

La tecnovigilancia y el cuerpo (sexo)disidente exiliado en *La virgen cabeza* (2009)

ANDRÉS M. OBANDO-TABORDA, PURDUE UNIVERSITY

Introducción

En la novela *La virgen cabeza*, Gabriela Cabezón Cámara desarrolla una narrativa que entrecruza la mediación tecnológica, la precariedad urbana y la (sexo)disidencia para plantear si los sistemas de (tecno)vigilancia son creadores de comunidad y al mismo tiempo administradores de su destrucción. La novela está ambientada en una villa ficticia, El Poso, donde se imagina un espacio habitado por sujetos racializados, (sexo)disidentes y empobrecidos. Paradójicamente, sus habitantes obtienen visibilidad y cohesión gracias a los sistemas de (tecno)vigilancia –muros, pantallas, cámaras, visitas institucionales–, los cuales tienen como objetivo el control, la eventual eliminación de la villa y, la producción, reconfiguración y exportación de las identidades sexodisidentes.

La intersección entre la privacidad, la persecución y el papel que juega la vigilancia en las comunidades pobres no es nueva. Como lo establecen Zygmunt Bauman y David Lyon, la necesidad de crear sistemas tecnológicos de vigilancia que procuren la seguridad de los habitantes, en cierto sentido ya no es la protección de los peligros externos sino de los peligros sin forma, superficiales e intangibles (87). Estas medidas que en principio apelan a la seguridad de la comunidad, en últimas termina siendo un espacio de vigilancia con objetivos claros para la eliminación de los habitantes de la comunidad, pues los riesgos intangibles para las instituciones gubernamentales se producen en el momento en el que una villa se organiza y toma consciencia de su papel en la sociedad desde la representación social, política y religiosa.

Al aplicar métodos de (tecno)vigilancia se establecen objetivos de eliminación. El eliminar a una población permite dismantelar estratégicamente una comunidad a través de la destrucción –asesinato de sus representantes, lo cual a su vez genera miedo, incertidumbre y un sin número de consecuencias psicológicas y físicas que se reducen al miedo: la estrategia por excelencia de los aparatos de vigilancia

tecnología gubernamental. De esta manera, en este análisis propongo que dentro de la novela existe una paradoja central que demuestra que los sistemas de (tecno)vigilancia ofrecen un espejismo de seguridad, reconocimiento y visibilidad de las comunidades (sexo)disidentes y marginadas. A su vez, son estos mismos sistemas los que consolidan su poder para determinar si la vida de estas subjetividades puede ser eliminada, reconfigurada o vendida como mercancía cultural.

Este artículo sostiene que, en la novela, los sistemas de (tecno)vigilancia poseen una función bifurcada y contradictoria. Según los postulados de Michel Foucault sobre el poder, éste no una institución, ni tampoco una estructura sino el nombre que se le da a la estrategia compleja en una situación específica y contextualizada (122-23). En una primera fase, la (tecno)vigilancia crea un espacio simbólico de cohesión y unión política a través de la idea artificial de autosostenibilidad en la villa El Poso. Sus habitantes no se dan cuenta de que están siendo (tecno)vigilados y asediados por las autoridades a causa de su (sexo)disidencia. En una segunda fase, el mismo ojo (tecno)vigilante se convierte en una herramienta necropolítica que ejecuta la supresión comunal desde la masacre perpetuada en la villa. Como consecuencia el poder biopolítico desmantela el tejido comunal y silencia a sus habitantes para mantener el “orden” preestablecido. Finalmente, una tercera fase, el exilio de sus protagonistas en Miami recrea el renacimiento tanto individual como en pareja. Éste asegura la supervivencia física desde la mediatización como figuras públicas, lo cual traslada su experiencia desde el potencial subversivo original de la villa hacia el mercado global y homonormativo.

Este análisis propone el estudio de este proceso social desde tres ejes articulados: creación, destrucción y renacimiento.

Creación: Al instalar los sistemas de (tecno)vigilancia –cámaras, murallas y estética publicitaria– en aras de imitar de los barrios ricos, analizo cómo la villa El Poso se convierte en un espacio de performances comunitarias y religiosas que estabilizan el *modus vivendi* y producen un mito colectivo tanto en Cleo como en la estatua de la virgen cabeza. Se integra el *realismo trash* como estética que dignifica la performatividad cuir/*queer*, la precariedad villera y la dimensión política de la fe.

Destrucción: Examino los sistemas de (tecno)vigilancia y el momento en el que se produce la masacre en la villa El Poso. Estos sistemas inicialmente protectores de la villa, se revelan como herramienta necropolítica. En palabras de Achille Mbembe, existen diferentes maneras en las que el biopoder y el necropoder actúan para crear

mundos de muerte, en el que los cuerpos (sexo)disidentes y marginados quedan subordinados al sistema de poder institucional y político, el cual decide sobre la existencia de los habitantes de una población (92).

Renacimiento: Exploro la transición del colectivo insurgente a las identidades (sexo)disidentes individuales que se insertan en una lógica de consumo global. El exilio por parte de las protagonistas en Miami representa tanto una lucha por la supervivencia como la reestructuración identitaria del sujeto bajo un modelo homonormativo, donde la (sexo)disidencia deviene espectáculo. El exilio engloba la narración, puesto que es desde esa posición exílica que la protagonista acompañada de su esposa son sujetos relatores del testimonio desde donde narran su pasado reciente y su presente.

