

Representar los márgenes. La narrativa de Gabriela Cabezón Cámara



MARTÍN SOZZI

Universidad Nacional Arturo Jauretche / Universidad de Buenos Aires /
Universidad Nacional de Hurlingham

Resumen

En este trabajo nos ocupamos de la narrativa de Gabriela Cabezón Cámara y, fundamentalmente, de su primera novela, *La Virgen Cabeza*, debido a que, según postulamos, plantea una serie de interrogantes en torno a cómo relatar espacios marginales, cómo producir, a partir de ciertas coordenadas espacio-culturales, un texto que dé cuenta de la vida de la villera. Podríamos anticipar que en el marco de la novela se está planteando una nueva dicotomía: por una parte, se narra el mundo de la villa y de sus alrededores; por otra, se pone en cuestión y se plantea, por momentos de forma bastante explícita, cuáles deberían ser los mecanismos retórico-narrativos más apropiados para dar cuenta de ese territorio. En relación con ello, varios son los interrogantes que la novela plantea y que iremos desplegando. En este sentido, además de presentarse como un espacio narrativo en el que la historia transcurre, el texto se presenta como un terreno apto para la reflexión metaliteraria, como un espacio textual propicio para la reflexión sobre la propia actividad narrativa, sobre la representación, sobre quién está autorizado a contar. ¿Por dónde comenzar la historia?, ¿quién está autorizado a narrar ese espacio aparentemente alejado de la cultura letrada?, ¿cómo hacerlo?, ¿cuál es la relación entre el lenguaje y el referente, entre el lenguaje y lo real?, ¿qué es lo que se debe contar y qué omitir? Algunas de las cuestiones que –consideramos– la novela plantea, interrogantes que se presentan como problemas a dilucidar.

No me interesan los hechos en sí, no me interesa contar lo que efectivamente sucede, no me interesa esa relación con lo real: me interesa contar lo que eso me dispara, lo que podría ser, lo que quiero y va sucediendo en la escritura misma.

N. Domínguez (2014). Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara

Introducción

El espacio constituye una de las categorías que han generado, en la contemporaneidad, mayor cantidad de estudios en el ámbito de la teoría literaria y la crítica, fundamentalmente, en la narrativa de los siglos XIX y XX. Representa un sector fundamental de la estructura narrativa y forma parte, junto con otros elementos, de la totalidad textual. Pero el espacio no constituye simplemente un elemento decorativo o un trasfondo sobre el cual suceden las acciones narradas, sino que, en sí mismo, posee connotaciones diversas y organiza redes semióticas y culturales. El espacio en el cual transcurre la trama, cualquier trama, actualiza una serie de implicaciones ideológicas, de representaciones mentales que han ido construyéndose con el paso del tiempo. El espacio aparece así, desde el comienzo, teñido de significados que imprimen sentidos anteriores al propio texto y que, al manifestarse en el marco de un relato, conservan el peso que una determinada tradición ha estipulado, pero, a su vez, continúan o renuevan esa tradición. Un relato permite no solo mostrar un espacio, sino asignarle una determinada perspectiva: lo modela, le atribuye algunos rasgos que favorecen una cierta caracterización. El territorio no es, de esa forma, un espacio real que precede al discurso, sino un fragmento de mundo que se configura discursivamente.

Valgan como ejemplo de lo antedicho las palabras de Juan Diego Incardona, quien en una entrevista que le realizaron en el año 2009, afirmaba en relación con el espacio del conurbano bonaerense: “Cuando vemos esos programas en los que parece que el conurbano solo se puede recorrer en patrullero [...] de algún modo es la actualización de la vieja dicotomía civilización-barbarie” (citado en Rodríguez y Scigliano, 2009: p. 5). La mirada de Incardona se focaliza en las representaciones de cierto discurso periodístico², un discurso que se solaza con la exacerbación del caso policial y las situaciones de peligro permanente en un lugar, el conurbano, que estigmatiza o directamente desconoce. Como si en ese espacio no se pudiera caminar por la calle, trabajar, estudiar, desarrollar la vida. El autor de *Villa Celina* considera que el espacio del conurbano continúa en muchos casos, y hasta en el momento presente, teñido por las concepciones ideológico-literarias que fueron exacerbadas por la vieja dicotomía romántico-sarmientina. La descripción fenomenológica del espacio parecería, así, estar vedada, obturada a una mirada prístina, virginal.

