

**LA VIRGEN CABEZA
COMO MÁQUINA
VISUAL ARGENTINA.
UN ANÁLISIS
FILOSÓFICO DE
LAS IMÁGENES
FABRICADAS POR LA
LITERATURA
LA VIRGEN CABEZA
AS AN ARGENTINE
VISUAL MACHINE.
A PHILOSOPHICAL
ANALYSIS OF THE
IMAGES FABRICATED
BY LITERATURE**

64

MARÍA EUGENIA CELLI

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES. BUENOS AIRES, ARGENTINA.
UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA. BUENOS AIRES, ARGENTINA.
meugeniacelli@gmail.com

RECIBIDO: 27 DE JULIO DE 2022

ACEPTADO: 26 DE OCTUBRE DE 2022

Resumen: El presente trabajo explora la novela *La Virgen Cabeza*, de Cabezón Cámara (2019), desde la filosofía de la imagen. Este marco teórico permite releer la obra literaria como una máquina visual capaz de producir imágenes que dan cuenta de una nueva organización de lo sensible en la urbanidad porteña argentina, sin que ello implique una inclusión de estas formas icónicas en el régimen escópico nacional. Esta hipótesis se desarrolla en tres ejes temáticos: *Territorios, Subjetividades y Lenguajes y literatura*.

Palabras clave: LITERATURA ARGENTINA – FILOSOFÍA DE LA IMAGEN – CULTURA VISUAL – RÉGIMEN ESCÓPICO.

Abstract: This paper explores the novel *La Virgen Cabeza*, by Cabezón Cámara (2019), from the standpoint of the philosophy of the image. This theoretical framework allows us to reread the literary work as a visual machine capable of producing images that account for a new organization of sensible matters in Argentina's porteño urbanity, without implying an inclusion of such iconic forms in the national scopic regime. This hypothesis rests on three thematic axes: *Territories, Subjectivities and Languages and Literature*

Keywords: ARGENTINE LITERATURE – PHILOSOPHY OF THE IMAGE – VISUAL CULTURE – SCOPIC REGIME.

Introducción

La filosofía de la imagen pone a disposición un marco teórico que habilita a capturar formas del “giro pictorial” (Mitchell, 2017, p. 108) en la producción de objetos que irrumpen en los caminos canónicos de la cultura para mixturar formas estéticas, ironizar sobre códigos de comunicación (lingüísticos y/o visuales) y ensayar torsiones sobre los regímenes escópicos hegemónicos. En la literatura argentina de principios de este siglo la aparición de la novela *La Virgen Cabeza*¹ en el 2009 (Cabezón Cámara, 2019) ha significado, en su barroco villero, no sólo una disrupción de las buenas formas literarias, sino un objeto de mostración de “el estado de descomposición del imaginario nacional” (Neuburger, 2021, p. 45). Su fuerza ficcional es capaz de fenomenalizar los agenciamientos subjetivos, los espacios marginales y los efectos sociales invisibilizados de las multiplicadas y repetidas crisis sociales, políticas y económicas provocadas por el neoliberalismo, así como de representar la aguda percepción de un tiempo final y apocalíptico que caracterizó a los 90.

La trama argumental de la novela relata cómo -tras una experiencia mística con la Virgen María- Cleo ensambla a su identidad de base villera, travesti y prostituta la nueva forma de vidente. Desde allí sus agenciamientos sociales se multiplican convirtiéndola en líder popular, en madre y hasta en estrella internacional de cumbia. Este personaje ecléctico vive una historia de amor con Qüity, una periodista atea, adicta y desencantada de su vida que busca desalojarse de su estatus de clase media palermitana para refugiarse en El Poso, una villa hostil que le da cobijo y por la que redescubre nuevos vínculos afectivos. Así sucede con Evelyn, una joven prendida fuego en forma de disciplinamiento mafioso, que según relata Qüity es quien la ingresa al mundo villero. Y, una vez allí, la periodista vive tanto la ternura por el pequeño Kevin -un niño de la villa en estado de vulnerabilidad-, como la pasión erótica por la vidente. Cleo y Qüity son las protagonistas que experimentan en El Poso una sucesión mixturada de milagros, sanaciones y celebraciones populares que se combinan con un proyecto productivo ictícola dirigido por la Virgen para alimentar y organizar socialmente a los villeros. No es casual que todos estos movimientos hayan despertado el interés de los grupos poderosos que codiciaron desde siempre ese territorio anegado y precario. La irrupción de un desalojo violento -con ecos en la propia historia nacional- despoja a los villeros de su tierra, de su proyecto colectivo y de su vidente, ahora devenida en santa, tras la noticia de su supuesta muerte.

¹De aquí en adelante, salvo que se indique lo contrario, para citar *La Virgen Cabeza*, se abreviará LVC.

La hipótesis de esta presentación entiende que la novela opera como una máquina visual que fabrica una inédita organización de lo sensible –y, claramente, de lo sensible villero y marginal- arraigado en la urbanidad porteña argentina que concentra su fuerza de crítica en lo imaginario, en la(s) imagen(es) y en los dispositivos que sirven a lo escópico. Sin que ello signifique producir un efecto de inclusión de las subculturas y de los personajes marginales protagónicos en el régimen escópico nacional.²

Desde esta propuesta el recorte de lectura filosófica que se opera sobre la novela comprende tres instancias expositivas que profundizan sobre: *Territorios, Subjetividades y Lenguajes y literatura*. En cada una de ellas lo icónico, lo pictorial y lo visual son resortes de análisis que permiten redescubrir su trama literaria bajo la lógica maquina que fabrica nuevas imágenes territoriales, objetuales, subjetivas, comunitarias y lingüísticas que abonan y dilatan el espacio de la cultura visual local, sin subsumirse ni incorporarse en ella.

