

La fuerza de juntarnos. La villa como fiesta *queer* en *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara

*The strength of coming together. The slum as a queer
party in La Virgen Cabeza by Gabriela Cabezón
Cámara*

Silvina Sánchez

Recebido em: 08 de setembro de 2022

Aceito em: 17 de setembro de 2022

Silvina Sánchez es Profesora en Letras (Universidad Nacional de La Plata) y actualmente se encuentra finalizando su tesis de Doctorado, sobre experiencia y racionalidad neoliberal en la literatura argentina de las últimas décadas. Es coordinadora del Curso de Ingreso y profesora en Teoría Literaria I (FaHCE-UNLP).

Contato: silvinasanchez80@gmail.com
Argentina

PALABRAS CLAVE: Narrativa
Argentina Reciente; Cabezón
Cámara; Corporalidades;
Subjetividades; Neoliberalismo

Resumen: El artículo analiza *La Virgen Cabeza*, primera novela de Gabriela Cabezón Cámara, abordando especialmente la transformación de los cuerpos y las subjetividades; la configuración de los afectos, de lo familiar y de las maternidades, y la construcción de modos de lo común alternativos a la racionalidad neoliberal.

Postula que las vidas de las protagonistas se afirman como "políticas del cruce" (Preciado), hacen del tránsito un modo de subjetivación, al mudar sus identidades y sus cuerpos, volverse disidentes del sistema de sexo-género y de la ficción de normalidad. La villa se configura como una comunidad *queer*, que propicia el flujo de los sujetos en posiciones móviles y cambiantes, donde es posible inventar con otros una nueva organización de las formas de vida, en disputa con la hegemonía del mercado y con la gestión individualizadora (Butler, Lorey). La novela relata la experiencia del duelo por la comunidad perdida, un cementerio de cuerpos prescindibles, residuales y precarios. La memoria se convierte en narración coral y múltiple, el tráfico de los afectos se conjuga con el don de las palabras.

KEYWORDS: Recent Argentine
Narrative; Cabezón Cámara;
Corporealities; Subjectivities;
Neoliberalism

Abstract: This article analyzes *La Virgen Cabeza*, Gabriela Cabezón Cámara's first novel, especially addressing the transformation of bodies and subjectivities, the configuration of affections, of the familiar and of maternities, and the construction of modes of the common, which come as alternatives to the neoliberal rationality.

It postulates that the lives of the protagonists are affirmed as "politics of the crossing" (Preciado), which make of the transit a mode of subjectivation, by changing their identities and their bodies, becoming dissidents of the sex-gender system and of the fiction of normality. The slums are configured as queer communities, which favor the flow of subjects in mobile and changing positions, where it is possible to invent with others a new organization of the forms of life, in dispute with the hegemony of the market and with the individualizing management (Butler, Lorey). The novel relates the experience of mourning for the lost community, a cemetery of expendable, residual and precarious bodies. Memory becomes a choral and multiple narration; the traffic of affections is combined with the gift of words.

La Virgen Cabeza (2009) es la primera novela de Gabriela Cabezón Cámara, que luego formó parte de su “trilogía oscura”, junto con *Le viste la cara a Dios* (2011) y *Romance de la Negra Rubia* (2014).¹ Narra la vida en El Poso, donde Cleo, una travesti-santa que se comunica con la Virgen, se convierte en líder y posibilita la reunión de los villeros en un proyecto de autogestión cooperativa. La historia está reconstruida mayoritariamente desde el punto de vista de Qüity, una periodista que se acerca allí con la intención de escribir una crónica, pero se termina quedando a vivir. La trayectoria de la villa es descendente, desde la posibilidad de una comunidad gozosa hasta la destrucción, porque en su momento de esplendor es arrasada por un operativo policial que acribilla a la mayoría de sus habitantes. Las protagonistas se ven impelidas al exilio, se enamoran y forman una familia sexo-disidente. Terminan viviendo en Miami, en el confort y la opulencia, gracias al éxito de la ópera cumbia sobre la historia de Cleo y a sus programas de televisión. En este artículo, pretendemos analizar la novela desde una perspectiva de género, a partir de los aportes teóricos de Judith Butler y de Paul B. Preciado, considerando las siguientes dimensiones: la transformación de los cuerpos y las subjetividades; la configuración de los afectos, de lo familiar y de las maternidades; la construcción de lo común como modo de resistencia y subversión de las jerarquías, las fronteras, las lógicas y los códigos de la racionalidad neoliberal; los vínculos entre memoria, experiencia del

1 La definición de su obra narrativa como “trilogía oscura” fue sugerida por Cabezón Cámara y luego reproducida en diversas entrevistas y reseñas (ver, por ejemplo, “Historia de una transformación” de Nora Domínguez, 2014, *Revista Ñ*. Recuperado de https://www.clarin.com/rn/literatura/resenas/Gabriela-Cabazon-Camara-Virgen-Cabeza_0_BkN4Y6cwme.html).

duelo y narración; las estrategias de composición del relato, tales como el descentramiento narrativo, el contrapunto de versiones y la multiplicidad de los puntos de vista.

1. UNA POÉTICA DEL MESTIZAJE, UNA POLÍTICA DEL CRUCE

La Virgen Cabeza transcurre en un futuro más o menos cercano –se mencionan algunos personajes de la cultura popular argentina, como una Susana Giménez envejecida o la muerte de Diego Maradona– por tanto, se configura como imaginación del presente tensada al porvenir, donde las desigualdades económicas y sociales se continúan reproduciendo y se trazan en las fragmentaciones espaciales y en las disputas por los territorios urbanos. Lejos de intentar una representación verosímil de lo social, la novela trabaja las tensiones entre representación y des-realización, entre lo posible y lo increíble, entre lo figurativo y la desfiguración. Y lo hace a partir de la construcción de una poética del mestizaje, de la desproporción hiperbólica y del oxímoron. Cleo es la travesti que se ha convertido en líder y santa, mezcla de Evita y las divas de la televisión, puro glamur, con “la peluca lacia y rubia que la hace parecer una especie de Doris Day de albañilería” (19), apretados pantalones de *animal print* y los tacos enterrados en el barro de la villa.² Tiene “delirio de joya”, “de zafiro puto” (115). La estatua de la Virgen, que le hizo un albañil agradecido, es “medio cabezona, narigona,

2 Todas las citas de la novela pertenecen a la siguiente edición: Gabriela Cabezón Cámara, *La Virgen Cabeza*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009. A continuación, se indicarán únicamente con el número de página.

un poco raquítica, con una cruz en la diestra y un corazón en la siniestra” (34-35). Y hacia el final, Cleo invierte todo su dinero para realizar, en la sede de Rolex en Suiza, una catedral portátil que alberga una escultura de la Virgen: hilos de oro para la cabellera rubia, diamantes para la dentadura, rubíes para los labios y dos zafiros gigantes para los ojos azules. Puro lujo para este diminuto altar hecho del engarce de piedras preciosas.

