

De mártires y vírgenes o cómo escribir el margen desde el canon: la narrativa de

Gabriela Cabezón Cámara

Of Martyrs and Virgins, or How to Write the Margins from the Canon: The

Narrative of Gabriela Cabezón Cámara

Sara Barberán Abad¹
Universidad de Zaragoza

Resumen

El presente artículo examina cómo Gabriela Cabezón Cámara incorpora en su narrativa las luchas de género y clase a través de una relectura crítica de discursos canónicos, especialmente aquellos de índole religiosa. La autora resignifica figuras como la Virgen y los mártires para cuestionar y desestabilizar el canon literario, al otorgar protagonismo a sujetos históricamente marginados. Mediante recursos como la hibridación de alta y baja cultura y la recontextualización de estos personajes en escenarios contemporáneos, Cabezón Cámara difumina las fronteras entre centro y periferia, otorgando voz y visibilidad a aquellos tradicionalmente excluidos de los relatos oficiales.

Palabras clave: Gabriela Cabezón Cámara; literatura comprometida; resignificación; canon literario; religión.

Abstract

This article examines how Gabriela Cabezón Cámara incorporates struggles of gender, class, and race into her narrative through a critical reinterpretation of canonical discourses, particularly religious ones. The author redefines figures such as the Virgin and the martyrs to challenge and destabilize the literary canon by giving prominence to historically marginalized subjects. Through strategies such as blending high and low culture and recontextualizing these characters in contemporary settings, Cabezón Cámara blurs the boundaries between center and periphery, granting voice and visibility to those traditionally excluded from official narratives.

Key words: Gabriela Cabezón Cámara; engaged literature; resignification; literary canon; religion.

¹ Sara Barberán Abad es investigadora en literatura hispanoamericana, con especialización en la literatura contemporánea argentina escrita por autoras y en el género fantástico. En 2024, obtuvo su doctorado con la tesis titulada *Lo fantástico es subversivo: cuentos de escritoras argentinas contemporáneas*. Su investigación se centra en las posibilidades del género fantástico y en la revisión de temas y motivos dentro de este para cuestionar la realidad y sus injusticias, prestando especial atención a la violencia de género y clase, los problemas ecológicos y la memoria histórica, entre otros. Realizó una estancia de investigación en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y ha publicado varios artículos en revistas especializadas, como *Brumal*.

1. Introducción

1. La autora y su activismo

Gabriela Cabezón Cámara nació en San Isidro (Buenos Aires) en 1968. Además de por sus novelas, que la han colocado en los últimos años en la primera línea del panorama literario hispanoamericano, destaca por su labor como periodista, que ha visto la luz en reconocidos medios como *Página12*, *Le monde diplomatique*, *Revista Anfibia* o *Revista Ñ*, entre otras.

Numerosas etiquetas utilizadas para calificar a su obra narrativa hacen referencia a la literatura escrita en el contexto de la postdictadura argentina y la crisis del 2001, además de haber sido incluida dentro de la denominada Nueva Narrativa Argentina, siguiendo a Elsa Drucaroff, o la Novísima Novela Argentina, según Ana Gallego Cuiñas. Por sus preocupaciones temáticas, estéticas y sociales se ha adscrito también a las literaturas llamadas del conurbano, así como a las literaturas *queer*, del neobarroso de Perlongher y un largo etcétera que no es lugar aquí para desarrollar pero da una clara idea de qué tipo de literatura vamos a encontrar de la pluma de Gabriela Cabezón Cámara.

Su narrativa, igual que su trabajo periodístico, está indiscutiblemente ligada a su activismo feminista, LGTB y de clase, además de ser una declarada ecologista. Todo ello tiene una clara influencia en su obra literaria, donde da voz a los marginados de la sociedad. En este sentido, la idea central que caracteriza la cosmovisión vital y literaria de Gabriela Cabezón Cámara gira en torno a la destrucción de conceptos como *el centro*, *el uno* y *el universal*, con los que la autora se muestra especialmente crítica por su carácter impositivo, marginalizador y opresor. En sus propias palabras, “ese uno es como una entelequia platónica que no existe, que se nos trata de sobreimprimir sobre los cuerpos y las vidas constantemente” (Cabezón Cámara en Borrelli, s.f., min. 4:50). La idea de un *uno* central implica la de *otro*, tan presente en la literatura contemporánea, y que para la

autora se construye desde un lugar problemático: “El otro somos todas las mujeres, más de la mitad de la humanidad. El otro son todo lo que no son blancos, dos tercios de la humanidad. El otro son todos los que no son heterosexuales. [...] El otro es casi toda la humanidad” (Cabezón Cámara, 2018, min. 17:50).

Esta manera de ver el mundo de la autora, y su preocupación por esos colectivos excluidos de la idea del *universal*, heredado de la tradición occidental blanca cisheteropatriarcal se traduce en las novelas y relatos de la autora, que “apelan a la presencia social y a los espacios que transitan sujetos como prostitutas, travestis, pobres, drogadictos u okupas, así como al resultado de su posición marginal” (Paniagua García, s.f.).

