

La Virgen Cabeza: el “barroco miserable” y los procesos de singularización

Juan Francisco Marguch

Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC

En lo que se podría denominar las sexualidades del presente imaginadas por la ficción, creo que es posible encontrar una constelación de figuras que responden a nuevas retóricas de lo *queer* o lo no normativo. Los textos literarios funcionan a modo de perceptón, de fábrica de imaginaciones y percepciones que permiten leer qué imágenes construye la sociedad de sí misma.¹ En esos estados de imaginación encontremos en el presente corporalidades que ya no son leídas como monstruosas, exteriores a la sociedad, patológicas o anormales, sino como algo excepcional y raro pero que puede tener lugar. Una de las características más notorias de estos nuevos modos de imaginar la sexualidad es la falta de una norma trascendente que establezca la diferencia entre lo normal y lo anormal. Tan solo se puede hablar de anomalías, fenómenos de borde, raros, inusuales, rugosos pero que no son desviación ni patología.² No se trata en modo alguno de una novedad, pero sí de un cambio de registro y de un acrecentamiento de este modo de imaginar la sexualidad. La pregunta que me hago entonces es qué escenas se imaginan desde la ficción y qué campo de efectos abren esas fantasmagorías en torno los cuerpos y las sexualidades que no responden a lógicas hegemónicas.

Una de estas máquinas imaginarias es *La Virgen Cabeza*. La historia comienza con Qüity, periodista y principal narradora que llega, a la villa El Poso para documentar un milagro: una travesti, Cleopatra, consigue comunicarse con la Virgen. Entre uno de sus mandatos, está el de “cultivar peces”, lo cual desencadena una actividad productiva en la villa que reúne a todos los habitantes. Además, las dos protagonistas se convierten en ídolas cumbiancheras cuya fama trasciende los límites de villa El Poso. Ese período de abundancia se ve abruptamente suspendido con la llegada de una comitiva policial que viene a desalojar a los habitantes de El Poso para trasladarlos a La Matanza y produce el exilio de Cleopatra y Qüity a Miami.

En una primera instancia, previa al período del “buen vivir”, la villa El Poso era, “un pequeño Auschwitz” (Cabezón Cámara, 2009: 49), gueto delimitado por puertas custodiadas por garitas policiales y murallas con publicidades que funcionan como “espejo para los vecinos pudientes” (37). En esta distinción entre adentro y afuera de la villa, se produce este último espacio como una zona de excepción de la gobernabilidad, un espacio al que la policía no entra y en el que la vida no se prolonga mucho: “el Poso era el reino de la eterna juventud: nadie se muere de viejo sino de enfermedades curables y tiros innecesarios” (54). Esta condición de precariedad frente a un régimen político de los habitantes de la Villa culmina en el exterminio en pos del desalojo. El genocidio se vuelve la máxima expresión de esta matriz de inteligibilidad que lee sus vidas como animales o vidas sacrificables. Este esquema, según, Butler “funciona precisamente sustrayendo toda imagen, todo nombre, toda narrativa, de modo que nunca hubo allí una muerte” (2006: 183).

Junto a esta dimensión tanatopolítica que captura la Villa se produce igualmente un exceso, algo que escapa. La Villa es simultáneamente un espacio de fiesta, de alegría, de vida. A pesar de

1 Esta es la tarea: “analizar el modo en que una sociedad, en un momento determinado, se imagina a sí misma. Lo que la literatura percibe no es tanto un estado de las cosas (hipótesis realista) sino un estado de la imaginación” (Link, 1999: 17)

2 Nos referimos a aquello que Deleuze, retomando a Canguilhem, llama lo anómalo: el uso singular de una excepción. A diferencia del concepto de anormal, que refiere a una desviación respecto a una norma, lo anómalo tiende a la aspereza, la desigualdad, “opuesto a lo liso, a lo llano, término puramente descriptivo que no incluye la idea de desorden o irregularidad sino, únicamente lo insólito, lo desacostumbrado” (Sauvagnargues, 2004: 54)

la dinámica del campo como estado de excepción que trabaja sobre los límites entre *bios* y *zoe*, el texto dibuja otra forma de lo viviente, de sus potencias y sus modos de hacer comunidad. Creo que la apuesta estética de *La Virgen Cabeza* es ese trabajo en torno a la singularidad y a los modos de lo común que posibilita. No un gueto que encierra cuerpos socialmente desechables, sino un espacio de apertura, el espacio de lo sagrado que posibilita un *vivir juntos*.

El texto juega con esta temática en diversos aspectos, incluso desde una concepción de lo real. La materia para Qüity es potencia, es variación en su inmanencia y es pura multiplicidad en la que acontece lo singular. “Pura materia enloquecida de azar, eso, pensaba, es la vida” (9) dice Qüity, y poco después: “Me sentía como una piedra, un accidente, un estado de la materia, (...) lo que hay es el acontecer de la materia” (10). El azar y la necesidad del acontecimiento como constitutivos de la misma materialidad conforman el modo en que esta ficción imagina lo real, porque, como dice Raúl Antelo “a lo real hay que imaginárselo” (2007: 194). Y este modo de imaginarlo es el modo barroco, que consiste en pliegues y multiplicidades de la materia que responden al azar. Es lo que Qüity llama el *barroco miserable*: “cada cosa siempre arriba, abajo, adentro y al costado de otra, todo era posible. Y, eventualmente, divertido: de tanta superposición, todo cogía con todo” (111).