Territorios: el estanque, la muralla y la perspectiva vertical

“Benditos los que viven en mundo legibles”.
(LVC, p. 61)

La topografía que impone LVC es una crítica hacia las discontinuidades del territorio que dividen las geografías humanas y la de los suelos en urbanas y pudientes y en rurales y bárbaras. La isla del Tigre, Miami, La Habana y, sobre todo, El Poso operan bajo la misma lógica geográfica de la aparente excepcionalidad respecto de un régimen territorial en descomposición que sostiene una urbanidad civilizada sin mixturas ni contaminaciones. Es esa ciudad que en sus resortes antiguos expulsó la naturaleza privilegiando la cultura, que erradicó lo mestizo para preservar lo puro y que prefirió lo letrado a lo meramente icónico. Sin embargo, la presencia de las villas –cada vez más visibles a partir de la última década del siglo XX- exhibe una herida territorial que, ante todo, implica una interrupción en las lógicas civilizatorias dando como resultado el hecho de que “la ciudad latinoamericana se barbariza” (Ludmer, 2010, p. 128). Es aquello que Gago caracterizó como una “promiscuidad de los territorios” (2014, p. 14) en donde las subjetividades, las economías y las sociabilidades rearmen una dinámica que desborda el formato neoliberal, saboteándolo y resignificándolo de un modo hasta ahora no visto ni experimentado.

² Esta hipótesis es cercana a los desarrollos de J. Ludmer (2010) aunque con otros acentos. Esta autora propone pensar al territorio villero bajo la idea de “isla urbana” que, a su vez es entendida como “instrumento conceptual en imagen” (Ludmer, 2010, p. 132) y del que precisa: “La isla urbana no es un microcosmos ni una metonimia ni reproduce la sociedad: su régimen no reconoce estos modos de representación y sentido. Es un instrumento conceptual; una fábrica de imágenes y enunciados territoriales” (Ludmer, 2010, p. 137). En un sentido nuevo este trabajo se propone desvincular la villa de lo conceptual para redescubrir en ella una lógica exclusivamente maquina y sensible, alienada de toda forma de racionalidad y concepto, respecto de las imágenes que ella logra ensamblar.

Al pretendido *no ver* porteño de las villas le responde una prolífera producción literaria y cinematográfica que se esfuerza por *hacer ver*, en imágenes propias, las nuevas fisonomías de este fenómeno territorial que se lee, en varios registros visuales, como un “antagonismo en relación con el imaginario urbano dominante” (Aguilar, 2015, p. 197). Resulta interesante rescatar el fin de siglo como un momento de producción y de resurgimiento de ciertos tópicos que hacen a estas formas de urbanidad emergente. En algún punto el cine y la literatura, que han atravesado el 2001, revisitan las décadas precedentes mostrando imágenes que denuncian la caída de un imaginario imperante, en donde hacen crisis las configuraciones del Estado-nación identificadas con un territorio monolítico y con cierta población homogénea. No es casual que LVC proyecte la idea del “sueño argentino” (LVC, pp. 103 y 105) sobre la villa cuando ésta adquiere la fisonomía del trabajo, la producción y el autoabastecimiento. De este modo, las ficciones operan para exponer hasta el exhibicionismo irónico las formas territoriales y las subjetividades, diferenciadas e invisibilizadas por décadas, poniendo en jaque el régimen escópico vigente de lo nacional y lo territorial.

Pero ¿qué es el régimen escópico? Se trata de concepto complejo que es central para la producción de las ideas que se desarrollan aquí. J. L. Brea es quizás quien ha especificado, en lengua española, sus notas centrales al precisar que:

Bajo tal “régimen escópico” se definen, doblemente, tanto un conjunto de “condiciones de posibilidad” –determinado técnica, cultural, política, histórica y cognitivamente– que afectan a la productividad social de los ‘actos de ver’, como un sistema fiduciario de presupuestos y convenciones de valor y significancia, que definen el régimen particular de creencia que con las producciones resultantes de dichos actos es posible establecer, para el conjunto de agentes que intervienen en los procesos de su gestión pública, ya sea como receptores, ya sea como productores activos (Brea, 2007, p. 150).

Esto mismo ya había sido anticipado por M. Foucault en *El nacimiento de la clínica* (2013). Allí su arqueología de la mirada médica revela como “cada época histórica crea sus condiciones de visibilidad para que algo pueda ser visto y, al mismo tiempo, para que algo permanezca invisible” (Prósperi, 2019, p. 22). Lo que implica que el régimen escópico es, ante todo, un dispositivo que alberga supuestos heterogéneos destinados a operar sobre las subjetividades visuales en un nivel pre-reflexivo con el objeto de establecer un orden visual artificial que se manifiesta como el emergente de un contexto cultural determinado. Más tarde, dentro del paradigma del giro pictorial, M. Jay en *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (2007) y R. Debray en *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* (1994) realizan

este mismo ejercicio filosófico en espacios y escalas diferentes, abonando una vez más a la idea de un marco visual predeterminado epocalmente.

Cabezón Cámara potencia esa colisión entre el orden visual regente de la urbanidad porteña argentina y el imaginario villero. Justamente su apuesta disruptiva es poner a la literatura al servicio de la producción maquínica de imágenes. Lo que implica, ante todo, una multiplicación icónica desbordante capaz de saturar y anegar el régimen escópico establecido sin dañarlo ni destruirlo. Esto no significa que la proliferación de imágenes se relacione con lo lingüístico, lo discursivo o lo intelectual desde la pobre dinámica de ilustrar o de metaforizar un contrapunto respecto del discurso imperante de lo nacional. Se trata, más bien, de una imagen independiente de toda lógica de representación. Más bien, lo icónico intenta dislocarse de esa habitual imposición de secundar ideas o teorías. En este sentido, las imágenes de la *LVC*, se presentifican (sin representar)³ a ellas mismas como cuasi-cuerpos, con vida independiente, que irrumpen en el escenario contextual sociopolítico dando cuenta de otras formas de sensibilidad. Esta nueva iconicidad abre un espacio escópico propio, no solo habilitando una nueva forma de ver, sino sobre todo restableciendo la legitimidad de patrones visuales juzgados como degradado y promiscuos, y ofreciendo la posibilidad de una pseudo-resistencia al aspecto coercitivo del régimen imperante que, finalmente, no lo logra ni vencer ni horadar de manera alguna.

