

## El tránsito *queer* de la imagen materna de *La Virgen Cabeza*

Cecilia Secreto  
Universidad Nacional de Mar del Plata

Soy una negra de mierda una ordinaria, una orillera, una cuchillera, el mundo me queda grande, el tiempo me queda grande, las sedas me quedan grandes, el respeto me queda enorme, soy negra como el carbón, como el barro, como el pantano, soy negra de alma, de corazón, de pensamiento, de nacimiento y destino. Soy una atorranta, una desclasada, una sin tierra, una sombra de lo que pude ser. Soy miserable, marginal, desubicada, nunca sé cómo sonreír, cómo pararme, cómo aparentar, soy un hueco sin fondo donde desaparece la esperanza y la poesía, soy un paso al borde del precipicio y el espíritu me pende de un hilo. Cuando llego a un lugar todos se retiran, y como buena negra que soy, me arrimo al fuego y relumbro, con un fulgor inusitado, como una trampa, como si el mismo mal se depositara en mis destellos.

Camila Sosa Villada

“El chorro reventó las entrañas de la tierra, quebró el tejido de huesos, raíces, muertos y gusanos: fue una fiesta de basura antigua y arqueología contemporánea” (69). Ningún manantial de agua fresca sino un manantial de podredumbre es el que emana desde el propio centro de El Poso, la villa para nada edénica donde transcurre la acción de esta novela: “No se espera de ningún edén que huela a mierda, por citar una de las abundancias que rompían todo reflejo. Es que oler a mierda no es sencillamente feo; oler a mierda es oler a descomposición, a muerte in progress” (80).

De algún modo, estas dos breves citas señalan algunos de los varios flancos poéticos e ideológicos que atraviesan la densidad textual de *La Virgen Cabeza*: fiesta de basura antigua, arqueología contemporánea, rompimiento con todo reflejo edénico, muerte *in progress*, olor a descomposición. Reventar. Quebrar.

Pues esto es lo que hace la novela: crear una arqueología contemporánea, una nueva arqueología social y religiosa que hace “reventar y quebrar” una tradición que podríamos denominar hegemónica para instalarse en el borde o en otro lado, en El Poso, en la villa, en los marginales que huelen a mierda y que representan la “descomposición”, la muerte *in progress*. Al mismo tiempo la fiesta no queda de lado, una fiesta carnavalizada en términos de Bajtín, de un mundo al revés que ya no es el de los días de carnaval sino que es el de todos los días, porque este mundo al revés, esta carnavalización, es la realidad misma de quienes viven en el Poso, más allá de toda representación ficcional.

El chorro de agua podrida hace lo mismo que la escritura, rompe tejidos, huesos, raíces, trae muertos, saca a la superficie la basura y la mierda, la nombra, la hace hablar, le da entidad, le pone voz. No solamente deconstruye sino que altera, escenifica, subvierte, provoca e identifica (hasta la blasfemia) la vida y las subjetividades errantes que escapan a las clasificaciones ortodoxas (podría decir a esta altura: ortodoxistas). Y para ello recurre fundamentalmente a tres figuras: Qüity: la intelectual, licenciada en Letras que llega a la Villa con una mirada extrañada y curiosa, interesada en observar a sus personajes y acontecimientos “desde afuera” movida por el interés de obtener un premio por su trabajo. En principio burguesa y heterosexual (entre otros rasgos), deviene villera, asesina (de hecho, mata como acto de amor y piedad) y mujer de una travesti con quien tiene una hija. Cleo, antes Carlos Guillermo, una travesti que tiene encuentros con la Virgen, quien le ordena

instalar una pileta con carpas en el mismo lugar donde el agua sale a chorros y hace que la villa se inunde. Y finalmente la Virgen, apodada en este caso Cabeza. Obtiene su nombre como lo ha obtenido siempre, por el lugar donde aparece o por aquellos a los que protege. En este caso protege a los “cabeza” y esta denominación se abastece también del hecho de que es cabezona y en algún momento de su peregrinar pierde el cuerpo o, si se quiere, de ella solo queda su cabeza, enorme.