Metodológicamente, tomo los conceptos de teoría cuir/*queer* y trans en Preciado y Butler; los estudios de vigilancia de Bauman y Lyon, Donna Haraway y Joseph Pugliese; el concepto de necropolítica de Mbembe y el de testimonio de John Beverley. Éstos vinculan el análisis textual con la teoría crítica para comprender el tránsito de un colectivo (sexo)disidente a la experiencia del exilio y su flexión mediática.

Creación. La poética de la comunidad marginada y vigilada

En la novela, la villa miseria ficticia, El Poso, es una comunidad marginada que habita un espacio precario e insalubre. Desde una óptica política, sucede una masacre como el detonante del conflicto que se vive en la villa. Una barbarie producida por las autoridades policiales y estatales para remover a sus habitantes debido a las nuevas licitaciones de construcción y cambios urbanísticos que generarían la gentrificación e inmediata expulsión de la comunidad existente. Desde lo étnico, pues la mayoría de los habitantes de la villa son mestizos, negros y; desde el género y la sexualidad porque la principal figura que representa la villa es una mujer travesti. El personaje principal es mediatizado por los medios y los sistemas de vigilancia instalados en la villa en permanente (tecno)vigilancia estatal. Esta realidad ilustra la doble condición de los personajes, una vez excluidos, son también productores activos de sentido y comunidad a través de performances cotidianas.

El modelo amurallado y vigilado de la villa replica irónicamente el modo de vivir de las clases altas, un modelo que los villeros quieren para sí mismos, “los más pobres gozaron de la última tecnología. Si los ricos tenían cámaras y murallas, ¿por qué no amurallar y poner cámaras en las villas? Ellos también merecen seguridad y que

alguien los cuide de las bandas de pibes chorros que, sí, incluso a ellos les roban, fue el argumento de clases medias, altas, funcionarios y medios de comunicación” (Cabezón Cámara 34). De este modo, los habitantes de la villa El Poso gozan de la seguridad artificial gestada por la (tecno)vigilancia de los nuevos ojos virtuales sobre la villa. Se crea entonces una comunidad ingenuamente vigilada y protegida, pero que paradójicamente genera inseguridad. Como lo señalan Bauman y Lyon, irónicamente estas instalaciones de seguridad crean un subproducto: la inseguridad como política deliberada y sentida por los habitantes que supone proteger (87). Esta inseguridad creada la sienten los barrios ricos que circundan la villa miseria de El Poso. Sin embargo, para los moradores de la villa, la instalación de estos dispositivos inicialmente funciona como mecanismo de protección simbólica, lo que da lugar a una comunidad ingenuamente vigilada y confidentemente cohesionada.

Tanto los dispositivos de vigilancia como las autoridades han creado una dualidad político-social para los habitantes de Buenos Aires y sus villas miseria, una donde existen las comunidades de clase alta, quienes temen a las acciones de los habitantes pobres de la villa, quienes imaginan una vida similar a la que poseen los barrios ricos. Sin embargo, este acercamiento a la justicia social no es permitido, “los diez centímetros de la muralla, cuyo potencial publicitario la municipalidad no descuidó. Era el último espejo de los vecinos pudientes, la última protección: en vez de ver la villa se veían a sí mismos estilizados y confirmados por los afiches, en la cima del mundo con sus celulares, sus autos, sus perfumes y sus vacaciones” (Cabezón Cámara 37). De esta manera, ambos espacios sociales de la ciudad se mantienen al margen tras las acciones tanto físicas –muralla y cámaras– como virtuales –los sistemas de vigilancia en pantalla.

La novela enmarca su narrativa en la estética del *realismo trash*, a pesar de que la misma autora niegue el realismo de su novela en entrevista (Fernández y Cabezón Cámara). En el espacio descrito en la narración es evidente el tono realista de principios del siglo XX en Latinoamérica comprometido con el hecho de evidenciar la realidad precaria y subversiva de las villas argentinas y sus diferentes matices. Este conjunto de aspectos realistas hacen parte de lo denominado como *realismo trash*, donde la realidad travesti contesta al oficialismo del realismo europeo de inicios del siglo XX y muestra que otras realidades son posibles a través de la desnaturalización de “aquello que se pretende intocable” (Sánchez Osorio 396, 400). Así, la villa se transforma en el escenario para la construcción de mitos y rituales representados en Cleo, la «travesti santa» y, la estatua de la virgen cabeza, convertida en imagen de veneración y símbolo colectivo de protección ante la ausencia estatal. Esta poética de comunidad se articula a través de la

performatividad de sus moradores ante la presencia (tecno)vigilante, lo cual revela la capacidad de autogestión y autorrepresentación de los sujetos descartados por el aparato sociopolítico.

La unicidad de la comunidad que construye Cleo se enmarca en lo que Andrea Torrano describe como, “La política de la monstruosidad —concepción afirmativa del monstruo— es la capacidad de ciertas subjetividades de confrontar al biopoder y crear formas alternativas de vida. El monstruo deviene sujeto de poder, donde se reconoce la potencia y creación de la vida” (271-72), también descrito como *realismo trash* por Sánchez Osoreo, o, como lo afirma Rocío Altinier, donde “[l]a irrupción sobre este corpus y las lecturas que lo conforman destruye la antinomia centro-periferia porque penetra, deforma y se ríe del canon literario” (83).