En los últimos años, algunos escritores de la literatura argentina provenientes de diferentes espacios y poéticas –en una franja que comprende a Washington Cucurto, Sergio Olguín, Leandro Ávalos Blacha, Luis Mey, Cristian Alarcón, Ángela Pradelli, Josefina Licitra, Gabriela Cabezón Cámara, el ya nombrado Juan Diego Incardona, solo por mencionar un puñado– se han encargado de representar el mundo del conurbano y de los márgenes (de ese lugar periférico en relación con lo que se postula como centro), mundos cuya imagen inicial en tanto margen, como límite de la gran ciudad o como zonas de frontera dentro de la propia ciudad, es posible –quizás– retrotraer al relato de uno de

2 Incardona se refiere puntualmente al programa *Policías en acción*, que transmitía Canal 13 los sábados por la noche. No obstante, es posible trasladar su afirmación a otros programas periodísticos de la misma índole. No obstante, Josefina Licitra, en el Prólogo a *Los otros. Una historia del conurbano bonaerense*, no presta demasiada atención a esas críticas y rescata que *Policías en acción* es un “programa vivo. Y que la gente que lo hace –sus camarógrafos y productores– conoce como nadie la periferia bonaerense a fuerza de recorrerla veinticuatro horas al día” (2011: p. 14).

los escritores de la llamada “generación del 80”, Eduardo Wilde: “Sin rumbo”. Allí, en esa narración, ya puede vislumbrarse un modo de representar los márgenes que postula un espacio posible de ser narrado y que justifica la posición anterior de Incardona. Afirma Wilde:

Por los alrededores se ven hombres y mujeres que habitaron antes el centro y que la ciudad en su eterno flujo y reflujo, ha arrojado a las orillas, como hace el mar con los restos de los buques.

Allí las mujeres andan con ropas inconclusas o demasiado concluidas, y los hombres con sombreros, levitas y pantalones, fuera de moda, grasientos.

Unos llevan pantalón corto y comido en los talones, chaleco de criatura, sombrero alto y sotana de eclesiástico; otros capa, bastón y sombrero de paja; todos tienen la marca de la miseria y del vicio en la cara y ese modo de mirar limosnero que choca y que entristece (2005: pp. 104-105).

Estas zonas, que Wilde recorre como un cronista y en la que habitan aquellos que no pudieron sobrevivir en la metrópoli culta y civilizada, presentan los despojos, los desechos, los desperdicios, lo que la ciudad no puede tolerar y arroja fuera de sus fronteras. Pero no es solo la pobreza lo que se percibe en ese entorno, sino que existe una identidad entre vicio y miseria. El ideal griego de belleza y bondad aparece invertido: la fealdad de los márgenes carga, además, con la servidumbre de la inmoralidad, de la depravación. Y ese imaginario clasista y retrógrado pervive en la literatura argentina por varias décadas.

