

VENTRILOQUIA SADEANA EN LA VILLA DE LA VIRGEN CABEZA DE GABRIELA CABEZÓN CÁMARA

SADISTIC VENTROLOQUISM IN THE SLUM OF *LA VIRGEN CABEZA* BY GABRIELA CABEZÓN CÁMARA

VENTRILOQUISMO SADIANO NA COMUNIDADE DE *LA VIRGEN CABEZA* DE GABRIELA CABEZÓN CÁMARA

Cristian Julio Molina²⁸

RESUMEN: El objetivo del trabajo es analizar las voces narrativas de *La virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara que producen un efecto estereofónico a partir de un procedimiento de ventriloquía que estructura la novela. Las voces inventan un dispositivo contracultural imaginario en la villa El Poso, que trastoca las valoraciones políticas, estéticas, culturales y, así, permiten oír una potencia sadeana que emerge en la contemporaneidad como fuerza catalizadora de la desestabilización de valores instituidos para hacer presente un modo de vida material emancipatorio. El trabajo es un avance de un proyecto mayor sobre "Las Ficciones sadeanas como un estado de la imaginación contemporánea en Argentina", actualmente en curso.

PALABRAS CLAVES: Ventriloquia; Voz; Isla urbana; Sadismo; Villa.

ABSTRACT: The objective of this work is to analyze the narrative voices of *La virgen Cabeza* by Gabriela Cabezón Cámara that produce a stereophonic effect from a ventriloquistic procedure that structures the novel. They also invent an imaginary countercultural device in the urban island of *El Poso*, which upsets political, aesthetic and cultural values. This is possible because they allow us to hear a sadean power that emerges in the contemporaneity as a catalyst force of the destabilization of values instituted to make present an emancipatory material way of life. The work is an advance of a major project on "Sadean fictions as a state of contemporary imagination in Argentina", currently underway.

KEYWORDS: Ventriloquism; Voice; Urban Island; Sadism; Villa.

²⁸ Doctor en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario – Argentina. Profesor adjunto interino de la Universidad Nacional de Rosario – Argentina. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1592-5893>. E-mail: molacris@yahoo.com.ar.

RESUMO: O objetivo do trabalho é analisar as vozes narrativas de *La virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara, que produzem um efeito estereofônico a partir de um procedimento ventríloquo que estrutura o romance. As vozes inventam um dispositivo contracultural imaginário na comunidade "El Poso", que perturba os valores políticos, estéticos e culturais e, assim, nos permite ouvir um poder sadiano que surge no mundo contemporâneo como uma força catalisadora da desestabilização dos valores estabelecidos para apresentar um caminho emancipatório da vida material. O trabalho é um avanço do projeto sobre "ficções sadianas como um estado de imaginação contemporânea na Argentina", atualmente em andamento.

PALAVRAS-CHAVE: Ventriloquismo; Voz; Ilha Urbana; Sadismo; *Villa*.

En el "Epílogo" de *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara, la periodista y cronista Quity cuenta que: "En esos días decidí que de aquí en más me voy a dedicar a la ficción: no se puede escribir la propia biografía con una esposa que se considera coautora, salvo que sea otra escritora" (2009, p. 153). En esas tres líneas se condensa de modo muy preciso la potencia de la novela, no solo el devenir escritora de Quity, análogo al de escritora de la periodista Cabezón Cámara que se efectúa con la publicación de la novela que leemos, sino además, una apuesta por la ficción en tanto invento que permite el salto a eso que aún llamamos literatura. Literatura que se presenta, al mismo tiempo, en un desarreglo de lo que se puede considerar como tal a partir de la imposibilidad de una escritura autobiográfica como propuesta inicial malograda por lo que la ficción genera en una coautoría con Cleo, una travesti que, a su vez, habla con la Virgen.

Podríamos leer allí, una clásica entrada en la literatura a partir de la renuncia de la primera persona, desde una perspectiva blanchotiana (BLANCHOT *El espacio literario, La escritura del desastre*), o a partir de una articulación con la vida (propia) que deviene escucha de un pueblo, de una comunidad, como propone Deleuze (*La literatura y la vida*). Sin embargo, esa lectura omitiría o por lo menos le quitaría importancia, al mismo tiempo, a las analogías biográficas entre Quity y Gabriela Cabezón Cámara, sostenidas, todas, por la transformación que la escritura genera respecto de la profesión de periodista de Cabezón Cámara, reconocida como escritora de ficción a partir de

La virgen Cabeza. Lo que desenfataría el sostén de esa perspectiva es la persistencia fantasmal fuerte de la primera persona en la voz narrativa de Quity como un efecto estereofónico que repone a lo largo de toda la ficción restos biográficos de quien firma el libro como autora, a pesar de que la misma voz narrativa declare que ha sido escrito en una coautoría.²⁹ Se trata, entonces, de un pliegue entre la impersonalidad de la literatura dada por las voces ficticiales y la afirmación como detritus o resto fantasmático de una primera persona que vuelve autorreferencialmente a colarse en lo que se cuenta, descentrando o sacando fuera de sí la definición misma de lo literario como universo autosuficiente que adquiere su valor cuanto más distanciado esté de lo (autor)referencial.