2. La voz desde los márgenes: la obra narrativa de Gabriela Cabezón Cámara

La primera novela publicada por Gabriela Cabezón Cámara fue *La Virgen Cabeza*, que apareció en 2009 en la editorial Eterna Cadencia y que fue reeditada por Penguin Random House. La novela parte de un primer borrador que fue el relato “La hermana Cleopatra”, aparecido en la antología *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas* de la editorial Norma en 2006.

Por otra parte, la otra novela a la que nos referiremos apareció en 2014, también en Eterna Cadencia, y lleva por título *Romance de la negra rubia*. Finalmente, atenderemos a un relato breve titulado “No mata”, que apareció junto con otros dos cuentos de la autora en 2015 en *Y su despojo fue una muchedumbre* (junto con Iñaki Echeverría, en la editorial Cazador de ratas)..., además de haberse recogido en antologías y revistas digitales.

Nos ocuparemos aquí, especialmente, de estas tres obras de Gabriela Cabezón Cámara, pues reescriben muchos de los elementos considerados propios del discurso oficial religioso, algo que, como a continuación detallaremos, constituirá el hilo

conductor de nuestro análisis. Sin embargo, dentro de la recurrencia de la reescritura como técnica de la autora para tratar problemáticas sociales, nos referiremos, siquiera someramente, a otras dos obras: por un lado, la más reciente de su producción, *Las aventuras de la China Iron*, publicado en Penguin Random House en 2017, y que ha adquirido una enorme popularidad y atención por parte de la crítica y la academia. Por otro lado, haremos mención al relato *Le viste la cara a dios*, que fue encargado a la autora por la editorial digital Siguenleyendo.com en 2010 como parte de un proyecto de reescrituras de cuentos de hadas, y que después adquirió el formato de novela gráfica, de nuevo con la colaboración de Iñaki Echeverría y que vio la luz en Eterna cadencia en 2013 bajo el título *Beya (Le viste la cara a Dios)*. Se ha considerado que esta obra, junto con *Romance de la negra rubia* y *La Virgen Cabeza*, configuran la Trilogía Oscura de Gabriela Cabezón Cámara.

3. El centro literario devenido en espacio para el *margen*: objetivos del análisis

Hemos visto cómo la idea de lo que debe tener cabida en la sociedad para Gabriela Cabezón Cámara se caracteriza por la apertura y por una heterogeneidad enriquecedora, libre de moldes y de consideraciones acerca de lo que ha de ser lo normativo y lo universal. Esta misma perspectiva es la que encontramos en su concepción de lo que debe ser la literatura: un espacio abierto y libre de la idea de lo canónico.

En su conversación con Borrelli, cuando surge el concepto de canon en literatura, la autora se refiere a ello en términos de “barbaridad”, lo considera una “idea muy fálica”, en la que no debiera haber algo así como un “espacio acotado [...], una manera de hacer las cosas y que las demás no valieran”. A todo ello, añade: “la literatura es una red, es una cantidad de textos infinita que nos anteceden y que nos forman y ante los cuales podemos trazar las líneas que más nos gusten, es un campo abierto” (Cabezón en Borrelli, s.f., min. 5:25). La propia literatura de la autora hace gala de esta riqueza heredada de la literatura,

donde se cruzan como veremos referencias de tradiciones locales y europeas, antiguas y contemporáneas, de las consideradas alta y baja cultura, etc., que se constituyen, en última instancia, en obras que verdaderamente reflejan la complejidad de nuestro mundo y de todos los que lo habitan.

Es por ello que, en la narrativa de Gabriela Cabezón Cámara confluyen ambas rupturas: la del canon literario, que si es retomado por la autora, lo hace para reescribirlo y resignificarlo, y, en segundo lugar, y como producto precisamente de esa quiebra, la ruptura de los límites sociales entre lo que se considera centro, y lo que se considera marginal. Como trataremos de demostrar a continuación, la autora se sirve precisamente del canon para hablar de lo exocanónico, en un juego literario que va más allá del afán de renovación técnica y estética y se erige como verdadero activismo literario.

Lo exocanónico en Gabriela Cabezón Cámara se construye mediante numerosos mecanismos, que van desde la representación de este tipo de personajes, que podríamos calificar como sujetos subalternos, hasta la elección de formas y usos del lenguaje que salen de lo habitual y que hacen de la obra de la autora, en muchas ocasiones, algo inclasificable. Pero, en lo que aquí nos ocupa, se trata precisamente de retomar un discurso absolutamente canónico, el religioso, que representa la ortodoxia y la normatividad, y darle un uso absolutamente subversivo al ponerlo al servicio de la defensa de los derechos de los olvidados, de los silenciados.