En el ritual religioso presidido por Cleo no solo se venera a la Virgen, sino que también se convocan otros santos locales y transnacionales: la Difunta Correa, el Gauchito Gil, Catalina de Siena, el doctor Pantaleón, San Malverde y Juana de Arco avanzan como momias de colores sobre las espaldas de las travestis hacia el lugar de reunión, concentrado en una pira funeraria. Las esculturas de los santos, todas igualmente raquílicas, con cuerpos débiles, con cabezas enormes y desorbitadas, se destacan por la desproporción, que, según la narradora, es necesaria para expresar la esperanza de los pobres, dispuestos a creer que hay una salvación para ellos.

La entrada a El Poso está presidida por un arco que da la bienvenida en letras coloridas, sostenido por palomas de cemento, que son “como unas pelotas aplastadas, con alitas” (38). La villa es un laberinto surcado por “pasillitos llenos de mierda”, con las viviendas armadas con retazos, como ladrillos de diferentes clases y tamaños y pedazos de chapa (86). Cuando el barrio se organiza en torno a la piscicultura, la decoración se concentra alrededor del estanque, que se vuelve un jardín de flores y un santuario en el que la estatua de la Virgen es escoltada por cuarenta santos de diversas procedencias y tradiciones religiosas. Las descripciones de los personajes, de

los objetos, de los espacios desarman las contraposiciones entre lo formado y lo deforme, lo bello y lo feo, lo simétrico y lo disimétrico, lo armónico y lo inarmónico, y lo hacen componiendo síntesis inusitadas donde los opuestos pueden yuxtaponerse y coexistir. Además, las descripciones tienden hacia la hipérbole, se destacan por la ornamentación y el barroquismo, como una afrenta a la sencillez.

Las caracterizaciones de las protagonistas ponen en el centro de la subjetividad la capacidad de variación de los cuerpos y de las vidas. En el "Prólogo" a *Ensayos sobre biopolítica*, Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez postulan que "Nunca sabemos a priori aquello de lo que un cuerpo es capaz" (2009, 23). Los autores, siguiendo la tradición filosófica de Spinoza y su reelaboración por parte de Deleuze, reflexionan sobre la emergencia de la vida como fuerza que excede las construcciones normativas del individuo y de lo humano: "*Una vida está en exceso respecto de la vida (o mi vida) que la contrae dentro de los límites de una identidad*" (2009, 23, cursiva en el original). De ese modo afirman que siempre hay más posibilidades de vida, más diferencias proliferando virtualmente alrededor del mundo de sujetos y objetos que la actualizan. En *La Virgen Cabeza*, lejos de quedar constreñidas en los confines de una identidad, o en un modo limitado y definido del ser, las protagonistas muestran, en primer plano, la intensidad virtual de una vida desustancializada y abierta, que puede mutar en cada una de sus expresiones. Los cuerpos de Cleo y de Qüity aparecen como pura diferencia, como poder virtual de devenir, y a la vez experimentan múltiples conexiones, se entregan a la capacidad de afectar y ser afectadas, a

los encuentros y la creación de nuevas relaciones (Giorgi y Rodríguez, 2009, 22-23). Sus vidas se resisten a los mecanismos de inscripción y de sujeción de lo vivo, se desajustan, se desvían, se agrietan y se fugan. Ni siquiera ellas logran prever el deslizamiento de sus trayectorias, dice Cleo, cuando la interpela a Qüity, en su versión del relato: “¡Y mirá cómo terminamos, mi reina! ¿Vos te lo imaginaste alguna vez? ¡Madres de familia con deck al Caribe y fama internacional!” (23).

En los dos casos es sobre todo un episodio de violencia extrema lo que posibilita el trance hacia otro modo del ser. Cleo pasa una noche en el calabozo, donde sufre una violación por parte de todos los policías e incluso los presos, además de ser agredida y golpeada ferozmente. Allí, al borde de la muerte, recibe la primera visita de la Virgen, que la limpia, la cura y le aconseja que tiene que cambiar de vida. Esto puede conectarse con un episodio de violencia anterior, cuando a los doce años su padre, como castigo por su identidad de género, le dio una golpiza tan brutal que debió ser internada, dejándole una renguera como secuela. La visión de la Virgen repliega el tiempo hacia atrás y logra sanarla de las heridas del pasado, además de resignificar el porvenir. Los guardias se quedan estupefactos cuando la encuentran espléndida, en el calabozo todo limpio, desayunando un té con leche y medialunas que le dejó la Virgen, y después la ven salir, caminando, sin su renguera habitual, “como una reina, sin marcas, como para la tele” (36). Luego de ese episodio, asume una militancia con fuertes dosis de liderazgo y atracción entre los habitantes de la villa. De modo tal

que Cleo atraviesa un proceso de autoconfiguración, no exento de caídas, donde se construye el mito de su santidad.

Al inicio de la trama, cuando Qüity se dirige con su auto por la autopista hacia la villa, se cruza con el cuerpo de una mujer prendida fuego: "una llamarada humana corriendo una carrera epiléptica, con movimientos imposibles para un cuerpo humano y con un grito desgarrador" (42). La escritora abraza a la chica, la acuna, intentando protegerla, y finalmente le da un tiro de gracia. Luego averigua que era una joven víctima de trata que, en su intento por escapar del cautiverio, fue castigada y calcinada por la Bestia, líder de la agencia de seguridad privada más fuerte del Conurbano y mandamás de la prostitución en la provincia. Este acontecimiento significa una bisagra para Qüity que, acostumbrada a ser mera observadora o testigo de los hechos, se vuelve activa, implicada, tocada por los acontecimientos, instaurando un lazo de comunión con los sujetos oprimidos que luego se va a acentuar a partir de su vida en la villa. El cuerpo en llamas de la chica no solo la insta a actuar para reparar el daño, sino que además se torna ceremonia de iniciación. La narradora hace alusión a un tránsito "al otro lado", que significa dejar su estado anterior –"me fui de mi vida para siempre" (43)– e ingresar al territorio villero, a un nuevo modo de habitar el mundo, adaptándose a sus tácticas y sus estrategias: "Evelyn fue mi ticket to go, mi entrada a la villa. Yo la maté y ella me hizo villera." (49). Los dos episodios señalados, situaciones extremas de violencia de género que ponen a las protagonistas al límite de lo que pueden soportar, se constituyen a la vez como plataformas

de mutación de las subjetividades y de los cuerpos, como ritos de pasaje a partir de los cuales las vidas se afirman como políticas del cruce.