El efecto estereofónico de la ficción se sostiene a partir de un sofisticado invento de voces narrativas que hacen oír una multiplicidad de vidas a partir de una autora ventrílocua que es el medio a partir del cual estas se presentan como si fueran los muñecos de la escritura que sucede (teatral y espectacularmente) delante de lxs lectorxs. En efecto, la narración se desarrolla por dos voces principales, la de Quity y Cleo, que se intercalan y que complejizan lo narrado a partir de perspectivas diferentes. Dialogan entre ellas, Cleo corrige y le reclama a Quity porque, asegura, no efectúa un relato verdadero. A su vez, la voz de Cleo es, en realidad, una desgrabación transcrita sin edición a pedido de la misma,

²⁹De acuerdo con Ramón Sendra (“¿Qué es el estéreo? Un poco de historia”), estéreo para “la mayoría dirá que se trata de la reproducción de audio en dos canales. Estéreo es la reducción de “sonido estereofónico” y, por definición, debe entenderse como el uso de más de un canal de audio independiente para conseguir una sensación lo más cercana posible a la escucha natural. La contraposición a estéreo (o sonido estereofónico) es el sonido monofónico, el mono de toda la vida. (...)“estereofónico viene del griego stereos (sólido) y phone (sonido) y fue una palabra que presentó la Western Electric como analogía a la palabra estereoscópico. Esta primera demostración tuvo lugar en una convención de la SMPTE en 1937”. (...)“hablaremos justamente del sonido estéreo definido como hemos anunciado: la posibilidad de representar y colocar sonidos en un espacio sonoro, gracias al uso de dos o más canales de audio”. Es justamente esa experiencia de oír dos canales en una narración lo que la novela pone en juego, donde no solo son dos las voces narrativas que se alternan como dos canales de donde proviene el sonido, sino que, además, en cada una de ellas se afantasma, por momentos, la presencia inquietante de un autor que aparece en su desaparición detrás de las voces narrativas.

aunque tampoco es claro que eso suceda finalmente. Pero Cleo oye a la Virgen Cabeza, dialoga con ella y reproduce su voz en la voz propia. Cleo es un medio a partir del cual la voz de la virgen se hace voz humana, pero también a partir del cual se graba un relato que hace presente su voz disidente en la novela de Quity, a la que convierte en coautoral. Ahí está el efecto estereofónico de unas voces que se encastran y cortan, se separan y se unen, traen y arrastran en sí otras voces, y que hacen oír, todas juntas, entre la oralidad y la escritura, a la del fantasma de una autora silenciosa que, sin embargo, se oye por medio de estas. Así, se acercan o alejan a la voz autoral de Gabriela Cabezón Cámara, una ventrílocua que, para contarnos algo, sienta en sus piernas una novela que cambia de rostro y de voz, pero que no deja de remitir al fantasma de la autora como una presencia que parece sostenerla, aunque no sea ella quien narre.

En *Vientres que hablan: ventriloquia y subjetividad en la historia occidental*, Germán Prósperi asegura que la ventriloquia genera una subversión o un desequilibrio en el funcionamiento de las diversas estrategias y mecanismos que organizan socialmente lo decible de una época, puesto que: "la figura del ventrílocuo representa, en esta perspectiva, este sujeto en el límite del sujeto, esta opacidad en el corazón mismo de la subjetividad y de la emisión discursiva, esta disociación entre el sujeto y la voz, entre el discurso y su presunto agente, este agenciamiento que ninguna persona ni conciencia pueden explicar con exactitud" (2015, p. 19-20). El ventrílocuo como sujeto que desorganiza lo decible, pero también en sus propios límites a partir de la disociación entre sujeto y voz es el modo en que la novela de Gabriela Cabezón Cámara desarma, por un lado, una concepción institucionalizada de la literatura mediante la puesta en vilo entre desaparición del sujeto a través de las voces, pero al mismo tiempo su potente aparición por medio de analogías o restos biográficos como materiales de la misma que la corporifican como titiritera mayor en el escenario ficcional a pesar de que no sea su voz la que nos cuenta la historia. En este caso, se trata de la articulación y los saltos entre el

periodismo y la literatura que Quity realiza y que es análogo al de la autora Cabezón Cámara. Pero a partir de allí, esas voces se convierten en ventrílocuas de otras voces que desorganizan lo contado y hasta la realidad que se fusiona con la ficción, así como la voz de la virgen transforma y produce una nueva realidad en la villa una vez que es reproducida en la voz de Cleo.

