



Neuburger, Ana. "Hundidos en el barro. Imaginación espacial y desechos en *La Virgen Cabeza*".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2021, vol. 10, n° 21, pp. 44-54.

Hundidos en el barro. Imaginación espacial y desechos en *La Virgen Cabeza* Sunk in the mud.

Spatial imagination and waste in *La Virgen Cabeza*

Ana Neuburger¹

Recibido: 20/12/2020
Aceptado: 07/02/2021
Publicado: 09/03/2021

Resumen

Este trabajo propone revisar los imaginarios de la crisis de los 90 en Argentina y su relación con la ficción en *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara. A partir de una escritura que explora las dimensiones de la imagen y la lengua, la materialidad de la basura, la acumulación de desechos y la emergencia de nuevos territorios, indagaremos en los modos en que la ficción despliega otros regímenes visuales y dispositivos ópticos que intervienen en la temporalidad del fin de milenio.

Palabras clave

Basura; visualidad; literatura argentina contemporánea; crisis.

Abstract

This paper aims to review the imaginary of the crisis of the 90s in Argentina and its relationship with fiction in *La Virgen Cabeza* of Gabriela Cabezón Cámara. From a writing that explores the dimensions of the image and language, the materiality of the garbage and the accumulation of waste and the emergence of new territories, we will investigate the ways in which fiction displays other visual regimes and optical devices that intervene in the temporality of the end of the millennium.

Keywords

Waste; visuality; contemporary Argentine literature; crisis.

¹ Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente se encuentra finalizando el Doctorado en Letras por la misma universidad y es becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Compiló, junto a Paula La Rocca, *Figuras de la intemperie. Panorámica de estéticas contemporáneas* (UNC 2019). Contacto: ana.neuburger@gmail.com



Figuraciones del tiempo de la crisis

Hundidos en el barro, parecíamos
emerger de él.

Gabriela Cabezón Cámara. *La Virgen Cabeza*
(2009)

Los cruces entre espacio y tiempo presente han sido el sitio en el que la ficción argentina de las últimas décadas se lanzó a ensayar modos de capturar el estado de descomposición del imaginario nacional. Con la crisis política, económica y social de los años 90, que encuentra su punto más alto en el vértigo de finales del 2001, asistimos a un despliegue de formas en el que la ficción hace de la crisis no sólo su tema, en el sentido de una búsqueda hacia diversas formas de datar, replicar, documentar el estallido social de la época, sino que además se vuelve su óptica, su visión, su procedimiento. Aquello que constituía el horizonte de ordenamiento político de sujetos y territorios comienza a ser el centro de una serie de transformaciones en torno al vaciamiento del sentido del Estado-nación. A partir de la instauración voraz de las políticas neoliberales que constituyeron con más fuerza el proceso acelerado de retirada del Estado, la ciudad comienza a exhibir, en su resquebrajamiento, otros modos de vida apartados del orden nacional, otros modos de invención e imaginación en torno al espacio. La ficción de las últimas décadas parte de estas preocupaciones e interroga los modos de visibilidad que operan en la novela, esto es, bajo qué regímenes de visualidad y desde qué operaciones estéticas el presente se torna el punto preciso desde el cual narrar.

La emergencia de nuevos espacios, interacciones y sujetos en la literatura del nuevo milenio trazan un reordenamiento alrededor de la crisis que busca “redefinir la cartografía del espacio nacional” (Cortes Rocca 217), siendo la configuración de lo nacional indisociable de la conformación de un territorio. Pero también, en este vínculo, asoma la presencia y manifestación de una temporalidad específica: si la construcción del espacio nacional estuvo ligada al tiempo de la fundación, a los comienzos y a la forma de la génesis, las ficciones del nuevo milenio se dirigen a montar una temporalidad del fin sobre la que se adopta en muchas ocasiones la forma del apocalipsis o la destrucción. Acontece así un nuevo reparto espacial en relación a un tiempo que, a finales de los años noventa y cristalizado en el 2000, opera a partir del vaciamiento, el fin y la crisis. Ludmer subraya al respecto: “desde el punto de vista territorial, el estado latinoamericano cede soberanía y se desnacionaliza” (125).

Un cambio radical en la lógica del espacio urbano intensifica su visibilidad en el nuevo milenio y conjuga la crisis económica, política y social. No obstante, los modos de retratar este estado de descomposición no se acercan, en la ficción, a las formas ya conocidas de la denuncia, la representación social de la miseria o la documentación. Como si en esta larga cadena de efectos de la crisis que constituyen nuestros años noventa y dos mil, los regímenes de representación también ofrecieran los signos de su propia transformación. La ficción, entonces, se torna el sitio del despliegue de procedimientos, de la distorsión, de la distancia, de la acción desenfundada, del montaje y la yuxtaposición, a partir de la construcción de nuevos espacios en los que se conjugan otros modos de la percepción y el habitar, de la imaginación y del hacer.