Diferente es el caso de Gabriela Cabezón Cámara, de quien nos ocuparemos en este artículo, aunque en su obra se dedique a relatar situaciones, escenas, entornos, vinculados con esos sectores marginales.³ Consideraremos fundamentalmente su primera novela, *La Virgen Cabeza*, debido a que, según postulamos, plantea una serie de interrogantes en torno a cómo relatar esos espacios marginales, cómo producir, a partir de esas coordenadas espacio-culturales, un texto que dé cuenta de la vida villera. Podríamos anticipar que en el marco de la novela se está planteando una nueva dicotomía: por una parte, se narra el mundo de la villa y de sus alrededores; por otra, se pone en cuestión y se plantea, por momentos de forma bastante explícita, cuáles deberían ser los mecanismos retórico-narrativos más apropiados para dar cuenta de ese territorio. Y, en relación con ello, varios son los interrogantes que la novela plantea y que iremos desplegando. En este sentido, además de presentarse como un espacio narrativo en el que –con sus idas y vueltas, con sus vaivenes permanentes y sus saltos temporales y espaciales– la historia transcurre, el texto se presenta como un terreno apto para la reflexión metaliteraria, como un espacio textual propicio para la reflexión sobre la propia actividad narrativa, sobre la representación, sobre quién está autorizado a contar. ¿Por dónde comenzar la historia?, ¿quién está autorizado a narrar ese espacio aparentemente alejado de la cultura letrada?, ¿cómo hacerlo?, ¿cuál es la relación entre el lenguaje y el referente, entre el

3 Es autora de una obra todavía breve, compuesta por cuatro libros y un relato compilado en una antología. En 2006, en la antología *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas*, aparece el relato “La hermana Cleopatra”, especie de anticipación de su primera novela, publicada en 2009: *La Virgen Cabeza*. Dos años después, en 2011, se editó *Le viste la cara a Dios*, que dio lugar, en 2013 a la novela gráfica *Beya*. (*Le viste la cara a Dios*), ilustrada por Iñaki Echeverría. En 2014 publica la novela *Romance de la Negra Rubia* y, finalmente, en 2017, *Las aventuras de la China Iron*.

lenguaje y lo real?, ¿qué es lo que se debe contar y qué omitir? Algunas de las cuestiones que –consideramos– la novela plantea, interrogantes que se presentan como problemas a dilucidar.⁴

La voz narrativa

Esas preguntas resultan afines con el doble comando narrativo que relata las acciones. *La Virgen Cabeza* es una novela compuesta a dos voces. Qüity y Cleo alternan la voz enunciativa a lo largo de los veinticinco capítulos que se suceden y del epílogo que la cierra. En veinte de ellos la responsabilidad narrativa le corresponde a Qüity, mientras que en los cinco restantes la encargada es Cleo. El Epílogo se reparte entre ambas.

La historia –muy simplificada– es, cuando menos, extravagante. Qüity, periodista de la sección policiales de un importante diario, exestudiante de Letras Clásicas, llega a la villa una mañana de noviembre acompañada por Daniel, un funcionario de la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE) quien también había sido estudiante de Letras. Qüity y Daniel se habían conocido debido a la cobertura de un caso atroz: el asesinato de una chica pobre por una horda de adolescentes ricos. Cleo, por su parte, la hermana Cleopatra, es una travesti que dice comunicarse con la Virgen en la extravagante villa El Poso.

Esas dos historias, la de Cleo y la de Qüity, se van a cruzar en ese lugar desamparado en una fría mañana de noviembre. Es el encuentro de dos personas, pero también de dos mundos, de dos universos, de dos dimensiones, de dos espacios geográficos, pero también socioculturales. Del departamento de Palermo en el que habita Qüity, con su cultura letrada a cuestas, al rancho de la villa en el que vive Cleo: ese universo *otro*.

¿Por qué llega Qüity (la representante de la cultura letrada) a un lugar que hasta ese momento le resulta totalmente ajeno? Escritora frustrada al igual que Daniel, y enterada por el propio Daniel de la existencia de la hermana Cleopatra, Qüity cree estar en presencia de una gran historia para postularse al premio de cien mil dólares ofrecidos por la Fundación Novoperiodismo (un guiño a la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, organizada por Gabriel García Márquez). Esa es la historia que Qüity se propone contar y el motivo por el cual emprende el camino de la villa. En sus propias palabras: “una travesti que organiza una villa gracias a la comunicación con la madre celestial...” (Cabezón Cámara, 2009: p. 31). Vale decir que lo que Qüity se propone escribir respecto de la villa es una crónica periodística, una novela testimonial, una *non fiction*, ese género que cuenta con una larga tradición y que en el espacio latinoamericano se puede remontar a Rodolfo Walsh y *Operación masacre*, libro publicado en el año 1957. Y allí surge un primer indicio de lo que va a suceder, porque lo que se va a conformar, a partir de las leyes que regulan ese género, es un intento por exteriorizar a una voz letrada relatando un espacio foráneo, un lugar desconocido y al que va a percibir como atravesado por un cierto exotismo. Al relatar tiempo después la llegada de Qüity a la villa, Cleo afirma:

4 Algunas ideas de este trabajo fueron discutidas, a propósito de la reflexión en torno a otros autores de la literatura argentina, con Carlos Battilana.

Ese día los vi bien a ustedes en la villa. Era muy temprano y llegaron fresquitos, como listos para un picnic, vos incluso tenías zapatillas y pantalones de aventura, la misma clase de ropa que te ponés ahora para ir de vacaciones a la selva; te creías que ir a la villa era ir de safari, qué sé yo qué te creías, parece que no te habías dado cuenta de que nosotros nos vestíamos normal, como todo el mundo, con ropa de ir a trabajar o de ir al baile o de estar en casa, no como vos que te venías como si fueras a cazar un oso o pisar arenas movedizas (2009: pp. 22-23).

Quien llega a la villa, entonces, en un estado de ajenidad absoluta respecto de ese mundo, no podrá narrar más que aspectos exteriores, superfluos, teñidos de superficialidad y prejuicios. Los mismos prejuicios que atraviesan a quienes desconocen desde adentro el espacio villero porque llegan allí desde su vivienda de clase media acomodada: en este caso, un *loft* en el barrio de Palermo.

Las historias que se propone narrar Qüity, como señalamos ya, transcurren en territorios marginales: la villa en *La Virgen Cabeza*, una villa que constituye una fortísima ruptura con las casas de las familias adineradas que la rodean, un “pasaje a otra dimensión” (2009: p. 29). El camino en declive que conduce a El Poso (una clara alusión a la villa La Cava, del partido de San Isidro) es una suerte de descenso a los infiernos: la villa.

Está en la parte más baja de la zona: todo va declinando hacia ella suavemente menos el nivel de vida que no declina, se despeña en los diez centímetros de la muralla (2009: p. 37).

Lo que falta, entonces, es el complemento de la voz “subalterna” –para tomar una denominación al uso en la teoría del testimonio de los años setenta–, de la voz del habitante local, el representante de la cultura local.

¿Cuál es el comienzo?

¿Cuándo comienza una historia? ¿Cómo narrarla? ¿Cómo desarrollar un relato en el siglo XXI, teniendo sobre nuestras cabezas el peso de una tradición narrativa que de múltiples formas incide en el modo de contar? Y desde otro punto de vista, y recurriendo al conocido sintagma de Roland Barthes, “¿por dónde comenzar?”, la cuestión de los inicios, de decidir el momento en que una historia comienza. Podríamos, sí, al menos de forma teórica, suponer que el propio *corpus* de la literatura universal constituye un único e ilimitado texto en perpetua fluencia, en incesante devenir; sin comienzo, sin final. Una suerte de libro de arena borgeano en donde no se podrían trazar límites claros, demarcar fronteras, establecer cortes. Siguiendo al Michel Foucault de *La arqueología del saber*, deberíamos afirmar que a pesar de los elementos paratextuales que lo recortan de otros textos (sus tapas, su mención de autor, su título), un libro difumina sus bordes a partir de la remisión a otros textos, de su filiación más o menos clara dentro de una red de relaciones: un eslabón en una cadena. Pero no es en este el sentido del comienzo que nos interesa, sino el del que continúa al “había una vez”, el de saber qué sigue a esa frase inicial por excelencia.