La estrategia de ventriloquia no es, de todos modos, en la única novela de Cabezón Cámara en la que se presenta. A pesar de que la oscilación y el intercambio de voces sean menores, el efecto estereofónico también está en la tocaya narradora Gabi de *Romance de la rubia negra*, una poeta que se quema para resistir un desalojo y se convierte en artista que exhibe su cuerpo en la Bienal de Venecia, o en *Beya*, donde la voz narrativa en segunda persona acerca al lector a un relato que parece suceder en vivo y que remite a un afuera de la novela misma, o en *Las aventuras de la China Iron*, cuando la China reproduce la voz de la viajera inglesa Liz y hasta la traduce para el lector, luego de un proceso de aprendizaje de la lengua. La ventriloquia, entonces, es un dispositivo estereofónico propio que se inventa y ficcionaliza cada vez en la escritura de Gabriela Cabezón Cámara.

En la novela que analizamos, la (des)organización estereofónica de la ventriloquia adquiere, a su vez, potencia en el diseño temporo-espacial de la villa miseria como una isla urbana. En *Aquí América Latina*, Josefina Ludmer plantea que en las literaturas del presente caen las divisiones territoriales tradicionales del mismo modo que en la posautonomía cae la diferencia entre realidad histórica y ficción. En las máquinas de fabricación de presente en que se convierten las escrituras latinoamericanas, las ciudades se dividen brutalmente y en su interior aparecen áreas, edificios, habitaciones y otros espacios que funcionan como límites precisos, como islas urbanas. Las islas urbanas, así "constituye(n) una comunidad que reúne a todas las demás" que están afuera y adentro al mismo tiempo de la sociedad, de la ciudad misma y de la historia (2010, pp. 127-148).

En la novela ventrílocua de Cabezón Cámara son las voces las que fabrican la villa en tanto isla, al tiempo que esta revela su cualidad pre-existente temporal y espacialmente a través de ellas. Así, la villa desentierra un humus sin igual, en el que se entra y sale de las temporalidades y espacialidades nacionales de la Argentina a partir de una materia en descomposición que trae en sí la historia desde comienzos del S XIX hasta el S XXI. Emergen, entonces, cañones con extrañísimas inscripciones transtemporales y hasta estético-políticas (uno de ellos tiene grabado "Realista Hasta La Muerte Pero No Naturalista"), huesos de muertos mutilados por la última dictadura, pero también de armenios asesinados por el genocidio, de negros de Ruanda, de la revolución de San Petersburgo, de todas las revoluciones, de diversos tiempos y espacios. Esa transtemporo-espacialidad que se desentierra del humus, así, remite a un tiempo no nacional, pre-existente, incluso, al espacio-tiempo mismo de una ciudad dentro de la cual se encuentra la villa y que está constituido por una estratificación mundial histórica.

La isla urbana que es la villa El Poso, así, revela una pluralidad que la sitúa en un umbral donde ficción y realidad se desdibujan. Porque si la villa, como plantea Mike Davis (*Planeta de ciudades miseria*), estructura un planeta de ciudades miseria a partir de su realidad precaria y precarizada de asentamiento irregular y fuera de las condiciones de vida favorables, y si, por esto mismo, en términos de Paola Cortés Rocca ("Variaciones villeras: nuevas demarcaciones políticas"), la villa pone en primer plano uno de los efectos más visibles de la contradicción globalizadora que la convierte en el escenario privilegiado desde el cual producir una reflexión política contemporánea; si esto es así en su realidad histórica, la ventriloquia de la novela inventa ese espacio como el locus global, transnacionalizado, donde una vida comunitaria contracultural se torna posible efímeramente en las capas de la historia. Es decir, la isla urbana, ventriloquizada, propone un presente emancipatorio que

transforma la vida de sus habitantes, inventa y produce otra posible realidad que es también una ficción.

En efecto, es la voz de la Virgen Cabeza a partir de la voz mediúmnica de Cleo quien transforma la vida de los habitantes de la villa. Primero a partir de una especie de culto que genera lazos comunitarios, luego a partir del pedido de realización de un emprendimiento comercial que consiste en la cría de carpas y , por último, a partir de la muerte de la Bestia, un jefe crístico que asesina y dispone del territorio en connivencia narco con la policía. La voz de la virgen que se oye por la voz de Cleo activa una religión que se vuelve economía, insumo de consumo comunitario, pero también alimento, relación sexo-amorosa, y transformación de las relaciones de poder; y así produce un mundo diferente, una realidad micro y distinta inmersa -como isla- en la realidad, en un disfrute de la materia sexual, alimenticia, afectiva:

[...]la villa, ni siquiera ahora, cuando no queda chapa sobre chapa, cuando está tan perdida como él, se parece al paraíso. Pero lo raro es que un poco sí se parecía, algo sagrado hubo ahí y no fue la Virgen. Bueno, la Virgen también.