2. Mártires y vírgenes o cómo (re)escribir el canon

1. La reescritura como resignificación: ejemplos previos

Las reescrituras de la autora no solo discurren los senderos de lo religioso. Algunos de los textos de Gabriela Cabezón Cámara establecen un diálogo intertextual, tal y como ha apuntado Lovrinović, con textos canónicos de la literatura occidental, como los cuentos de

hadas, pero también con aquellos que configuran el canon literario de las letras argentinas (Lovrinović, 2022, p. 109).

Este es el caso de dos de las obras a las que vamos a atender, siquiera someramente, antes de pasar al análisis de la tradición religiosa, que ocupará la mayor parte de nuestro estudio.

En el primer caso mencionado por Lovrinović, el autor está pensando en el relato *Le viste la cara a Dios*, que después adquiere el formato de novela gráfica en *Beya*. Ambas obras, con sus variantes formales, reescriben la historia de una princesa bien conocida por el saber popular: la Bella Durmiente. A través del relato, la autora se ocupa de una de las grandes problemáticas argentinas: la trata de mujeres de manos de las redes de prostitución. *Beya*, la protagonista de esta cruenta historia, es una joven atrapada en un burdel; espacio que, a su vez, como ha apuntado gran parte de la crítica, dialoga también con otros de la tradición argentina como *El matadero* de Echeverría (Bianchi y Audran, 2019, s.p.). Asistimos al constante maltrato, vejación y violación de la protagonista, lo que nos lleva a la idea de que el relato que Cabezón Cámara busca recuperar no es el de aquella Bella Durmiente de la que nos hablan las versiones recientes del cuento y la industria de Disney, sino a la Bella primigenia: aquella del relato del siglo XVII de Giambattista Basile, y que recoge el cuento oral, en el que el famoso beso del príncipe era, en origen, una violación. Igual que la princesa dormida, *Beya* se nos presenta, al menos hasta casi el final del relato, como una mujer absolutamente paralizada e incapaz de revolverse contra ese destino que le ha tocado vivir. Esto cambia cuando a partir de una estampita de San Jorge que la lleva a una revelación casi mística, la protagonista decide tomar un arma y revelarse contra sus opresores. A lo largo del relato, hay constantes referencias a Dios, a San Jorge, a Juana de Arco y, también a la Virgen María. Un breve apunte merece el hecho de que la estética de la versión gráfica termine por resaltar todos estos elementos religiosos, al encontrar

ilustraciones basadas en la figura virginal, o escenas que reproducen la última cena, entre otras.

Por su parte, en otra novela de la autora, *Las aventuras de la China Iron*, se desarrolla una reescritura de la tradición gauchesca, absoluta protagonista de la historia literaria argentina. En la novela se nos narra el viaje de autodescubrimiento de la China del *Martín Fierro*, de modo que Gabriela Cabezón Cámara le da voz a ese personaje que no tiene presencia en el clásico argentino, más que como mera referencia del protagonista cuando se lamenta por lo perdido. Tal y como la autora ha expresado en numerosas entrevistas y presentaciones de la obra, esto surgió de un dolor propio, cuando a raíz de la preparación de unos cursos acerca de la narrativa en verso en Berkeley se dio cuenta de la absoluta ausencia de voces femeninas y de la pasividad de estos personajes en la tradición gauchesca. El viaje que emprende la china, rebautizada como Josefina Star Iron, junto con la inglesa Liz, se convierte en un proceso de descubrimiento (de nuevas realidades, de otras lenguas, de la propia pampa argentina) pero también de autodescubrimiento, con el despertar de su deseo homosexual; por eso Bianchi y Audran se han referido a la obra de Cabezón Cámara como una “utopía emancipadora *queer*” (2019, s.p.).

Si en *Le viste la cara a Dios y Beya* la reescritura del clásico relato maravilloso nos habla de todas las desaparecidas de la trata y clama que se haga justicia, tanto desde el epígrafe inicial del relato como desde la actitud final de la protagonista, en *Las aventuras de la China Iron* no solo se da voz a una silenciada, sino que también la vuelta a la gauchesca le permite problematizar una estructura económica injusta, basada en el agroextractivismo y el genocidio (Cabezón Cámara en Giaganti, 2022), que parece haberse mantenido hasta nuestros días.

No nos extenderemos más en estas obras, a pesar de su enorme interés, para poder centrar ahora el análisis en aquellos elementos que aquí nos interesan: la exploración de los discursos oficiales y canónicos en torno a las religiones y las construcciones míticas de los personajes que protagonizan estas creencias; pero sirvan estas obras previamente analizadas para ilustrar, como concluiremos más adelante, de qué manera el procedimiento de la reescritura ayuda a la autora a abordar problemáticas de urgente actualidad.