Para incluir esos problemas en el espacio de la literatura argentina, podemos retrotraer el dilema del origen al texto que –siguiendo la perspectiva de David Viñas– funda nuestra literatura, “El mata-dero”, de Esteban Echeverría. Y junto con esa fundación, también establece la pregunta por el inicio de la narración:

A pesar de que la mía es historia, no la empezaré por el arca de Noé y la genealogía de sus ascendientes como acostumbraban hacerlo los antiguos historiadores españoles de América, que deben ser nuestros prototipos (Echeverría, 1965: p. 73).

¿Cuánto se puede retroceder en el relato? Se puede llegar hasta el inicio del mundo, la creación del hombre, el Génesis bíblico, por supuesto. Era la operación a la que ya habían recurrido los historiadores renacentistas: la historia de un pueblo se inscribía en la totalidad universal y era necesario, entonces, establecer en primer lugar la totalidad para, luego y a partir de ella, incorporar el relato parcial.⁵

Tanto en *La Virgen Cabeza* como en su novela siguiente, *Romance de la Negra Rubia*, Cabezón Cámara plantea en sus textos el problema de los inicios de la narración. Porque dilucidar el comienzo, tomar la decisión de por dónde comenzar a narrar, implica un posicionamiento en relación con la totalidad del relato. Plantea la narradora de *Romance...* al principio de la historia:

Hay que comenzar a contar por algún punto y podría ser cualquiera: el mismo Génesis con árbol, prohibición, serpiente, mordida y hombre y mujer en pelotas... (2014: p. 11)

Y comienza Cleo uno de los capítulos de *La Virgen...*:

Ay, Qüity, si empezarias las historias por el principio entenderías mejor las cosas. ¿Que cuál es el principio? Ternura de mi corazón, hay un montón de principios porque hay un montón de historias, pero yo quiero contar el principio de este amor, que no te lo acordás bien vos, Qüity, un poco contás las cosas como fueron y otro poco no sé qué hacés, mi amor, ponés cualquier pelotudez, así que yo también voy a contar la historia nuestra (2009: p. 21).

El comienzo de la historia implica una decisión, y esa decisión trazará un recorrido. Las historias de Qüity y Cleo reconocen orígenes diferentes porque las historias que se proponen contar son diferentes, porque la comprensión del mundo a las que ambas acceden es diferente y persiguen recortes diversos. El origen, la genealogía, no busca una esencia determinada y fija, sino que se instituye a partir de una decisión de quien relata. Las narradoras establecen líneas de continuidad disímiles,

5 Los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega, un clásico de las letras latinoamericanas, sin dudas, relata la historia del incario. Pero los primeros capítulos tratan las siguientes cuestiones: “Si hay muchos mundos. Trata de las cinco zonas”; “Si hay antípodas”; “Cómo se descubrió el Nuevo Mundo”... Vale decir, inscribe a la historia del incario dentro de un panorama mucho mayor, de la totalidad de la creación y de algunos de los problemas que se discutían desde la Antigüedad.

como si a partir de la decisión en que fija el comienzo variara el *telos* hacia el que ambas orientan sus relatos. Pero además porque poseen bagajes culturales inconmensurables. La Qüity narradora, formada en la carrera de Letras, periodista de policiales, posee cierto dominio sobre la escritura y sobre la forma que puede otorgársele a un material potencialmente narrativo: las alteraciones temporales, la forma que asume la narración, la caracterización de los personajes, la representación del espacio. La distinción entre historia y fábula, en definitiva. Cleo, por su parte, privilegia el contenido de la narración por sobre la forma y, de algún modo, explica a Qüity el mundo villero.

No obstante, hay una suerte de consubstanciación de Qüity con el espacio al que va a ingresar, una especie de rito de pasaje que va a transformar su vida: el momento en el que Evelyn, la casi niña regentada para trata, es quemada viva por la Bestia y a quien Qüity ejecuta para que deje de sufrir.

Nunca pude volver al otro lado del mundo –dirá Qüity–, al de los que viven fuera de los pequeños Auschwitz que tiene Buenos Aires cada dos cuadras. Evelyn fue mi ticket to go, mi entrada a la villa. Yo la maté y ella me hizo villera (2009: p. 49).