Todo se reproducía, parecía Amsterdam El Poso entre tanta agua y tanta flor y tanto humo de marihuana, pero nada se multiplicaba como las carpas en nuestro mundo, que no, insisto, no se parecía un carajo al de la Biblia. ¿Cerca de Dios, entre el Tigris y el Eufrates, cogerían también? En el Olimpo ya se sabe que sí, y que crecían prados perfumados ahí donde se habían revolcado Zeus y Hera. En el cielo de los musulmanes me imagino que también, ¿sino por qué le prometían setenta mujeres a cada guerrero que muera por Alá? ¿Para que les cebe mate? Cleo, ¿podrás preguntarle a la Virgen para qué quieren tantas minas los árabes resucitados? Ella debe saber. Debe vivir en el mismo barrio.

Nosotros cogíamos también, claro, pero no nos reproducíamos, pasó los propio de la abundancia: nos dedicamos exclusivamente al placer. Y a comer 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. (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 81)

La ventriloquía transforma el espacio y los cuerpos de la isla urbana en un “casi paraíso” a partir de las voces de la Virgen en la cabeza de Cleo. En una

entrevista realizada por Boris Katunaric, Cabezón Cámara sostuvo que “tenemos que empezar a buscar alguna otra forma de organización que no sea un apocalipsis” (2017, p. 1).³⁰ Esto lo señala a propósito de *Las aventuras de la china Iron*, pero si lo traigo a colación, es porque la organización utópica y material que emerge en la villa El pozo a través de las voces de la virgen y Cleo es, entonces, también, un modo de la utopía, de invención de utopías que la voz de la escritora Cabezón Cámara propone como forma de resistencia a la imaginación apocalíptica. Es decir, en las voces de los personajes también oímos el eco de la propuesta utópica de Cabezón Cámara, la invención de un pequeño paraíso en el desastre del mundo.

Pero es apenas un eco lejano y fantasmal, porque a pesar de que sea la voz de la Virgen la que trace el camino hacia ese goce edénico del cuerpo y la vida, no hay protección divina alguna ni aislamiento cuando se produce la rapiña social -un modo de apocalipsis humano- ante el aparente progreso. Apenas la villa deja de ser un depósito de humus de una historia que sucede fuera de ella y se logra acabar con el autoritarismo de la Bestia, se convierte en un terreno propicio para un emprendimiento inmobiliario y las clases altas de la ciudad que rodean la isla, si hasta ese momento la miraban de soslayo y meramente para controlarla, deciden avanzar con un aparato de muerte para apropiarse de ella y hacer negocios. Los habitantes en su mayoría son

³⁰“¿Sabés por qué escribí esa mini utopía? Porque es como si la única posibilidad que tuviéramos de existir como megasociedad global sea este capitalismo horrible que no lo defienden ni sus cultores, a lo sumo te dicen que no hay otra. Ya no hay gente entusiasmada diciendo que esto es bueno, te dice que no hay otra, que es naturaleza. Y no tenemos ideas alternativas, no tenemos ni delirios, como sociedad y pequeños colectivos tenemos que empezar a jugar y buscar alguna otra forma de organización que no sea un apocalipsis, que no sea un biocidio, hay que empezar a pensarlo en serio. Por ahí hay gente que lo está pensando, yo qué sé, pero pensando bien, una parte que sea de artistas, de delirio como lo hacemos nosotros, pero que haya economistas, filósofos, sociólogos, ingenieros, físicos, arquitectos. Gente que pueda pensar cuestiones concretas, porque nosotros podemos proponer una mitología, que es muy importante también. Podemos empezar a proponer modelos de sociedad como hacían en los siglos XVII y XVIII. No puede ser que no haya más para pensar que el fin del mundo por biocidio por estos hijos de puta matando a todos para tener ganancias... Es como la pregunta de Lenin otra vez, ellos sabían qué hacer, nosotros no”. (KATUNARIC, 2017, p. 1)

masacrados y desplazados, aunque sobreviven Cleo y Quity como fugitivas que deciden escapar a Miami para sobrevivir.

Las voces ventrílocuas que transforman la villa en un espacio casi paradisiáco son desestabilizadas por las fuerzas sociales hasta poner en evidencia que toda comunidad es un estar en común transitorio sin ser en común, según propone Nancy: “Solo es admitida la comunidad que se deshace y que, desligándose de toda sumisión, se desliga también de ella misma” (2016, p. 138-139). En este sentido, Roberto Espósito plantea que:

Desde este punto de vista, entonces, la comunidad no sólo no se identifica con la *res publica*, la «cosa» común, sino que es más bien el pozo al que esta corre continuamente el riesgo de resbalar, el desmoronamiento que se produce a sus costados y en su interior. Esta falla que circunda y perfora lo «social» fue siempre percibida como el peligro constitutivo *de*, y no sólo en, nuestra convivencia: peligro del que esta debe protegerse, pero sin olvidar que ella misma lo determina; el umbral que no podemos dejar a nuestras espaldas porque desde siempre se nos adelanta como nuestro propio origen in/originario. (2003, p. 33)