El Edén puesto patas arriba es una de las “estéticas” que describe a la Villa. La idea de un Paraíso perdido, extraviado, no como un registro romántico de la nostalgia o del pecado, sino como espacio concreto, como espacio vital, como distancia del locus amoenus (así lo señala Qüity). La Villa es el Edén al revés: sin árboles, sin verde, sin Dios que lo cuide. En su reemplazo las carpas, esos peces naranjas que se reproducen incansablemente, el hedor, el locus pobre y olorientado (no ya el *horrendus* de las poéticas barrocas o góticas) sino el abyecto de las poéticas marginales de la pobreza y la sordidez, de los desdentados sin obra social, de los pibes chorros, de los violados por la policía. El *locus abjectus villero* es la contracara del *locus amoenus* edénico.

Kristeva nos recuerda que

[...] una herida de sangre y pus, o el olor dulzón y acre de un sudor, de una putrefacción, no significan la muerte. [...] tanto el desecho como el cadáver me indican aquello que yo descarto permanentemente para mí. Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente (Kristeva 1988: 10).

Sostiene además que lo abyecto solicita y pulveriza simultáneamente al sujeto. Este sujeto comprende que lo imposible es su “ser mismo” que no puede ser de otro modo que siendo abyecto: “La abyección en sí sería la forma culminante de esta experiencia del sujeto a quien ha sido develado que todos sus objetos sólo se basan sobre la pérdida inaugural fundante de su propio ser” (Kristeva 1988: 12).

Sujetos abyectos inmersos en un *locus villero*, encarnados, representados o “salvados” por Cleo, la travesti, encuentran la grieta, la fisura, la línea de fuga (en términos de Deleuze) para desterritorializar y resignificar la abyección, en la imagen y protección de una Virgen propia, que les pertenezca: la Virgen Cabeza.

Quiero ir a esa escena, desde mi punto de vista escena fundante y central de toda la novela, cuando la Cleo tiene su primera visión. Está narrada de la siguiente manera:

Cortaron los cables de las cámaras y al grito de “marica de mierda, ahora vas a ver lo que es ser un macho”, le pegaron y se la cogieron entre todos, incluidos los presos, en una clara evidencia de lo democratizada que está la fuerza desde que los mandan a la universidad. A punto de ahogarse en su propia sangre y la leche de toda la comisaría, tuvo una visión: la Virgen, “divina, más rubia que Susana, toda vestidita de blanco, como con una túnica de seda parecía que estaba, me limpió la cara con una carilina que no sé de dónde la sacó ella, la tenía en la manga me parece, bueno, qué se yo dónde la tenía, me preguntan cada boludez ustedes, me sentó en sus rodillas y me dijo que no me preocupe, que ella me iba a cuidar, que a ella no le iban a matar más hijos, que qué se creían. Me dijo que tenía que cambiar de vida, que hacía mal andar por ahí ‘foiando’, que quiere decir garchando, todo el día, que me cuide. Como en español hablaba, parecía la reina Sofía, a mí me daba un poco de risa. Me preguntó de qué me reía y yo le conté y es tan buena que no se enojó, se rió ella también y me dio un beso en la frente. Que soy muy simpática y que me case con su hijo, que él me iba a cuidar

también, me dijo. Y me empezó a contar cosas que iban a pasar y después cosas que pasaron, a mí me pareció que estuvo años conmigo, como si hubiera vuelto el tiempo atrás y ella me agarraba desde que era chiquita, después de que mi papá casi me mata, y me curaba de todo, si hasta dejé de estar renga cuando me desperté.

Los canas casi se mueren: ellos creían que yo estaba muerta y yo me levanté como si nada y les dije que se arrepientan, que Jesús y la Virgen los iban a perdonar si se arrepentían [...]. Duros se quedaron cuando me abrieron la puerta y me vieron que salía caminando como una reina, sin marcas, como para la tele estaba esa madrugada (35-36).

Acostumbrados a una hagiografía donde la Virgen se manifiesta ante almas puras e inocentes (pensemos en el claro ejemplo de Bernardette y la Virgen de Lourdes) en espacios abiertos y generalmente alejados: grutas, cavernas, mares, desiertos, la escena de la aparición de la Virgen dentro de la cárcel a una travesti ultrajada y sodomizada nos resulta un quiebre, una ruptura con lo que podríamos denominar la iconografía, simbología e imaginario tradicionales que ligan a la Virgen con los espacios y con el tipo de seres elegidos para manifestárseles (en este caso estamos más cerca de la historia que narra el encuentro de María la egipciaca –mujer de vida ligera luego arrepentida– con la Virgen, quien la “salva” a cambio de que le ofrezca su devoción). Nos enfrentamos a la desterritorialización de un modelo de narrativa ligada a la Virgen, una narrativa desde ya impuesta a partir de valoraciones simbólicas violentadas que estaban (y siguen estando) funcionando a favor de ciertos mecanismos patriarcales de ejercicio del poder: pues una cosa son las mujeres, los analfabetos, los niños, los pastores, las prostitutas arrepentidas (estas últimas claras proyecciones de la marginalidad de María Magdalena) y otra es una travesti villera argentina.

No faltará quien, sin dudarlo, relacione y vincule esta estética de lo abyecto y marginal unida a lo sagrado con una intención profanadora e injuriantes. Las imágenes se atreven a mucho, el lenguaje se atreve a todo (pocas veces concurrimos a leer blasfemias tan osadas); sin embargo profanación, injuria y blasfemia no son tales si pensamos que la Virgen elige para presentársele a quien se le da la gana, tal vez a los desclasados e incomprendidos que cada siglo, cada tiempo supone y ofrece.

### **La Virgen es una sola. ¿Quién es la Virgen?**

Antes de continuar por otros lados, incursionemos en la vida de la Virgen María a partir del libro que primero la nombra: *la Biblia*.

El nacimiento de Jesucristo fue así: Estando desposada María su madre con José, antes de que se juntasen, se halló que había concebido del Espíritu Santo.

José, su marido, como era justo, y no quería infamarla, quiso dejarla secretamente. Y pensando él en esto, he aquí un ángel del Señor le apareció en sueños y le dijo: José, hijo de David, no temas recibir a María, tu mujer, porque lo que en ella es engendrado, del Espíritu Santo es (Mateo 1: 18 y ss.).

Según Guy Brechtel

El esfuerzo del siglo XIII para hacer del matrimonio un mecanismo regulador y sin pecado de la sociedad no impide que la admiración por la virginidad, perfección absoluta, sigue presente (aunque solo sea para lamentar su ausencia) en todos los estados, incluso en el matrimonio. Así, el desvirgamiento de la esposa, aunque vaya seguido de numerosas maternidades, siempre será considerado en el cristianismo, y sin duda hasta hoy mismo, como una auténtica pérdida de ser y de calidad (17).

En María siempre se admiró más la virginidad que la maternidad: “Hacia 880 Hincmar de Reims, poseedor de quién sabe qué información, facilita detalles anatómicos: María trajo a su hijo al mundo con la vulva y el útero cerrados” (18).

Quisiera, en este punto, poner en relieve algunas cuestiones en las que se detiene Julia Kristeva en el “Stabat mater” cuando se refiere al imaginario que recubre a la figura de la Virgen, específicamente dentro del espacio de la pintura (incluso la escultura) en las épocas de estos siglos medievales y principalmente renacentistas que contribuyeron a fijar y metaforizar su estampa.

Bajo su amplia túnica azul, el cuerpo materno virginal no dejará ver más que el pecho, mientras que el rostro, suavizando poco a poco la rigidez de los íconos Bizantinos, se cubrirá de lágrimas. Leche y llanto serán los signos por excelencia de la Mater Dolorosa, que invadirá Occidente a partir del siglo XII (220).