Esa mirada desde fuera, todavía se percibe en el momento de la entrada a El Poso, el primer día, en compañía de Daniel. Un mundo que aún no llega a comprender y que descubre lejano, extraño, cargado de exotismo y de seres marginales; con su barro multiplicado, sus travestis recicladas, su intérprete de la virgen, su juventud eterna porque nadie llega a viejo y que lleva a Qüity a exclamar “Benditos los que viven en mundos legibles” (2009: p. 54). Efectivamente, ese mundo le resulta incomprendible, indescifrable, forastero. Y acorde con esa ajenidad, resulta su actitud: en esa circunstancia, la mirada se produce desde la distancia que otorga la ironía (“una ironía un poco pelotuda” [2009: p. 56]), actitud que luego se transformará y que transmutará la distancia en cercanía.

Contar, contar, contar

¿Qué y cómo contar y quién debe tener la responsabilidad enunciativa? Esos parecen ser otros interrogantes clave que recorren el texto. Y una categoría que puede colaborar para pensar esos rasgos del relato es la de focalización y la distancia entre quien ve y lo que es visto, entre el sujeto que mira y lo supuestamente real.⁶ En relación con esta cuestión surgen una serie de consecuencias: preguntas por lo real y por la verdad. ¿Qué es lo que ve Qüity?, ¿qué es lo que ve Cleo?, ¿sobre qué fijan su mirada? O planteado de otra forma: podría pensarse que el relato postula que lo real es inalcanzable, que no existe *la* verdad de los hechos. En ese sentido el relato quiebra con la pretensión de revelar *una* verdad única y persevera y lleva al extremo la idea de construcción postulada por la *non fiction* de que –al menos en apariencia– la verdad es una construcción que se edifica de forma conjunta entre el iletrado y el letrado.

Lo que se produce a nivel narrativo, entonces, es una doble intercesión, una doble derivación propia de esta situación particular de enunciación: si Cleo habla en representación de la Virgen, y –en

6 Seguimos en el concepto de focalización a Mieke Bal, quien considera que “La focalización será, por lo tanto, la relación entre la visión y lo que se ‘ve’” (1998: p. 108).

su delirio místico– reproduce sus palabras como en los capítulos 9 y 23; Qüity retoma las palabras de Cleo y les otorga un orden y un sentido. Pero si la Virgen Cabeza no interpone –como es obvio– ningún obstáculo a la voz de Cleo; sí lo hace Cleo a la voz de Qüity:

Mi amor –dice Cleo–, te olvidás de todo vos, voy a tener que grabarte cada dos páginas que leo, no vamos a terminar nunca si seguís así, tengo que decir la verdad; hablaban de “sueño argentino” pero nos cagaban a tiros (2009: p. 91).

Cleo fija, a su vez, su posición en diferentes momentos en que asume la voz, su visión en tanto narradora autorizada para fijar las coordenadas de lo que sucedió: “Vos no estuvistes, Qüity. Estuve yo. Tengo que contarlo yo. Te dicto. Anotá bien, porque te estoy diciendo las cosas como fueron” (2009: p. 123). No obstante, quien escribe es Qüity. Y si Qüity escribe es porque se asume –y es asumida– como quien posee el dominio del lenguaje escrito.⁷