De este modo, la isla- villa se significa como un espacio-tiempo donde el hiato irrealizable y peligroso que define una comunidad explota con violencia para desarticularse a sí misma, aunque esa desarticulación no haga más que demostrar su imposible posibilidad. La isla urbana se fabrica y se destruye, al mismo tiempo, en las voces que comienzan a disputarse lo real, la de los jefes, la de los medios y sus estrellas y pantallas, y las de las clases sociales, de la misma manera que las voces de la novela se disputan la perspectiva del relato entre ellas. Y, entonces, a pesar del invento utópico y delirante de una vida en goce material dentro de la villa, las voces que emergen entre la narración estereofónica postulan una comunidad en peligro, en una disputa permanente, en la que "no es cuestión de fortuna, es cuestión de fuerza" y "a la fuerza solo se le puede oponer otra fuerza" (CABEZÓN CÁMARA 2009, p. 151).

Las voces de los cuerpos se disputan la realidad y la ficción mediante fuerzas violentas. Nora Domínguez (“Movimientos ficcionales y no ficcionales de la violencia. Crímenes de mujeres”) lee *Le viste la cara a Dios*, de Cabezón Cámara, atravesada por movimientos ficcionales y no ficcionales de la violencia en relación con lo que escenifican diversos textos de la literatura latinoamericana reciente, en particular, respecto del crimen de mujeres. En *La Virgen Cabeza* se trata, también, de escenificar la violencia del crimen que atraviesa a las sociedades latinoamericanas ya no solo como fuerza aniquiladora sobre las mujeres aunque sean su fin predilecto en diversas oportunidades como el relato señala. Respecto del negocio inmobiliario, la violencia que emerge en tanto fuerza es social y ataca y desarma cualquier diferencia con el orden productivo y reproductivo de la cultura de mercado actual. Esa disputa de fuerzas que termina en violencias, de diversos tipos, y que emerge en toda la escritura de Cabezón Cámara, lo que pone en evidencia es que las voces ventrílocuas reproducen -traen en el humus sin igual que forman- a su vez, una voz sadeana de la imaginación contemporánea que articula diversas ficciones y propuestas narrativas, redefiniéndose en cada aparición.

En *¿Por qué el Siglo XX tomó a Sade en serio?*, Éric Marty asegura que el siglo XX, a diferencia del S XIX, reencuentra a Sade en dos periodos. Uno, cuyo punto de convergencia sería el surrealismo, que va de Apollinaire a Jean Paulhan; y un segundo periodo, en el que se detiene, que va de Klossowski a Pasolini. Mientras que en la primera parte se configurará el mito revolucionario del Marqués de Sade, la segunda parte, que llega hasta los ochenta, “confiere a toda esta disparidad sadeana una auténtica dimensión genealógica, una singular fuerza de reproducción” (2014, p. 18). Marty piensa en los usos de lo sadeano en Francia, pero en Argentina sucede algo bastante singular en el momento en que en dicha literatura se configura el periodo genealógico y de reproducción sadeano. Entre las décadas del sesenta y setenta en Argentina, emergen ficciones sadeanas que adquieren su mayor consistencia en la

escritura de Osvaldo Lamborghini y de algunos integrantes o colaboradores del grupo de la revista *Literal*, como Luis Guzmán, Germán García o Ricardo Zelarayán. Se trata, como vemos, no tanto de un uso filosófico del marqués, sino de uno literario, como matriz productora de ficción. Tales escrituras permitieron, algunos de manera explícita (Lamborghini en *El Fiord* 1969 o en *Sebregondhi retrocede* 1973) y otros de un modo implícito pero elíptico (Germán García en *Nanina* 1968, Luis Guzmán en *El frasquito* 1973, Ricardo Zelarayán en *La piel de Caballo* 1975/1986) poner en escena un imaginario acumulado e histórico de la cultura argentina que podía leerse en clave sadeana.³¹ Así, tanto *El matadero*, de Esteban Echeverría como la gauchesca pudieron vincularse con esa imaginación sadeana, aunque desde una singularidad insoslayable y no siempre admitiendo todas las combinatorias de las figuras que lo constituyen. Esa proliferación de ficciones sadeanas y las lecturas en esta clave, se producen en un momento cultural receptivo a tales operaciones; en efecto, poco antes, David Viñas en *Literatura argentina y realidad política* (1963) había enunciado la famosa frase que recorrerá diversas modulaciones en su propia escritura y en la tradición crítica nacional y en la que sostiene que la literatura argentina emerge con una violación (LAERA, 2010, pp. 163-167). Es decir, ciertas operaciones críticas e intelectuales confluyeron y hasta habilitaron esas emergencias y relecturas. También hubo otras ficciones sadeanas, en una temporalidad relativamente próxima a esta, que apelaron a ese imaginario, ya sea por la relación directa con escritores franceses de una temporalidad pos-sadeana (como Baudelaire o Rimbaud) en el caso de las escrituras poéticas y narrativas de Alejandra Pizarnik (*La condesa sangrienta* 1966, *El infierno musical* 1971), o en las escrituras de Néstor Perlongher (*Austria Hungría* 1980, *Alambres* 1987, *Hule* 1989, *Parque Lezama* 1990,

³¹ En 1930, Arturo Capdevila había publicado ya una biografía dramática sobre Sade, *El divino marqués*, por la CIAP, y es uno de los precedentes necesarios del ingreso de Sade en Argentina, que tuvo su difusión, incluso, en España (Barreiro, 2015, p.17).