En esta línea, es indudable que en la novela se producen imágenes territoriales externas y, sobre todo, internas de la villa que violentan el estereotipo e ironizan con el orden visual establecido. El Poso, sin dejar de ser ese “pequeño Auschwitz que tiene Buenos Aires cada dos cuadras” (*LVC*, p. 56), sumamente caótico y vulnerable, adquiere una fisonomía propia con la centralidad que gana el estanque de carpas, como espacio productor dedicado a la cría de animales para fines alimenticios. Allí se superponen dos referencias iconográficas para la cultura nacional: por un lado, la imagen de la economía agrícola-ganadera de Argentina, asentada en los suelos más codiciados y propiedad de las principales riquezas del país. Y, por otra, la imagen de una tierra agotada de basura y heces que nunca drena, una tierra “muy arcillosa, puro barro” (*LVC*, p. 77), de la que nadie es propietario, sino que constituye un territorio usurpado aun cuando se aclara que “había gente viviendo por más de cincuenta años; y eso acredita propiedad, como cualquier familia de estancieros sabe” (*LVC*, p. 155). Allí en el potrero de la villa y por orden de la Virgen Cabeza, que dejaba en claro que el estanque “había sido tan idea de ella como la basílica de Luján” (*LVC*, p. 148), se trabajaría la icticultura “que es como la agricultura pero con pescados” (*LVC*, p.

³ Se sigue en este aspecto a Keith Moxey, quien denuncia que la “tendencia en el pasado fue ignorar y olvidar la ‘presencia’ en favor del ‘sentido’” (Moxey, 2009, p. 8) y, en virtud, de ello convoca a dejar de leer las imágenes y los objetos visuales como meras representaciones para “atender al status de la imagen como una presentación” (Moxey, 2009, p. 9). Es decir, como un tipo de presencia que se acerca demasiado a la presencia personal.

76). Hay, en ese gesto literario, tal como señala Cortés-Rocca: “un regreso burlón al siglo XIX” que hace absorber en la villa las señas y marcas icónicas de “un lugar similar al que ocupaba la estancia o la hacienda mexicana en el imaginario decimonónico” (Cortés-Rocca, 2014, p. 185).

El estanque parapetado en el centro de la acción literaria no solo suelda en una imagen esa agrounidad productiva con la otra que apela a la ocupación ilegítimamente del territorio, sino que permite ver en su reflejo algo del destino que les espera a aquellos que osan usurpar las posiciones de otra clase. De algún modo, el estanque opera de artefacto visual territorial que proyecta anticipadamente el desenlace de esa comunidad villera como consecuencia del emprendimiento que los ubica en el lugar del productor ganadero. En esta línea el personaje de Daniel -amigo de Qüity desde tiempos anteriores a su incorporación en la villa- es quien advierte que: “lo que es el estanque es la villa” (LVC, p. 98), explicitado más tarde en la reflexión que sopesa un reconocimiento de sí y lee visionariamente un futuro violento. Así “en el espejo del estanque se vieron también ellos y se encontraron, aún en la previsión de lo más feroz (...) y se dieron cuenta de que a nosotros también iban a echarnos las redes...” (LVC, pp. 98-99). El reflejo del estanque permite la imagen que sustituye las carpas por los villeros y que obliga a pensar en los poderosos como aquellos que (las/los) pescan y (las/los) devoran. Todo ello hace que el desenlace de la novela encarne un eco más de la propia historia nacional: el desalojo forzado y brutal como forma de conquista, ya no la del “desierto”, sino la de la villa. Y esto mismo no es otra cosa que la estrategia de los poderosos por desplazar los avances colectivos que socavan la excluyente posición social de quienes aspiran a ser los únicos dueños de la tierra y de su producción.

Por otro lado, desde el exterior, la fisonomía de la villa se obtura visualmente por la presencia de una muralla “cuyo potencial publicitario la municipalidad no descuidó” (LVC, p. 41). Tras ella, el declive del terreno conduce a una depresión geográfica pronunciada que termina en “el centro de El Poso [que] era un pantano de mierda” (LVC, p. 58). Un terreno algo irregular que evoca, desde un nuevo ángulo, al imaginario del desierto argentino; en donde “la pampa se ondula de trecho en trecho y en esos trechos la pirámide social se hace geografía” (LVC, p. 57). En realidad, ese cordón publicitario que rodea el territorio intentando “amontonar villeros” (LVC, p. 147) opera como una frontera invisible. Toda vez que hace posible no ver la villa al final de la autopsita ni tampoco el muro que la oculta. Éste se camufla hasta convertirse en el “último espejo de los vecinos pudientes, la última protección” que les ofrece un sustituto óptico por el que “en vez de ver la villa se veían a sí mismos estilizados y confirmados por los afiches” (LVC, p. 41). Nuevamente el espejo aparece como recurso visual, pero, en este caso, no del destino violento de un colectivo, sino de “los patrones

de conducta visual (...) acerca de lo que debe considerarse o no visualmente aceptable” (Prada, 2018, p. 164).