Aún así, los efectos devastadores de la crisis y los significantes en torno al fin no terminan de dar lugar a un agotamiento o ausencia de sentido total. Más bien, tiene lugar un desvío ante esa falta del sentido nacional que busca explorar otras configuraciones espaciales y, junto a ello, otros dispositivos visuales que interroguen precisamente las tensiones de ese tiempo en crisis. La ciudad, espacio emblemático del progreso, comienza a exhibir su descomposición de la mano de las políticas neoliberales que aceleraron y agudizaron los

procesos de degradación y se extendieron a lo largo de Latinoamérica. Francine Masiello, a partir de la figura del cráter, explora largamente los efectos de una crisis generalizada y el estado de ambivalencia constitutiva: la recesión y celebración coexisten en el imaginario democrático a la vez. Y perfila la sombra proyectada posterior a la debacle argentina del 2001: “la festiva recuperación económica en algunas zonas urbanas o la profundización de la pobreza en otras” (81).

En este escenario, montar un dispositivo óptico en torno al tiempo presente va de la mano, en la ficción, de un trabajo específico con ciertos materiales que, fundamentalmente, son desechos. La basura se torna el material emblemático de la crisis que la ficción recupera. Y forma parte de un nuevo repertorio crítico: “estamos ante una literatura que trabaja con las sobras, con la basura de la metrópoli y los desgastes de una civilización en ruinas, donde casi siempre se enfatiza la repetición de lo inconsecuente” (Masiello 82).

Basura, desperdicios y escombros

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

Gabriela Cabezón Cámara. *La Virgen Cabeza* (2009)

La Virgen Cabeza de Gabriela Cabezón Cámara narra el desenfreno que se origina a partir del encuentro entre Qüity, una periodista que va a investigar los sucesos milagrosos que ocurren en una villa, y la Hermana Cleopatra, una travesti medium capaz de comunicarse con la Virgen. La novela aborda la relación amorosa entre ambas y la serie de sucesos y transformaciones que tienen lugar en la villa en la que transcurre la historia. El punto de este encuentro es El Poso, villa miseria que desde el comienzo proyecta la imagen de un agujero de desperdicios y basura. “Centro abigarrado y oscuro” (31) que en su revés muestra el frenesí de la fiesta, del goce y también de la violencia. Como sucede con las villas miserias –que comienzan a proliferar con más fuerza y visibilidad por los años noventa, pero cuyos orígenes se remontan a los años 30–, El Poso es un territorio delimitado, sobre el que se alzan unas murallas con cámaras de videovigilancia que la separan de las clases más privilegiadas de la sociedad. Así leemos en la novela: “Para empezar, hay algo: villas, villas y villas. Basta con seguir las curvas de la distribución de la riqueza en Argentina para que no queden dudas” (80). La crisis no hace más que acrecentar los desplazamientos espaciales de sectores excluidos de la sociedad, movimiento que corre a la par de una retórica de los residuos que atraviesa la novela. Vidas precarias y basura se enlazan en un mismo territorio, en una zona común que es fundamentalmente material.

La villa de *La Virgen Cabeza* es un pozo que se extiende por la parte más baja de la zona que puede ser vista desde las alturas de la autopista y, debido a las condiciones desfavorables del terreno sobre el que se asienta, es un foco constante de inundaciones y otras catástrofes. El centro, como un vórtice, forma un suelo barroso, “un pantano de mierda” (52) que luego del diluvio deja a la luz una colección de desperdicios: “cartones de vino, jeringas, botellas de plástico y pañales” (51) salen a la superficie, y si la lluvia es intensa arrasa los ranchos, cuando no aparece un cuerpo ahogado. Sin embargo, como veremos, el centro de la villa también es el sitio de despliegue de una potencia política y de una resistencia comunitaria y material a partir del estanque de carpas y la fiesta.

El desperdicio parece cubrirlo todo: la delimitación del espacio, la basura que reflota en cada inundación, los restos de comida y porquerías que sirven para alimentar a las carpas, la excavación. Una imagen de resto material sobrevuela la novela. Así leemos en la primera página: “Mis pensamientos eran cosas podridas, palos, botellas, camalotes, forros usados, pedazos de muelle, muñecas sin cabeza, la reflexión del collage de desperdicios que la marea deja amontonados cuando baja después de subir mucho” (9). Ese depósito de materiales que intenta organizarse en el pensamiento de Qüity presenta los mismos materiales que pueblan la villa y también forma parte del mismo repertorio crítico que recorren muchas de las ficciones de las últimas décadas.²

En el ingreso de Qüity a la villa resuena aquello que leía Ludmer a comienzos del 2000 sobre la emergencia de nuevos territorios en la ficción bajo el nombre de *islas urbanas*, trozos de ciudad, territorios que comienzan a exhibir la conformación de un nuevo mundo con reglas propias: “Se puede entrar: tiene límites pero está abierta, como si fuera pública” (Ludmer 131). Si bien la villa es un espacio acotado, una frontera social y política al interior de la ciudad, apartada de la lógica estatal pero inscrita al interior de sus propias demarcaciones, también se encuentra abierta y sus fronteras resultan porosas. Dos hechos marcan el ingreso de Qüity a la villa: un asesinato y un apagón de luz eléctrica. Una noche en las inmediaciones de la villa, Qüity va en auto y comienza a percibir la apertura de un escenario vacío, sin luz, sin testigos, un silencio medido que finalmente es interrumpido por estruendo, “al revés que un relámpago” (42). Y aparece Evelyn, una joven secuestrada por una red de trata, prendida fuego y a la que Qüity le da el tiro de gracia que finalmente la dejará sin vida. Ese es su ingreso a la villa: “Yo la maté y ella me hizo villera” (49).