2. Contra la unisignificación del discurso religioso: vírgenes y mártires por los oprimidos

El uso de lo religioso en las literaturas argentinas contemporáneas ha sido algo productivo, tal y como ha estudiado Jimena Néspolo (2012), quien analizó las obras de Gabriela Cabezón Cámara y otros autores y autoras para revelar la proliferación de las prácticas de la religiosidad popular y las devociones asociadas y calibrar el régimen estético que las mismas despliegan en la vida cultural argentina.² La presencia de estos personajes religiosos, o su asimilación con ellos por parte de los protagonistas de las historias que cuenta Gabriela Cabezón Cámara no son meramente estéticas. En primer lugar, como veremos, la intertextualidad con este tipo de elementos religiosos supone una descontextualización de los mismos, que se traduce en una lectura desde la extrañeza. Cuando encontremos la aparición de la Virgen o su acción milagrosa, no será ante religiosos devotos y temerosos de Dios, sino ante personajes absolutamente al margen de

² Cabría hacer una conexión con Mariana Enríquez, que como bien sabemos recurre habitualmente a este tipo de figuras, como San la Muerte o el Gauchito Gil, o también, menos conocida pero muy interesante, Ana Llurba, que por ejemplo tiene un relato en el que da voz a la Virgen María; un personaje que, como vamos a ver, está enormemente presente en las novelas y relatos de Gabriela Cabezón Cámara.

la sociedad y que se mueven entre la pobreza y la criminalidad. O cuando asistamos ante las gestas de héroes y el sacrificio de mártires, de nuevo, será desde estos lugares. Esto supone una quiebra con respecto a la tradición, en términos incluso heréticos, tal y como ha analizado brillantemente Adur Nobile (2018), e implica no solo una creación de relatos absolutamente subversivos sino una ruptura con respecto a los órdenes establecidos.

1. Romance de la negra rubia

La novela *Romance de la negra rubia* parte de un lugar realista, si bien después lo insólito se abre camino en una especie de relato que, según desde qué perspectiva se vea, adquiere tintes utópicos, o quizás, distópicos. Gabriela Cabezón Cámara conoció la noticia de que un hombre padre de familia de Neuquén se había quemado a lo bonzo para evitar la entrada de las fuerzas policiales que pretendían desalojarlos de su hogar. Tras unos días de agonía en el hospital, el hombre falleció y poco tiempo después las autoridades decidieron devolver las viviendas que habían arrebatado a varias familias. “Como si ellos fueran Zeus tronante o Apolo que aceptaron un sacrificio humano”, dice la autora en una entrevista (Cabezón Cámara en Da Costa, Francese y Cabezón Cámara, s.f., min. 5:10). Así, Gabi, la protagonista de *Romance de la negra rubia*, ante el desalojo de la casa okupa de artistas en la que lleva ya tres noches entre alcohol y drogas, decide rociarse de gasolina y prenderse fuego³, con la consecuencia de que, a pesar de sobrevivir, queda convertida en un amasijo de carne, sin rostro; en un ser monstruoso. Ella sí sobrevive, y eso la hace convertirse en símbolo de lucha. Así, desde una posición subalterna, va escalando en el poder político hasta llegar a convertirse en jefa de Gobierno de la Ciudad de Buenos

³ Se puede establecer una conexión con otro relato de la autora, titulado “La guacha redonda” (*Las dueñas de la pelota*, ed. El Ateneo, 2014), en la que una jugadora de fútbol se cubre de explosivos que hace estallar durante un partido para denunciar una injusticia social.

Aires, y conseguir, en el proceso, mejoras en la calidad de vida y subvenciones para todos aquellos con los que comparte origen y marginalidad.

Gabi es una mártir en vida, una víctima sacrificial devenida líder comunera. Ella misma nos cuenta: “Yo le decía a lo mío, a ese quemarme a lo bonzo, ‘el sacrificio fundante’ o ‘el día del estallido’: inventé un mito de origen que todos querían creer, el comienzo de un relato que nos daba cohesión” (Cabezón Cámara, 2014, p. 32). De hecho, no es casualidad que la autora decida recuperar la forma del romance, un género medieval que narraba las grandes gestas de los héroes. La idea del sacrificio y el martirio es retomada y reforzada a lo largo del relato: por ejemplo, cuando forma parte de una performance, como veremos a continuación, y se la rodea de imágenes que la relacionan con esta idea: “Jesús agonizando en su cruz, un holograma mojado que lloraba agua y sangre, a los costados, vídeos. Y por todos lados fotos de militantes caídos” (Cabezón Cámara, 2014, p. 37). O, especialmente, cuando el eslogan elegido para conseguir llegar al gobierno reza “Votá a Gabi que por vos se sacrifica” (Cabezón Cámara, 2014, p. 63).⁴

Toda esta red referencial nos lleva la idea de los mártires cristianos y su relación con el *otro* y con la comunidad, elementos analizados por Graná:

Los primeros santos cristianos fueron los mártires, por lo que, a lo largo del tiempo, el gran eje que organiza este concepto siempre es la muerte. Si, por una parte, la santidad, si bien puede constituir una aspiración individual, es necesariamente adjudicada por el reconocimiento del otro (Graná: 2020, s.p.).

Gabi no muere, como veíamos, pero sí se convierte en un ser sin agencia, transformada en símbolo de lucha y reconocida, como esos mártires, por todos sus seguidores.