Paul B. Preciado, en las crónicas de su transición de género compiladas en *Un apartamento en Urano*, considera que son los procesos de cruce los que mejor permiten entender la transición política global a la que nos enfrentamos. Destaca a la migración y al cambio de sexo como dos prácticas de cruce que, al poner en cuestión la arquitectura política y legal del colonialismo patriarcal, de la diferencia sexual y del Estado-nación, sitúan a un cuerpo en los límites de la ciudadanía e incluso de lo que entendemos por humanidad (2019, 29). Migrantes, refugiados, personas trans, “todos ellxs cruzan la frontera. La frontera los constituye. Los corta y los destituye. Los atraviesa y los revienta. Viven en el cruce.” (Preciado, 2019, 46). Las protagonistas de *La Virgen Cabeza* eligen el cruce como espacio para habitar, hacen del tránsito un modo de subjetivación, al mudar sus identidades y sus cuerpos, y volverse disidentes del sistema de sexo-género y de la ficción de normalidad. Su nomadismo se replica en diversos planos: la transformación en su identidad de sexo-género, en la experiencia amorosa y en la construcción de lo familiar, su cambio de nombre y de identidad civil para poder huir del país y la experiencia migrante son las dimensiones más evidentes. Pero a la vez observamos micropolíticas del cruce: un nomadismo en la configuración de las subjetividades que las vuelve móviles y metamórficas. Si el régimen político, sexual, ecológico criminaliza toda práctica del cruce, confirma las fronteras y las ficciones normativas de lo único –una única identidad, una única lengua, una única cultura, un único nombre–, las subjetividades y

las vidas que se narran en la novela demuestran procesos constantemente cambiantes de subjetivación y de creación de sociedad (Preciado, 2019, 35).

La trayectoria de Qüity implica un desplazamiento desde un vínculo predominantemente cognoscitivo, utilitario y calculador con el mundo hacia un vínculo corporal y deseante, solidario y empático, tramado por la capacidad de afectar y de ser afectada por los otros. En un primer momento, Qüity se acerca a la villa por un interés particular, para escribir una crónica y ganar el premio de la Fundación Novoperiodismo. Esto es percibido por Cleo quien la increpa: "en esa época te podía la ambición, pensaste que tenías la nota del año", "para vos éramos tus gallinas de los huevos de oro" (77-78). La periodista mantiene una distancia y una curiosidad exotista: "te creías que ir a la villa era ir de safari" (22). Si en un comienzo observa con mirada culta, letrada, racional y cientificista las prácticas religiosas y culturales de la villa, luego esa percepción extrañada va cediendo para comenzar a mimetizarse y participar de una pragmática vitalista villera. Mientras todos rezan y repiten las oraciones que se saben de memoria, Qüity prefiere quedarse afuera del ritual, con un gesto de censura e incomprensión. Pero después se va entregando a la mística sagrada del momento: "Al rato dejé de pensar y me dejé arrullar por las avemarías y me acordé de mí en mi época de Dios" (69). La protagonista, que se acerca a la villa más bien descreída, va dejando atrás su escepticismo y las posiciones tajantes, comienza a dudar, a permitirse la incertidumbre: "¿Existirá la Virgen y le dará por los clásicos y las putas pobres?" (17). Durante su estadía en la villa, más bien celebra los dones espirituales de Cleo, su función de médium de los milagros y

los consejos de la Virgen, la lengua –esa mixtura entre rioplatense orillero, español medieval, pasajes de la Biblia, citas de las cantigas de Alfonso el Sabio y de la Odisea– en que compone sus plegarias. De modo tal que, en lugar de censurar lo sobrenatural, la narradora participa de esa configuración del mundo, lo que otorga a la narración el componente de un maravilloso aceptado por los personajes y por el nivel de la enunciación.

Por otra parte, si en los comienzos se resiste a la estupidez de las letras del reggaetón, luego el ritmo se le va metiendo en la lengua y en el cuerpo: “a mi carne le gustaba ese ritmo emputecido y me emputecía yo también” (114). Qüity se va involucrando con lo que sucede en la villa, instaura lazos de identificación y de cariño con los otros, cultiva un sentido de pertenencia. Se va sumando a las celebraciones y a las fiestas, se deja llevar por el encuentro gozoso de los cuerpos, por el baile y el sexo; se abisma hacia la religiosidad y la comunidad promovidas por el liderazgo de Cleo. De este modo, su trayectoria vital se desliza de testigo curiosa a una práctica de la inmersión, de la distancia a las afectividades, del racionalismo científicista y ateo hacia las posibilidades de la comunión mística, las profecías y las plegarias; desde la supremacía de la mente a un estallar de las sensaciones corporales; de la sexualidad heteronormativa a la experiencia sexo-disidente. Porque se va sintiendo cada vez más atraída por Cleo: “me calenté con mi objeto de estudio”, recuerda Qüity. Y cuando pone en palabras los sucesos, no duda en afirmar que “la semilla del amor se hizo en la villa” (115).

Sin embargo, el romance se concreta mucho después, luego de la masacre y la derrota, cuando Cleo encuentra a Qüity deshecha de dolor y se empeña

en consolarla, con canciones de Gilda, con caricias y besos que terminan en una escena de sexo y llanto catártico: "Dos animales desesperados que se frotaban y se embadurnaban y lloraban y se abrazaban y se sentían latir como quien se aferra a la vida." (141). Para Qüity, esto significa el desgarramiento de las certezas en que se aferraba su subjetividad, figurado con una serie de imágenes que aluden al cataclismo: "Algo se me rompió, se abrió como se abre la tierra cuando se le mueven las placas, se quebró, se rajó como se rajan las paredes de un dique por la presión del agua, se partió, se astilló como un vidrio de un pedrazo, se vino abajo como un edificio bombardeado" (140). La fuerza del deseo rompe, abre, quiebra, raja, parte y astilla los regímenes normativos que constriñen las identidades y se habilita el cruce, el éxtasis de un cuerpo por fuera del binario sexual y de la heterosexualidad obligatoria. Este amor también es sísmico para Cleo, generando una nueva torsión en su práctica de cambio de género, porque, tal como ella expresa: "nunca se le había dado antes por el lesbianismo" (145).

