

⁶ Al huir de Argentina, las protagonistas adquieren pasaportes falsos. El de Cleo lleva su nombre de mujer. “Logró uno de sus sueños más difíciles: tener su nombre en los documentos. Desde entonces, por fin y para siempre, se llama Cleopatra Lobos” (19). Cabe aclarar que la novela es anterior a la sanción de la ley de identidad de género, por lo cual visibiliza una lucha dada largamente por la comunidad LGTBTTI.

La sociedad relega a quienes desafían sus normas a un lugar subalterno, a un objeto pasible de ser utilizado que no tiene estatus de persona. El libro refleja que esto le sucede no solamente a quienes transgreden la norma sexual, sino también a quienes pertenecen a las clases sociales no hegemónicas. Ser disidente o ser pobre convierte a los sujetos en ciudadanos de segunda categoría y, en algunos casos, les quita el estatus de persona.⁷

Por eso mismo, la policía puede obligar a los jóvenes de la villa a robar para ellos o a darles parte de su botín, a riesgo de ser apresados o asesinados. Y en el contrato no firmado con las fuerzas represivas del orden, de vez en cuando alguno de los “chorros” muere o es arrestado igualmente, para mantener las apariencias. “Los dueños de las cosas nos veían igual que veíamos nosotros a las carpas. Como cosas, claro” (95). En la cosificación de las personas, se permite incluso la intervención sobre los cuerpos para el placer de otros: es el cura del lugar, el padre Julio, quien utiliza los servicios sexuales de Cleo desde que ella tenía trece años y, como la protagonista dice, “me pagó estas tetas a los diecisiete” (137).

La naturalización de la violencia como forma de intercambio social desigual es omnipresente en el libro. Cleo y los habitantes de la villa saben que son las reglas del juego. En el momento en que se rehúsan a seguir jugándolo, o buscan otras alternativas, todo el peso del Estado se yergue sobre ellos y los aplasta.

Entre otras cosas, lo que se castiga es el cuerpo sexuado, el desenfreno: “Nosotros cogíamos también, claro, pero no nos reproducíamos, pasó lo propio de la abundancia: nos dedicamos casi exclusivamente al placer” (81). Desde el ingreso de Qüity en la villa, se repite la imagen de encuentros sexuales abiertos, públicos, ocurridos entre excesos, sobre el barro mismo o en el lugar en el que se encontrasen en el momento. Como en una foto de Marcos López, la idea de la comida derramándose sobre la mesa y cayendo al piso, de parejas ocasionales teniendo relaciones sexuales a pasos del banquete mientras los animales devoran las sobras de un festín pagano, cristaliza una visión de la sexualidad liberada de preceptos morales. Los lineamientos del cristianismo que suponen que todo acto sexual debe tener un fin reproductivo son desdeñados en un acto de rebeldía

⁷ Cfr. Apartado 3 de este artículo: “El cuerpo animal, el cuerpo prescindible”.

individual y colectiva. El sexo es el motor de la vida en la villa, la pulsión que encamina sus pasos: “Recuerdo, con la leve incredulidad que causa recordar amores, que la verga de Jonás se me hacía norte. Mi cuerpo tendía hacia ella con una certeza de brújula, de agua que cae” (62).

En el contexto violento en el que se encuentran, en el “reino de la eterna juventud: nadie se muere de viejo sino de enfermedades curables o tiros innecesarios” (54), el sexo conjura la muerte. Tánatos y Eros como dos caras de una misma moneda. Pero ¿quiénes son los que mueren?

3. El cuerpo animal, el cuerpo prescindible

Como explica Gabriel Giorgi en su libro *Formas comunes*, la cultura occidental ha utilizado históricamente la figura del animal para contraponerla a la del ser humano. Esta productiva metáfora puede rastrearse, con distinto signo político, en diversos textos de la literatura argentina desde sus comienzos. En lo que compete a este trabajo, es de gran utilidad precisar los modos en que “la cultura inscribió la vida animal y la ambivalencia entre humano/animal como vía para pensar los modos en que nuestras sociedades trazan distinciones entre *vidas a proteger* y *vidas a abandonar*, que es el eje fundamental de la biopolítica” (Giorgi 15).

Quienes viven en la periferia de “lo normal”, quienes se alejan “por negros, por pobres, por putos” (91), son asimilados a la vida animal considerada como una entidad subalterna, como cuerpos desechables. En las villas y poblaciones que componen el conurbano bonaerense, animales y seres humanos son parte de un continuum en el que se necesitan mutuamente en un delicado equilibrio para sobrevivir. Los habitantes de “El Poso” consumen la carne de las carpas que han criado y, a su vez, las alimentan y cuidan. Perros, gatos, aves y ratas devoran los restos de los festines pantagruélicos que cotidianamente tienen lugar.

Todo era morder, masticar, tragar: se escuchaban los crujidos, degluciones y quebraduras con que el mundo se come al mundo. Nuestras ratas roían todo lo que sobraba (...) la mierda de cada uno, esas cosas se comían las ratas de la villa, sacadas ellas también de la merca que se nos caía o se nos quedaba arriba de las fórmicas de las mesas sobre las que también fornicábamos (109).

Pero además de compartir una forma de vida, comparten un destino de muerte, un relegamiento en el esquema social. Qüity da un ejemplo de ello cuando retrata la situación de los vendedores de flores en la autopista: “frecuentemente eran aplastados en sus arrojios, cada tanto ensuciaban de tripas y sangre el asfalto y nadie paraba y los pibes terminaban lisitos como también terminaban los perros en las mismas rutas” (29).

¿Quiénes habitan la villa? Mujeres que han perdido los dientes, jóvenes “chongos” y “chorros”, niños, familias de confusa parentela, travestis, prostitutas, drogadictos, todo un muestrario de lumpenes que se mezclan y conforman un entramado desigual pero unificado ante el “afuera” amenazador. Pero no están solos, los acompañan perros, gatos, palomas y ratas. Eso es, hasta la llegada de las carpas.

En uno de sus diálogos con la virgen, ésta le comunica a Cleo que deben convertirse en icticultores: el suelo arcilloso de la villa, que cotidianamente se inundaba, era propicio para retener agua y crear un estanque. Así que los vecinos del Poso cavan hasta que un chorro salido de las entrañas de la tierra, que trae consigo reliquias de un pasado remoto, anteriores incluso a la conquista de América, genera un estanque natural. Para poblarlo, roban carpas del Parque Japonés que, en la fertilidad natural de la villa, se reproducen de manera extraordinaria o “milagrosa”: en noviembre se habían llevado veinte carpas y en marzo tenían mil doscientas.

La llegada de las carpas marca el inicio de un período de prosperidad para la villa. Medios de comunicación, universidades, arqueólogos, etc. se acercan al terreno para observar el curioso fenómeno de los “villeros icticultores”. Este acto de trabajo comunitario los extrae de la lógica individualista y capitalista, los aleja del círculo de violencia al que normalmente pertenecen. Satisfechas algunas de sus necesidades básicas, ya no salen casi a robar, no transan con la policía. Pero el afuera no les permite organizarse de manera autónoma y perpetúa la visión estereotipadamente negativa que se tiene de los villeros.

El Jefe movió sus influencias en los medios y empezaron a publicar noticias sobre crímenes cometidos por los pibes. Los hacían otros pibes que arreaban de las villas vecinas, pero para la opinión pública un negro es igual a otro y cuando se rectificaba la información ya era tarde, ya se había instalado la sensación de que éramos unos lobos (133).

En el acto de considerarlos lobos, animales predatorios que han sido siempre los enemigos del hombre, se construyen los “modos en que el biopoder traza líneas de diferenciación y jerarquías entre cuerpos y los inscribe políticamente” (Giorgi 22). En este caso se trata de un animal peligroso, que perturba a las vidas que importan y, concretamente, a la construcción de un proyecto inmobiliario que generaría enormes beneficios para un empresario liado con la policía. Así se rompe el presupuesto de que los villeros pertenecen a la especie humana y de que, por lo tanto, sus vidas deben ser respetadas y protegidas. El destino de los villeros es el mismo que el de los animales: “recuerdo, a Kevin con las patas en la fuente y la frente en el barrial y el barrial lleno de sangre y las carpas desteñidas flotando en la superficie del estanque” (28). Lo humano se pierde en la violencia que se ejerce sobre los cuerpos. “Bajo el signo invertido, el de la sujeción y el de la tanatopolítica, reaparece el cuerpo deshumanizado, informe, como despojo” (Giorgi 253).

Acaso no sea casual que el empresario que instala el complejo inmobiliario se llame Juárez. El Jefe Juárez. Su nombre trae ecos de una violencia sistemática en otras latitudes latinoamericanas: los femicidios en México. Rita Segato analiza los asesinatos ocurridos y hace hincapié en la especial relación que se teje entre capital y muerte: los cuerpos de las mujeres asesinadas alimentan la máquina desigual que promueve el neoliberalismo feroz. Si el femicidio es “el asesinato de una mujer genérica, de un tipo de mujer sólo por ser mujer y por pertenecer a este tipo, [...] [los] crímenes se dirigen a una categoría, no a un sujeto específico” (Segato 13). El exterminio de la villa se da por estar habitada por pobres; por disputarle inconscientemente al “segundo Estado”, que es el poder empresarial, una parte de sus recursos; por vivir libres de preceptos morales; por ejercer formas de sexualidad y corporalidades no normativas; por no integrar, en fin, el rebaño de las vidas a proteger.