Estas referencias, permiten pensar en una distribución de la visibilidad entre aquellos con derecho a aparecer dentro de la urbanidad y aquellos a los que se les niega cualquier representación en dicho espacio. Se trata de los anicónicos urbanos. A éstos se los ha quitado del paisaje poniendo su visibilidad entre paréntesis, allanando la pretensión del ojo dominante que aboga por la idea de que no aparecer podría significar -en alguna medida- no estar o no existir. Asimismo, la muralla, que tradicionalmente fue un recurso de defensa para los pueblos que construían en su interior un territorio seguro, en la novela, contrariamente, oficia las veces de reservorio, de *guetto* o de isla.⁴ Por ella la seguridad deviene de la segregación territorial y de un control escópico alcanzado gracias a la gran cantidad de cámaras de seguridad montadas en dirección a El Poso. Irónicamente, “por una vez, los más pobres gozaron de la última tecnología” (LVC, p. 38) y esa fue la condición de posibilidad de una nueva mirada urbana lanzada hacia la villa: la del control y la vigilancia. Las cámaras permiten que el ojo poderoso se despegue de la escena, se desterritorialice y, así, gobierne remotamente. Frente a esa vigilancia omnipresente, “apagar la luz y silenciar hasta la respiración es la estrategia villera” (LVC, p. 48), según describe Qüity en el episodio de Evelyn, para correrse de cualquier forma de visibilidad posible.

Junto con el estanque de carpas, la muralla y las cámaras, LVC provoca un cambio sutil en el régimen escópico que dilata el enfoque de la territorialidad. Y esto implica que a la caracterización de la villa como una geografía en la que “se puede entrar: tiene límites pero está abierta, como si fuera pública” (Ludmer, 2010, p. 131) hay que sumarle un abordaje visual del territorio que no se agota en la perspectiva horizontal o lineal y que, por ello, requiere ir más allá de la visualidad del *adentro/afuera*. Se trata de una consideración escópica geopolítica que solo es proporcionada por la perspectiva cenital o mirada de Dios que impone un orden jerárquico entre quienes *ven desde arriba* y los que *se dejan ver desde abajo*. De este modo, el *arriba/abajo* conforma una nueva comprensión del espacio y de su visualidad que incluye a lo aéreo y a la altura como parte constitutiva de la territorialidad en disputa.

Tanto es así que la novela establece un diálogo dialéctico entre la perspectiva lineal que muestra un territorio degradado, en donde los villeros viven “tan hundidos en el barro” que parecen “emerger de ahí” (LVC, p. 57), y la vertical que ofrece una mirada redentiva y atractiva del mismo espacio. Allí se asegura que “vista desde el cielo, la villa sí era un jardín, era un bosque de malvones con nidos y todo” (LVC, p. 127). Algo de lo delineado por G. Cabezón Cámara coincide

⁴ Esta imagen tiene relación con el trabajo ya mencionado de J. Ludmer, quien establece la idea de la villa como una “...‘isla urbana’ que quiere ir más allá de toda sociedad y delimitar un afuera posible” (Ludmer, 2010, p. 138).

con el cuadro situacional que describe H. Steyerl (2020) acerca de la crisis de la perspectiva lineal y de la irrupción de una nueva normalidad visual que impone la soberanía vertical. Ésta no solo multiplica formas de ver no cotidianas sino que también construye nuevas prácticas de dominio “hasta el punto de hacerse masivamente intrusa: tan militarista como pornográfica, tan intensiva como extensiva, microscópica y macroscópica a la vez” (Steyerl, 2020, p. 27). Se trata de la ocupación del cielo como espacio bélico habilitado para el control y la vigilancia.

Con la mirada cenital, la guerra hace su aparición. Y, con claridad, en El Poso la belicosidad no era novedad. Los tiros disparados por motivos disímiles habían convencido a los villeros que allí “nadie se muere de viejo” (LVC, p. 60). Pero la certeza “de que siempre estamos en guerra” (LVC, p. 105) le llegaría a Cleo por medio de la Virgen. Aún con convencimientos y certezas, ni unos ni otras lograron imaginar “la ferocidad de la represión” (LVC, p. 156). Situación que la autora amalgama explícitamente a la belicosidad ostensible que proponía el “Likud en Palestina” (LVC, p. 156). Quizás, apelando a una imaginaria orientalista allí se pueda leer una superposición implícita entre, por un lado, los villeros y los palestinos y, por otro, entre el Jefe en compañía de la policía y el ejército israelí.

Todas las referencias se agudizan en la escena del desalojo violento de la villa que se inaugura con la llegada de los helicópteros. El arribo vertical sorpresivo se expresa en la incredulidad y negación del personaje de Cleo: “cuando sentí los helicópteros pensé que no podía ser y ni salí del rancho a mirarlos...” (LVC, p. 149). Lo cual pone en foco no solo los medios a libre disponibilidad del poder, sino también la desproporción de la acción de un grupo sobre otro que adopta como posición estratégica de conquista la altura. La cuantía del hecho brutal no deja dudas: ciento ochenta y tres muertos para la villa; cuarenta y siete bajas para las fuerzas de seguridad.

Pero ¿cómo la villa se transmutó en un objeto de codicia para el Jefe? ¿En qué momento ese paisaje de huesos, estiércol y basura pudo volverse de interés para el capital? La explicación apela a la notoriedad periodística que habría tomado la villa y su vidente en las pantallas de los noticieros y, una vez más, destaca la aparición de la visión cenital como factor determinante del cambio escópico del Jefe respecto de ese territorio.

¿Viajaría en helicóptero y habrán coincidido una noticia sobre nosotros en su pantalla y la imagen de la villa a sus pies? Años después, a los pies de Daniel, algo de eso se dijo: iba a su casa, vio la villa desde arriba, vio las casillas con los techos florecidos de malvones, el hacinamiento, vio las vírgenes y a los santos, vio la vecindad con las mansiones de sus socios y pensó que los villeros no merecían vivir así, que sus amigos no merecían semejante contigüidad y que esos terrenos merecían una buena renta y quiso ser la punta de la ola inmobiliaria (LVC, pp. 173-174).

El argumento de la no merecida contigüidad de las vecindades percibida desde el cielo da cuenta de hasta qué punto la meritocracia, tan en boga en los años 90, pudo migrar hacia la territorialidad. El neoliberalismo *desde arriba*, según la caracterización de Gago (2014, p. 12)⁵, se pregunta ¿qué hacer con las grandes masas que se evalúan como “demasiado pobres para endeudarse, demasiado numerosas para encerrarlas” (Deleuze, 2006, p. 4)? La novela recoge esta pregunta y la satisface en la expulsión violenta perpetrada en la villa.