La maternidad y la construcción de una familia disidente son otras de las prácticas del cruce que se observan en *La Virgen Cabeza*. Las configuraciones de la maternidad exploran las tensiones entre disposición biológica y dispositivos culturales. Según Silvia Tubert (2007), la maternidad es una función construida como natural y necesaria por un orden cultural y contingente. La autora aclara que, las figuras de la maternidad, lejos de ser un reflejo de la condición biológica, "son producto de una operación simbólica que asigna una significación a la dimensión materna de la femineidad y, por

ello, son al mismo tiempo portadoras y productoras de sentido” (Tubert, 2007, 208-209).

En *La Virgen Cabeza*, la maternidad no está narrada solo desde la vivencia de Qüity, que gesta en su vientre a María Cleopatra, sino también desde la percepción de Cleo que reconstruye su propia imagen de madre y a la vez evalúa el comportamiento de su pareja. La narración de Cleo replica muchas de las concepciones culturales más difundidas sobre la maternidad, en dos sentidos predominantes: como auto proyección idealizada y como juicio condenatorio. De este modo, con esta operación dialógica, la novela exhibe cómo el orden simbólico crea representaciones, imágenes y figuras que imponen discursos y prácticas sobre la maternidad. Según la mirada de Cleo, cuando se encuentran en Miami, Qüity no desempeña adecuadamente sus funciones: “vos no le das ni bola” (76), “sos un desastre con María Cleopatrira, no sé qué sería de la nena sin mí” (92). Cleo repite la condena social a las madres que se ocupan poco o mal de sus hijos, como si la maternidad pudiera medirse según medidas cuantificables de dedicación y según los parámetros de las prácticas que el orden simbólico valora e impone como mandatos –amamantar por tiempo prolongado, dar de comer, tejer la ropita. En ese ejercicio de reprobación, mientras Qüity es la que no hace nada, o la que actúa en forma desastrosa, ella se enaltece como la madre abnegada, que entrega su vida a la crianza y la atención de la niña, al “deber de cuidarla antes que nada” (17).

Sin embargo, en la subjetividad de Qüity podemos observar las tensiones entre los saberes, creencias y valores construidos sobre la maternidad con

un efecto normalizador y disciplinario y la experiencia de la maternidad tal como es vivida y sentida, en cuerpo propio y en primera persona. Cuando Qüity se descuida durante su embarazo –debe ser atendida y alimentada por Cleo–, cuando no soporta a María Cleopatrita y se aísla para no escucharla, cuando se permite no atender a su hija, o estar deprimida, triste, encerrada en el palacio, sin salir ni juntarse con nadie; cuando se concede la posibilidad de hacer esa “vida de monje” (27), o de abismarse hacia la locura, su experiencia se desajusta de lo que debería ser una “buena madre” según las gramáticas de la cultura, se corre de las acciones pautadas por el poder normalizador cuando asocia a la mujer con la maternidad como destino biológico y como única forma de vida posible.

En la novela, además, se configuran otros modos de establecer vínculos y de concebir las familias y las crianzas. En la villa, los roles de madres y de padres, de hijos y de hermanos acontecen al ritmo de las vivencias, no están previstos ni se sujetan a una determinación biológica, son espacios vacíos y variables que se van asumiendo según las ocasiones y los encuentros, los contactos, las afecciones y los deseos. Aparecen maternidades electivas, que se conciben por adopción y no por gestación. Qüity insiste varias veces en llamar a Kevin como “mi hijito” y relata cuando él la señala como su protectora, de modo tal que es el hijo quien engendra a la madre. El desgarramiento que provoca en Qüity la ausencia del niño –víctima del desalojo y asesinado por la policía– está marcado por los vínculos entre maternidad y proceso de duelo, la muerte actúa como final y como comienzo: “Su muerte había terminado de alumbrar mi maternidad” (12). En la breve estadía en la casa

del río, la bebé se le aparece a Qüity como un sueño dulce, como “una tortuguita”, para llevar en el bolsillo, para tener compañía; mientras en su vientre, con sus latidos, la ata a la vida, le permite reposar del dolor. Al igual que la vez que Kevin, al verla borracha y triste, la cubre completa con papel higiénico a modo de venda, la lleva hacia la cama y la acuna al ritmo de una canción. Porque los hijos también cuidan a las madres, en una alternancia de funciones, arropan y curan, abrazan como gestos de salvación.

Además, otros personajes, el Gallo y la Colorada, se dedican a criar a todos los niños huérfanos de la villa. Wan, aun cuando no está seguro de ser el padre biológico de Kevin, le compra ropa y le manda bolsas de comida. Y Cleo cuida amorosamente a los habitantes de El Poso, saca las mesas a la calle para invitar a todos a comer. Se preocupa por los jóvenes, les da sermones para que hagan deporte y para alejarlos de la droga. Al desarticular los roles rígidos y la estructura de la familia nuclear, la villa deviene una familia ampliada, bajo el halo protector de una travesti, que oficia de madre, de santa predicadora y de reina glamorosa de la fiesta. La comunidad villera propicia el flujo de los cuerpos en posiciones móviles, alternativas y cambiantes; conformando una sociabilidad abierta y creativa.

Otras de las prácticas del cruce que se narran en la novela son la condición de refugiadas, la experiencia de clandestinidad en las islas del Delta y el posterior viaje a Miami. Las protagonistas atraviesan de modos muy distintos el tiempo posterior a la masacre, la espera en el río, mientras aguardan los pasaportes para huir del país. Por un lado, Qüity permanece ajena, indiferente a todo lo que la rodea, en un dejarse estar transida hacia

la muerte, un estado de ensimismamiento e introspección. Por otro lado, Cleo se mantiene activa y enérgica, “ella es pura alegría blanca y radiante y maricona y devota y enamorada y está siempre como entre boleros de novia camino al altar” (15); es quien se ocupa de las provisiones, de las comidas, del cuidado, de todo lo que necesitan para subsistir. Cleo reafirma su interpretación cristiana de la existencia, se construye sus “cuentitos de Kevin en un paraíso de PlayStations con pantalla gigante” (10). En cambio, Qüity se aleja de la cosmovisión religiosa, tal como antes de su ingreso en la villa, se torna escéptica y cuestiona las certezas teológicas de Cleo: “loca descerebrada, qué hacés rezando, todavía podés creer pelotudeces y rezarle a ese pedazo de cemento de mierda” (140). Cleo no deja de llenar el mundo de palabras: recita, canta y reza, satura la experiencia de relatos susceptibles de explicar el dolor; mientras que Qüity se encierra en el silencio.