⁴ También, aunque no sea el eje central de su caracterización religiosa, aparecen a veces referencias que asocian a la protagonista con la figura virginal; por ejemplo: “cuando muera será por proceso de ascensión, un poco como a la Virgen me arrebatará el muy alto y me caeré para arriba: seré un caso de inversión del centro de gravedad” (Cabezón Cámara, 2014, p. 35).

Decíamos antes que una de las claves de la descontextualización y resignificación de estos elementos sacros tiene que ver con su ubicación en y por un lugar subalterno. Pero también hallamos en esta novela otro elemento que merece la pena analizar, puesto que se ha convertido en una de las armas arrojadas más utilizadas por los autores y autoras de la nueva narrativa argentina a la hora de abordar la injusticia social: la monstruosidad biopolítica. Ya algunos autores –Sánchez (2016) o Scarcella y Torrano (2021), entre otros– han analizado las novelas de Gabriela Cabezón Cámara desde dicha clave interpretativa.

El primer sacrificio de Gabi pasa por el fuego y la convierte en *monstrua*. Se trata del concepto de monstruo biopolítico, que transgrede naturaleza y moralidad, o, tal y como defiende Mabel Moraña (2017), su naturaleza de dispositivo cultural orientado hacia una interrupción productiva de los discursos dominantes y de las categorías que los rigen.

Además, cabe pensar en el contexto de la novela, la monstruosidad y lo abyecto, como una manera de desafiar esa idea de norma, de centro, de universalidad, objetivo último de la literatura de Gabriela Cabezón Cámara: precisamente, en una entrevista en la que se comenta la obra de Aurora Venturini, la autora se pregunta “Cuando hablamos de deformidad, ¿respecto de qué estamos hablando?” (Cabezón Cámara en Borrelli, min. 4:36)

La monstruosidad de Gabi se erige como símbolo de los oprimidos y, así, la llevan a la Bienal de Venecia como parte de una instalación, rodeada como hemos visto de imaginería crística y fotos de mártires políticos. Aquí irrumpe el primero de los elementos insólitos de la novela, que se construye desde lo impensable y lo inconcebible, lo que, como sociedad, se nos hace abominable: una rica suiza decide comprar la instalación y llevarla a su castillo, Gabi incluida, según ella, porque la obra estaba inconclusa. La rica,

enferma de cáncer y ante la perspectiva de muerte, le pide que se trasplante su rostro. “Quería posteridad –nos cuenta Gabi– y se le ocurrió montar su carita tirolesa sobre mis huesos de negra” (Cabezón Cámara, 2014, p. 38). Este acto ha sido analizado por Geremek como una reflexión acerca de “la creación del sujeto sumergido en las estructuras poscoloniales, ya que es el colonizador, quien construye la posición de los colonizados sometidos y dominados” (2018, p. 146). Elena, que es el centro en este caso, la clase acomodada, lo europeo, llena el vacío de Gabi, terminando esa obra inconclusa.

Resume Graná los aspectos religiosos que están presentes en la novela y que, como hemos visto, adquieren nuevas significaciones: el martirio, el sacrificio, la profecía, el milagro y la santidad” (Graná, 2020, s.p.). Elementos todos ellos presentes, en mayor o menor medida, también en las otras dos obras que pasamos a analizar a continuación.

2. *La Virgen Cabeza*

La novela comienza con la historia de una periodista de clase media-alta, Qüity, que llega a una villa miseria ficcional –pero de las que tantas hay en Argentina– llamada El Poso, tras la noticia de que una prostituta travesti puede comunicarse con la Virgen. A partir de ahí, asistimos a cómo la relación que Cleopatra, la travesti, establece con la Virgen, hace mejorar el bienestar de todos los habitantes de la villa. De nuevo, la obra parte de un lugar realista, e incluso autobiográfico, pues la autora se basó en una amiga de la juventud que terminó siendo asesinada tan solo por su existencia trans y, por tanto, desafiante para el *status quo* (Cabezón en Pomeraniec, 2019). La autora, como activista de los derechos LGTBI, que ya había explorado y reivindicado en otras obras aquí mencionadas al respecto de la diversidad sexual y, en concreto, las relaciones lésbicas, se centra en esta ocasión, además de en esta cuestión –pues Qüity y Cleopatra mantienen no solo relaciones sexuales sino que llegan a formar una familia– en los derechos de la comunidad trans.

Cabe mencionar que la novela se publicó en Argentina tres años antes de que se aprobase la Ley de Identidad de Género en el país, en 2012.

En este punto, nos preguntamos por qué Gabriela Cabezón Cámara escoge la figura de la Virgen, algo que como venimos viendo, es recurrente en su narrativa. Ella misma lo explica: “Es una mujer sin voz en la historia de los Evangelios, y me parece que una mujer sin voz es una oprimida, y sin duda tiene que estar del lado de los oprimidos” (Cabezón Cámara en Jiménez, 2009). Esto queda explicitado en la novela, cuando Cleo se pregunta por qué la Virgen la eligió a ella como interlocutora, una prostituta negra y travesti de una villa miseria, y nos parafrasea la respuesta de la madre de Dios: “Ella dice que no sabés lo que era pretender hablar siendo una madre judía soltera de quince años hace dos milenios” (Cabezón Cámara, 2019, p. 107). Desde esta perspectiva, es sencillo comprender cómo a través de la asimilación con la Virgen, percibida como otra silenciada, busca voz a estos sujetos subalternos.