Esta particularidad en la construcción de un sujeto en comunidad le permite a Cleo crear un espacio donde el sujeto marginado deviene sujeto político, contribuyente a la estabilidad de ese mismo espacio armónico y monstruoso ya no desde el individualismo capitalista sino desde una perspectiva social o socialista si se quiere, donde las acciones de Cleo permiten que toda la comunidad se mueva entorno al bienestar de ésta. El bienestar de, “[l]a común-unidad de la villa se va gestando también sobre las ruinas de un pasado de exterminio, que permite reconocer la violencia sacrificial en los orígenes de la comunidad” (Torrano 275). Esta unidad se ve reflejada en el pasado de Cleo, en los hechos de violencia sufridos por su familia, por la violación en la cárcel y la visual supernatural vivida.

A pesar de ser una creación desde la violencia familiar y la violación, el personaje principal, Cleo, quien antes de su autocreación lleva el nombre de “Carlos Guillermo y su padre casi la había matado a trompadas «por puto del orto», según le explicó al periodista” (Cabezón Cámara 34). El momento de la creación se da en la cárcel después de la violación y la aparición de la virgen que protege a la protagonista – Cleo. Como lo explica Torrano, es un sacrificio que deviene ritual de pasaje, “la violación de Cleo es el acto sacrificial que funda la comunidad villera, la monstruosidad afirmativa de la villa se refleja en la nueva forma de organización de la producción, que deviene autogestiva, y en las subjetividades, donde la alianza entre los cuerpos produce fiesta, exceso y alegría” (268, 273). La creación de un sujeto principal deviene comunidad, “[e]ran todos alegres y amables bajo el amparo de la Hermana” (Cabezón Cámara 53). Gracias a la intervención divina ofrecida por un objeto de concreto, la virgen cabeza se convierte en el canal de comunicación entre lo terrenal y lo espiritual.

Es así que, Cleo construye una poética de la comunidad enmarcada en lo social y su unidad a través de sus mensajes divinos que el busto de la virgen cabeza le transmite, lo cual ayuda a mantener la convivencia en un entorno que esta predeterminado a la precariedad, “[c]on el pelo recogido como la abanderada de los humildes, caminando a los saltitos como la reina de la TV y rubia como las dos, la «travesti santa», rodeada por una corte de chongos, putas, nenes y otras travestis, predicaba abrazada a la estatua de la Virgen que un albañil agradecido le había hecho en el potrero de la villa” (34).

Desde la clase económica, lo étnico y desde el género, Cleo surge como la figura de protección para una comunidad que no posee más refugio que el de una fe ciega propuesta por lo que puede llamarse milagros o hechos supernaturales y donde no existe protección estatal. En palabras de la autora, “[l]as posibilidades de las comunidades auto-organizadas, fundadoras de su propio orden y de sus propios criterios valorativos, su propia historia, sus propios mitos, son riquísimas para mí. [...] cada una de estas comunidades son, también, performances. Todas lo son. En mi ficción, lo performático, esos rituales y mitos que se inventan y se instalan, está en primer plano” (Fernández y Cabezón Cámara).

La intervención divina de Cleo hace que la villa miseria se convierta en un modelo del “sueño argentino” al construir una comunidad autosostenible. “La prensa cataloga el fenómeno como el “sueño argentino”, es decir como la utopía deseada para todos los habitantes del país. Esta narración inscribe a la villa en el sentido social ya no como amenaza (“bandas de pibes chorros”), sino como promesa de progreso y de ingreso en el relato desarrollista de la modernidad” (Marguch 95), debido a que la comunidad villera es capaz de crear un espacio de autosostenibilidad.

Los villeros pasan a ser catalogados como no humanos o desechos de la sociedad misma por parte de las entidades gubernamentales, puesto que el reconocimiento público es un elogio superficial y mediático que al mismo tiempo juega el papel de cazador, donde las autoridades actúan sobre la idea de perseguir el “sueño argentino”, el cual debe ser destruido de inmediato, pues no puede pasar a ser el modelo de vivencia para el país.

Los habitantes de la villa El Poso, “las hasta ahora consideradas formas infrahumanas de la vida (los cuerpos no-blancos, proletarios, no masculinos, trans, discapacitados, enfermos, migrantes...), sino también frente a la máquina, frente a la inteligencia artificial, frente a la automatización de los procesos productivos y

reproductivos” (Preciado 36) se convierten en el blanco de las políticas de “limpieza” de la población que se escapa a la norma. Para las autoridades ahora deviene una necesidad imperante el categorizar a los habitantes de la villa, asignándoles valor social negativo.

Como resultado, los dispositivos (tecno)vigilantes operan como instrumentos de exterminio y control, puesto que la villa se convierte en material de investigación y se toman decisiones que tienen consecuencias en el futuro de la villa y sus habitantes a través del biopoder y la necropolítica. Cuando la vida de los habitantes vale menos que la construcción de un complejo habitacional se da por hecho que el sistema económico no se ha establecido en beneficio de sus conciudadanos sino contra ellos o, mejor dicho, contra quienes no pueden pagarlo. La persecución entonces no se activa de manera aislada, sino que a través de sistemas tanto económicos como tecnológicos hace que esta (tecno)vigilancia se transforme en hostigamiento y eliminación de los habitantes villeros como resultado de esa dualidad entre el imaginario de seguridad creado por las cámaras y la verdadera intención de la instalación de éstas.