En definitiva, lo que viene a decir la novela es que toda mirada es una mirada oblicua: ya sea intercedida por una religiosidad popular que escapa a la ortodoxia cristiana; o a través de la voz de quien conoce la realidad villera desde adentro, no existe una percepción recta, alejada de la mediación de las cosmovisiones diversas. El “como fueron” de Cleo representa una versión de los hechos: y de existir una verdad, esa verdad es la que otorgan las marcas del propio cuerpo. Así como en *Romance de la Negra Rubia* son las quemaduras que destruyen los tejidos de la poeta Gabi; así como en *Beya* las golpizas y las violaciones moldean el cuerpo de la protagonista; en *La Virgen Cabeza* los cuerpos enuncian: cuando los relatos se vuelven dudosos (“Yo me quedé convencida de que había sido todo un delirio mío, de que no había Virgen ni Dios ni un carajo” –sentencia Cleo [2009: p. 129])–; cuando hasta las imágenes que pueblan la historia a través de las cámaras de seguridad, de los celulares, de la SIDE son puestas en duda (“Los vi mil veces y dudé mil veces” –dice Qüity– [2009: p. 135]), lo único que queda son las marcas del cuerpo que en ocasiones, como en el caso de Kevin, el niño adoptado por Qüity, conducen a la muerte. Ese espacio –el de la muerte, el dolor, la trepanación, las rupturas, los quiebres, las quemaduras– constituye un espacio de aquello de lo que no se puede dudar. En los cuerpos se inscriben las marcas de la violencia y se alcanza, de esa forma, una verdad enunciada por los cuerpos. Esa enunciación, entonces, es la que –al menos en parte– narra una verdad del espacio de la villa.

7 En el Prólogo a *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1994, originalmente publicado en 1985), Elizabeth Burgos Debray señala que uno de sus objetivos consiste en “Situarme en el lugar que me correspondía: primero escuchando y dejando hablar a Rigoberta, y luego convirtiéndome en una especie de doble suyo, en el instrumento que operaría el paso de lo oral a lo escrito” (p. 18). En el caso de la novela de Cabezón Cámara, la relación Qüity-Cleo no presenta un estado de sumisión por parte de Cleo, sino que es ella –Cleo– quien impone las reglas e invierte el dominio del letrado por sobre el sujeto subalterno: Cleo toma la palabra e impone –al menos hasta donde puede– su relato.

Final

La relación de enunciación que aparece en *La Virgen Cabeza* nos recuerda –como ya esbozamos– la planteada en muchos textos testimoniales latinoamericanos en los que se produce un aparente diálogo entre el letrado que va en busca de una historia vinculada con situaciones de marginalidad (y que aporta su escritura) y un representante de los sectores populares que presenta en su voz una historia de desplazamientos, atropellos y explotaciones (además de una dosis de extranjería y exotismo). De esa forma, esos relatos se transforman en portadores de una verdad que –a través de una figura representativa del pueblo todo– se canaliza como una denuncia. Esa tradición narrativa que –como dijimos también– podemos retrotraer a los textos de Rodolfo Walsh se continúa, entre otros, en *Biografía de un cimarrón* (1966), de Miguel Barnet; “*Si me permiten hablar...*” Testimonio de Domitila. *Una de las mujeres de las minas de Bolivia* (1977), de Moema Viezzer; o *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1994), de Elizabeth Burgos Debray, y en toda una tradición contemporánea, plena de vigencia en buena parte las producciones cronísticas actuales, entre las que podemos mencionar, porque podría hacer un perfecto contrapunto con *La Virgen Cabeza*, a *Los otros. Una historia del conurbano bonaerense*, de Josefina Licitra, publicada en 2011.⁸ En todos estos casos, la figura del letrado es fundamental a raíz de que resulta ser quien moldea y presenta, a través de la codificación que impone la escritura, la voz de la figura oprimida. Por otra parte, esos testimonios se muestran como portadores de una determinada “verdad”, la de diferentes submundos de marginación que afecta a muchos pueblos de América Latina.

Gabriela Cabezón Cámara desarticula esta ilusión representativa a partir de una serie de cuestionamientos: la dificultad que origina el intento de conocer lo real, el conflicto que ocasiona una supuesta autorización en otorgar la voz, la desarticulación del sistema de saberes que considera que en la relación de diálogo hay un sujeto letrado que porta el saber y otro que no lo es y necesita –para señalar su estado de opresión– del saber de la letra. Pero la postura de la autora no tiene que ver con un escepticismo posmoderno que cuestione la posibilidad de conocer, denunciar y castigar a quienes someten a sujetos indefensos,⁹ ni con imposibilidades epistemológicas.