Esta poética del borde y la mezcla, de pliegues de superposiciones funda la posibilidad de una sexualidad en la que todo coge con todo y aparece la villa como espacio donde los cuerpos se vuelven parte de ese barroco. Es en medio de ese estar-juntos de los cuerpos que surge la posibilidad de una comunidad de lo singular-plural, en la que cada cuerpo tiene lugar en cuanto tal, en el mundo, junto a otro cuerpo. Una comunidad para cada-cual en su singularidad. Dice Nancy:

¿Qué es una singularidad? Es aquello que tiene lugar una sola vez, en un solo punto (...) aquello que es una excepción. No es una particularidad que proviene de un género, sino una propiedad única que escapa a la apropiación, un tacto exclusivo y que, como tal, no prevalece sobre un fondo común y no se opone tampoco a él. (Nancy, 2008: 125)

La espacialidad que tiene lugar en la villa responde a ese imperativo y opera mediante el ser-en-común como figura del vivir juntos que no necesita fundamento, origen ni fin. Comunidad no homogénea, sino una “pequeña multitud alegre”, (Cabezón Cámara, 2009: 132), según Qüity. La novela como coexistencia de excepcionalidades en una poética barroca, cuerpos hechos de esa materia que varía sin responder a la necesidad sino al azar. La multitud es un entre-cuerpos que no busca lo igual, no busca borrar la diferencia. En ese vivir juntos se incluye también lo animal, que formar parte de la cadena alimenticia que se describe en el texto minuciosamente y hace a la vida en común de los personajes antropomorfos y zoomorfos.

La llegada de Qüity a la villa se ve marcada desde el principio por esa ética del ser-con que excede las figuras de lo humano. La periodista ingresa a la villa con miedo a que la asalte “una banda de pibes chorros” (42), pero inmediatamente se enfrenta con algo desconocido, algo que está por fuera de los límites de lo humano. Escucha un “aullido espeluznante que me petrificó en un alerta animal, en una alarma erizada de esas en las que la conciencia se tensa hasta los pelos”. Lo desconocido y siniestro de ese aullido, aquello que por definición es un sonido que no llega a ser voz humana se rebela posteriormente como una “llamarada humana” corriendo, un “grito desgarrador”. La secuencia funciona como la interpelación ética, un llamado a bajar del auto y estar junto con este cuerpo ni vivo ni muerto, desfiguración de toda humanidad. Hasta que la *cosa* empieza a ser designada como *mujer* cuando Qüity ya ha bajado del auto. Reconoce el rostro de la otra, “los ojos que le quedaban vivos”.

La narradora entonces dispara el tiro de gracia para evitarle el sufrimiento. Esa acción marca el rito de ingreso a la villa. “Evelyn fue mi ticket to go, mi entrada de ingreso a la villa. Yo la maté y ella me hizo villera” (49). Entrar a la villa supone adquirir toda una forma de actuar, un

hacerse villero y la primera que adquiere Qüity es el disimulo: tras matar a la chica se esconde en caso de que la busque la policía, lo cual nunca ocurre por el estado de excepción que coloca a la villa por fuera de la ley.

En la villa conviven los peces, ratas imaginarias, los villeros y la Virgen en un ecosistema (107). Lo viviente, real e imaginado tiene lugar en su materialidad y es tocado por el sentido de lengua cumbianchera, que funciona en el texto como una música que reúne la singularidad de cada voz: “Cada uno articulaba lo que quería decir en sintaxis propia y así armamos una lengua cumbianchera que fue contando historias de todos, escuché de amor y de balas, de mexicaneadas y de sexo, cumbia feliz, cumbia triste y cumbia rabiosa todo el día” (27).

Esta lengua polifónica se les mete en cuerpo y cerebro y se les vuelve “potencia en cada célula” (114) reuniendo todos los cuerpos en la disposición del espacio. Es esa la cumbia que posteriormente Cleo y Qüity deberán llevar por toda latinoamerica como un mensaje “pop bíblico”. La novela de Cabezón Cámara puede ser leída como una imagen del espacio latinoamericano en tanto el tránsito que hacen los personajes en el texto está georreferenciado a lo largo de la región. Esa errancia por el espacio continental va acompañado por la Virgen Cabeza ambulante, que según Qüity es un “pobre homenaje de pobres que ahora califican de reliquia, el pedazo de cemento pintado que también sobrevivió a la masacre y que Cleo acarreo por toda América y por toda escala social, hasta llegar al norte y a la titularidad de numerosas cuentas bancarias” (18).