Así, la Virgen Cabeza encuentra su inspiración en la Virgen María, pues le habla a Cleo en un español peninsular y arcaico (Adur Nobile, 2018, p. 48); pero también los estudios han señalado cierta conexión con una figura del culto local, la Difunta Correa. Una mujer que, según la creencia, se internó en el desierto para rescatar a su marido. Ella murió de sed pero su bebé consiguió sobrevivir, ya que su pecho siguió produciendo leche. Es por ello que, tras su muerte, se le atribuyó el poder de hacer milagros. La propia Cabezón Cámara ha escrito sobre este culto, o por ejemplo, otra autora, Camila Sosa Villada, ha realizado un Cabaret *queer* de la Difunta Correa, ya que, para ella, la santa encarna el afán de supervivencia presente en la comunidad trans (Sosa Villada en Cabezón Cámara, 2017). Además, por otra parte, el nombre de Virgen Cabeza es relevante, ya que como explica Maradei, en la comunidad lingüística rioplatense “cabeza” tiene un sentido peyorativo, que deriva de la expresión para referirse a la migración de

1940 de las zonas rurales a la capital, y que recientemente ha adquirido un uso insultante hacia aquellos que se consideran mal vestidos, poco sofisticados, etc. (2018, p., 123-124). Por todo ello podemos identificar una reivindicación significativa de clase en el nombre de la Virgen que protege la villa de El Poso.

Inspirada en la Virgen María o en la Difunta Correa, o en ambas, la figura de la Virgen Cabeza de la novela protege a sus hijos, los marginados de la sociedad, a través de su acción milagrosa. El primer contacto divino con Cleopatra sucede una noche en la que tras un allanamiento policial, esta es llevada a calabozos, maltratada y violada por los agentes de la ley hasta quedar agonizante y casi muerta. A la mañana siguiente, se encuentra limpia, bien vestida, sanada de sus heridas y tiene para desayunar un té con leche y medias lunas, todo favor de la Virgen. Desde ese día, Cleo se convierte en una especie de santa a la que la virgen ayuda para dar a la villa un futuro mejor, a través de su consejo pero, también, de otros milagros. Por ejemplo, se recuerda aquel del texto bíblico de la multiplicación de los peces, cuando la Virgen le ordena que roben unas carpas de un jardín japonés y hace que críen a velocidades extraordinarias en la villa para así autoabastecerse y tener alimento.

La importancia de lo milagroso es clave para el relato, puesto que, a nivel de estructura narrativa, en ningún momento, como lectores, *escuchamos* la voz de la Virgen Cabeza. Cleo es la que se encarga de parafrasear lo que la virgen le dice solo a ella, lo que podría dar la sensación de que todo se debe a una invención o enajenación de la protagonista. Sin embargo, la presencia de la Virgen queda probada mediante sus intervenciones en los milagros del calabozo y el de los peces. La voz de la divinidad llega solo a la elegida, a la santa en la que se ve devenir Cleopatra, y que, como le sucede a la Negra Rubia, la convierte, a su vez, en símbolo de lucha.

3. “No mata”

“No mata” es un relato breve y menos conocido de Gabriela Cabezón Cámara, que sin embargo parece interesante traer a colación en este estudio debido a que en él se aúnan los dos elementos clave que la autora explora en mayor desarrollo en las dos novelas anteriormente presentadas: primeramente, la interacción entre la divinidad y un ser marginado y oprimido y, en segundo lugar, la idea del martirio y el sacrificio.

Igual que sucedía en lo autobiográfico de la construcción de Cleopatra, pero sobre todo, tal y como veíamos en *Romance de la negra rubia*, “No mata” está basado en un suceso real: la historia de Omar Octavio Carrasco. Omar era un joven evangélico y de clase humilde de apenas 18 años que, en 1994, mientras cumplía el Servicio Militar Obligatorio, fue brutalmente asesinado por una paliza que dos de sus compañeros le propinaron, ordenados por un subteniente.

Recordemos los elementos constitutivos a los que Graná (2020, s.p.) hacía referencia al respecto del *Romance de la negra rubia* y su reescritura de las historias de los mártires, pues todos los encontramos en el cuento: aparece el martirio, detallado en términos casi heréticos cuando se nos narra que, durante la paliza, a Omar “en vez de aire le entraba un líquido dulce que tal vez fuera el vómito de Dios” (Cabezón Cámara, 2018, p. 88).