Chorro de las Iluminaciones 1992) que, promoviendo una política sexual, articularon sexualidad y violencia política en relación con dicho imaginario.

Esta irrupción de escrituras y lecturas en clave sadeana generó, además, derrames de esa imaginación desde dicha temporalidad hasta el presente y se redefinieron inflexiones singulares respecto de ellas.³² En Gabriela Cabezón Cámara, las voces sadeanas se sostienen a partir de una lengua insidiosa que socava los discursos porque salen fuera de sí y entran en contacto, se cruzan, derraman, desde la cumbia a la poesía de Petrarca, desde el lenguaje de la calle hasta el de la Biblia, desde el insulto hasta el eufemismo y forman una lengua inestable, fuera de cualquier virtud y que se sostiene en su propio vicio delirante, exuberante e inclasificable. En esa lengua, se produce la emergencia de una consciencia desencadenada, como leía George Bataille en *La literatura y el mal* al sadismo, es decir, una que se ha liberado de la responsabilidad moral y de su normatividad para dar lugar a un desencadenamiento del sentido. No de otro modo tenemos que leer lo que las voces hacen con las imágenes iconoclastas de la religión católica, a las que corrompen mediante una imaginación hereje.

Como sostiene Marina Ríos (“Literatura y arte: cuerpos figurados, cuerpos escritos”), ya la imagen de la Virgen, en su composición, se aleja de la iconoclastia católica mediante la desproporción de su cabeza, pero, además, que la profeta sea una santa travesti profana cualquier adscripción tradicional a las imágenes de beatitud apostólico-romanas. Hay una apuesta allí de Cabezón Cámara por reivindicar una sexualidad disidente como profanadora de la religión, a partir del reconocimiento que lo *queer* tiene como potencia histórica

³² Analizar la complejidad de dichos usos y emergencias se encuentra en proceso de investigación actual y el desarrollo de los resultados requeriría cambiar el foco del artículo debido a la dimensión y extensión que el problema suscita. Baste señalar que la línea proyectiva que se desencadena desde los años sesenta a la actualidad, atraviesa escrituras tan disímiles como las de César Aira, María Moreno, Alberto Laiseca, Pablo Pérez, Gustavo López, Mercedes Gómez de la Cruz, Vicente Luy, Leandro Barticevic, siendo la exploración de la escritura de Gabriela Cabezón Cámara una de sus últimas inflexiones.

en el presente de la reflexión contemporánea. Pero, más allá de estos modos herejes y profanatorios de las voces, es en el insulto a lo divino, donde lo sadeano admite toda su potencia. A diferencia de Cleo, Quity no repara en insultos a la Virgen, al espíritu santo, Cristo o Dios en toda la novela. Las dos voces ventrílocuas oscilan entre la creencia y la injuria, reponiendo, de este modo, el sadismo profanatorio de creyente hereje que Pierre Klosowski leía en su libro *Sade, mi prójimo*. Solo que en la novela, esos polos que en la ficción sádica clásica se daban en una fusión a partir de la injuria, acá aparecen desdoblados entre la beatitud de creyente de Cleo y la incredulidad maldiciente de Quity. Y están modulados por una lengua altamente estilizada, arrastrando en esa particularidad, el modo lamborghiniiano de uso de lo sadeano, donde el trabajo con el estilo se convierte en central en textos como *Sebregondhi retrocede*.

Y es quizá por efecto de estas estratificaciones y tensiones discursivas de las voces ventrílocuas insidiosas, que también puede entenderse *La virgen Cabeza* muy próxima de lo que Oscar del Barco entiende como "complejidad inespecífica" que supone el sadismo dieciochesco (2010, p.15). Es decir, una práctica que se encuentra dentro de un régimen de ambivalencia del sentido, a veces hasta contradictorio, y que tampoco puede delimitarse en una pertenencia disciplinar unívoca, ya que compone una discursividad que se corre de sí misma, en los lindes de la ficción y la realidad, entre filosofía, sociología, literatura, política, teología y hasta psicología. Solo que la complejidad inespecífica sadeana en Cabezón Cámara afecta el estatuto mismo de lo literario a partir de una fricción entre realidad y ficción, como hemos señalado, o entre el adentro y afuera de lo literario, que produce, casi como los inventos que aparecen en las novelas (el acuario o el cuerpo quemado que se exhibe en la Bienal de Venecia), una valoración y lectura entre distintos niveles y disciplinas.