La creciente y acelerada producción de excedentes hace de la basura una materia no deseada, un resto que hay que mantener oculto, como las vidas que se sostienen y forjan alrededor de los desechos. La basura se encuentra *fuera de lugar*, no tiene sitio en el ordenamiento espacial de la ciudad. Tim Edensor asegura que nuestra época se define por la existencia de un determinado ordenamiento del mundo material en el cual ciertos objetos degradados han sido identificados como basura. A partir de una regulación material, a cada objeto se le asigna un determinado espacio. La presencia de basura, desechos materiales y ruinas industriales a las que el autor se refiere, en el marco de la escalada y aceleración del capitalismo tardío, tienden a desajustar el orden material e interrumpen una determinada disposición espacial. Por ello, se busca persistentemente dominar su presencia: la basura tiene que ser eliminada, ocultada, suprimida. En este sentido, las formas de ordenamiento material del mundo buscan ahora, más que nunca, en el marco de una producción de excedentes cada vez más intensa, determinar qué es desperdicio y qué no.

Por otro lado, Gisela Heffes afirma, en clave ecocrítica, que “cada objeto, cuando lo desechamos, va a dar a un lugar, aunque no lo veamos” (16) y quizás sea este punto sobre el que vuelve la mirada la novela: ilumina aquellas zonas y materiales que insistentemente se busca mantener ocultos. El desecho despliega así un régimen específico en torno a la visibilidad, alrededor de aquello que puede ser visto y aquello que efectivamente hay que ocultar. Si el

² Gisela Heffes, en *Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación* (2013), reúne una serie de materiales estéticos para leer en clave ecocrítica tanto materiales residuales como vidas desechadas en torno a sitios emblemáticos de la crisis, territorios marginales, basurales. A partir del vínculo entre literatura, cultura y medioambiente, la autora explora formas de la destrucción, de la violencia, de la preservación y la utopía a partir de una *retórica de los desechos*. Por otro lado, Paola Cortes Rocca, en *Narrativas villeras. Relatos, acciones y utopías en el nuevo milenio*, configura una serie de materiales estéticos bajo el nombre de *narrativas villeras* en el que explora regímenes de visibilidad que operan a contrapelo de la representación mimética de los procesos sociales y políticos como resultado de la instauración neoliberal.

desecho constituye una presencia amenazante, que hay que desplazar del campo de visión de lo social ¿qué sucede entonces cuando la ficción trastoca el trazado visual, haciendo foco en lo descartado y en las formaciones materiales y encuentros que produce? En *La Virgen Cabeza* los desechos circulan por la novela, transmutan, tiene textura, volumen, la materia “nace y se descompone” (59), se organiza caóticamente en el pensamiento o produce un reordenamiento de espacios y sujetos. La lógica residual que reproduce la basura contiene en su interior, como índice de la lógica capitalista, una potencia en su propio campo de negatividad.³

La basura apunta a un estado de degradación, a una transformación de la materia que se dirige a la putrefacción y descomposición. Y en esa misma dirección se encuentra tan próxima la muerte y la violencia. “Es que oler a mierda no es sencillamente feo; oler a mierda es oler a descomposición, a muerte in progress” (80). Cabezón Cámara despliega una atmósfera hecha de desperdicios, barro y cumbia. Y, en sintonía con la mística pagana de la figura de Cleo, los rezos y las plegarias se impregnan en la villa, discurren y se asientan la superficie material de las cosas:

tomaba el aire de la villa y lo llenaba de “Dios te salve” que se metían en las casillas por los agujeros de las chapas, de “bendita tú eres” acariciando las latas de los malvones y los “ruega por nosotros” entre todo lo que nace y se descompone con la impudicia de la vida en El Poso, “ahora y en la hora de nuestra muerte, amén”. (59)

Cleopatra, la médium travesti, arrodillada en el barro y oficiando el rito de comunicación con la Virgen, comienza a poner en palabras lo que será el inicio de una serie de episodios que afirman que, ante la emergencia de nuevos repartos espaciales, acontece un universo con reglas propias: una serie de hechos milagrosos que ponen en funcionamiento nada menos que una nueva reorganización espacial. Luego de que un chorro incontenible de agua brota de la tierra, los habitantes de la villa, por mandato divino, comienzan a criar peces, como si ese suelo barroso y arcilloso pudiese contener el agua que sube por las napas. La icticultura produce un corte y habilita otro reparto en el modo de organización de la comunidad villera. Pero, antes de eso, hay que construir el estanque y allí tendrá lugar el episodio de la excavación: el hallazgo de restos materiales, materia orgánica y fósiles de todos los tiempos.