De lo analizado, se desprende que la perspectiva y la visualidad de la territorialidad son elementos fundamentales en los resortes narrativos de *LVC*, en tanto, construyen un sedimento expulsivo del elemento villero heterogéneo y fuertemente mixturado de la urbanidad. En este sentido, a la expulsión simbólica de la publicidad que, lejos de incluir al paradigma icónico de la villa, refuerza el estereotipo de las subjetividades visualmente hegemónicas, le sigue la expulsión visual de las murallas que efectivizan una invisibilización del paisaje de extrema precariedad pero que no elimina esa contigüidad espacial y aparentemente ilegítima que ejercen sus ocupantes. Finalmente, la orden del Jefe de despejar la zona impone un desalojo violento y abusivo, que solo es comparable con fenómenos naturales destructivos como el “tsunami”, el “terremoto” o el “alud” (*LVC*, p. 153), y que lleva al extremo esta situación de expulsión y aniquilación. El cuerpo sin vida de Kevin, registrado por las múltiples filmaciones, no es más que el resultado de una secuencia expulsiva que inevitablemente termina en una muerte que tiene corolarios de extinción.

Subjetividades: los clones icónicos, las fotos Kirlian y el derecho a mirar

“...la pantalla es el mundo, mi amor”.
(*LVC*, p. 11)

Cabezón Cámara encarna sus personajes en subjetividades populares y las expande en vincularidades que van más allá de la clase social, del plano inmanente y de lo vivo. Así Cleo reza con los villeros (*LVC*, ps. 68) pero también dialoga con la señora De Alagarqueta (*LVC*, p. 77) pariente de Marcelo T. de Alvear, se enamora de Qüity -una periodista de clase media que proviene de Palermo-, y tiene un trato de protegida con la diva Susana Giménez (*LVC*, pp. 38 y 73). Todo sucede sin discontinuidades mientras se comunica en visiones con la Virgen. Estas formas revelan un nuevo estado híbrido de sociabilidad del que no quedan

⁵ El neoliberalismo es entendido por la autora con la doble dimensión del desde arriba y desde abajo. Este es un intento latinoamericano por deshacerse de aquella idea que entiende que el neoliberalismo es un monstruo frío que se encarna en instituciones malvadas, sino que se trata de una racionalidad, una forma de hacer, de pensar, de calcular que se transversaliza, que se enraíza en los territorios más diversos y que se arraiga en las subjetividades de todas las clases sociales (Gago, 2014, pp. 16-18).

afuera ni los muertos. De repente había “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...” (LVC, p. 83) y la enumeración sigue. Pero de todos ellos, solo Evelyn y Kevin son los muertos propios que efectivizan y obligan la entrada y la salida de la villa del personaje de Qüity. Sus muertes, ligadas a la trata y al desalojo, los convierten en víctimas de un sistema opresor y asesino. Pero son víctimas cuya desaparición revela un poder performático que habilita la adopción de una nueva forma de vida.

Tal como observa F. Rodríguez: “Estamos frente a una noción expandida de sociedad que incluye no solo a los vivos, sino también a los muertos –muertos de una historia de odio y de violencia política acumulada en capas y capas geológicas” (Rodríguez, 2020, pp. 56-57). Pero la expansión aún no es total, porque pese a construir un colectivo con todas las clases sociales, con los santos, la Virgen y los muertos, faltan aún la inclusión de las imágenes. Las que ya no quieren “ser reducidas al lenguaje, al ‘signo’ o al discurso” ni “quieren ser niveladas hacia la ‘historia de las imágenes’ ni a la ‘historia del arte’, sino ser vistas como individuos complejos ocupando múltiples identidades de sujetos” (Mitchell, 2017, p. 74) o como *cuasicuerpos* que “hacen como si quisieran” todo aquello que desea alguien vivo (Rancière, 2016, p. 88). La ficción que propone LVC es permeable a esta torsión conceptual que propone el giro *pictorial*⁶ respecto de la dimensión ontológica de la imagen.

Al respecto, Cabezón Cámara realiza un trabajo sobre los personajes que provoca un efecto multiplicador de ellos en sus imágenes. Cleo, Qüity, Daniel, Kevin y, sobre todo, la Virgen Cabeza no tienen la soberanía única sobre la acción que transcurre en la novela, sino que, más allá de ellos, asoman sus imágenes que operan dentro de la trama narrativa como subjetividades vivas emancipadas de sus originales. En este sentido, la ficcionalidad parece circular y repartirse entre los cuerpos de los personajes y sus clones icónicos. Éstos últimos no solo activan nuevos resortes narrativos, sino que además se alojan en posiciones subjetivas disruptivas, desviadas y antagónicas respecto de sus referentes principales.

El ejemplo más contundente es la imagen televisada de una Cleo siendo velada y enterrada, al margen de la misma Cleo que se convierte en la espectadora de una escena que le provoca a ella y a Qüity un mirar extasiado “en loop el cortejo fúnebre, el velatorio, los llantos” (LVC, p. 159). A lo que, más tarde, se

⁶ El giro pictorial no es un giro visual: esto significa que no es un giro que se produce en virtud de la proliferación, multiplicación y sofisticación del registro icónico por medios cibernéticos o tecnológicos. El giro pictorial, también conocido como giro icónico, es más bien “una respuesta al [giro] lingüístico” (Rancière, 2016, p. 77) y una “denuncia del agotamiento del paradigma metafísico que este propone (especialmente de su iconoclasia teórica de base)” (García Varas, 2011, p. 19).

le agrega la imagen de la estampita que muestra a “la Virgen Cabeza y Cleo, de rodete y trajecito sastre, con pescados en las manos” (LVC, p. 161) emulando la dignidad de una santa e invitando a los creyentes a su correspondiente veneración. Así las imágenes de la Cleo-difunta y de la Cleo-santa cohabitan con la otra Cleo vidente y misionera que materna desde el exilio la infancia de Cleopatrita mientras rediseña los caminos caribeños de su anuncio religioso. Cada Cleo con su vida y su muerte, con sus adeptos propios y con su destino.