4. A modo de conclusión provisoria

De la multiplicidad de posibilidades para abordar el análisis de *La Virgen Cabeza*, este artículo se centra en tan sólo tres ejes que inauguran recurrencias temáticas y formales en la obra posterior de Gabriela Cabezón Cámara, tanto en su producción literaria como periodística.

En primer lugar, es necesario resaltar la potencia de la elección de una voz narradora que se compone de múltiples voces. Si quien lleva el hilo del relato es una periodista de clase media que ingresa a una villa para contarla, su discurso se construye en un constante contrapunto con la palabra de quienes habitan y conforman la villa. El collage de voces y perspectivas que dan cuenta del espacio permite romper con la idea de que existe una sola voz autorizada, de que existe una única verdad plausible de ser representada y de que la verdad es única, no una construcción o disputa de sentido (cfr. Michel Foucault). Es por ello que la obra defiende la circulación de la palabra y la existencia de discursos que presentan versiones diversas de los hechos. En la ruptura de los hábitos monológicos, se genera la apertura para el surgimiento de nuevas formas de pensamiento posible.

El cuerpo literario, entonces, se construye a partir de la multiplicidad: la polifonía de las voces, la aparición de cuerpos anti-normativos, deseantes, disidentes, animales, “monstruosos”, relegados; cuerpos que no importan.

El segundo punto importante es, así, la representación de los cuerpos. Si en el centro de la historia está Cleo, su cuerpo travesti y pobre sintetiza el de muchos otros que no se nombran y su mera existencia cuestiona el destino biológico que rige las concepciones de lo que es ser mujer y ser hombre. Las construcciones de género se ponen en duda ante la presencia de esta mujer que reproduce en su apariencia los esquemas de feminidad hegemónicos pero que capaz de procrear como hombre. Las tecnologías que construyen el significante “mujer” colisionan con este cuerpo no normativo que es acompañado de una sexualidad desbordante y, como cualquier desviación del estereotipo, disidente. Pero la subversión a la regla no es aceptada sino castigada.

Es por ello que el tercer eje se traza en el plano de la biopolítica. Quienes ocupan lugares que se salen del rol social que les es asignado se convierten en

seres subalternos, cercanos a la animalidad, que pierden el estatus de persona. *La Virgen Cabeza* es, entonces, una novela que se inserta en la tradición literaria argentina que tematiza la violencia como forma de dominación de “lo otro”. Si en “El Matadero” los federales eran caranchos, bestias sin capacidad de raciocinio, los villeros en esta obra son considerados “lobos” que desafían el lugar que socialmente les corresponde y se configuran en ese acto revolucionario como no-personas, seres sobre los cuales es posible ejercer la tortura sin límite y las vejaciones deshumanizantes. La separación del rebaño se castiga con un único destino posible: la muerte.

La Virgen Cabeza es una novela que moldea diversos materiales lingüísticos, políticos y corporales. Es también una obra literaria que toma postura frente a la acuciante situación social en la que todavía existen cuerpos que son considerados como bienes consumibles, desechos de un canibalismo que fagocita la diferencia, surgido de la indisoluble unión entre capitalismo y patriarcado. En su inmensa riqueza, el relato de Gabriela Cabezón Cámara se cuela bajo nuestra piel y nos conmueve con la certeza de que, aunque “sigue sin ser posible abrazar a los muertos, hechos solo de una memoria que también se muere” (11), dar voz a los vencidos de la historia es un acto de resistencia.

Bibliografía

Anzaldúa, Gloria. “Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan”. *Otras inapropiables*. Madrid: Traficantes de sueños, 2004. 71-80.

Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor, 2002.

Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

Cabezón Cámara, Gabriela. *La virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

De Laurentis, Teresa. “La tecnología del género”. *Revista Mora* N° 2 (1996): 6-34.

Domínguez, Nora. “Capturas”. *Escritores del mundo. Revista-blog de literatura, ensayo y crítica*, 2013. Web. Acceso: 25/01/2016.

Domínguez, Nora. "Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara". *Cuadernos LIRICO* N° 10 (2014). Web. Acceso: 02/02/2016.

Forastelli, Fabricio. "Protocolos críticos y estéticos en la configuración del tema de la pobreza en la literatura argentina: lo pobre lindo". *Filología* Vol. XLII (2010): 213-228.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Méjico: Octaedro, 2003.

Giorgi, Gabriel. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

hooks, bell. "Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista". *Otras inapropiables*. Madrid: Traficantes de sueños, 2004: 33-50.

Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

Richard, Nelly. "Feminismo, experiencia y representación". *Revista Iberoamericana* Vol. LXII. N° 176-177 (1996): 733-744.

Segato, Rita. "Territorio, soberanía y crímenes de segundo Estado: la escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez". *Série Antropológica* N° 362 (2004): 1-20.

Vartabedian, Julieta. "El cuerpo como espejo de las construcciones de género. Una aproximación a la transexualidad femenina". *Quaderns-e de l'ICA*. N° 10 (2007). Web. Acceso: 15/02/2016.