La “fiesta de basura antigua y arqueología contemporánea” (69) pone sobre la superficie y vuelve visible la dimensión temporal de la multiplicidad fracturada que habita en los objetos. Lo nuevo y lo antiguo, el plástico y el fósil, reunidos producen un rejunte heterogéneo que conjuga un montaje temporal del movimiento que implica desenterrar capas y capas de suelo. Como si la villa, espacio degradado y separado que insistentemente busca ser negado, en un gesto irónico se volviera un sitio *histórico*, una condensación material de 200 años de historia. Desenterrar estratos de ese pozo de barro que era la villa hace de la novela una exploración material de los elementos de la que está hecha. La convivencia de esos materiales, desde el plástico, la chapa y el cartón hacia las ruinas arqueológicas del siglo pasado, exhiben ciertas tensiones materiales presentes que se articulan en el espacio. Porque la villa era

³ Esta reflexión se desprende del trabajo de Gastón Gordillo, el cual, si bien se dirige en otra dirección a deconstruir los sentidos del concepto histórico de ruina en favor de la figura conceptual del escombro, explora en clave adorniana “el poder crítico de la negatividad para desintegrar la positividad de lo dado, de las cosas como parecen ser, y socavar por ende cualquier fantasía reificada de un todo completo y uniforme” (19). En *Los escombros del progreso*, el autor propone un desplazamiento crítico, estético y político, de la ruina al escombro, para reflexionar sobre la diversidad de objetos y lugares abandonados, sobre las capas materiales y temporales que intervienen en el paisaje y sobre la materia texturada y afectiva que convocan los escombros. Gordillo lee en los escombros, en la forma de explorar la memoria que ofrecen, la sedimentación material de la destrucción y las configuraciones espaciales y afectivas del presente.

fundamentalmente *moderna* y, claramente, no por un motivo de planificación y diseño arquitectónico, sino que

los materiales eran siempre más o menos nuevos porque cada tanto un temporal barría con todo, que la miseria no se hacía con las mismas cosas que el Taj Mahal, que dónde mierda habían visto ellos ruinas de las villas del Imperio romano, que la miseria se pudre, se quema y se vuela. (70)

La precariedad del territorio, proclive a inundaciones y temporales, corre a la par de la precariedad de sus materiales. No obstante, al excavar la tierra y en ese acto exhibir una multiplicidad de elementos, al poner la basura junto a la reliquia, al conjugar el abandono con el rescate, allí asoma la resistencia material, la fuerza resistente de los huesos, pero también de la del plástico. Como si en ese hallazgo emergiera una historia de los restos, en el encuentro abigarrado y confuso de trazos del pasado y el presente. Antes de la excavación, en el suelo barroso de la villa, claramente no hay lugar para la reliquia, para lo antiguo, para lo histórico, sino que en la lógica del descarte todo vuelve a comenzar: la villa se construye y se arma cada vez, en cada temporal o en cada desalojo. Hasta que comienza la excavación y “empezaron a aparecer cosas de todos los tiempos” (72). Huesos, sobre todo, rasgan la superficie del presente, organizan otro trazado histórico sobreexpuesto al presente, con los muertos de todos los tiempos.

La excavación entonces pone al descubierto, en el centro de la villa, el movimiento de este territorio, las líneas de fuerza que conjugan los múltiples materiales en el espacio. Ya que no se trata sólo de un soporte sobre el que transcurre el accionar de sus personajes. La villa es la espacialización del trabajo del tiempo y la materia que articulan los restos: formaciones materiales, basura, desperdicios, ruinas, reliquias. Pero este modo de exposición de múltiples desechos contiene además en su interior un sentido asociado a la pérdida y la destrucción. “Lo que teníamos en la villa está perdido” (79) dice Qüity luego de que la villa fuera arrasada por topadoras en un despliegue policial e inmobiliario. Pero lo que verdaderamente sucede es que, como dice Cleo, “siempre estamos en guerra” (91) y aún así la resistencia y la fiesta son el nudo que forja esa comunidad barroca: “festejábamos cuando no nos moríamos” (92).⁴ La novela explora la dimensión política del espacio en ese estado permanente de guerra, que alcanza su punto más alto en el desalojo y allí Cleo señala un aspecto central que se dirime entre la imposibilidad de la espera ante la muerte y la potencia más resistente de la vida: “no se puede estar listo para el desastre” (131).

El hallazgo de ruinas y reliquias patrimoniales en el medio de la villa pone en funcionamiento un sentido de lo nacional en retirada que, sin embargo, atrae la atención de antropológicos y académicos e instala una disputa por la pertenencia y un territorio sobre el que nadie se había detenido antes: “Los chicos de antropología entraron pisando fuerte para llevarse lo que creían propio (...) sólo tuvimos que rodearlos y mirarlos fijo para que entendieran que cualquier cosa que encontraran era nuestra” (70). En este punto, se abre un espacio para figurar otras formas de los restos apartados del fetiche histórico de la ruina que tienen lugar a partir de la destrucción. Con el desalojo de la villa, lo que queda finalmente son escombros. *La Virgen Cabeza* traza un horizonte en torno a la figura del resto que va de la ruina hacia los escombros.