Volvamos ahora a aquella escena central, cuando Cleopatra se encuentra por primera vez con la Virgen, dice el relato: “A punto de ahogarse en su propia sangre y la leche de toda la comisaría, tuvo una visión; la Virgen...” o “me limpiaba la cara con una carilina”. Lo acuoso de la Mater dolorosa, sangre, leche, lágrimas, vuelven a repetirse en el rostro de la travesti violada. Leche y llanto las hermanan. Rostros dolorosos y padecientes.

María: madre y virgen. Humana y deidad (no olvidemos, Kristeva se ocupa de recordárnoslo, que “la realización bajo el nombre de María, de una totalidad compuesta de mujer y de Dios, se produce finalmente por la evitación de la muerte” [216]). María no muere, asciende, por lo tanto no tiene tumba y no tiene necesidad de resucitar. María *transita*, pasa

de un lugar a otro. Madre y Virgen. Humana y Dios, Mortal e Inmortal: María es ese entredós, indecidible, espacio de indeterminación.

Cleopatra: hombre y mujer; padre y madre, una travesti que habla con la Virgen. Otro entredós, indecidible, espacio de indeterminación. Así, María y Cleopatra, La Puta y la Virgen están aunadas en la maternidad (Cleopatra es padre biológico y función materna de la hija que tiene con Qüity).

Repasemos este otro fragmento, ya citado: “A mí me pareció que estuvo años conmigo, como si hubiera vuelto el tiempo atrás y ella me agarraba desde que era chiquita, después de que mi papá casi me mata, y me curaba de todo” (35). Nada más “normal”, dice Kristeva, que el hecho de que una representación materna venga a erigirse en el lugar de esa angustia tamizada desde el amor (223). Cleopatra, la travesti violada por todo un cuartel de policía y sus presos, logra salir “como una reina” sostenida sobre sus dos piernas, gracias a la presencia y el amor maternal de la madre de todas las madres; escena que podríamos denominar bizarra, rara, extraña, delirante, carnavalesca, obscena, desestereotipada, movilizante. Inquietante a la hora de las clasificaciones.

Sabemos bien que la teoría *queer* rechaza la clasificación de los individuos en categorías universales y fijas como varón, mujer, heterosexual, homosexual, pues considera que estas clasificaciones están sujetas a restricciones impuestas por una cultura en la que la heterosexualidad es obligatoria. *Queer* afirma que todas las identidades sexuales son igualmente anómalas, incluidas las heterosexuales. Sostiene que las identidades sociales, condicionadas por la naturaleza sexual se elaboran de manera más compleja como intersección de múltiples grupos, corrientes y criterios. Sostiene Judith Butler que el término



será cuestionado, remodelado y considerado obsoleto en la medida en que no ceda a las demandas que se oponen a él, precisamente a causa de las exclusiones que lo movilizan.

Gracias a esa naturaleza efímera, la identidad *queer*, pese a su insistencia sobre la sexualidad y el género, podría aplicarse a todas las personas que alguna vez se han sentido fuera de lugar ante las restricciones de la heterosexualidad y de los papeles de género. Por este motivo la mayor parte de los teóricos *queer* insiste en la autodesignación de la identidad. Junto al género, la identidad compone uno de los temas principales de la teoría y eso incluye la investigación sobre la prostitución, la pornografía, las zonas oscuras de la sexualidad, entre otros aspectos.