Y si la Virgen atraviesa todas las escalas sociales y geográficas es porque hay algo en la estética del barroco miserable que la novela proyecta al espacio latinoamericano.³ Al no haber norma trascendente se vuelve imposible todo trazado taxonómico. Los signos, cuerpos y afectos en la novela no responden a la divisoria ni de especies (villa como ecosistema) ni geográfica (viaje de la cumbia por América latina). Por tanto, esa noción de comunidad se re-espacializa hasta los límites del territorio latinoamericano, excediendo las fronteras de las imaginadas comunidades nacionales.

Es la saturación barroca que excede la frontera nacional. Como dice Link, “pareciera que el Barroco, con su *horror vacui* y su obsesión por llenar los espacios con imágenes (delirantes, *como toda imagen*) es una estética que, más allá de sus fundamentos pedagógicos, lo único que enseña es el delirio y el goce” (2010). Tal es la apuesta estética de *La Virgen Cabeza* que produce esas imágenes de lo singular que de lo único que hablan es del goce y del delirio. La máquina barroca de la Virgen funciona sustrayendo el dogmatismo religioso para producir afecciones en el orden de lo sagrado, o sea, refiere al goce.⁴ Esa superposición barroca reúne una lengua cumbianchera, cuerpos humanos, cuerpos animales, registros imaginarios (como la rata de los sueños). Todos esos elementos funcionan juntos en la máquina barroca y hacen de la comunidad un entre cuerpos, donde lo que importa es ese *entre*, el espaciamento en el que se abre la dimensión de lo pre-individual y pre-personal.

Mucha de la literatura contemporánea latinoamericana comparte ese trabajo en torno a lo raro y lo singular. La interrogación de un campo de ficciones del presente para elaborar una Historia actual de la sexualidad permite reconocer en estas gramáticas de lo anómalo y de lo singular como una apuesta semio-estética que imagina modos posibles de la comunidad. Creo que *La Virgen Cabeza* es uno de los textos claves para pensar esta cuestión, porque presenta en este barroco miserable las figuras de una comunidad de pliegues y superposiciones de cuerpos en su singularidad. La máquina *barroco miserable* responde al registro de lo imaginario y

3 Una figura de lo latinoamericano como espacio barroco de yuxtaposición puede ser filiada con la de Alejo Carpentier en *Tientos y diferencias* (1964) para quien el arte latinoamericano es barroco por la necesidad de nombrar las cosas.

4 Respecto a la diferencia entre la Religión y lo Sagrado Derrida dice que “hay religión en el sentido propio de la palabra a partir del instante en que el secreto de lo sagrado, el misterio orgiástico o demoníaco sean, si no destruidos, por lo menos dominados, integrados y sometidos al fin a la esfera de la responsabilidad” (2006, 14). Lo sagrado se experimenta en la economía sin reservas del goce que siempre es excepción e inmanencia y se da en lo Real, mientras que lo religioso está en el orden simbólico de la Ley.

funciona escenificando imágenes de una comunidad de cuerpos en la que la sexualidad ya no pueda ser pensada en términos de lo normal/anormal, sino en el lugar de la fiesta dionisiaca y de lo sagrado.

Bibliografía

- Antelo, Raúl. 2007. "La arealidad setentista", en Garramuño, Florencia *et al.* (comps.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades. Literatura brasileña contemporánea*. Buenos Aires, FCE.
- Butler, Judith. 2006. *Vida precaria. El poder de la violencia y el duelo*. Rodríguez, Fermín (trad.). Buenos Aires, Paidós.
- Cabezón Cámara, Gabriela. 2009. *La virgen cabeza*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Carpentier, Alejo. 1964. *Tientos y diferencias*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 2008. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Vázquez Pérez, José (trad.). Larraceleta, Umbelina (colab.) Madrid, Pre-textos.
- Derrida, Jacques. 2006. *Dar la muerte*. de Peretti, Cristina y Vidarte, Paco (trads.). Barcelona, Paidós.
- Link, Daniel. 1999. *El juego de los cautos*. Buenos Aires, La marca.
- , 2010. "Con cierto barroco". Disponible en <http://linkillo.blogspot.com/2010/06/con-cierto-barroco.html>
- Nancy, Jean Luc. 2006. *Ser singular plural*. Tudela Sancho, Antonio (trad.). Arena Libros, Madrid.
- , 2008. *Le poids d'une pensée, le approche*. Estrasburgo, La Phocide.
- Sauvagnargues, Anne. 2004. *Deleuze. Del animal al arte*. Agoff, Irene (trad.). Buenos Aires.

CV

JUAN FRANCISCO MARGUCH ESTUDIA LETRAS MODERNAS EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA. PARTICIPA DEL GRUPO DE INVESTIGACIÓN INCORPORACIONES. DE LA EXCEPCIÓN HUMANA AL POSHUMANISMO: (RE)PRESENTACIONES DEL CUERPO SEXUADO Y DEL PROGRAMA DE GÉNERO DEL CENTRO DE ESTUDIOS AVANZADOS DE LA MISMA UNIVERSIDAD.