Durante la estancia en el delta, Cleo y Qüity parecen configurarse como una estética de los opuestos: vida y muerte, activismo enérgico y pasividad, saber cuidar y dejarse cuidar. Luego, ya instaladas en Miami, continúan demostrando disposiciones diferentes: Cleo con las ventanas abiertas y a los gritos, Qüity replegada en el salón, con las ventanas blindadas, en completo mutismo; Cleo disfrutando de su éxito en la televisión, Qüity abocada a la escritura de las memorias; Cleo como la santa que habla con la Virgen y diva del espectáculo, Qüity como “el monje”, “la loca del desván”, o “la maniática del bunker” (27-28). Sin embargo, si bien se reproducen algunas dualidades –exterior e interior, palabra y silencio, proyectarse hacia el futuro

y quedar atrapada en el pasado—, esta lógica opositiva no es tan rígida como aparenta.

Si la cultura funciona fundamentalmente a través de la construcción de pares dicotómicos, la novela trabaja la desestabilización de esa lógica hegemónica. Por un lado, porque atribuye los elementos de manera indistinta, desarma los pares varón y mujer, masculinidad y femeneidad, concebidos en términos esencialistas, y de ese modo subvierte el régimen epistemológico y político binario. Una dicotomía implica que el par de conceptos es exhaustivo y excluyente, es decir que si un elemento pertenece a una categoría del par no puede pertenecer a la otra, instaurando además un principio de no contradicción (Maffía, 2009). En cambio, en la construcción de las subjetividades que propone la novela los elementos no funcionan de manera excluyente, sino que más bien se imbrican y necesitan de su co-presencia. De este modo los conceptos asociados a la femineidad y a la masculinidad —subjetivo y objetivo, emocional y racional, concreto y abstracto, privado y público, trabajo reproductivo y trabajo productivo, familia y estado, cuerpo y mente—, que se han presentado como dicotomías, superpuestos al binarismo sexual, transformándose en mandatos culturales de género, se convierten en elementos que se yuxtaponen y se mezclan en una fusión impura y heteróclita. De allí que Cleo sea la travesti santa, “una niña de Lourdes chupapijas, una santa puta y con verga” (31), la madre abnegada y la madre que abandona a su hija. Cleo lleva adelante las tareas de cuidado, el trabajo doméstico y a la vez lidera la organización cooperativa, las redes de productividad y las tareas de los habitantes de la villa. Qüity se encierra

en el palacio de Miami y a la vez sale de viaje hacia Cuba para buscar a su amada; se sume en el silencio, pero también es la compositora de la ópera cumbia, la voz elegida para comunicar las memorias de la villa y la escritora de la novela que estamos leyendo.

Entre la memoria del horror y los muertos como sombras, puede acontecer la alegría de estar vivas, como la escena del almuerzo en un bodegón del delta. Toman ropas prestadas, Cleo con apretados Versace de volados y *animal print* y Qüity con traje de hombre, se engalanan, se transforman para la fiesta. Un momento de pura luminosidad, en medio de la oscuridad del duelo, que prefigura la partida, el nomadismo, la metamorfosis: poder ser otras cada vez, reinventarse en un nuevo comienzo. La migración hacia Miami implica un cambio de identidad: "yo terminé siendo Catalina Sánchez Qüit y Cleo 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). Y también un deshacerse un poco de lo que eran, dejar la villa, la patria, dejar de ser tan pobres, para volverse "unas señoras ricas del primer mundo" (19).

2. UNA COMUNIDAD QUEER

A partir del mensaje de la Virgen que les recomienda hacer un estanque en el potrero y criar peces, la villa se organiza como comunidad autosuficiente. Esta es la dimensión del texto que ha sido más abordada por la crítica literaria. En general, las lecturas suelen considerar la construcción de nuevas formas de vivir juntos, una utopía económica y comunitaria, vinculada a la estética del barroco. Según Paola Cortés-Rocca (2011, 2016, 2018), la cría de

animales es un regreso burlón al siglo XIX, una consideración de lo animal como mercancía y de la villa como miniatura de la nación, que impulsa una transformación en la economía subjetiva y política. Juan Francisco Marguch postula “una noción de comunidad como multitud carnavalesca, en la que el sexo y el deseo se vuelven materia barroca que circula libremente entre los cuerpos” (2013, 93). También Cecilia González habla de la villa como “lugar experimental de una comunidad utópica” y destaca una “apuesta estética por el barroco” (2012, en línea), que observa en la reorganización del espacio según el motivo de la proliferación vegetal.

Por supuesto que rescatamos los aportes de estas lecturas críticas, pero, a la vez, pretendemos agregar otras líneas de análisis. El motivo de la villa como fiesta no se inaugura con la piscicultura, sino que está presente desde mucho antes en la novela. La posibilidad de autosuficiencia económica lo que hace es potenciar un modo del ser y estar en el mundo, que se muestra como característico del territorio villero desde el comienzo de la llegada de Qüity, previamente al mensaje de la Virgen. En *La Virgen Cabeza*, la villa propicia una construcción de lo común que en muchos sentidos subvierte las diferenciaciones, las jerarquías, las fronteras y los códigos que rigen la racionalidad neoliberal. En este sentido, la villa exhibe procesos de un devenir común: un inventar con otros una nueva organización social de las formas de vida, en disputa con la hegemonía del mercado y con la privatización individualizada de los servicios sociales.

La racionalidad de mercado exige la autosuficiencia económica como ideal moral, imponiendo modalidades empresariales que se apoyan en una feroz

defensa ideológica de la responsabilidad individual y que promueven una privatización de los servicios y los riesgos que corren por cuenta de la gestión individualizada de los sujetos (Butler, 2017; Lorey, 2016). En cambio, en la villa configurada en la novela puede observarse un carácter común de las mercancías, que pierden su lógica de intercambio y acumulación individual, para tornarse objetos de uso compartido, que desdibujan los límites entre lo propio y lo ajeno. Y, en oposición a la privatización de los servicios y los riesgos que corren por cuenta de la gestión individualizada de los sujetos en tanto empresarios de sí mismos, en la villa se construyen subjetivaciones que no se corresponden por entero a la razón neoliberal, sino que ejercen resistencia o modos de la desobediencia respecto a esa lógica. Se priorizan las posibilidades de un agenciamiento colectivo donde lo más importante es pertenecer y sentirse parte de algo común, donde se fomentan formas de reciprocidad y nuevas condiciones posibles de solidaridad.