El caso de la Virgen Cabeza, si bien se corresponde al fenómeno del icono religioso, que desde la antigüedad ha sido adorado como el reservorio de una presencia real, tampoco evita la multiplicidad. Así, Cleo ve y dialoga con la Virgen en sus visiones pero también ve, habla, reza, insulta y hasta transporta en una bolsa de Coto a la imagen de la Virgen materializada en una estatua “media cabezona, narigona, un poco raquítica, con una cruz en la diestra y un corazón en la siniestra” (LVC, p. 39) que se duplica en la imagen de otra Virgen apostada sobre la muralla de la villa (LVC, p. 98) y que una y otra se identifica, en algunos aspectos, con la tozuda imagen de la Virgen de Luján de la época colonial. Y junto a ambas la imagen que genera “el reflejo de los colores de la Virgen de cemento que presidía el estanque con sus brazos abiertos y hospitalarios” (LVC, pp. 128-129), que mira y mira a los que pasan por el lugar. Cada una de estas formas visuales de la Virgen Cabeza adquiere alguna funcionalidad diversificada dentro de la vida de la villa y posibilita un vínculo particular con los villeros. La visión de Cleo, la devoción de las multitudes, la protección de los delincuentes (o “pibes chorros”), la presencia omnividente en el estanque o el milagro de la multiplicación de las carpas se corresponden con alguna de las imágenes de la Virgen Cabeza.

Por su parte, con Qüity y Daniel las imágenes se complejizan conjugando la técnica óptica con el aura inmaterial, al punto de provocar un “delirio místico-electrónico” (LVC, p. 52) a quien es su hacedor. Se tratan de las fotos de la cámara Kirlian que fascinaron desde siempre al personaje de Daniel y que es el motor para ir en busca de Cleo. Estas imágenes técnicas, le permiten a Daniel capturar el color del aura personal y así decodificar, en esta mediación icónica, el valor y la densidad espiritual de cada cual. El color aquí es el protagonista. Si el azul inunda la imagen de Qüity revelando un aura que demarca alguna forma de bien (LVC, p. 34), el gris representa la vida mediocre, sin estridencias ni marcas particulares que asoma en el aura de Daniel.

Claramente aquí se aplica la distinción entre imagen y soporte material, en la que insiste Mitchell (y que no es tan transparente en español como sí lo es en inglés) al recurrir a la idea de *picture* como diferencial de *image*, de la que precisa: “puedes colgar una *picture*, pero no puedes colgar una imagen. La imagen puede flotar sin ningún medio visible de soporte como una aparición

fantasmática, virtual o espectral.” (Mitchell, 2017, pp. 116-117). Con apoyo en esta referencia, es posible pensar que aquellos personajes que se presentan corridos del paradigma de lo religioso popular que propone Cleo, encuentran en las fotos un soporte que les permite capturar una forma de sí, una imagen -al modo de una aparición fantasmática-, que va más allá de su realidad material e inmediatamente visible. Ello justamente acontece en momentos en donde los personajes parecen haber sido desalojados de su propio yo a causa de un evento inesperado o extraordinario que provoca un exilio de sí o un despojo violento de lo que cada uno fue. Aquel tiro de gracia de Qüity que terminó con la agonía de Evelyn y la venganza que oficia Daniel por la muerte de su hija Diana son actos que fungen de umbrales hacia una nueva subjetividad. Las fotos espectrales operan como puentes que posibilitan la continuidad de aquel personaje que fue con el que comienza a ser.

Por otro lado, frente a la escasa perspectiva de vida que impera en la villa se levanta la multiplicidad icónica que, no solo visibiliza lo que décadas atrás era un punto ciego en la mirada social, sino que permite una sobrevida más allá de las corporeidades villeras. Y esto es un efecto que corresponde a cierta sustitución en donde “los cuerpos son tratados como imágenes y las imágenes como cuerpos” (Bredekamp, 2017, p. 129), resultando entre ellos un intercambio contaminante. Hay en este sentido una democratización de la imagen. Lo que antes era exclusivo para las divinidades, los santos o las jerarquías políticas ahora es posible para los villeros. Y esto no solo por los avances técnicos y los medios de comunicación, que favorecen la proliferación de la imagen y que proponen un nuevo ecosistema cultural y simbólico, sino por una habilitación de las subjetividades a agenciarse a otras formas de sí. Esta migración constante entre cuerpo e imagen da cuenta de un cambio en la cultura visual latinoamericana de finales de los años noventa y principios del 2000, el cual es posibilitado, en gran medida, por los objetos ficcionales, como lo es *LVC*, que se desarrollan entendiéndose que:

la ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que produce *disenso*, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación (Rancière, 2017, pp. 66-67).

Pero este disenso no solo queda en multiplicarse, visibilizarse y sobrevivir, sino que también se trata de la conquista del derecho a mirar. El mundo de las subculturas villeras, degradadas por el disciplinamiento de las hegemonías visuales, ha recuperado ese derecho a mirar allí donde históricamente se las convencía de que no hay nada para ver (Martínez Luna, 2019, p. 93). La imagen

de Cleo, las estatuas de la Virgen Cabeza, las proyecciones imaginarias en el estanque de carpas y las fotos de la cámara Kirlian conforman una nueva escena de la cultura visual heterogénea que corre en paralelo (y en disputa) –una vez más- con las representaciones jerárquicas institucionales y formales que hacen a lo jurídico y a lo gubernamental, las cuales suelen anclarse sobre un territorio uniforme y sostenido por una monolítica cultura urbana.