¿Qué se intenta nombrar, en el caso particular del texto que estamos analizando, que escapa al orden del Logos? Se trata de decir que la Virgen es Mujer, que es madre soltera, es mortal e inmortal, es virgen y es madre, es terrenal y celestial: es *queer*. Y para nombrar lo aún no dicho, lo obscuro e irrepresentable, es necesario crear un lenguaje (no ya al estilo Cortázar y su lúdico glígligo) sino un lenguaje literario-poético-“bastardo” (en términos de Amícola, o mejor dicho, tomando una parte de aquello a lo que Amícola se refiere con este término), que conjugue, como lo hace Cabezón Cámara, decenas de registros discursivos: coloquial, villero, poético, musical, cumbiero, histórico, canónico, escolarizado, no escolarizado, estilizado, paródico, religioso, televisivo, etc. Un lenguaje que rompa con la vieja antinomia de lo bajo y lo alto y que conjugue los poemas de Petrarca con las expresiones vulgares de la Cleo, las historias de las vidas de los santos con la desacralización de lo sagrado: “¿Y no nos es dado el lenguaje para liberar a las cosas de su propia imagen, para llevar a la apariencia la apariencia misma, para conducirla a la gloria?” (Agamben 145).

Es un lenguaje, o tal vez debería decir, un uso del lenguaje (siempre lenguaje al fin y al cabo) que teje y enreda, que teje y desanda, que teje y anuda, que teje y avanza, que teje (como el escritor o la araña) y que hace de su urdimbre una trampa para atrapar moscas, para sorprender a incautos, para “crear” lo aún no creado, diciendo lo aún no dicho, provocando la visión (esa visión que no es reconocimiento sino descubrimiento, a la que se refiere Shklovsky con el concepto de “singularización”) e incomodando.

Quiero decir: para representar ese universo *queer*, donde la Virgen cobra vida fuera de los estereotipos de las hagiografías tradicionales, donde lo sagrado y lo profano se tamizan “entre” las figuras de la puta y la virgen, es necesario ese lenguaje al que hace mención Agamben: “ni poesía ni prosa, sino el punto medio entre ambas”. Mejor recurrir a la cita completa:

Ese vaivén, esta sublime vacilación entre el sentido y el sonido, es la herencia poética que el pensamiento debe resolver. Para recoger su legado, Platón, dado que rechaza las formas tradicionales de la escritura, fijó la mirada sobre aquella idea del lenguaje que, de acuerdo al testimonio de Aristóteles, no era, para él, ni poesía ni prosa, sino el punto medio entre ellas (26).

Sin dudas, lo que una novela como *La Virgen cabeza* provoca es un momento de fascinante y complejo estallido de la figura materna, ligada a un “cuerpo de madre”. El estallido consiste e insiste en señalar que la maternidad rebalsa, “desborda”, lo corporal y lo biológico para tocar otros espacios simbólicos, imaginarios, vitales, metafóricos, metonímicos (para recoger algunos de los ya señalados). Por eso regreso a la idea de una maternidad *queer*, es decir, una maternidad otra, rebalsada, estallada, diseminada,

deconstruida, rizomatizada, conjugada, heterogénea, múltiple. *Madre-Trans-Virgen* es la tríada materna que congrega y aglutina biología desbordantes y anómalas. Inclasificables y transgresoras. Se trata de una maternidad “otra”, *border* y amorosa, que busca su espacio dentro de ese bloque homogéneo y sin fisuras (sin permiso a las fisuras) que pretende ser la cultura hegemónica.

Regreso a esa escena primaria, dentro de la cárcel: asistimos al encuentro de dos personajes; Carlos Guillermo-Cleopatra, un hombre montado de mujer, una travesti, ultrajada hasta el hartazgo, mojada de leche, sangre y mocos. María, Virgen, Madre y pura. Amor incondicional. Dolorosa. Único ser en tránsito permanente. Únicos ambos. Tal vez anormales, podría decir Deleuze. Fuera de toda clasificación heterodoxa y normalizadora. “No quiero que me maten más hijos” le dice la Virgen. Se trata entonces del encuentro madre-hijo. Un encuentro *queer*, en donde, como hemos señalado hace un momento la conciencia de cada uno de ellos procede más de la cultura y el lenguaje que de la biología, pues en ambos casos se trata de alteraciones clasificatorias de los individuos en categorías universales, pues en el centro de cada uno radica la ambivalencia: madre y virgen; hombre y mujer. Sujetos en tránsito.

Este encuentro entre la madre y el hijo, en un espacio cerrado, casi íntimo, remite a la anulación del tiempo (así lo sostiene Cleopatra: “A mí me parece que estuvo años conmigo, como si hubiera vuelto el tiempo atrás” y como si fuera poco agrega “después de que mi papá casi me mata y me curaba de todo”) y a un retorno. ¿Hacia dónde? Hacia el vientre materno, a lo reprimido, a una instancia semiótica, fuera del lenguaje.

Solamente de este modo y a partir de este encuentro con lo materno, Cleopatra podrá renacer como una reina (no olvidemos que la Virgen sufrió este proceso de entronización y

reificación a partir de los siglos X, XI), y no con cualquier madre sino con la Reina, la Virgen Cabeza, patrona de los marginales de la Villa El Poso. Advirtamos un detalle que no porque esté a la vista no merezca ser señalado, la mujer *trans*, sujeto inserto dentro de una elección de género, tiene la posibilidad de rebautizarse a sí misma, escogiendo su nombre, para eso elige el de una reina, desde ya no cualquier reina, sino aquella que ha pasado a la Historia por el poder de sus encantos eróticos de seducción, por el exotismo y esplendor del Antiguo Egipto, por sus atavíos tan ligados a la estética de las *drag queens* (la reina del Nilo, la reina del twist, como canta Fabiana Cantilo, la reina de la ópera cumbia, como dice esta novela). Cleopatra renace mesías o, mejor dicho, con una misión mesiánica. Curiosamente adquiere un lenguaje que previamente al encuentro no poseía, muchas veces Qüity se pregunta de dónde es que saca esas palabras y esos conocimientos, si Cleo es casi analfabeta.

Si nos enfocamos en Kristeva, la lectura es clara, y con este hilo creo poder concluir con el análisis. En el “Stabat Mater” sostiene que las lágrimas y la leche tienen algo en común: ser metáforas del no lenguaje, de una “semiótica” que la comunicación lingüística no oculta. Expresa esta idea a partir de la observación detenida de las imágenes de la Virgen que los pintores representan y entiende que “El hecho de que la oralidad (umbral de la regresión infantil) se manifieste a través del pecho, mientras que el espasmo del eclipse del erotismo se desahoga a través de las lágrimas, tienen algo en común: ser metáforas del no lenguaje” (221).

Aquella escena primigenia, inaugural, de muerte y resurrección simbólicas, no pudo escapar a la asistencia del Milagro Sagrado. Solamente el amor de la madre ausente puede curar de los golpes del padre y de las violaciones de los hombres. Solamente una Madre como la Virgen, otro ser en tránsito, puede comprender el dolor de otro ser en tránsito. Trans. Y tal

vez así, luego del regreso al orden de lo reprimido y semiótico pueda advenirse nuevamente sujeto de lenguaje. Como también sostiene Kristeva: “La Virgen Madre ocupa el inmenso territorio que se extiende a ambos lados del paréntesis del lenguaje” (221). Como decir: primero era el silencio, los ritmos, los ruidos; luego la Madre, finalmente el lenguaje. Es por eso que Cleopatra puede hablar, para contar, junto con Qüity, esta historia: la de la Virgen Cabeza.

### Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2015). *Idea de la prosa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.  
Amícola, José (2012). *Estéticas bastardas*. Buenos Aires: Biblos.  
Brechtel, Guy (2001). *Las cuatro mujeres de Dios*. Barcelona: Ediciones B.  
Cabezón Cámara, Gabriela (2009). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.  
Deleuze, Gilles (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.  
Juliano, Dolores (1992). *El juego de las astucias*. Madrid: Cuadernos Inacabados.  
Kristeva, Julia (1988). *Poderes de la Perversión*. México: Catálogos.  
---- (2011). *Historias de amor*. Buenos Aires: Siglo XXI.  
Saintyves, Pierre (2017). *Las madres vírgenes y los embarazos milagrosos*. Buenos Aires: Akal.