Y esto se observa antes del proyecto del estanque, que posibilita la profundización de las características señaladas. Por ejemplo, Qüity se sorprende de que cualquiera se aparece en la casa de cualquier vecino en cualquier horario: "Cuestión de llegar con facturas o papas fritas, salamines y cerveza y empezaba o seguía la fiesta. Era así, desde su centro mismo la villa irradiaba alegría." (28). El primer día que entra a la villa, las "hermanitas", ex compañeras de trabajo de Cleopatra, como meticulosas "hormiguitas travestis", arman extensas mesas con caballetes y tablones, donde sirven para todos mate cocido y tostadas con mermelada casera elaborada por Cleo, las calles se impregnan de "olor a hogar", a "desayuno en casa" (52-53). La

narradora remarca que esa disponibilidad amable no se debe únicamente al milagro religioso, sino que más bien lo excede: “Parecía cosa de la Virgen y Cleo, pero éramos nosotros, era la fuerza de juntarnos.” (28).

Cuando se organiza la vida en torno a la piscicultura, se produce una exaltación de esos rasgos que ya aparecían prefigurados. Con la reproducción de los peces, los villeros tienen alimento asegurado y se dedican a degustar distintas variedades: “carpa en guiso, con chimichurri, en chop suey, en puchero, con salsa agridulce, en salpicón, saltada con verduras, con polenta, en ceviche y, obvio, asada” (81). Los pescados se cocinan sobre diez metros de parrillas improvisadas y luego se comen en mesas larguísimas donde todos están invitados, donde se charla a los gritos, con la música a todo volumen. La celebración de la abundancia, que se exhibe a través de la multiplicación exacerbada del universo vegetal y animal, se contrapone a las representaciones de los sectores populares reducidos a un sistema de desventajas, faltas y carencias. El trabajo se organiza en forma colectiva: los vecinos se distribuyen en comisiones, algunos se ocupan de la decoración, otros se encargan de las relaciones institucionales y otros se suman al trabajo de los antropólogos que clasifican la basura del fondo de la tierra. De estos modos, se desarticula la forma individualizada de la responsabilidad que impone la subjetivación neoliberal, sustituyéndola por una concepción solidaria y colectiva que ratifica la dependencia mutua de los sujetos y la actuación conjunta de los cuerpos (Butler, 2017).

Las historias de vida no se reservan en el ámbito privado, sino que se cuentan y se comparten, las decisiones se consultan, las noticias vuelan:

“armamos una lengua cumbianchera que fue contando las historias de todos, escuché de amor y de balas, de mexicaneadas y de sexo” (27). Se amplían los espacios de circulación de la palabra, se construye una lengua alternativa a la lengua dominante y oficial, donde se mezclan los discursos, los registros, los ritmos y los tonos: el español medieval de Cleo cuando habla con la Virgen, el discurso bíblico, los rezos y los sermones religiosos, un cantito de barra, el romancero, una murga carnalera, una canción pop, el reggaetón y la cumbia feliz y rabiosa. Es en las reuniones colectivas donde los habitantes del barrio se gritan chistes, recuerdan anécdotas, se confiesan, hacen catarsis, se piden perdón por todas sus ofensas, se absuelven, se sanan, se entregan a noches de “llantos generales y abrazos” (107), porque fundamentalmente se reconocen “como parte de algo” (54). Y también es allí donde despunta la alegría y la fiesta. Con lucecitas de colores colgando de los techos de los ranchos se anuncia el inicio del convite: “tomábamos, comíamos y cogíamos”, “nos desbordábamos, no podíamos contenernos, no era el alcohol porque bailábamos tanto que se nos evaporaba en sudores, en frenesís rítmicos, en ardores que exorcizaban hasta demonios” (107).

Las casas son de puertas abiertas y las calles de la villa se tornan lugares para habitar: allí se tienden las mesas largas donde se sirven comilonas, allí las travestis “con delirio de barwomen” invitan a interminables rondas de tragos, vino y cerveza, allí se reza, se canta, se baila, se tiene sexo, se entregan a los placeres. Son tiempos de una “fiesta sostenida” (89), los villeros se sienten atravesados por una mística gozosa vinculada con la reunión de los cuerpos y la fuerza de estar vivos: “algo de lo sagrado circulaba entre nosotros” (96),

algo que los convierte en “una pequeña multitud alegre” (132). De este modo, en la villa de *La Virgen Cabeza*, no solo se disuelven las fronteras entre lo público y lo privado, sino que, un poco más allá, las lógicas, las tareas, las formas de gestión tradicionalmente circunscriptas al espacio privado y doméstico se transmutan al espacio público y se convierten en una política otra, una alternativa frente a la política patriarcal y neoliberal. No es una organización sin jerarquías sino con otros modos de jerarquización, que subvierten las posiciones dominantes. Las travestis, las trans, las mujeres, “las putas”, desatadas de las posiciones subalternas o subordinadas en que las circunscribe el mundo patriarcal, adquieren autoridad, liderazgo, autonomía de decisión y hacen oír su propia voz. Ocupan el centro del espacio ahora devenido un continuo entre lo público y lo privado, organizan el tejido comunitario y replican los modos afectivos y las prácticas, que se han construido histórica y culturalmente como parte del lado femenino del binario de género –tender las largas mesas, cocinar, escuchar, curar, rezar, acunar las penas, cantar como un modo de sanación– en el resto de la comunidad. Contraponen a la lógica neoliberal, una política de los cuidados y de las conexiones afectivas de los cuerpos, fomentando las redes de apoyo y reciprocidad. De este modo, la novela pone en escena la posibilidad de un agenciamiento colectivo por fuera de la órbita del estado-nación, sin necesidad de las regulaciones y de la asistencia estatales, a la sombra de las instituciones, las legislaciones y las políticas públicas.

Y las travestis, las trans, las mujeres y los niños se congregan, junto con los varones y los jóvenes, para juntar armas y armar barricadas, para luchar

contra la represión policial durante el desalojo, todos igualmente aguerridos y furiosos. Porque también las batallas se libran en comunidad y así se construye la gesta de la resistencia. Sin embargo, no pueden prever la ferocidad de la represión: "un ejército" que se les viene encima, "ametralladoras, bulldozers y la decisión de avanzar cueste lo que cueste" (134). Son fatalmente derrotados, regando la villa con ciento ochenta y tres muertos. Los pocos sobrevivientes huyen bien lejos o se pierden de vista.

La novela también trabaja los modos en que se construyen las memorias y en que el tiempo pasado se vincula con el actual. El relato está atravesado por un proceso de duelo y por la experiencia de la ausencia. No solo es la falta del hijo adoptado por Qüity, sino también el duelo por la comunidad perdida, la disolución de los lazos afectivos y de la vida común, la fragmentación de las trayectorias. Durante la estancia en el río, mientras aguarda para migrar, Qüity se siente inmersa en la nada como laceración que "angustia y asfixia" (11) y tramita el dolor en un estado de ensoñación permanente. Los muertos queridos, como espectros, siempre vuelven, sobre todo Kevin, el "hijito" adoptado por Qüity. La presencia del niño se actualiza en múltiples proyecciones: el cuerpo transformado en cadáver en descomposición; el cuerpo devenido imagen, cuando la protagonista mira repetidas veces los videos de la masacre; el cuerpo convertido en palabras, cuando la narradora relata insistentemente el primer encuentro con el niño: "la escena no deja de ocurrir en mí: en aquella primera comida Kevin encontró mi revolver y empezó a jugar al disparado, a que se moría de un balazo" (119). Además, Kevin regresa como aparecido en sus sueños, Qüity lo encuentra a la mañana

en la cocina y, casi naturalmente, le hace la leche con sus galletitas preferidas. En estado onírico, el cuerpo es materia viva, los ojitos negros siguen brillando, hasta que Qüity pretende sentarlo en sus rodillas y no logra hacerlo. La imposibilidad de esos actos deja al descubierto el poder de los fantasmas.

La novela construye una memoria material y corporal, de los contactos, de los gestos, de lo tangible, de los roces y las fricciones, de las texturas, los sonidos y los olores. De Kevin se recuerdan la mano simulando una pistola, o las manos agarrándose el pecho cuando jugaba al disparado, la mano cuando la llevaba a Qüity hacia su cama para consolarla, la forma amorosa y tibia que tenía de abrazar, el timbre de su voz, su canción dulce, “sus carcajaditas” (119). Aun cuando la intensidad de algunos gestos permanece intacta – “Yo todavía siento el cuerpito de Kevin” (118)–, la protagonista constata que el niño ya no está, es apenas lo que se puede recordar. La experiencia de la narradora se debate entre la presencia y la ausencia, entre el cultivo de una memoria amorosa y táctil, y la desesperación porque los seres queridos se van desintegrando en el recuerdo, se pierden o se olvidan. A pesar del ansía de tocarlos, los muertos no son tangibles. Son cuerpos que solo retornan con apariencias espectrales y difusas, para señalar el vacío y la ausencia, para acrecentar la aflicción. La memoria es corporal porque aloja en el cuerpo las dimensiones y las sensaciones de los contactos, el deseo por actualizarlos y su imposibilidad. Por eso la angustia y el dolor solo se consuelan con el amparo de las caricias. De alguna forma es el duelo lo que resignifica la relación entre Qüity y Cleo, cuando ambas se transforman para poder seguir viviendo, ahora amparadas en el goce de sus cuerpos. Se curan y se regeneran a través

de un amor sexo-disidente, en una nueva conciliación de las sensaciones contrapuestas, el dolor puede fundirse con la alegría de estar juntas.

Los cuerpos de los muertos se figuran en proceso de descomposición. Cuando Qüity imagina el destino de las víctimas de la represión policial, no puede dejar de pensar en los modos de transformación de los cadáveres, la mutación de la materia orgánica en restos óseos, en suelo, en la pampa húmeda. Sobre todo, Kevin se le aparece como "un amasijo chiquitito de huesos y gusanos revolviéndose en la entraña de una tierra vecina" (12), pero también sueña a los vecinos de la villa "haciéndose rápidamente (...) tierra en el cementerio de Boulogne" (11). Los muertos recientes, al formar parte de la tierra y entrar en proceso de putrefacción, como capas que no dejan de juntarse, se reúnen con los muertos anteriores. El cuerpo de Qüity se vuelve "un cementerio de muertos queridos" (10), y, como en todo cementerio, allí conviven los muertos de hoy con los del ayer. Cuando realizan la instalación del estanque en el potrero, el chorro de agua hace aflorar de las entrañas de la tierra cientos de huesos:

Teníamos muertos de tierra adentro y de tierra afuera, muertos de todos los colores, muertos mutilados de la última dictadura, muertos armenios del genocidio que no recuerda nadie, muertos de hambre de los últimos gobiernos democráticos, muertos negros de Ruanda, muertos blancos de cuando la revolución en San Petersburgo, muertos rojos de todas las revoluciones de todas partes, hasta un diente de Espartaco encontramos, muertos unitarios con una mazorca en el orto, y muertos indios sin orejas, de esos teníamos un montón (72-73).

Las temporalidades se desatan de la cronología y las etapas históricas se pliegan, a la vez que se reúnen lo local y lo transnacional. La comunión de los tiempos y de los espacios geopolíticos en la tierra putrefacta de una villa olvidada no hace más que delatar una constante: la violencia política se inscribe en los cuerpos, la injusticia vuelve a las vidas descartables (Butler 2016). Los cadáveres se multiplican, se desintegran, se fusionan. Y los muertos ponen en el centro la pregunta por las vidas lloradas (Butler, 2010): en *La Virgen Cabeza* los muertos que se añoran son los que nadie llora, los muertos del despojo, cuerpos que se dejan al olvido en sus ataúdes baratos, o sus tumbas miserables. Además, en la villa la muerte no solo se configura como memoria del pasado, sino que atraviesa la construcción de las subjetividades y la experiencia del presente. Los villeros se reconocen como cuerpos prescindibles y residuales, vivos, pero potencialmente muertos. Porque siempre les tiran con balas, “por negros, por pobres, por putos”, “como a los patos de lata de esos parques de diversiones”, como si les dieran premios por cada uno de los caídos, expresa Cleo (91).