⁴ Parte del surgimiento de estos nuevos repartos espaciales corren a la par de nuevos sujetos que forman comunidad, que en la novela advertimos en esa superposición barroca de vidas que circulan por la villa. A propósito, señala Ludmer: “Se definen en plural y forman una comunidad que no es la familia ni la del trabajo ni tampoco la de la clase social, sino algo diferente que puede incluir todas esas categorías al mismo tiempo, en sincro y en fusión. La isla urbana constituye una comunidad que reúne a todas las demás; un grupo genérico de enfermos, locos, prostitutas, okupas, villeros, inmigrantes, rubios, mano de obra, monstruos o freaks” (131).

Y en el medio está la basura. Restos que se ensamblan, componen distintas formaciones materiales y disputan sentidos en torno a lo residual, a lo que excede, a lo escatológico, al gasto y al desborde. El desalojo en manos de la especulación inmobiliaria y financiera produce un corte y pone a funcionar otros sentidos asociados a la tierra, en la que no hay título de propiedad sino un ordenamiento de cuerpos, acciones y materiales que surge del mismo territorio. Además de cruces de oro, cañones y demás elementos provenientes del siglo XIX, el chorro que brota del centro de la villa trae a la superficie muertos de todos los tiempos: “muertos mutilados en la última dictadura militar, muertos armenios del genocidio que no recuerda nadie, muertos de hambre de los últimos gobiernos democráticos, muertos de ruanda...” (72). El hallazgo de esos cuerpos cargados de historia revela la acumulación de violencia política e histórica que rige sobre el territorio pero fundamentalmente ese hallazgo vuelve visible la imposibilidad de separar esos muertos de la muerte presente, de los cuerpos en descomposición de Evlyn, de Kevin, de todos los muertos villeros en enfrentamientos, ahogados en inundaciones. Esas muertes silenciadas y negadas también pujan por inscribirse en ese suelo común y forman parte de la “vasta maquinaria de destrucción” del presente (Gordillo 13). La multiplicidad de rastros que ponen al descubierto los procesos destructivos del espacio señala el entramado de violencias que los subyace:

La materialidad de los escombros nos interpela a conectar restos de violencia estructural, destrucción extractivista, boom inmobiliario, práctica de uso de agua y regímenes de eliminación de desechos, como parte de una ecología del capitalismo que, entre 1980 y 1990 entra en una fase de aceleración. (Briceño 333)

Antes de la destrucción, la construcción del estanque de carpas pone en funcionamiento otra dimensión del espacio y trae consigo el despliegue de otra organización comunitaria en la villa. Las carpas comienzan a reproducirse y con ello todos los habitantes de la villa comienzan a alimentarse, llevados hacia el bienestar de ese ordenamiento de lo posible en el que todos cogían y se entregaban así al placer. El reflejo de agua turbia del estanque dispone y habilita un nuevo reparto que alcanza a la totalidad de la villa:

El caos villero se ordenó como si los años de miseria y precariedad, los pasillitos llenos de mierda, los pedazos de chapa, los ladrillos de diferentes clases y tamaños, las paredes en falsa escuadra, los pibes desaforados, todo se hubiera originado en la falta de un estanque. En cuanto lo terminamos, cada cosa empezó a parecer parte de un plan, algo con sentido y objetivos. Como si ese miserable laberinto hubiera sido objeto de diseño, la miseria empezó a ser austeridad. (86)

El chorro brota de la tierra y da rienda suelta a una serie de hechos revestidos de mística pagana que se organizan alrededor de la Virgen pero que aún con más fuerza son el resultado de esa fuerza espontánea y caprichosa de donde surge una multitud espacializada. Las carpas se alimentan “de cualquier porquería” (67) y allí comienzan a manar las líneas de la reorganización, una nueva disposición, un nuevo horizonte de lo posible. Puesto que la villa, en principio un pozo de barro, comienza a espacializarse con el estanque de carpas, se organiza en alturas, desde las carpas y todos los animales que circulan por la villa que comienzan a comer los restos que caen de la fiesta, hacia los techos de las casillas, lleno de malvones y un despliegue verde que podía verse desde el cielo. “Creo que esos eran gatos: en la cadena alimenticia de El Poso, las alimañas se dividían los víveres por altura. Éramos una villa ecológica, reciclábamos todo, hasta la misma mierda que se comían las ratas reales, las fiesteras *after hour*, las coprófagas” (107). Se produce un circuito de desechos que nada deja afuera.