Encontramos el milagro y la profecía, pues en el relato también se nos cuenta cómo el día en que la madre de Omar iba a traerlo al mundo, el padre tuvo un accidente, pero Dios le salvó (milagro) y le habló (profecía), igual que la Virgen Cabeza le había hablado a Cleopatra; pero, en este caso, el narrador nos reproduce la palabra del Señor: “No temas, hijo. Eres salvado. Y tu despojo será una muchedumbre.” (Cabezón Cámara, 2018, p. 89-90) Palabras estas que podrían retrotraernos al salmo de Isaías 52,13-53,12 “La oblación expiatoria del Siervo de Dios”, donde se dice: “El señor quiso tritularlo con el sufrimiento y entregar su vida como expiación”; y más adelante: “Mi siervo justificará

a muchos, porque cargó con los crímenes de ellos. Le daré una multitud como parte, y tendrá como despojo una muchedumbre”.

Finalmente, en el relato, como sucedió en la realidad, encontramos el proceso de santidad devenido de la muerte del joven: “El sacrificio del soldado Carrasco fue aceptado” (Cabezón Cámara, 2018, p. 92). Esto hace referencia a que, tal fue la repercusión socio-política del suceso que es considerado el principal motivo por el cual se suspendió la ley que establecía el Servicio Militar Obligatorio en Argentina. De algún modo parece recordarnos a todos aquellos desalojados de Neuquén que, tras el sacrificio de un padre de familia, fueron devueltos a sus hogares. Sin duda es esta una idea en la que en ambas obras la autora incide desde un dolor que hace propio, al reconocer que vivimos en un mundo en el que el cambio y la justicia parecen imposibles si no existe el dolor, el sufrimiento y, en última instancia, el sacrificio.

3. Conclusiones

Gabriela Cabezón Cámara escribe y publica sus novelas en un momento en que los derechos de distintos grupos sociales tradicionalmente marginados han comenzado a ser reconocidos, a la vez que adquieren un lugar en los textos literarios que configuran y dan visibilidad a estos sujetos (Portela, 2022, p. 6). Por eso nos referíamos a cuán fina es la línea que separa el activismo político de la autora con su creación literaria.

Pero no se trata tan solo de una mera conquista de espacios en las novelas, o de que estas les den voz; o al menos, Gabriela Cabezón Cámara no se contenta con eso. La autora pone en funcionamiento toda una serie de mecanismos intertextuales que recuperan y reescriben los discursos oficiales del canon para ponerlos al servicio de las luchas de género, clase y raza.

Como hemos pretendido mostrar aquí, la religión se erige como uno de esos discursos, y podemos esbozar en este momento algunas consideraciones al respecto. En

primer lugar, que si esto es posible, es gracias a la propia polisemia de dichas historias y las posibilidades que ofrece para su reinterpretación. Así sucedía en el caso de los cuentos de hadas o de la gauchesca, pero también, en lo que aquí nos ha ocupado en mayor medida, en los relatos cristianos. Las posibilidades de significación de estos últimos han sido señalados por la propia autora, para quien “hay interpretaciones de la Biblia para sostener el nazismo y para sostener una revolución” (Gabriela Cabezón Cámara, 2018, min. 25:30). Recordemos la concepción de la literatura de la autora como una red y un campo abierto a disposición de lectores y creadores. El problema no es el texto, sino el monopolio de su semántica por parte de la Iglesia, que queda totalmente quebrado en las historias creadas por Cabezón Cámara.

En segundo lugar, es interesante reparar en qué personajes de estos discursos religiosos son los elegidos por la autora para asociarlos y asimilarlos a sus marginados: la virgen, una mujer, como hemos visto que quedaba descrita, sin voz en la historia bíblica, y los mártires y santos, esos *despojos* que sí, luego fueron *muchedumbre*, pero que perdieron sus vidas por los demás, por el *otro*.

Mediante la reescritura del relato oficial y el cambio de foco que da protagonismo a quienes en estos discursos, originalmente, no lo tuvieron, se produce la verdadera resignificación del canon literario. Además, esta se consigue mediante la descontextualización de esos personajes en mundos que les son ajenos, la asimilación con la monstruosidad o la difuminación de los límites entre la alta y la baja cultura, tal y como hemos visto en las novelas y el relato analizados. Un joven militar devenido santo, una mártir negra, drogadicta y okupa, y una prostituta travesti elegida por la virgen como líder espiritual de una villa miseria. Todo es posible en una sociedad en la que las identidades se borran, en las que las clasificaciones de centro y margen no tienen lugar. Una sociedad

por la que luchan los personajes de las novelas, igual que lo hace la escritora que creó sus historias, con el objetivo último de dar voz a los que, durante tanto tiempo, no la tuvieron.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bianchi, P D & Audran, M (2019). Mataderos de muje/res en la literatura argentina contemporánea En *Actas del I Encuentro Internacional de Arte y Pensamiento sobre Animalidad, 12 y 13 de julio de 2019, Universidad de Buenos Aires* n.p <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/EIAPA/IEIAPA/paper/view/4307>

Borrelli, G. & Cabezón Cámara, G. (2022). Fuera del silencio – Gabriela Cabezón Cámara. *Página 12*. <https://www.youtube.com/watch?v=pyyz0nn5jGI>

Cabezón Cámara, G. & Echeverría, I. (2013). *Beya*. Eterna Cadencia.