La lengua insidiosa y desclasificada, inespecífica, pero estilizada, de esas voces desarma también los estereotipos morales y heroicos, incluso, de lxs

protagonistas de las novelas de Cabezón Cámara. Los personajes, saneanamente, terminan por aprender el camino del crimen o del vicio, y proponen una contramoral como fuerza que se impone con violencia a otra fuerza, también inmoral. Es lo que sucede con Quity y su ingreso a la villa para lo cual debe cometer un asesinato o, mejor dicho, rematar a una víctima de la Bestia. Frente a esa autoridad, ese amo, Quity se pone del lado del dolor de la víctima y se acerca a aquella referente (Cleo) que puede disputar el territorio porque oye la voz femenina de la Virgen Cabeza. Pero Cleo, lejos de ser una santa travesti impoluta, revela su propia precariedad cuando no puede prever el asalto de las fuerzas de seguridad represivas, ni salvar a sus seres queridos, lo cual pone a la narración, en los capítulos sucesivos, a dudar de su cordura y de la ventriloquia misma. La santa travesti, así, explícitamente comienza a poner en tela de juicio la realidad de la escucha de la voz de la Virgen, o, mejor dicho, a patologizar psiquiátricamente la ventriloquia, recorriendo en su trayecto vital propio la historia occidental de la ventriloquia desde la concepción divina hasta su patologización psiquiátrica esquizofrénica operada en el Siglo XX (PRÓSPERI, 2014). Se trata, así, de la emergencia en la voz de una corrupción y degradación ineludible de los héroes a partir de un materialismo extremo que revela que su ley es la de la fuerza del crimen y la corrupción, pero en los marcos de un régimen de la ambivalencia que pone en vilo cualquier verdad de la novela.

En todo caso, la escritura de Cabezón Cámara reconduce esa fuerza como una potencia emancipatoria de las víctimas. Mientras que en las obras del Marqués de Sade, como *La philosophie dans le boudoir*, o *Justine*, las protagonistas mujeres se debaten entre dos caminos, el de la virtud, que las llevará a su propia destrucción, o el del vicio criminal, como ley natural, que le garantizará su transformación en amas del goce, en Cabezón Cámara, el crimen empodera a las víctimas y les permite emanciparse hasta destruir a sus amos como encarnación del orden social corrompido en el que ya no hay virtud

posible como camino a elegir; es decir, ya no hay moral metafísica binaria posible, sino acción ética en medio de una supervivencia hostil. Se trataría en un punto, de un mundo del mal, no ya meramente entendido en coordenadas religiosas, si no como realidad degradante y convulsa de la propia materia y de la vida social. Pero es en él y desde él que también se genera una emancipación de las víctimas: en la protagonista de *Beya* que, mediante la venganza, escapa de su posición a partir del asesinato de clientes y tratantes de blancas en el puticlub; de Gabi, la poeta bonso que se quema el cuerpo y se convierte en una heroína que conquista no solo una posición social, cultural y económica desde donde desarma los principios de propiedad del capitalismo con procedimientos ilegales en *Romance de la Rubia negra*, o en *Las Aventuras de la China Iron*, que se emancipa del dominio de los gauchos-hombres a partir de una relación homoerótica, o, en *La Virgen Cabeza*, donde mediante la escucha de las voces y la invención de un dispositivo comunitario las protagonistas consiguen, momentáneamente, emanciparse y emancipar a los villeros de una vida miserable y construir una donde el placer sea posible en medio del desastre civilizatorio.

En “Sade, l’homme souverain” publicado en 1957 en *L’Erotisme*, Bataille señala que el discurso sadeano es el de la víctima, puesto que el verdugo, el verdadero verdugo, identificado con el Estado, no habla. La diferencia está puesta en los lenguajes, no solo en los problemas. Y es por este motivo que parecería desprenderse que la única violencia es la del verdugo, mientras la otra, la de la víctima absoluta, lo único que hace es un acto de defensa, irrefrenable, que constituiría una no-violencia, por ende: “La violencia sadeana es palabra, palabra de la violencia con la que esta violencia queda abolida” (MARTY, 2014, p. 67).

Es por esto que si la escritura de voces ventrílocuas en Gabriela Cabezón Cámara hace hablar lo sadeano de nuestra temporalidad contemporánea, hace oír estereofónicamente su voz como presencia ficcional y real, no se detiene en

la pura negatividad destructiva que implica, no se queda, para decirlo de otro modo, en la tiranía sadeana del amo, si no que focaliza en esa otra potencia (o fuerza) plebeya y emancipatoria de las víctimas que también estaba presente, aunque ofuscada, en el sadismo clásico y que han podido leer, entre otros, Judith Butler (“Beauvoir sobre Sade”) o Simone de Beauvoir (*¿Hay que quemar a Sade?*), cuando proponen que, en lugar de quemar a Sade por su violencia, hay que ver también en él, a aquél que liberó al sexo. Y, en efecto, las novelas de Cabezón Cámara proponen la invención de formas de vida donde el goce sexual está liberado, y donde el disfrute de esta vida que nos toca (laboral, económica, alimenticia, corporal, amorosa, artística, intelectual) como partes de la materia se impone sobre cualquier discurso del amo, aunque ello implique, a veces, el uso de una contra-fuerza y, también, del delirio de la invención que llega hasta nosotros a través de un sofisticado sistema de ventriloquia donde, por detrás de las voces de la virgen, Cleo y Quity, no solo oímos la de Gabriela Cabezón Cámara, sino también la del Divino y escandaloso Marqués.