Lenguajes y literatura: el barroco villero, la lógica artefactual y la máquina visual

“...las palabras, las imágenes, todo se me consumía y no quedaba resto que salvar”.
(LVC, p. 113)

El sueño de Cleo había sido, desde su niñez, el de “ser vedette y estar en la tele” (LVC, p. 28) y el de Qüity, como buena estudiante de Letras clásicas, el de “ser escritora” (LVC, p. 35), aunque el oficio del diario y la búsqueda de esta travesti vidente como protagonista del libro con la que ganaría cien mil dólares de la Fundación de Novoperiodismo (LVC, p. 36), la llevarían finalmente a ser la autora –“no de las más sutiles” (LVC, p. 26)- de las letras de la ópera cumbia que condujo a ambas “al cambio de pantalla más importante” (LVC, p. 33) de sus vidas.

De algún modo, Cleo quiere ser vista, mientras que Qüity anhela ser leída. Ambos personajes parecen encarnar los dos polos –a veces antagónicos, a veces en mixtura- de lo visual (imagen) y lo literario (escrito). Se disputan un mismo ojo que ve y lee. Hasta el punto de traducirse al interior de la novela como una tensión irresoluble entre quién narra, a partir de qué registro y con qué tipo de imágenes (literarias, musicales, clásicas, populares, bíblicas, políticas, etc). Cleo no escribe pero exige visibilizarse en la novela a través de la grabación de sus comentarios. El temor de “parecer” algo que no es y el deseo de “aparecer” realmente para ser vista se expresa en forma de amenaza lanzada hacia su pareja: “Ya sé que vos no dijiste nunca que yo sea boluda pero en tu libro parezco, así que vas a meter esto que te estoy diciendo, amada mía, y si no, me sacás del libro.” (LVC, p. 29).

Si bien, la responsabilidad formal de la escritura recae sobre Qüity, las posibilidades de enunciación parecen extenderse más allá de ella y de lo que su soberanía puede gobernar. Y ello, en parte, se debe a la propia mutación que ha sufrido el personaje de Qüity al convertirse a las formas de la villa y a sus registros de expresión que son prioritariamente orales, visuales e icónicos, antes que literarios. Como observa Domínguez: “...la narradora, una joven periodista,

se convierte a la marginalidad (de manera similar a las proletarizaciones que experimentaban los militantes políticos en los 70)” (Domínguez, 2014a, p. 27). La imagen es acertada porque en aquellas proletarizaciones se trataba no solo de adoptar un estilo de vida laboral sino una forma de ser cultural, un modo de hablar, de sentir y de expresarse conjuntamente con una forma de visualizarse ante el todo social. Qüity convive con ese “proletariado villero” (LVC, p. 58) haciéndose permeable a sus formas de manifestación.

En este sentido, el habla de la villa en el que “cada uno articulaba lo que quería decir en sintaxis propia” (LVC, p. 31) y las imágenes que se multiplican en los dispositivos ópticos de las cámaras de seguridad montadas sobre las murellas de la villa, en los videos de la SIDE, en los celulares de los estudiantes de antropología, en las fotos Kirlian de Daniel, en las cámaras de Crónica TV y hasta en la catedral nómada provista de cámara como “una caja negra con imagen” (LVC, p. 185) diseñada por Cleo, parecen disputar con la escritura cierta forma convencional del aparecer. Por eso la novela se detiene en varias ocasiones en hacer foco sobre la lengua que la invade contextualmente y de la que no puede quedar al margen. Así los “discursos de las más queer de sus madres” (LVC, p. 20), el habla de española medieval de la Virgen, la “lengua cumbiachera” (LVC, p. 31), los versos de Cleo en el velatorio del Torito. Todo mezclándose con las imágenes que no dejan de multiplicarse y que dan crédito a la sentencia de Cleo: “la pantalla es el mundo, mi amor” (LVC, p. 11).

Definitivamente, la literatura de Cabezón Cámara reúne el habla múltiple y las imágenes diseminadas fabricando una expresividad emergente propia del mundo villero y marginal. Desde este marco es posible pensar los engranajes de esta novela desde una lógica artefactual que se construye bajo el paradigma del ensamble o del encuentro de elementos heterogéneos reunidos paradójicamente. Un armado de superposiciones imposibles que funciona y sirve momentáneamente para aparecer y mostrar. Y esto mismo es lo que se instituye como el “barroco miserable de la villa” en el que “cada cosa siempre arriba, adentro, al costado de otra, todo era posible. Y, eventualmente, divertido: de tanta superposición, todo cogía con todo” (LVC, pp. 130-131).

La vida corta, frágil e inestable de la villa resiste en ese “coger todo con todo”. Y la literatura barroca, que recicla artefactualmente habla-imagen-escritura, produce fabrilmente nuevas formas sensibles con las que conjurar burlescamente a la muerte que los amenaza y a los dispositivos urbanos que abogan por hacerlos desaparecer. Se trata de una máquina literaria, pero también de una máquina visual que logra desalojar los esquemas convencionales que priorizan la línea argumental antes que el punto de vista.⁷ En LVC lo escrito nos obli-

⁷ El giro pictorial no es un giro visual: esto significa que no es un giro que se produce en virtud de la proliferación, multiplicación y sofisticación del registro icónico por medios cibernéticos o tecnológicos. El giro pictorial, también conocido como giro icónico, es más bien “una respuesta al [giro] lingüístico” (Ranciére, 2016, p. 77) y una “denuncia del agotamiento del paradigma metafísico que este propone (especialmente de su iconoclasia teórica de base)” (García Varas, 2011, p. 19).

ga a mirar desde la condicionalidad de un lugar, a enfocar experiencias descentradas de la hegemónica cultura nacional, a presentar (sin representar) –como ya se refirió– agenciamientos singulares y colectivos y, en todo ello, a provocar al antiguo imaginario local con imágenes aniconizadas, alternativas y bizarras.

Sin duda, el lenguaje puede hacernos ver. Usualmente la política de la inscripción ha oficiado un poder de narrar, decir o exponer sobre aquello(s) que *se deja(n) ver*, asfixiando la fuerza del aparecer de lo(s) que se busca representar. Una suerte de colonialismo replicado en la literatura, en la historia o en la filosofía. En *LVC* hay una fuerza ficcional –tal como subraya la cita precedente de Rancière– que parece abandonar por desborde ese molde estético y político para producir una forma de inscripción mixturada (entre lo lingüístico y lo visual) y una forma de iconografía hibridada (entre imágenes que colapsan las postales de la hegemonía oficial y las subjetividades estereotipadas).

Conclusión

En este recorrido *LVC* ha exhibido una nueva forma de sentir, de ver, de ser y de mostrarse en la urbanidad porteña. La posibilidad de mezclar, superponer y hasta crear espacialidades contaminadas de migración, ruralidad y barbarie decapita simbólicamente aquel residuo geográfico de la cabeza capital anclada en Buenos Aires. Y esto mismo se replica en el orden lingüístico, en donde su narrativa logra confundir el barroco marginal con la lengua *queer*, para producir imágenes literarias complejas que concentran la crítica a esa idea soberana de Estado-nación junto con desbordes e invenciones que contrarían lo establecido y normalizado pero que son imposibles de medir o sopesar como caminos de transformación o de resistencia política.

Más bien, la novela busca desprenderse de todo paradigma soteriológico que implique redimir algo de lo colectivo que se ha perdido, está caído o sería necesario reformular para un mejor convivir ciudadano. Ella solo parece concedernos un archivo icónico y ficcional sin un destino orgánico ni una finalidad establecida. Su maquinaria produce y reproduce, con una lógica artefactual, formas infinitas del territorio de la villa que es al mismo tiempo un pantano inundo y un jardín de malvones, que se territorializa irónicamente como unidad productora en el estanque de carpas que ordena el espacio y da sentido a los precarizados que la habitan y que contraponen sus murallas abarrotadas de publicidad y cámaras de vigilancia con el ojo vertical que la codicia.

Junto con lo territorial Cabezón Cámara pone un especial interés en visibilizar las subjetividades ocultas en las grandes metrópolis. Y si bien, para ello, construye una sociedad de vivos y muertos invistos, habilita múltiples clones icónicos para nuevos agenciamientos y explora el derecho a mirar de las subcul-

turas, en ningún momento su creación implica alguna forma de inclusión visual de los villeros en el ojo hegemónico de la cultura. Más bien, ellos y sus imágenes se diseminan y pululan por la urbe, pero siguen tan excluidos como siempre del régimen escópico que impera allí.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, G.** (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine.* Siglo XXI.
- Brea, J. L.** (2007). Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-imagen. *Revista de Estudios Visuales*, 4, 145-163.
- Bredenkamp, H.** (2017). *Teoría del acto icónico.* AKAL.
- Cabezón Cámara, G.** (2019). *La Virgen Cabeza.* Literatura Random House.
- Cortés Rocca, P.** (2014). La villa: política contemporánea y estética. *Revista de Estudios Hispánicos*, 48 (1), 183-199.
- Debray, R.** (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente.* Paidós.
- Deleuze, G.** (2006). Post-scriptum sobre las sociedades de control. *Polis. Revista de la Universidad Bolivariana*, 5 (13), 1-5. <https://www.redalyc.org/pdf/305/30551320.pdf>
- Domínguez, N.** (2014a). La trilogía de Gabriela Cabezón Cámara: entre el enclave formal y la sedición de los cuerpos. *Boletín de la Biblioteca del Congreso Nacional N° 128: "Literatura y Política"*, 23-29. <http://www.bcnbib.gov.ar/uploads/Boletin-128.pdf>
- Domínguez, N.** (2014b). Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara. *Cuadernos LIRICO* 10, 1-10. <https://journals.openedition.org/lirico/1653>
- Foucault, M.** (2013). *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica.* Siglo XXI.
- Gago, V.** (2011). De la invisibilidad del subalterno a la hipervisibilidad de los excluidos. Un desafío a la ciudad neoliberal. *Nómadas* 35, 49-63. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3818556>
- Gago, V.** (2014). *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular.* Tinta Limón.
- García Varas, A.** (2011). *Filosofía de la imagen.* Ediciones Universidad de Salamanca.
- Jay, M.** (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX.* Akal.
- Ludmer, J.** (2010). *Aquí América Latina.* Eterna Cadencia.
- Martínez Luna, S.** (2019). *Cultura visual. La pregunta por la imagen.* Sans Soleil Ediciones.
- Mitchell, W.J.T.** (2017). *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual.* Sans Soleil Ediciones.
- Moxey, K.** (2009). Los estudios visuales y el giro icónico. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* 6, 8-27.

Neuberger, A. (2021). Hundidos en el barro. Imaginación espacial y desechos en *La Virgen Cabeza*. *Estudios de Teoría Literaria: Revista digital: artes, letras y humanidades*, 10 (21), 44-54.

Prada, J. M. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*. AKAL.

Prósperi, G. O. (2019). *La máquina óptica. Antropología del fantasma y (extra) ontología de la imaginación*. MiñoDávila.

Rancière, J. (2016). ¿Quieren realmente vivir las imágenes? *Cuadernos de Teoría y crítica* 2, 76-88.

Rancière, J. (2017). *El espectador emancipado*. Manantial.

Rodríguez, F. (2020). La Virgen sin cabeza. Vida, lenguaje, territorio. *El taco en la brea*, 7 (11), 47-66.

Steyer, H. (2020). *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra.

Cómo citar este artículo:

Celli, María E. (2022). La Virgen Cabeza como máquina visual argentina. Un análisis filosófico de las imágenes fabricadas por la literatura. *Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía*, 2(6), 64 – 82.