Destrucción. El testimonio híbrido sobre y desde la (sexo)disidencia

La villa El Poso es vista como una comunidad monstruosa, la cual “es caracterizada por su autonomía y su capacidad para la autoorganización económica, política, social y cultural” (Torrano 272). La apuesta de la necropolítica por sumergir a una comunidad (sexo)disidente en su destrucción es debido a que es una comunidad autosostenible como lo expliqué en el apartado anterior. La villa es una multitud monstruosa donde habitan sujetos que contestan los aparatos heteronormativos estatales. Para alcanzar este objetivo, las autoridades usan las redes de (tecno)vigilancia que delimitan las sociedades entre las que están los sujetos dignos de ser reconocidos por los dispositivos biométricos como ciudadanos no peligrosos o por el contrario como potenciales sujetos peligrosos o sospechosos, lo cual abre paso a la discriminación y la desconexión política de esos mismos sujetos (sexo)disidentes (Pugliese 164).

La (tecno)vigilancia deviene el principal instrumento de la necropolítica que canaliza la destrucción sistemática de la comunidad de la villa El Poso. De ahí que, la autora use una narrativa híbrida del testimonio para representar el desmantelamiento y el sufrimiento de la comunidad (sexo)disidente, sus eventos

traumáticos como la criminalización de sus habitantes y su posterior masacre. John Beverley define el género del testimonio en los siguientes términos:

Una forma recurrente y característica de la narrativa latinoamericana es el testimonio, contad[o] en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato. Su unidad narrativa suele ser una “vida” o una vivencia particularmente significativa (situación laboral, militancia política, encarcelamiento, etc.). La situación del narrador en el testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha. (9)

Este (sub)género narrativo ha servido a la voz subalterna para expresar sus problemáticas sociales, económicas y políticas. Sin embargo, en el caso de la novela de Cabezón Cámara, el testimonio sirve de plataforma para que estas problemáticas se combinen y añadan (sexo)disidencia como capa a las demás discusiones tratadas tradicionalmente por el testimonio. En este caso, el testimonio *per se* se expande al incorporar este nuevo elemento donde la protagonista es una mujer travesti, Cleo, quien entabla una relación con una mujer cisgénero, Qüity, con quien tiene una hija, María Cleopatra. Así, surge la representación de una comunidad cuya unidad narrativa se fragmenta desde lo colectivo a la sobrevivencia individual en el exilio.

Por un lado, Cleo y Qüity, las protagonistas usan el testimonio para poner en evidencia las condiciones en las que vive la comunidad que Cleo ayuda a construir en la villa El Poso. En el momento en el que sucede la masacre y la forma acelerada en la que está retratada en la novela pone en evidencia que, a pesar del resultado de exilio individual, la protagonista focaliza a todos los habitantes de la villa El Poso. Paradójicamente, quien interviene con mayor frecuencia en el relato es La Qüity. De las 25 secciones, La Qüity narra 20 y Cleo narra 5. Existe una disparidad en el testimonio. Sin embargo, esta manera de relatar los sucesos altera la forma tradicional del testimonio en cuanto a la multiplicidad de voces relatoras, “[l]a novela está preñada de muerte y de dolor, del cual nace la obligación de contar la historia para que no se pierda la memoria de quienes ya no están” (Ruiz 356). La novela deviene una narración tanto testimonial como intrahistórica desde una perspectiva polifónica.

La periodista, Qüity, decide usar la villa, sus habitantes y pone su mayor enfoque en la lideresa villera, Cleo, una travesti negra. De esta manera la villa se convierte en foco mediático no sólo por parte del periodismo sino también y principalmente por

ser el objetivo de vigilancia estatal y por sentar un precedente en el modelo de vigilancia a las comunidades (sexo)disidentes y marginadas. La vigilancia convierte a toda la villa y sus habitantes en blanco de las autoridades, donde la generalización del ideario delincuencial hace que las autoridades inician la persecución y exterminio. Como con secuencia de la gentrificación y la codicia estatal, las instituciones gubernamentales y las autoridades reciben una respuesta negativa por parte de los habitantes, quienes no quieren ser trasladados a una villa prometida en planos arquitectónicos.

Es crucial además resaltar que el papel del testimonio entra en disputa por parte de Cleo, quien le reprocha a Qüity la forma en la que la historia es contada. A su vez legitima su punto de vista como testigo vivencial de los hechos narrados por Qüity, “[l]as dos enunciaciones se declaran situadas, incompletas y parciales, y previenen sobre sus limitaciones [...] De este modo, el relato, lejos de ser unívoco, se vuelve coral, descentrado, dialógico y polémico” (Sánchez 442). Esta novela se presenta como un ejemplo en la literatura contemporánea donde el testimonio tradicional se convierte en un testimonio híbrido entre el papel del agente escritor – Qüity y, el agente testigo – ambos personajes. En este caso la inclusión de la voz de Cleo dentro de la narración tanto desde las cartas que deja al final como en sus cinco secciones o capítulos de la novela muestran la posibilidad de la narrativa contemporánea en la construcción de nuevos modelos narrativos más allá del testimonio tradicional.

La polifonía logra que la oralidad recobre el mismo valor del testimonio escrito. Mientras Qüity entra a la villa después de la masacre para evidenciar que casi no queda nada ni nadie sino la maquinaria que terminaría con la destrucción de la villa (Cabezón Cámara 122), Cleo es testigo directa de los acontecimientos y le ordena a Qüity tomar nota de su testimonio, “[v]os no estuvistes, Qüity. Estuve yo. Tengo que contarlo yo. Te dicto. Anotá bien, porque te estoy diciendo las cosas como fueron” (123). Así, el relato obtiene pruebas fehacientes desde la perspectiva somática y directa, más allá de lo visualizado por Qüity en las cámaras días después. Esto evidencia que la oralidad hace parte inherente en la construcción del testimonio híbrido, puesto que brinda legitimidad desde la polifonía al relato central.

Por otro lado, esta novela de corte testimonial híbrido da paso a la reconstrucción narrativa de la destrucción de la villa miseria. A través de las cámaras de vigilancia introducidas en la villa, la vigilancia extraterritorial prometida como seguridad para sus habitantes significa la herramienta de (tecno)vigilancia que da inicios a la persecución de sus habitantes y su posterior destrucción. Como lo describe la protagonista, “cuando escuché el estruendo del muro cayéndose, era un ruido como

de demolición, mi amor, de cascotazos y chapas rechinando, y después el ruido de las balas y el de los que gritaban y lloraban porque estaban heridos o porque les habían matado un pariente o un amigo" (127).

Pugliese afirma que la pregunta principal de la tecnología biométrica de identificación es "¿quién es usted?", lo que a su vez se conecta con las demás capaz de identidad de los habitantes vigilados; en el caso de esta novela, de sujetos predispuestos a la marginalidad. Al crear estas redes de vigilancia virtual, los cuerpos vigilados son posiciones individuales dentro de un sistema geocorporeográfico que se enmarca dentro de una normativa disciplinante del poder biopolítico y que a su vez corresponde a un conjunto en la mira de ese mismo poder desde la subyugación violenta en aras de mantener su modelo de poder imperante (16, 165).

En palabras de Haraway, lo que se logra a través de la (tecno)vigilancia es la visión, un elemento central dentro del poder de ver, lo que podría transformarse en prácticas de violencia visual, donde los ojos se reconfiguran a través de la sangre del subyugado, quien a su vez no posee el mismo poder de la visión propuesto por la red del poder biopolítico (192-93), "cuarenta santos de diversas santidades nos miraban y se miraban, además de las cámaras de la policía y de la televisión, que también nos miraban, se miraban y se duplicaban en el estanque" (Cabezón Cámara 72, 86-87). Las palabras de Haraway reafirman mi posición en cuanto argumento que los dispositivos ópticos utilizados para vigilar a la villa y sus habitantes contribuyen a la creación de una comunidad subyugada sin apenas notarlo al inicio de su creación.

No es sino hasta que la comunidad es atacada por las fuerzas mediáticas cuando se dan cuenta que esos mismos sistemas de vigilancia que los hacen famosos en televisión y en las universidades como objetos de estudio antropológico son los mismos sistemas que los han engañado y conducido a la destrucción de lo que es su comunidad autosostenible. Son las mismas autoridades que fuerzan la creación de una comunidad pastiche, burlada y luego masacrada, como lo sugiere Pugliese desde los regímenes visuales. Las comunidades (sexo)disidentes terminan siendo el blanco, como en el caso de la novela, de los aparatos sociopolíticos, quienes determinan el orden a través del derecho a la existencia o a la anulación de ésta. Bauman y Lyon afirman que, el cementerio se convierte en la encarnación totalizante del concepto de "orden" (100).

Renacimiento. El pasaje del colectivo (sexo)disidente e insurgente a la homonormatividad neoliberal

Dentro del contexto de sobrevivencia, el paso al exilio en Miami marca un punto decisivo en la novela. Lejos de ser la huida de sus protagonistas, el exilio se rearticula en lo que llamo el renacimiento, donde las subjetividades (sexo)disidentes se insertan en el mercado global a través de las lógicas homonormativas, en palabras de Lisa Duggan (50). Los personajes principales se transforman en elementos del mercado cultural y el espectáculo. La transición individualizada de las protagonistas se contrapone a la idea inicial de cohesión comunitaria vivida en la villa. De este modo, la ciudad de Miami se convierte en el espacio de supervivencia y a su vez en la pérdida potencial del sistema subversivo construido en el colectivo villero. Su experiencia termina en el desplazamiento radical del sentido político inicial enmarcado en su sexodisidencia.

Hay varios momentos claves sobre un renacimiento metafórico de las protagonistas. En el caso de Qüity, cuando se ve obligada a dar un tiro de gracia a una chica prostituta torturada por la Bestia –personaje envuelto en la trata de personas. Otra representación del renacimiento es en el momento en el que Kevin, un niño villero, la adopta en su soledad. En el caso de Cleo, cabe mencionar que el renacimiento, como ya lo expliqué en un apartado anterior, también es creación. En el momento en el que la virgen se le aparece en la cárcel y la ayuda a salir de allí o, el momento del encuentro sexual con Qüity; una especie de momento lésbico, como la protagonista lo describe (Cabezón Cámara 141). Y por último, cuando las dos protagonistas están en casa de Qüity y ven el entierro televisado de Cleo, la dan por muerta después de la destrucción de la villa (137), lo cual deja claro que las herramientas mediáticas y de (tecno)vigilancia también se usan para crear ambigüedad y confusión sobre los hechos factuales y termina creando un hecho falso pero a la vez creíble.

Sin embargo, existe un punto de inflexión en la novela, el momento en el que las protagonistas deben exiliarse en Miami. Es un renacimiento individual en el exilio para ambas protagonistas. Como lo afirman Bauman y Lyon, los factores tecnológicos y religiosos poseen un comportamiento misterioso, similar al de la naturaleza; realmente no se puede predeterminar su curso sino hasta el momento en el que logra establecer su posición geográfica y no geográfica (95). El renacimiento en el exilio es el que engloba la narración puesto que es desde esa posición exílica que la protagonista acompañada de su esposa son sujetos relatores del testimonio desde donde narran su pasado reciente y su presente.

En el momento en el que el terror y la persecución obligan a las protagonistas a exiliarse y llegar a Miami, “Cleo y yo: villa-masacre-Miami” (Cabezón Cámara 18), su modo de pensar cambia radicalmente para insertarse en un modelo homonormativo que tiene inicio entre Argentina y Paraguay durante la concepción y nacimiento de su hija Cleopatrita. Este aspecto homonormativo que comienza en la villa cuando Cleo recibe regalos gracias a su halo divino (53), se concreta con la fama en un espacio internacional, donde lo que es popular en Argentina –la cumbia villera–, se exotiza según los códigos culturales de consumo capitalista de una ciudad como Miami, “las dos se salvan y se hacen ricas en Miami. Allí Qüity deja de ser “mera” periodista y se dedica a escribir literatura, y Cleo se consagra como actriz, cantante y diva” (Pérez 534). Los espectáculos televisivos y la fama lograda difunden y plastifican la (sexo)disidencia y la radicalidad insurgente representada en la comunidad de la villa El Poso.

El exilio de las dos protagonistas es la cúspide ya no de un sueño colectivo –la villa– hecho realidad sino un sueño individual enmascarado en la evangelización de Cleo en otras comunidades y su potencial televisivo. Un esfuerzo por la sobrevivencia cuir/*queer* religiosa. Es entonces que el exilio y su lanzamiento mediático y televisado se conecta con un nuevo nacimiento. La resurrección, “[a] Miami fuimos en avión, como corresponde. Nos cambió un poco la identidad; yo terminé siendo Catalina Sánchez Qüity y Cleo logró uno de sus sueños más difíciles: tener su nombre en los documentos. Desde entonces, por fin y para siempre, se llama Cleopatra Lobos” (Cabezón Cámara 19). Las protagonistas se encuentran en un espacio geográfico diferente y con nombres, aunque falsificados en sus documentos legales, una nueva vida una como predicadora de las visiones de la virgen cabeza y la otra como escritora.

El exilio resalta la experiencia de las dos protagonistas enmarcadas en un mundo (tecno)vigilado ya no por las autoridades de su país sino por las cámaras de la fama en otro. Una subversión del papel de los dispositivos de vigilancia masiva que las protagonistas sugieren positiva para sus vidas, “Qüity, mi amor, yo me doy cuenta de que estoy en la tele por la Virgen y por los muertos y por vos que escribiste casi todas las letras de la ópera cumbia que me lanzó al firmamento de la fama latina mundial” (24). El hecho de que Qüity sea reportera y a su vez escritora una vez en Miami canaliza sus habilidades para que su familia sexodisidente a la norma tenga éxito en un espacio internacional no predeterminado.

Estoy en desacuerdo con la interpretación de Silvina Sánchez según la cual, “[s]us vidas se resisten a los mecanismos de inscripción y de sujeción de lo vivo”, puesto

que vemos que las protagonistas se insertan en la comunidad mediática de la ciudad de Miami y por ende su resistencia vista en la villa, termina por absorberse en la comodidad de la riqueza en el exilio. Por el contrario, sí estoy de acuerdo con que sus vidas “se desajustan, se desvían, se agrietan y se fugan. Ni siquiera ellas logran prever el deslizamiento de sus trayectorias” (420). El hecho de que las protagonistas se vuelvan famosas es gracias a las tácticas de la (tecno)vigilancia, al lente que no duerme, que las persigue para registrar sus movimientos, sus comportamientos y sus acercamientos a la comunidad internacional en la cual quieren insertarse, trasladando el concepto de poder en Foucault propuesto anteriormente; el poder entonces cambia de posición para convertirse en la estrategia utilizada por Qüity y Cleo.

Para la experiencia de las protagonistas como pareja es un acto de supervivencia, para la experiencia colectiva de la villa es un acto de traición a la villa y sus habitantes que murieron y que quizás, pensando en el desarrollo de la historia, no volverán a estar juntos y, aquellos que quedan vivos reincidirán en la delincuencia. No habrá más unión alrededor de la «travesti santa», quien una vez hizo que la delincuencia y los asesinatos en la villa pasaran a un segundo plano. Las protagonistas alcanzan un nivel de divinidad sexodisidente que las catapulta hacia una esfera de creación similar a la de cualquier dios en las diferentes religiones. Qüity acepta su papel en la trinidad sexodisidente/*cuir/queer* creada desde el momento de la concepción de sus hija con Cleo, “vivo con Cleopatra, mi esposa, madre de mi hija, la amo y asumo esta trinidad” (Cabezón Cámara 29), metafóricamente asociando este evento con el cristianismo, la resurrección y la unión de la trinidad después de la ascensión, en este caso, Miami es la representación del cielo. La figura de la divinidad sexodisidente que representa Cleo y su familia alude a la formación de nuevas mitologías que por un lado podrían perder su política subversiva transformadora y, por el otro, reclama espacios de reconocimiento y supervivencia material.

Por otra parte, el exilio de las protagonistas sexodisidentes demuestra que la migración sigue siendo una de las herramientas de supervivencia utilizadas por las comunidades marginales sólo si existen los recursos necesarios para aislarse. En primera instancia, las protagonistas se refugian en Paraguay y, en segunda instancia continúan con la huida a geografías más lejanas para evitar la persecución sufrida en el inicio en la villa El Poso. De igual manera, obtener los medios necesarios para el escape abre una vez más las cuestiones sobre el privilegio financiero y la imposibilidad que tiene el resto de la villa para escapar del hostigamiento estatal y

finalmente terminar asesinados, desaparecidos o en el cementerio, es decir, a la necropolítica.

Conclusión

El argumento principal de este análisis señala que los sistemas de (tecno)vigilancia sirven para hacerle seguimiento a una comunidad (sexo)disidente que un tanto ingenua y permeada por el “sueño argentino” de la autosostenibilidad, pone en peligro su comunidad, la cual no logra discernir que esos mismos sistemas de vigilancia tienen como objetivo la eliminación y destrucción de su comunidad debido a la obstrucción que esta misma causa al poder biopolítico. En palabras de Carolina Ruiz, “[e]l exterminio de la villa se da por estar habitada por pobres; por disputarle inconscientemente al “segundo Estado”, que es el poder empresarial, una parte de sus recursos; por vivir libres de preceptos morales; por ejercer formas de sexualidad y corporalidades no normativas; por no integrar, en fin, el rebaño de las vidas a proteger” (362).

El hecho de que la villa El Poso ejerza sus derechos a la libre expresión y el debate público pone en riesgo a sus habitantes, “nos iban a mudar a un barrio precioso, juraron, nos mostraron dibujos y maquetas que nos llevamos para que los chicos jueguen con los autitos y las Barbies. Nosotros les explicamos que no podíamos mudarnos porque en ese barrio tan lindo que querían hacernos en La Matanza no había lugar para el estanque ni para poner a la Virgen” (Cabezón Cámara 124). El conflicto directo entre La villa El Poso y el aparato político por la defensa de su territorio, se desarrolló sin que la villa advirtiera que los sistemas de (tecno)vigilancia ya habían revelado los puntos más débiles de la comunidad.

Como consecuencia, el poder institucional dismanteló la red comunitaria a través de la persecución, asesinato y dispersión de sus habitantes utilizando una de las herramientas centrales de la necropolítica: el ojo. Éste actúa en modo (tecno)vigilancia dentro y fuera de las comunidades a las que se quiere asediar y por lo tanto, el ojo se convierte en el arma y viceversa (Mbembe 81) para convertir el espacio en un mundo de muerte.

Varios críticos han descrito diferentes propuestas sobre la villa como comunidad autosuficiente, monstruosa (Torrano 272), como construcción del ideario opresivo regional latinoamericano (Cortés-Rocca 185), como comunidad barroco, del exceso y una estética kitsch y religiosa popular que se funden en un modelo de comunidad carnavalesca (Marguch 93; Altinier 82), como comunidad queer, donde los sujetos

desafían la lógica neoliberal del individuo por una lógica comunitaria, de corporeidad colectiva y de una “lengua cumbianchera”, alternativa que permite la supervivencia de sus habitantes (Sánchez 435). En este sentido, añadido a la discusión otro de los ejes temáticos que no se ha desarrollado en la crítica, el de la villa como comunidad bajo la (tecno)vigilancia gubernamental. Un colectivo primero cohesionado y luego reprimido hasta la fragmentación en individuos exiliados, lo cual convierte a sus habitantes, su infraestructura y su participación política en sujetos aislados de su centro de apoyo y, en último término, en una comunidad inexistente.

A pesar de ver la ruptura comunal que sufre la villa de El Poso, esa misma comunidad demuestra y resiste a través de sus diferentes manifestaciones culturales, “cumbia villera, Petrarca, cantos de cancha, Homero, versos endecasílabos, castellano medieval, mitología griega, lengua científica, gauchesca y reguetón se unen en una particular comunión lingüística para narrar los devenires festivos y trágicos de la villa” (Altinier 82). Sin embargo, la única forma que el biopoder y la necropolítica encuentran para imponer el “orden” es la muerte, no de las protagonistas sino de la esencia de su unión, los villeros como colectivo insurgente.

El ciclo narrativo presente en la novela –creación, destrucción y renacimiento– expone la paradoja central de la novela, donde las tecnologías que ofrecen un espejismo de seguridad, visibilidad y unión en la comunidad (sexo)disidente de El Poso, son las mismas que condicionan la existencia, eliminación, reconfiguración o conversión en mercancía cultural. En el primer eje estudiado, la (tecno)vigilancia se instituye en función de la cohesión simbólica comunitaria; en el segundo, deviene una instrumento necropolítico de destrucción de la comunidad; en el tercero, abre la posibilidad de renacer individualmente en el exilio, que aunque asegura la supervivencia de las protagonistas, se enmarca en la homonormatividad y la economía global.

Aunque las protagonistas se han insertado en un modelo homonormativo, esto permite que también se vea una expansión o si se quiere, una “cuirización” de la comunidad, “A Cleo los gusanos la siguen a todas partes, a ella y a la cabeza de la Virgen, ese pobre homenaje de pobres que ahora califican de reliquia” (Cabezón Cámara 124). Esta expansión mediática hacia otros territorios geográficos permite que la esencia tanto religiosas como (sexo)disidente de la villa permanezcan en otras dimensiones y en otras formas de expresión. El renacimiento que representan las protagonistas en el exilio evidencia la complejidad de cómo las comunidades

(sexo)disidentes navegan entre visibilidad y resistencia en contextos globales. En términos teóricos, la transición representada por los personajes principales refleja que existen tensiones entre la performatividad cuir/queer clásica y las nuevas formas mediáticas y tecnológicas que el sujeto puede usar en residencia o en el exilio para reinventar las condiciones que se imponen desde la globalización y las necropolítica capitalista.

Finalmente, *La virgen cabeza* presenta a dos protagonistas testigo, quienes utilizan el testimonio híbrido para articular, como señala Cristina Rivera Garza que, “la comunalidad no es esencia alguna, milenaria o no, sino una tecnología de la que se valen las comunidades precarias de nuestro presente para asegurar su sobrevivencia, entonces es posible vislumbrar la escritura como una de las herramientas que permite articular la técnica con el discurso y, luego entonces, con la práctica crítica” (102). Este testimonio híbrido conlleva entonces a una ruptura de la literatura canónica y se sirve de los diferentes recursos de la literatura contemporánea –incluido el realismo trash– para poner en marcha un proyecto metaliterario, social y crítico desde las comunidades (sexo)disidentes del Cono Sur. De esta manera, en análisis de la novela demuestra que la creación, la destrucción y el renacimiento no son etapas aisladas, sino momentos interdependientes de una misma trama de poder, violencia y reinención.

Más allá del caso ficcional de la novela, esta relectura revela un patrón que interpela a los estudios literarios latinoamericanos y a la teoría cuir/queer contemporánea al exponer que bajo el neoliberalismo y la (tecno)vigilancia no sólo vigilan o asesinan, sino que paradójicamente también producen, reconfiguran y exportan identidades (sexo)disidentes, lo cual las encierra en la lucha cíclica donde la resistencia colectiva se transmuta en un devenir individual de su propia visibilidad.

Obras citadas

Altinier, Rocío. “Neobarroso desde el conurbano: nuevos imaginarios del Gran Buenos Aires en una novela de Gabriela Cabezón Cámara”. *Actas del Primer Simposio Internacional Literaturas y Conurbanos*, editado por Carolina Bartalini y Martín Biaggini, Universidad Nacional Arturo Jauretche, 2019, pp. 78-88.

Bauman, Zygmunt, y David Lyon. *Liquid Surveillance: A Conversation*. Polity Press, 2013.

- Beverley, John. "Anatomía del testimonio". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 13, n.o 25, enero de 1987, pp. 7-16.
- Cabezón Cámara, Gabriela. *La virgen cabeza*. Eterna Cadencia Editora, 2009.
- Cortés-Rocca, Paola. "La villa: Política contemporánea y estética". *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 48, n.o 1, 2014, pp. 183-99.
- Duggan, Lisa. *The Twilight of Equality?: Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Beacon Press, 2003.
- Fernández, Nancy y Cabezón Cámara, Gabriela. "Gabriela Cabezón Cámara". 2017.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité. 1, La volonté de savoir*. Gallimard, 1976.
- Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge, 1991.
- Marguch, Juan Francisco. "Coger y comer. Dos economías de lo común en *La virgen cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara". *Lectures du genre*, n.o 10, 2013, pp. 93-101.
- Mbembe, Achille. *Necropolitics*. Traducido por Steve Corcoran, Duke University Press, 2019.
- Pérez, Alberto Julián. *Antología crítica*. Letra Minúscula, 2022.
- Preciado, Paul B. *Un apartamento en Urano*. Editorial Anagrama, 2019.
- Pugliese, Joseph. *Biometrics: Bodies, Technologies, Biopolitics*. Taylor and Francis, 2012.
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*. Debolsillo, 2019.
- Ruiz, Carolina. "Cuerpos y literatura disidente. *La virgen cabeza*, de Gabriela Cabezón Cámara". *Badebec*, vol. 6, n.o 12, 2017, pp. 352-65.
- Sánchez Osos, Ignacio. "Realismo trash: escenas trans(literarias) en la literatura latinoamericana del siglo XXI". *Revista Iberoamericana*, vol. 89, n.o 282-283, enero de 2023, pp. 393-414.

Sánchez, Silvina. "La fuerza de juntarnos. La villa como fiesta queer en *La virgen cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara". *Caracol*, n.o 25, no. 25, mayo de 2023, pp. 414-45.

Torrano, Andrea. "La común-unidad de monstruos en la trilogía oscura de Gabriela Cabezón Cámara". *Devenir monstruo: Ensayos sobre narrativa argentina reciente*, editado por Marie Audran y Silvina Sánchez, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2023, pp. 261-84.