Referências

Obras literarias

CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. *Romance de la negra rubia*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2014.

CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Random House Mondadori, 2017.

CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. *Beya (Le vista la cara a dios)*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

GARCÍA, Germán. *Nanina*. Buenos Aires: FCE, 2011.

GUSMAN, Luis. *El Frasquito*. Buenos Aires: Norma, 2007.

LAMBORGHINI, Osvaldo. *Novelas y cuentos I y II*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

PERLONGHER, Nestor. *Poemas Completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

PIZARNIK, Alejandra. *Poesía Completa*. Buenos Aires: Lumen, 2011.

PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*. Buenos Aires: Lumen, 2010.

PIZARNIK, Alejandra. *La condesa sangrienta*. Buenos Aires: Libros del zorro rojo, 2009.

SADE, Marquise De. *Œuvres Complètes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, n° 371, 1990-1998.

SADE, Marquise De. *La Verdad/ La Vérité*. Buenos Aires: Atuel, 1995. Traducción de Ricardo Zelarayán.

ZELARAYÁN, Ricardo. *La piel de caballo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017.

ZELARAYÁN, Ricardo. *Lata peinada*. Buenos Aires: Argonauta, 2015.

Teoría y crítica literaria

AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

BARREIRO, Javier. *Tras la huella de Sade*. Zaragoza: Colección La Delicia del Pecado, 2015.

BARTHES, Roland. *Sade, Loyola, Fourier*. Bogotá: Monte Ávila, 1977.

BATAILLE, Georges. *La literatura y el mal*. Madrid: Editora Nacional, 2005.

BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquest, 2007.

DE BAUVOIR, Simone. *¿Hay que quemar a Sade?* España: Visor, 2009.

BLANCHOT, Maurice. *Lautremont y Sade*. México: FCE, 2016.

- BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. *La escritura del desastre*. Bogotá: Monte Avila Editores, 1987.
- BUTTLER, Judith. « Beauvoir sobre Sade » en *¿A quién le pertenece Kafka?* Santiago de Chile: Polinodia, 2014.
- CORTÉS ROCCA, Paola. “Variaciones villeras: nuevas demarcaciones políticas” en *Telar*, N° 16, 2016. Págs. 42-56.
- DAVIS, Mike. *Planeta de ciudades miseria*. Madrid: Akal, 2006.
- DEL BARCO, Oscar. “Introducción” a De Sade, Marqués. *La filosofía en el tocador*. Buenos Aires: Colihue, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción editora, 2006.
- DOMÍNGUEZ, Nora. “Movimientos ficcionales y no ficcionales de la violencia. Crímenes de mujeres” en *Aletria*, N° 1, V 23, 2013. Pags. 137-147.
- ESPÓSITO, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- KATUNARIC, Boris. “La virgen Cabeza. Entrevista” en APU.Cultura. 5 de septiembre de 2017, disponible online: <http://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/tenemos-que-empezar-jugar-y-buscar-alguna-otra-forma-de-organizacion-que-no-sea-un>
- KLOSOWSKI, Pierre. *Sade, mi prójimo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- LAERA, Alejandra. “Para una historia de la literatura argentina: orígenes, repeticiones, revanchas” en *Prismas - Revista de Historia Intelectual*, vol. 14, núm. 2, diciembre de 2010.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2010.

NANCY, Jean Luc. *La comunidad revocada*. Buenos Aires: Mar dulce, 2016.

MARTY, Éric. *¿Por qué el siglo XX tomó a Sade en serio?* Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.

PRÓSPERI, Germán. *Vientres que hablan. Ventriloquia y subjetividad en la historia occidental*. La Plata: FHCE, 2015.

RÍOS, Marina Cecilia. “Literatura y arte: cuerpos figurados, cuerpos excritos” en *Sala grumo*. Págs. 1, 2016.

ROGER, Patricia. “Monstruos: invención y política” en *Estudios*. Nº 34, 2015. Págs. 259-271.

SENDRA, Ramón. “¿Qué es el estéreo? Un poco de historia” en *Revista CEC*. 2016. Disponible online: <http://www.revistacec.com/didactica/3057-que-es-el-estereo-un-poco-de-historia-3057.html>

Recebido em 08/04/2019.

Aceito em 16/09/2019.