Cabezón Cámara, G. (2012). *Le viste la cara a Dios*. La isla de la luna.

Cabezón Cámara, G. (2014). *Romance de la Negra Rubia* (5.ª ed.). Eterna Cadencia.

Cabezón Cámara, G. (2017). Correa suelta. *Página 12*, 8 de diciembre de 2017. <https://www.pagina12.com.ar/80847-correa-suelta> [24 octubre 2022].

Cabezón Cámara, G. (2018). *Las aventuras de la China Iron*. Penguin Random House.

Cabezón Cámara, G. (2018). No mata. En E. Almeida et al. (comp.), *Corriente alterna* (pp. 87-92). Fundación Filba.

Cabezón Cámara, G. (2019). *La Virgen Cabeza* (5.ª ed.). Penguin Random House. [2009].

Cabezón Cámara, G. (2018, mayo 12). *Gabriela Cabezón Cámara – Literatura & Marginalidad – Cátedra Bailable 2018* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4Hy1m08nK98>

Da Costa, A., Frances, G., & Cabezón Cámara, G. (2022, octubre 24). *Gabriela Cabezón Cámara. Autores x autores* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=w-5LcO1ytWc>

Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé.

Gallego Cuiñas, A. (2016). La novísima novela argentina del siglo XXI: lenguaje y vida. *Romance Notes*, 56(1), 143-154.

https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/68926/La_novisima_novela_argentina_de_l_siglo_X.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Geremek, Z. (2021). Entre el cuerpo y el lenguaje: *Romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámara como la gauchita. *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 34, 139-157.

https://yadda.icm.edu.pl/yadda/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_7311_itinerarios_34_2021_05

Giaganti, S. (2022). Gabriela Cabezón Cámara: la voz más singular de la nueva literatura argentina. *El Planeta Urbano*, 9 de febrero de 2022.

<https://elplanetaurbano.com/2022/02/gabriela-cabazon-camara-la-voz-mas-singular-de-la-nueva-literatura-argentina/>

Graná, L. (2020). Santidad y numinosidad en *Romance de la negra rubia*, de Gabriela Cabezón Cámara. *Gamma, Esp.08*, s.p.

<http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601431013/index.html>

Jiménez, P. (2009). Gabriela Cabezón Cámara. Cabecita loca. *Soy*, 10 de julio de 2009. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-861-2009-07-10.html>

Lovrinović, V. (2022). *Las estrategias narrativas de representación de violencia de género y femicidio en la literatura argentina contemporánea*. Dir. Andrea Ostrov y Maja Zovko. Universidad del Zagreb, Facultad de Filosofía.

<https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:979215>

Maradei, G. (2018). Ficciones posdictadura: la trilogía oscura de Gabriela Cabezón Cámara. En D. Ingenschay (ed.), *Eventos del deseo. Sexualidades minoritarias en las culturas/literaturas de España y Latinoamérica a finales del siglo XX* (pp. 123-140). Iberoamericana.

Montes, A. (2018). Genealogía del sacrificio: cuerpo y memoria en *Romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámara. *Debate feminista*, 56, 26-42.

Moraña, M. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana.

Néspolo, J. (2012). Representaciones de la religiosidad popular en la novela argentina reciente. *Gramma*, 24(50), 125-135.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6069038>

Paniagua García, J. A. (2022). *Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI*. Gabriela Cabezón Cámara.

<https://exocanon.usal.es/dipes/gabriela-cabezon-camara/>

Pomeraniec, H. (2019). Gabriela Cabezón Cámara: ‘La literatura no es el jardín de unos pocos burgueses blancos heterosexuales’. *Infobae*, 24 de octubre de 2019.

<https://www.infobae.com/cultura/2019/10/24/gabriela-cabezon-camara-la-literatura-no-es-el-jardin-de-unos-pocos-burgueses-blancos-heterosexuales/>

Portela, G. (2022). Primero escribo, luego existo: la capacidad de la literatura como constructora/visibilizadora de identidades subalternas. *Letras Hispánicas. Revista de literatura y de cultura*, 18, 5-14.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8483405>

Sánchez, S. (2016). Devenir monstruo. Sobre *Romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámara. En N. Domínguez et al. (comp.), *Figuras y saberes de lo monstruoso* (pp. 149-161). Editorial de la Facultad de Buenos Aires.

http://publicaciones.filo.uba.ar/sites/publicaciones.filo.uba.ar/files/Figuras%20y%20saberes%20de%20lo%20monstruoso_interactivo.pdf

Scarcella, D. & Torrano, A. (2021). La fiesta de los monstruos en *La Virgen Cabeza y Yanara* de Gabriela Cabezón Cámara. *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 33, 45-63.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8227260>