Como los habitantes de la villa, las carpas del estanque se alimentaban de los restos de otros, organizando una cadena de desechos:

Nuestras ratas roían todo lo que sobraba, las cáscaras y el carozo de todo: los cueros de papas y naranjas, los espinazos de las carpas, los papeles engrasados que habían envuelto salamines, las cajas de pizza, los pedazos de uñas que escupían los villeros ansiosos, los potrillos que parían las pobres yeguas entre los carros, la leche que escupían las putas, los pelos que caían de las extensas afeitadas travestis, la mierda de cada uno, esas cosas se comían las ratas de la villa, sacadas también ellas de la merca que se nos caía o se nos quedaba arriba de las fórmicas de las mesas sobre las que también fornicábamos”. (109)

La novela convoca un espacio que conjuga dos órdenes de la lógica del desecho: por un lado, los materiales descartados como cimientos sobre los que se alza la villa, esto es cartón, chapa, madera y cualquier otro material descartado; por el otro, la idea del gasto y el derroche, de goce y del reordenamiento espacial como reverso de la razón y la planificación de la ciudad. Históricamente, la ciudad fue pensada a partir de una disposición y un ordenamiento geométrico (Heffes, *Utopías*). Así, la pulsión ordenadora del espacio significó en la ciudad un corte preciso y riguroso que hiciera de la razón la medida con la que se disponen las cosas. En El Poso de *La Virgen Cabeza*, el mito del proyecto civilizatorio del espacio urbano, en términos de un ordenamiento pleno y simétrico de la ciudad, se exhibe en retirada, y el creciente deterioro de la crisis socioeconómica se cifra en la emergencia espontánea, puramente caprichosa, que supone la disposición y espacialidad de la villa. Puesto que, cuestionada la razón ordenadora de la ciudad, aquella que persigue la continuidad planificada de los espacios urbanos, lo que ingresa en la novela es el revés de la medida y el ahorro: la villa, decíamos, se alza como el puro derroche, como el gasto inútil. Si decimos que el trazado geométrico de la ciudad implica, además, un mecanismo de control, orden y disciplinamiento tal como sugiere Heffes, la novela realiza otro movimiento al revelar que la villa organiza su propio universo de normas y esto es, a fin de cuentas, el motivo que fluye por la novela: “en el barroco miserable de la villa, cada cosa siempre arriba, abajo, adentro y al costado de otra, todo era posible” (111).

La fábrica de imágenes

El rumor del fin de milenio trae consigo no sólo una temporalidad emblemática en torno al fin, sino también una imagen espectacular de él, esto es, la dimensión visual que se desprende del espectáculo. Es por esto que la ficción de comienzos del 2000 se encuentra muchas veces atravesada por imágenes mediatizadas. La televisión, la presencia visible de la cámara, la multiplicidad de dispositivos que registran la realidad capturan algo del orden de la crisis que circula por esos años. La presencia del *medio* se vuelve un índice de esa escisión con la realidad y el presente. La ficción, entonces, comienza a explorar modos de registrar esa tensión, comienza a “construir dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo” (Ladagga 14) que, más que lo real, configuran una óptica, una perspectiva y un procedimiento. Es aquello que Horne detecta en la literatura contemporánea a partir del modo en que ingresa lo real a la novela: “ya no se busca representar lo real sino más bien señalar o incluir lo real en forma de indicio o huella y, al mismo tiempo, producir una intervención *en* lo real” (15). Indicio o huella, la ficción realiza un movimiento que la acerca a la imagen, produciendo una interrupción y con ello un efecto de discontinuidad. Este desplazamiento lo advertimos en la presencia del medio que explora no sólo los alcances de esa distancia, de la extensión como espacio que es constitutiva del medio, sino además de su insistente trabajo con la dimensión material de las imágenes.

La noche que Qüity le da el tiro de gracia a Evelyn y huye, se encuentra en su departamento con Daniel y, en medio de confesiones varias, él saca una cámara Kirlian. Bajo

el procedimiento de plasmar en una imagen un efecto corona, un halo luminoso que irradia de cualquier objeto, Daniel afirma leer en esa imagen el aura de las personas. La intensidad de los colores lo sumerge en “un delirio místico-electrónico” (45) sobre los estados de la materia:

el ingeniero ruso Semyon Dadidovich Kirlian en el año 1939 estaba haciendo un experimento de electroterapia, ¿electroshock?, pregunté yo, pero él siguió: el asunto es que el ruso recibió una descarga cuando tocó un electrodo accidentalmente y justo tenía una placa de papel fotosensible y apoyó la mano ahí y sacó una foto y cuando la reveló vio que aparecían unos halos de luz alrededor de sus dedos; que esa radiación tiene su origen en el desenvolvimiento de los átomos que componen el cuerpo humano (...) No recuerdo cómo, pero Daniel me explicó que de alguna manera todo esto se relaciona con el alma: en los colores del aura están los de la psiquis. (46)

La cámara Kirlian aparece en dos ocasiones: esa noche, en la que Qüity mira en una fotografía el halo azul que rodea su figura, en una especie de confirmación de los atributos bondadosos de su alma, y el día que ingresan a la villa y asisten a la ceremonia de la médium de la Virgen. Allí la imagen fotográfica es una enorme corona de un azul aún más intenso, en comparación al registro aurático de Daniel, un pobre contorno gris opaco. La presencia de la cámara en estos episodios convoca algunas cuestiones centrales de la dimensión material de la imagen: el cruce de técnica y visualidad, el campo de sentidos que se abre en torno a la figura, a la formación, o lo maleable y moldeable de la materia, a la creación y la ficción, al plasma o lo bioplásmico como hace referencia Daniel. Finalmente, Qüity revela otro aspecto de la imagen que gira en torno a la fantasía científica que promueve la técnica de la cámara: “benditos los que viven en mundos legibles” (54), dice con cierta incredulidad ante ese juego de luces que acontece entre el registro y la superficie del papel que contenga algo del orden de la verdad.

Así, la novela pone a funcionar un procedimiento vinculado a la manifestación y visibilidad del medio que se expresa de distintas formas, ya que emerge en varias ocasiones la presencia de tecnologías visuales que intentan nombrar y señalar algo de la realidad, pero siempre como distancia, como efecto de un presente en crisis. Además la evidencia de una multiplicidad de registros en un vínculo sostenido y en tensión con la escritura: la composición misma de la novela que pone a delirar la lengua en un registro polifónico, entre Qüity y Cleo, el del “yo” de la “crónica del año” (37) y la oralidad de Cleo, entre la grabación y la escritura de esa voz narrativa que disputan la construcción de la historia. Conformen así un frenesí lingüístico, un conjunto de enunciados heterogéneos que fabrica imágenes de un mundo en construcción.

Hay una exploración de la lengua en la escritura de Cabezón Cámara, pero no sólo el estallido de una lengua *queer* y barroca, puro vértigo, yuxtaposición e invención, sino un trabajo manual, subterráneo al despliegue de esa furia de acontecimientos, que se lanza al juego sutil de vincular palabras e imágenes. El despliegue de la lengua plebeya, interrumpida, al ras de suelo, hecha de cumbia y de reescritura, aparece en cada capítulo. Pero hay también una exploración de las figuras que se encuentran alojadas en el lenguaje, el de un hacer con lengua, en su espesor material. El Poso es el nombre de la villa, ese espacio emergente y paradigmático del fin de milenio que se desarrolla en la parte más baja de la zona, hecho que la convertía en una superficie pantanosa entre napas y sedimentos. Claramente se asocia a la profundidad de un *pozo*, pero la imagen es la de *poso*, en el pasaje que va de una palabra a la otra, de la grafía que se altera en ese paso, se dibuja el hundimiento pero también el resto de la borra, la materia sedimentada, el sedimento de lo que queda. El Poso también es un conjunto de partículas sólidas que queda depositado en el fondo de un recipiente que contiene líquido. Sedimento y agua fluyen por toda la novela. Entre ambos se condensa el rastro o la marca que queda de una cosa al pasar de un estado a otro.

La presencia mediática de imágenes recorre la novela, en esa multiplicidad de dispositivos que surcan la superficie de la historia. Desde las cámaras de Crónica TV –marca visual del calor de los acontecimientos sociales y políticos de la época– que registran el espectáculo horroroso de la muerte de Everly, hasta las cámaras de la policía que registran los nuevos movimientos de la villa alrededor de la Virgen Cabeza y el emprendimiento ictícola, la “experiencia autogestiva” (89), en palabras de los medios. Un juego de miradas cruza el espacio una vez que el estanque está construido y conforma un espejo de agua turbia en el centro de la villa: “además de las cámaras de la policía y de la televisión, que también nos miraban, se miraban y se duplicaban en el estanque” (87). Si la villa era vista desde arriba, desde la autopista o las cámaras, ese campo visual se replica a partir del chorro y la construcción del estanque, a partir del cual un mundo en miniatura se expande y espacializa, en el que las carpas son ahora vistas por la villa.⁵ Se multiplican los planos y arman una cadena ascendente que concluye en la vista cenital del espacio. Y esa incrementación de planos corre a la par del circuito de desechos, los restos de los restos que circulan por la villa.

Qüity conoce primero a Cleopatra a través de una pantalla. Ya que la villa había sido cercada por muros que en lo alto tenían cámaras de videovigilancia: “por una vez, los más pobres gozaron de la última tecnología” (34). Y por ese entonces, la Hermana Cleopatra ya era reconocida como médium y líder villera, hecho que conduce a la búsqueda de esos registros para reconstruir la historia de su vida. Una vida edificada precariamente por el vasto imaginario televisivo de los noventa: “un dominio de la cámara semejante al de Susana Giménez” (33). Pasa un año y medio hasta que Qüity abandona la pantalla, ingresa a la villa y conoce a Cleopatra: “las primeras palabras que le escuché sin mediación de cámaras y micrófonos” (52) fueron el día que asisten junto a Daniel a la ceremonia de la Virgen. Qüity no estaba presente el día del operativo de desalojo de la villa, llega cuando sólo quedan escombros, borcegués y ametralladoras. Busca desesperada a Kevin, el niño de la villa que prácticamente adopta y sólo verá y confirmará su muerte a través de las imágenes de las cámaras de seguridad: “ahí lo vi a mi hijito muriéndose solo” (122). No sólo estaban las cámaras de videovigilancia, también los registros de los celulares y una comunidad expandida que comienza a surgir puesto que la villa se había llenado de gente, de estudiantes, de antropólogos, de periodistas: “Días después conseguimos las copias de las cámaras de seguridad y de lo que habían llegado a filmar unos chicos de una universidad alemana que estaban haciendo un documental y los celulares de muchos de los pibes” (122). Todos querían documentar los sucesos de la villa, ese milagro que encarna Cleopatra, que captura la imaginación de las masas y que produce un corte en el reparto que estaba asignado para esas vidas.

La novela exhibe de distintos modos la visión que construyen los medios de comunicación alrededor de las acciones y los sujetos de la villa, y delimita también un campo exterior a ese mismo registro. Qüity divaga entre ambos órdenes ya que hay momentos en que su experiencia es concomitante a los acontecimientos y no detenta más medialidad que su crónica, y otros en los que la cámara y el medio pondrán a funcionar otra lógica de la

⁵ La espacialización de la mirada y la visión, niveles de altura de quienes son vistos “desde arriba”, se enlaza en la novela con la comida. “La organización del caos villero” alrededor de la cría de carpas dispone una nueva economía del goce y la comida, una serie de acciones y movimientos imprevistos que hacen de la muerte y la violencia imperante “el punto quieto de nuestros vértigos” (97). Las carpas comían todos los desechos de la villa, y a su vez servían de alimento para sus habitantes. Finalmente, por encima de ellos, estaban los helicópteros y las cámaras. “Fue un tiempo de bocas abiertas: las de las capas, que hacía “o” y trataban de tragar todo lo que se les cruzaba; su forma de estar en el mundo era tratar de comérselo. Los huesos de los muertos en el lecho del estanque barroso, los dedos de los vivos en la superficie airosa. Y el mundo se las comía a ellas: ahí estábamos nosotros con el corazón contento de carpas y cagándonos de risa, sin pensar demasiado en que también nos devorarían: desde sus helicópteros, los dueños de las cosas nos veían igual que veíamos nosotros a las carpas. Como cosas, claro” (95). Para una lectura sobre la economía del goce y la comida, ver Fermín Rodríguez.

presentación de los hechos: “Vistos de a uno, fuera de la masa de morochitos que fabrican los medios, eran todos hermosos en su furia” (97-98). Luego de la destrucción de la villa, se abren dos dimensiones en las que el tiempo discurre de modo diferenciado: la espera antes del exilio en el departamento de Qüity y Cleo, cuando comienza su relación amorosa; y la sucesión de imágenes de la televisión que muestra la villa ya en escombros y una serie de hechos llenos de equívocos y confusiones propios de la aceleración, de ese ritmo febril de imágenes que tensionan la realidad. Allí Qüity verá una y mil veces las filmaciones de la masacre y junto a Cleo verán por tele el funeral ficticio de la hermana Cleopatra: “Después nos contaron y nos mandaron las estampitas con la Virgen Cabeza y Cleo, de rodete y trajecito sastre, con pescados en las manos. Los altares los vimos en la web” (138). La villa se vuelve un campo de escombros y una sucesión de imágenes que discurren aceleradas en la pantalla. Pero también es, a lo largo de la novela, una sede de transformaciones de la materia que se dirime entre la fragilidad y la resistencia. Entre que lo que acontece, se destruye y lo que queda de esa destrucción: la fuerza de una imaginación hecha de escombros, de una leve potencia capaz de descubrirse en el medio de la crisis.

Obras citadas

- Briceño, Ximena. “Basura, escombros, polvo: memoria negativa en *Paraísos* de Héctor Galvez.” *Más allá de la naturaleza. Prácticas y configuraciones espaciales en la cultura latinoamericana contemporánea*, editado por Irene Depetris Chauvin y Macarena Urzúa Opazo, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018, pp. 318-344.
- Cabezón Cámara, Gabriela. *La Virgen Cabeza*. Eterna Cadencia, 2009.
- Cortes Rocca, Paola. “Narrativas villeras. Relatos, acciones y utopías en el nuevo milenio.” *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigido por Noé Jitrik, tomo 12, Emecé, 2018, pp. 217-238.
- Edensor, Tim. “Waste Matter. The debris of industrial ruins and the disordering of the material world.” *Journal of Material Culture*, vol. 10, n.º 3, 2005, pp. 311-331.
- Gordillo, Gastón. *Los escombros del progreso. Ciudades perdidas, estaciones abandonadas y deforestación sojera en el norte argentino*. Siglo Veintiuno Editores, 2018.
- Heffes, Gisela. *Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina*. Beatriz Viterbo Editora, 2013.
- _____. *Utopías urbanas: Geopolíticas del deseo en América Latina*. Iberoamericana, 2013.
- Horne, Luz. *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Beatriz Viterbo Editora, 2011.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia, 2010.
- Masiello, Francine. “En los bordes del cráter (sobre la generación del noventa en Argentina).” *Cuadernos de literatura*, n.º 32, 2012, pp. 79-104.
- Rodríguez, Fermín. “La Virgen sin cabeza. Vida, lenguaje, territorio.” *El taco en la brea*, año 7, n.º 11, 2020, pp. 47-66.