3. DESEOS DE PALABRAS

El cuerpo memorioso no cede ante el olvido, sino que cultiva las memorias a través del oficio de la narración. El relato, lejos de ser una totalidad ordenada y lineal, se constituye como un cuerpo polimorfo, hecho de retazos y de fragmentos. Cada uno de los capítulos anuncia desde el título a su narradora y se conforma como “versión”, de modo tal que a veces se retoman los mismos acontecimientos y las voces narrativas entran en confrontación y

disputa. Entonces el relato pone en primer plano los vínculos entre memoria y subjetividad, los modos de contar la historia y la multiplicidad de los puntos de vista. Sobre todo, la voz de Cleo aparece como una construcción eminentemente oral porque proviene de las grabaciones que va realizando mientras avanza en la lectura de la novela que está escribiendo Qüity –y hacia el final también se agrega la carta que deja al irse a Cuba, anunciando cataclismos, catástrofes y guerras a nivel mundial. Una voz que se impone, bajo amenaza de que si no la incluyen no puede aparecer como personaje del libro, y que defiende su derecho a contar su versión de los hechos y a hacerse escuchar. La grabación de Cleo se incorpora aparentemente en forma textual –sin ediciones ni cortes–, y aparece con un tono de réplica continua que tiene a su amante como primera interlocutora interpelada y luego a los posibles lectores, ubicados en un segundo plano de recepción: “un poco contás las cosas como fueron y otro poco no se qué hacés, mi amor, ponés cualquier pelotudez” (21). Cleo deslegitima y discute la versión de Qüity, porque no está conforme con la imagen de ella misma que observa en el relato y porque no coincide en la selección y jerarquización que se realiza de los hechos; por ejemplo, afirma “yo quiero contar el principio de este amor” (21), en cambio su pareja está más bien enfocada en la derrota y el duelo; o en la carta final le reprocha haber omitido el éxito de la ópera cumbia y la historia de su fama. Cleo impugna el relato porque reconoce, y reprueba, el componente imaginativo: “agarrás y te inventás las historias que te vienen bien” (22).

Además de transcribir el discurso oral de Cleo en forma de capítulos completamente otorgados a esa voz, Qüity retoma las objeciones de su interlocutora y las va agregando en su propia escritura. Las dos enunciaciones se declaran situadas, incompletas y parciales, y previenen sobre sus limitaciones: “No, no voy a poder contarle todo” (21), admite Cleo; “no puedo recordar detalles, fechas, nombres” (28), dice Qüity. Ambas narradoras reconocen el carácter débil y selectivo de sus memorias, la impronta corrosiva del olvido, los vacíos y los lapsus. Además, las dos hacen explícita la incertidumbre, el desconocimiento, los puntos flojos de la historia o los huecos de la investigación: “hay cosas que todavía no se” (21).

Por momentos los relatos se separan, Cleo repone retazos de la historia desconocidos para Qüity –generalmente relacionados con la violencia que sufren los habitantes de la villa, como, por ejemplo, la reconstrucción de la escena de la represión policial–; por momentos las voces se contaminan y se funden, apelan a las mismas imágenes y metáforas: el cuerpo de los muertos haciéndose gusanos y tierra (129), la presencia de la Virgen hecha aire puro en la vida luminosa de la villa (96). Porque, aun cuando entran en debate, las dos voces saben que no pueden contar la historia por si solas, que se necesitan y se implican, inherentemente liadas en la transmisión de unas memorias compartidas. De este modo, el relato, lejos de ser unívoco, se vuelve coral, descentrado, dialógico y polémico. Este descentramiento narrativo implica también un descentramiento de las subjetividades, es decir significa un cuestionamiento del sujeto, y de su historia, como únicos, estables, seguros. Lo narrado no solo se transforma al pasar de voz en voz,

sino que, además, con los cambios en las trayectorias de las protagonistas, las historias también se vuelven diferentes.

Cuando Qüity se cruza a la chica prendida fuego, queda tan afectada que, luego de bañarse para sacarse las costras de sangre y pólvora, se mete en la cama, atestada de narcóticos. Duerme hasta la llegada de Daniel, funcionario de la SIDE, quien le cuenta toda la información del caso, incluido el detalle de que alguien, desconocido, "le dio un tiro de gracia" (45). Entonces Qüity confiesa su secreta participación: "Contárselo a alguien era entregarse. Pero también podía ser alguna clase de absolución, una complicidad para compartir la carga de la muerte, un apoyo, una liberación" (45).

Cleo se sorprende ante el milagro de haber sido la elegida por la Virgen para transmitir sus mensajes: "es raro que ella, que es Virgen, me haya elegido a mí, que me comí más porongas que una geisha centenaria" (92). Y encuentra una condición que las hermana, la imposibilidad para hablar y ser escuchadas, la omisión de su voz en el reparto de las voces y en el intercambio social. Cuando Qüity la persigue por la villa para entrevistarla para escribir su crónica de la villa: "Cleo empezó a morir de amor por mis deseos de sus palabras y me contaba y me cantaba sus cuentos y teorías incluso con dos porongas en la mano" (115). El tráfico de los afectos se conjuga con el tráfico de las palabras, con el deseo de recopilar historias y el deseo de ser escuchadas. La narración se vuelve transmisión de las memorias de la comunidad, epitafio para los muertos queridos, rémora del paraíso perdido, lengua rabiosa contra las injusticias y las violencias. Las palabras se aparean y se friccionan, replicando el encuentro gozoso de los cuerpos, el éxtasis de

los amores disidentes y la alegría de la fiesta villera. Y, además, advenida la derrota y la masacre, poner la historia en relato significa entregarse a las manos de otro, una complicidad para compartir la angustia de la muerte, la palabra como gesto de absolución.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2016.
- Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós, 2017.
- Cabezón Cámara, Gabriela. *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- Cortés-Rocca, Paola. “Variaciones villeras: nuevas demarcaciones políticas”. En: *Revista Hispánica Moderna*, vol. 64, núm. 1, 2011, pp. 39-48.
- Cortés-Rocca, Paola, “La villa: política contemporánea y estética”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 1, 2014, 183-199.
- Cortés-Rocca, Paola. “Narrativas villeras. Relatos, acciones y utopías en el nuevo milenio”. En: Jorge Monteleone (dir. del volumen). *Historia crítica de la literatura argentina. 12. Una literatura en aflicción*. Buenos Aires: Emecé, 2018, 217-238.
- Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez. “Prólogo”. En: *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2009, 9-34.
- González, Cecilia. “La desclasificación de los cuerpos: formas estéticas y políticas de la utopía en *Barbie también puede estar triste* de Albertina Carri y *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara”, En: *Mora*, 1, 2012.
- Lorey, Isabell. *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.

- Maffía, Diana. "Dicotomía sexual". En: Susana Beatriz Gamba (coord.). *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos, 2009, 89-90.
- Marguch, Juan Francisco. "Coger y comer. Dos economías de lo común en *La virgen cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara". En: *Lectures du genre*, 10, 2013, 93-101.
- Preciado, Paul. *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama, 2019.
- Tubert, Silvia. "Maternidad". En: Susana Beatriz Gamba (coord.). *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos, 2009, 208-210.