Consideramos que lo que construye en su obra Gabriela Cabezón Cámara –fundamentalmente en *La Virgen Cabeza*, pero también en sus otros textos– es un universo ficcional que, como casi cualquier narración, toma datos de lo real y, esa circunstancia, le resulta al lector casi imposible de olvidar. Esos datos, también, la acercan de forma indiscutible a los sectores marginales: a espacios como la villa, y a prácticas como la trata de personas, los desalojos, cierta religiosidad excéntrica.

8 En uno de los momentos de mayor tensión de *Los otros*, cuando la narradora-cronista debe atravesar un puente peligroso que se eleva sobre el Riachuelo, la voz de Licitra se hace escuchar con una franqueza conmovedora: “Quiero volver con mi hijo y mi marido. Soy una mujer de clase media haciendo un libro sobre pobres, las cosas como son” (2011: p. 120). La ajenidad de la cronista respecto del territorio que recorre muestra los límites de una empresa casi imposible: representar ese territorio desconocido y extraño.

9 *Beya* recibió el premio Alfredo Palacios, otorgado por el Senado de la Nación, por su aporte a la lucha contra la trata de personas. Además, fue declarada de interés social y cultural por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y de interés cultural por la provincia de Buenos Aires.

No obstante, los diferentes problemas narrativos que pone en escena nos recuerdan el carácter artificial de todo relato y que la representación –del espacio, de las situaciones– siempre está mediada.

Desde fines del siglo XIX a la actualidad, el mundo del suburbio ha sido representado gran cantidad de veces en la literatura argentina. El rasgo común fue la connotación negativa que caracterizó y continúa –en muchos casos– identificando esos márgenes: un lugar teñido por la violencia, el delito, la pobreza, la carencia, la maldad. Como si no hubiera forma de escapar de un destino prefijado. Es en ese punto que se pone de manifiesto una dimensión política de la novela en relación con ciertos aspectos que recupera: el mundo del amor, un universo de solidaridad, de vida compartida, de construcción de una comunidad.

Lo que emerge en *La Virgen Cabeza*, en definitiva, es otra forma de la verdad: la novela no corre detrás de las certezas de un discurso que busca ser unívoco como a menudo, los medios masivos o la mala literatura se ufanan en simbolizar, como señalaba Incardona. Tampoco es un torpe relato costumbrista que encuentra en la vida marginal un rasgo de inocencia y candor. Constituye un intento de representación de una zona muchas veces bastardeada y estigmatizada por relatos modelizados por la tradición romántica que encuentran en el estereotipo su mirada y un lugar de cómoda discursividad.

Referencias bibliográficas

- Bal, M. (1998). *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Burgos Debray, E. (1994). *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México: Siglo XXI.
- Cabezón Cámara, G. (2006). La hermana Cleopatra. En F. Abbate, *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas* (pp. 177-182). Buenos Aires: Norma.
- (2009). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2013). *Beya. (Le viste la cara a Dios)*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2014). *Romance de la Negra Rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- Domínguez, N. (2014). Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara. *Cuadernos Lírico*, 10, pp. 2-6.
- Echeverría, E. (1965). *La cautiva. El matadero*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Foucault, M. (1999). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Licitra, J. (2011). *Los otros. Una historia del conurbano bonaerense*. Buenos Aires: Debate.
- Rodríguez, M. y Scigliano, F. (10 de mayo de 2009). La invención del conurbano. *Ni a palos*, suplemento joven del diario *Miradas al Sur*, pp. 4-5.
- Vanoli, H. y Vecino, D. (2009). Subrepresentación del conurbano bonaerense en la ‘nueva narrativa argentina’. Ciudad, peronismo y campo literario en la argentina del bicentenario. *Apuntes de Investigación/Lecturas en Debate*, 16/17, pp. 259-274.
- Wilde, E. (2005). Sin rumbo. En E. Wilde, *Prometeo y Cía* (pp.101-106). Buenos Aires: Biblioteca Nacional/ Colihue.
- Zubiaurre, M. T. (2000). *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica.