

CLEOPATRA: REPRESENTACIONES DE LO FEMENINO EN *LA VIRGEN CABEZA* DE GABRIELA CABEZÓN CÁMARA

Cleopatra: representations of the feminine in *La virgen Cabeza* by
Gabriela Cabezón Cámara

Victoria Rule

Universidad Iberoamericana

Resumen: El siguiente artículo está organizado en cuatro secciones, una parte introductoria donde subrayo la importancia del proceso de resemiotización del arquetipo Cleopatra y su recolocación en la novela *La Virgen Cabeza* como un personaje lésbico y *queer*, mediante un enfoque que denomino *transbarroco*. En la segunda sección, “Del arquetipo Cleopatra a la figura de Cleo” realizo un *overview* a las producciones culturales y literarias del arquetipo de Cleopatra en sus derivas como *femme fatale*, figura de poder, barroca y literaria. En otro apartado, “Enunciación y subalternidad” examino la disputa por titularidad de la enunciación entre el personaje central Cleo y su amante Qüity, mediante una complejidad de los modos de enunciación y de producción literaria. Finalmente, presento una parte conclusiva y de hipótesis final.

Palabras clave: Barroco, *transbarroco*, resemiotización, polifonía y enunciación

Abstract: The following article is organized in four sections, a first introductory part where I point out the importance of the process of resemiotization of the archetype Cleopatra and its relocation in the novel *The Virgin Head* as a lesbian and queer character, through an approach that I call *transbaroque*. In the second section, "From the archetype Cleopatra to the figure of Cleo", I make an overview of the cultural and literary productions of the archetype of Cleopatra in its multiple drifts as total femme, figure of power, baroque and literary etc. In another section, "Enunciation and subalternity", I examine the dispute over ownership of the enunciation between the central character Cleo, with her lover and journalist Qüity, the above through a complexity of literary modes of production. Finally. I present a conclusive part and final hypotheses.

Keywords: Baroque, *transbaroque*, resemiotization, polyphony and enunciation

1. Introducción

En el siguiente artículo indago sobre las representaciones de lo femenino en la novela *La Virgen Cabeza* de la escritora argentina Gabriela Cabezón Cámara (San Isidro, Argentina, 1968) alrededor de su personaje central Cleopatra con las referencias culturales y textuales que este artefacto narrativo pone en juego dentro de su trama. Es importante subrayar el crecimiento y la atención de esta escritora que ha sido

nominada a varios premios: en el 2020 fue finalista del Premio Internacional de Novela “Rómulo Gallegos”, uno de los más importantes en lengua castellana. De igual manera, la novela *Las aventuras de la China Iron* (2017) en la versión en inglés fue nominada al prestigioso Premio *Booker Prize* Internacional en el 2020. Recientemente, *Las aventuras de la China Iron*, fue una de las cinco finalistas del Premio Montluc, Resistencia y Libertad 2022 que se otorga según los organizadores franceses: “a un autor o autora que cuestione las prácticas contemporáneas de resistencia a la opresión en todas sus formas, o cuya obra constituya en sí misma un acto de resistencia”. Al mismo tiempo, han seguido las publicaciones de artículos de investigación en revistas especializadas.

Por mi parte, analizo *La Virgen Cabeza*, como objeto literario y cultural a partir de un enfoque que denomino *transbarroco*¹ para anclar el análisis dentro de una tradición literaria iniciada en 1972 con la novela *Cobra* de Severo Sarduy, y en otras obras del llamado neobarroco rioplatense propuesto por el poeta y teórico Néstor Perlongher en el prólogo de *Caribe Transplatino, Poesía neobarroca cubana y rioplatense* (1991). El *transbarroco* no es un género literario sino un dispositivo. Es el arte de inventar artefactos artísticos a partir de la forma barroca con la figura transexual, andrógina, *queer*, travesti o trans. No es un concepto que remita a una esencia o perspectiva sustancialista del arte y la cultura. Más bien, es un modo operativo y una forma de reproducción. Es una praxis, una intervención. También, considero que es un arte de la singularidad y de la simulación porque hace una resemiotización que decodifica los constituyentes de la tradición —el arquetipo femenino de Cleopatra y su relocalización *queer* barroca, o *El hermafrodita durmiente* de Bernini² son ejemplos de ello—, para buscar sus límites y bordes siempre abiertos. Un arte del conflicto no de la armonía.

Por consiguiente, en la primera parte de este artículo realizo un *overview* sobre las referencias fílmicas y literarias del arquetipo de Cleopatra como un contexto histórico que interviene en el tratamiento y en la representación de lo femenino en el personaje central de *La Virgen Cabeza*. Este tratamiento literario que produce una decodificación de la figura de la *femme fatale* en la Cleopatra histórica y su relocalización como figura lésbica y *queer* en Cleo. Lo anterior, en maridaje con una forma literaria barroca. Cuando hablo de lo barroco en esta investigación tomo partido por una concepción específica de lo barroco, como bien apuntó Alejo Carpentier: “Es un arte en movimiento, un arte de pulsión que va de un centro hacia afuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes” (Carpentier, 2003, p. 139).³ Esa pulsión, señalada por Carpentier en sus ensayos, es una “constante de espíritu” que puede estar y manifestarse en cualquier época y civilización, empero lo que caracteriza al barroco, según el mismo escritor cubano, es el *horror vacui*, de ahí, la ornamentación excesiva en la arquitectura y la función de los “núcleos proliferantes” del barroco en general.

¹ En el artículo “Barroco, neobarroco, transbarroco.” Incluido en el libro *Jardín de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina* (2004) Haroldo de Campos es el primero en utilizar el término *transbarroco* para referirse a las emergencias literarias posteriores al neobarroco, utilizo el prefijo *trans* en cursivas para subrayar el consorcio o cruce entre lo *queer* y lo trans con el dispositivo barroco que es el sentido que utilizo.

² Aludo a la intervención sobre una obra clásica helenística, la escultura del hermafrodita (hijo de Hermes y Afrodita en la mitología clásica griega que deviene hija) para atraerlo al dispositivo barroco como lo hizo Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) escultor, arquitecto y pintor italiano y tuvo como resultado *El hermafrodito durmiente* como un ícono de la escultura barroca de su tiempo.

³ Carpentier, Alejo. Ensayos selectos. Corregidor, 2003.

En la segunda parte, profundizo sobre la resemiotización o decodificación del arquetipo de Cleopatra y la metamorfosis (o anamorfosis) en el personaje Cleo, figura andrógina que facilita el “ir siempre adelante”, permite el enrarecimiento, la ausencia de anclajes metafísicos; la ambigüedad temática y la indeterminación de las identidades, incluso, a nivel del lenguaje como lo mostró Roland Barthes en *S/Z* en relación a *Sarrasine*: “Sarrasine, ¿qué es esto? ¿un nombre común?, ¿un nombre propio?, ¿una cosa?, ¿un hombre?, ¿una mujer?” (Barthes, 1980, p. 12)⁴ Esta obra que, en las reflexiones de este teórico, permite entender la lógica de la diferencia y la pulsión infinita de la creación de significantes, lo que él llamó “Galaxia de significantes”.

Por consiguiente, me acerco a *La Virgen Cabeza*, como una forma *transbarroca*, una forma “espejeante” que proviene de una genealogía específica que atravesó el siglo veinte y reaparece disruptivamente con el frenesí de un personaje llamado Cleopatra. Cleo es un personaje catapulta abierto a una carnavalización y parodia continua. Sobre todo, un personaje que, si bien subalterno, establece un conflicto para instaurar su propia enunciación sin *interpósita* persona. La figura de Cleo rehúye los asideros esencialistas, los binomios clasificatorios y, sobre todo, la referencia al marco heterocentrado patriarcal. Más bien, Cleopatra se propone constituirse de manera móvil e inestable. Es decir, articular una enunciación fronteriza porque *habla* y es *hablada*, o, como lo dice, la misma Cleo: “lo único que importa acá es que la historia nuestra empezó cuando la virgen me dijo que teníamos que ser piscicultores como los apóstoles” (Cabezón, 2018, p.75).

Por eso, me aproximo a Cleopatra como un personaje femenino que funciona como *interfaz* entre la matriz barroca y su representación material mediante la forma artística que, en todo caso, pone en escena a un personaje de lo inaprensible e inclasificable. Ante todo, Cleo es un personaje prófugo y tráfuga. Un *outsider* del sistema, pero hacedor -incansable- de una original utopía villera. En el nivel de la representación literaria del personaje Cleopatra, de igual modo, expresa el cortocircuito de los cuerpos discordantes con un ordenamiento social que los expulsa a la marginalidad, en esta novela al espacio infrasocial de la autonomía villera. No es ocioso apuntar o subrayar que el personaje Cleopatra en *La Virgen Cabeza* es, también, un personaje femenino, travesti o *queer* altamente disruptivo.

2. Del arquetipo Cleopatra a la figura de Cleo

El personaje central de *La Virgen Cabeza* es Cleopatra o Cleo, el cual infiero como un personaje numinoso porque muchos de los acontecimientos que protagoniza son presentados como milagros y conversaciones con la Virgen Cabeza⁵: “Volvimos al corazón del potrero, al silencio con epicentro en la figura de Cleo arrodillada con el barro con los

⁴ En. *S/Z* (Siglo XXI Editores, 1980) Roland Barthes hizo un análisis del relato *Sarrasine* (1830) del escritor francés Honoré de Balzac.

⁵ La Virgen Cabeza es venerada en la Basílica de nuestra señora de la Cabeza. Su aparición se registró en la sierra de Andújar, en la provincia de Jaén, España en agosto de 1227 a un pastor llamado Juan Alonso Rivas. En 1960 fue coronada por el Obispo Jaén Félix Romero Menjibar para restituir la corona perdida durante la guerra civil española. En la literatura hispánica es mencionada por Miguel de Cervantes en Los trabajos de Persiles y Sigismunda en 1617, También, es menciona en Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca. Su devoción se extendió por España, hay la Virgen Cabeza de Andújar, la de Rule, entre otras. <https://virgendelacabeza.net/historia/>

brazos desplegados en pleno diálogo con el más allá. Nosotros, por supuesto, sólo escuchábamos su parte. - ¿Qué? ¿Qué dices, Madre Santa?.....-No, no entiendo bien.” (Cabezón, 2018, p.73). En ese sentido, un acontecimiento narrado que funciona como pacto ficcional (o petición de principio) al lector es el milagro que lleva a cabo el personaje Cleopatra, a partir de la golpiza y violación multitudinaria que sufre: “Cortaron los cables de las cámaras y al grito de “marica de mierda”, a hora vas a ver lo que es un macho, le pegaron y se la cogieron entre todos” (Cabezón, 2018, p. 41).

Este personaje es una representación literaria de lo femenino frente a las violencias patriarcales de la sociedad: “Tenía una pierna más corta que la otra la Cleopatra, por la paliza que le había dado el padre. Imaginesé, había sido policía, el sargento Ramón Lobos” (Cabezón, 2018, p. 46). A pesar de la violencia desmedida que Cleo padece en la cárcel frente a los mandatos machistas por su condición travesti. Ella, dentro de ese pacto de ficción de la historia, establece conversaciones con la virgen para renacer intocada y majestuosa: “Creían que yo estaba muerta y yo me levanté como si nada y les dije que se arrepientan, que Jesús y la Virgen los iban a perdonar si se arrepentían y vinieron al calabozo y vieron que todo estaba limpio y divino y yo estaba esplendida” (Cabezón, 2018, p. 42).

Otro punto es, la resemiotización entendida como un proceso que decodifica los constituyentes de un arquetipo histórico como Cleopatra. Esto es, Cleopatra encarna y expresa un personaje de orden simbólico, por la carga histórica del nombre de Cleopatra que evoca a la reina faraón de Egipto de mediados del siglo I A.C. a Cleopatra hermana de Alejandro Magno y dentro de la mitología griega a Cleopatra de Alcine, hija de Idas y Marpesa. De igual modo, el nombre de Cleopatra es -necesariamente- una referencia al arquetipo de la diva o de la mujer de poder a lo largo de la historia de la cultura de Oriente y Occidente. Cabezón Cámara, recoloca el arquetipo de Cleopatra en la travesti Cleo, si bien, procedimiento de carnavalización literaria, en lo barroco me parece produce un afecto mayor como la resemiotización o decodificación. Entonces, la reina de Egipto reaparecerá, en la trama de la novela, como una reina villera “Con el pelo recogido como la abanderada de los humildes, caminando a los saltitos como una reina de la TV y rubia como las dos, la “travesti santa” rodeada por una corte de chongos, putas, nenes y otras travestis” (Cabezón, 2018, p. 41).

Además, la mención a la actriz argentina Susana Jiménez (1944) en el desarrollo narrativo se agrega como un elemento de contexto, junto a la reminiscencia y la referencia modélica de Cleo/personaje con la figura de Cleopatra como una recurrencia cultural dentro de las producciones cinematográficas: desde Elizabeth Taylor en *Cleopatra* en 1963, Viviana Leigt en *César y Cleopatra* de 1945, Mónica Bellucci en *Astérix y Obélix, Misión Cleopatra* ya en el 2002, Sofía Loren en *Las Noches de Cleopatra* de 1954, Leonor Varela en *Cleopatra* de 1999 hasta una de las últimas interpretaciones por parte de Katy Perry en *Dark Horse*, un videoclip del 2013.

Ahora bien, dentro de las producciones literarias sobre figura de Cleopatra encontré, como apunta Jiménez Belmonte que hay en el imaginario occidental un arquetipo de una “Cleopatra renacentista y barroca (Boccaccio) como la imagen de una mujer bajo el estereotipo de la amante lasciva, la esposa fiel, la heroína suicida” (Jiménez, 2011, p.1). Según este investigador también hay una Cleopatra tardo-medieval y humanista:

Ni entonces (ni antes, ni después) se mantuvo Cleopatra en los límites de la escritura de la historia, en los que durante casi quince siglos fue poco menos que una nota al margen, un *exemplum* auxiliar. Pero fue precisamente su presencia fuera de esos límites genéricos lo que acabaría otorgándole verdadero protagonismo histórico y cultural. Ya desde tiempos imperiales la trayectoria occidental de Cleopatra se había venido construyendo sobre una doble vertiente en la que confluían los enfoques históricos de Plutarco, Josefo, Apiana, Floro, Dion Casio, Paterculus, Tito Livio, Plinio o Suetonio con los poéticos de Horacio, Propercio, Virgilio, Ovidio y Lucano. (Jiménez, 2011, p. 2).

Belmonte registra la reaparición en la cultura hispánica de una Cleopatra que denomina “histórica y poética”, sobre todo en el siglo XVI, donde se amplía y aparece en producciones literarias como las de “Giambattista Giraldis, Étienne Jodelle, Robert Garnier, Samuel Daniel” (Jiménez, 2011 p.2). Otro estereotipo europeo sobre el orientalismo de Cleopatra registrado por este mismo investigador es, el de, una Cleopatra gitana porque como señala el autor, a partir de obras como *El Canto de Marco Antonio y Cleopatra* de la autoría del príncipe Esquilache. Por su parte, Marcello se refiere a la figura de Cleopatra ya como un arquetipo consolidado del siglo 17. Sobre lo anterior, la autora apunta:

En el siglo XVII europeo la figura histórica de Cleopatra puede considerarse un mito ya consolidado, pues, como todo mito, su figura ha sido idealizada para expresar los valores de una colectividad y, si ha lugar, determinar su comportamiento, sea como ejemplo vitando por su conducta lujuriosa y calculadora, sea como símbolo de fidelidad y fuerza interior. (Marcello, 2015, p.1).

La investigación de Marcello es importante para el análisis del soporte simbólico del personaje travesti Cleopatra, porque proporciona las referencias históricas sobre el cruce entre el arquetipo occidental de Cleopatra con el dispositivo del barroco histórico, a partir de la aparición del mito de Cleopatra en las obras de autores como Pedro Calderón de Barca, Francisco de Rojas y Zorrilla, Luis de Belmonte Bermúdez, Giovanni Delfino y el controvertido Francisco de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache, en su *Canto de Marco Antonio y Cleopatra*, donde describe y subraya la “hermosura” y la “elocuencia” de Cleopatra. En este cruce de Cleopatra con el barroco histórico se concibe el mito de Cleopatra con los atributos de la belleza: “Yo vi a Cleopatra divina, / como te dije primero, / anégume en su hermosura/ y dije, / al ver sus luceros: y mis ojos navegaron / las ondas de su cabello; y dije, / al ver sus luceros: ¿Cómo causan la borrasca / los que influyen tan serenos?” (Marcelo, 2015, p. 121).

Para Marcello, los dramaturgos barrocos ofrecen una deriva múltiple del mito de Cleopatra bajo el denominador común de redimir esta figura histórica al público de su época. Asimismo, dentro de la obra *La Virgen Cabeza*, el personaje Cleopatra es, de igual modo, un personaje con un carácter autobiográfico que apela a la posibilidad de contar su propia historia y ser el narrador autodiegético para, finalmente, ofrecer el argumento verídico y el testimonio de lo que aconteció en El Poso; el desalojo violento, la muerte del niño Kevin y el “principio” del relato; quiere contar su propia historia, apelar a la verosimilitud de su original versión de la historia de amor entre Qüity y ella misma. Cleopatra se propone constituirse de manera móvil e inestable. Es decir, articular una enunciación fronteriza porque *habla* y es *hablada*, o, como lo dice, la misma Cleo: “lo único que importa acá es que la historia nuestra empezó cuando la virgen me dijo que teníamos que ser piscicultores como los apóstoles” (Cabezón, 2018, p.75).

Además, Cleopatra es un personaje complejo, dúctil y traslaticio porque no se ubica ni encuentra asidero y tampoco se establece en ningún *locus*, prefiere habitar los espacios fronterizos, las fisuras y grietas del ordenamiento social. En ese sentido, el maridaje entre Cleo y Qüity es discordante del paradigma binario hegemónico. Lo que Judith Butler en *Cuerpos aliados y lucha política* (2017) apunta como la acción de la performatividad del género: “Asistimos entonces a la aparición del transgénero, del género *queer* y de las lesbianas (de apariencia femenina o masculina), además de modos hiperbólicos o discrepantes de masculinidad y de feminidad, e incluso áreas de fa vida de género que están en franca oposición a todas esas categorías” (33). En esa ubicuidad del género y desde las identidades discordantes Cleo escoge hablar de forma disruptiva para expresar una subjetividad lésbica: “Para haber sido heterosexual hay que decir que te prendistes como una loca, no paraba más, y con esos pezones de yegua que te gustan tanto y que tan caros nos costaron en su versión miamense me hiciste sentir la loba de Rómulo y Remo” (Cabezón, 2018, p.30).

En ese sentido, Cleopatra se erige en titular de la construcción del relato. Cleopatra opera en lo disruptivo, establece un cortocircuito con las narrativas monacales y monocordes, con la versión unidimensional, “objetiva” y transparente de los hechos, por el contrario, apela y pone en juego perspectivas múltiples de mundos donde quepan muchos mundos:

Ay Qüity, si empezarías las historias por el principio entenderías mejor las cosas. ¿Qué cual principio? Ternura de mi corazón, hay un montón de principios porque hay un montón de historias, pero yo quiero contar el principio de este amor, que no te lo acordás bien, Qüity, un poco contás como fueron y otro poco no sé qué haces, mi amor, ponés cualquier pelotudez, así que yo también voy a contar la historia nuestra. (Cabezón, 2018, p. 27).

La aparición de un personaje travesti con el nombre de Cleopatra representa, en el dispositivo narrativo, de Gabriela Cabezón Cámara una referencia al mito del poder femenino dentro de la cultura occidental y tiene antecedentes con la convergencia entre este arquetipo y la identidad de género. Un ejemplo de lo anterior lo encontré en la sátira 11 de Juvenal, recuperado por el investigador Javier Mengas Romo. En “Travestis en Roma” el poeta latino hace un ejercicio de “estética de la indignación” y asocia las perversiones de los homosexuales travestidos con la mala fama de la antigua reina egipcia siempre mal vista por los habitantes hombres y mujeres de la antigua República Romana. Por lo tanto, la figura de la mujer poderosa o perversa de la época romana reaparece en la narración en múltiples derivas. En el caso del personaje de Cleopatra, la autora juega con distintos arquetipos de la mujer provenientes de épocas distintas y significados simbólicos diferentes pero encarnados en la figura de un personaje travesti que funciona, en el desarrollo de la novela, como un gestor de significados y modelos: Laura (Petrarca), María Magdalena, Doris Day, La bella durmiente etcétera.

Desde luego, a lo largo de la historia del arquetipo de Cleopatra la adyacencia o convergencia con la figura travesti reaparece en diversas ocasiones como lo registra Helena Kraemer, con el caso célebre de Carlo María Michelangelo Nicola Broshi conocido a la posteridad como Faranelli, sobre todo, por la película de Gerard Corbiau del mismo nombre *Faranelli* (Premio Globo de Oro, 1995), interprete de Cleopatra en la ópera *Antonio y Cleopatra* en 1725. En la época del teatro Isabelino, la prohibición para que las mujeres actuaran motivó la existencia de actores travestis adolescentes para suplirlas. Un ejemplo es, en 1606, la

tragedia *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare con actrices travestis como lo registra Miren Urquijo. Estas referencias históricas entre el cruce del arquetipo histórico de Cleopatra con la figura travesti son, apenas, un mínimo recuento que tiene como telón de fondo la reaparición del personaje de Cleopatra en la narrativa contemporánea.

Por esa razón, en la *diégesis* de *La Virgen Cabeza*, el personaje travesti Cleo, funciona como una metáfora viva de la simulación y la transformación constante. Figura de un devenir femenino ilimitado y de la carencia de arraigo o permanencia a una noción esencialista. Lo anterior ya lo había señalado Severo Sarduy en *Ensayos generales sobre el barroco*: “El travesti no copia: simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora” (1987, p. 26). Entonces, entendemos la articulación simbólica de lo transexual como el elemento operador de significados o tentacular y lo conectivo. Metáfora de metáforas que pivotea la expansión y el entramado barroco.

Por esa razón, el personaje Cleopatra es el elemento operador de la urdimbre textual en el dispositivo literario llamado *La Virgen Cabeza*, porque es un personaje epicentro que despliega la textualidad (y la transtextualidad) y la producción de significancias. Es una metáfora personaje que funciona como mónada generadora de lenguajes y perspectivas, que posibilita el drapeado y el arabesco verbal de una realidad puesta en crisis por el ordenamiento social; que irisa la expansión de un lenguaje plenamente literario. En *La Virgen Cabeza* aparece Cleopatra en una deriva múltiple de representaciones: puta, travesti, lenguaraz, enciclopédica, Santa o *médium*.

Tabla 1

Figuras de Cleopatra en la historia

Cleopatra	Tipo de producción
Cleopatra andrógina y travesti	Sátira 2, Juvenal Faranelli Teatro isabelino Producción literaria y opera
Cleopatra humanista	Plutarco, Josefo, Apiana, Floro, Dion Casio, Paterculus, Tito Livio, Plinio o Suetonio, con los poéticos de Horacio, Propercio, Virgilio, Ovidio y Lucano.
Cleopatra poética	Y elocuente Canto de Marco Antonio y Cleopatra príncipe Esquilache Producción poética
Cleopatra renacentista y barroca	Boccacio Pedro Calderón de la Barca Producción literaria
<i>Femme fatale</i>	Elizabeth Taylor en Cleopatra en 1963 Producción fílmica

Fuente: investigación propia y referencias

Tabla 2

Cleopatra Arquetipo histórico y Cleopatra personaje en La Virgen Cabeza

Rasgo de potencia sexual	Rasgo de potencia sexual
Ablativa y discursiva	“Lenguaraz”
Enciclopédica	Enciclopédica
Liderazgo político Imperial	Liderazgo político autonomía villera
Auto divinización (Isis)	Auto divinización (Virgen María)
Entronización	Entronización

Fuente: corpus y referencias registradas en la bibliografía

3. Subalternidad y enunciación

En *La Virgen Cabeza*, el personaje Cleo opera como bisagra para producir diferentes planos temporales y textuales: Cleopatra arquetipo medieval, Cleopatra *femme fatale*, Cleo puta, villera y líder política. La combinatoria entre el arte formal y popular, la ópera y la cumbia, lo profano y sagrado, lo extremadamente culto y la sencillez plebeya. En la forma narrativa de Cabezón Cámara hay una continua transposición de sus personajes, Cleopatra, por ejemplo, deviene en Quity, Carlos, María Cleopatra, Cleo. En esa metamorfosis y devenir de sus personajes se produce una polifonía, por lo cual es pertinente preguntarse: si esa polifonía se opera en los términos canónicos de Bajtín⁶ O, más bien, la inestabilidad y vaivén enunciativo desborda el marco tradicional de novela polifónica y, por tanto, habría que empezar, en su lugar, a hablar de una multiplicidad polifónica.

Considero que se puede caracterizar a *La Virgen Cabeza* como un dispositivo narrativo plurívoco por la ambigüedad y la inestabilidad de sus lugares de enunciación. Se ajusta a lo que el especialista en el dialogismo Silvestre Manuel Hernández apunta: “La palabra pertenece tanto a quien la enuncia como a quien se destina y la confronta; esto ya entraña la “palabra ajena” y su estatuto dentro del texto o discurso.” (Hernández, 2015, p.10). Esa confrontación dialógica se establece a partir de unos de los pasajes más conmovedores en la

⁶ En *Problemas de la poética de Dostoiévski* (1986) M. Bajtín define, en relación a Dostoiévski, la polifonía como: “La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoiévski” (15)

novela que es el asesinato del niño Kevin; una versión la proporciona Qüity: “Yo era periodista y entré con los otros periodistas.” y más adelante agrega.

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. Ahí lo vi a mi hijito muriéndose solo, ni siquiera pudo abrazar al muñeco que, a dos metros de su cuerpo, se murió con el brazo estirado” (Cabezón, 2018, p.139)

En otra parte de la trama, Cleopatra va a dar su propia versión de los hechos y apela al carácter “fáctico y verosímil” de su narración: “vos no estuviste, Qüity. Estuve Yo. Tengo que contarlo yo. Te dicto. Anotá bien, porque te estoy diciendo las cosas como fueron” (Cabezón, 2018, p.141). La contraposición enunciativa de Cleopatra desautoriza la noción del monologo de la periodista y amante Qüity. La problematización sobre el titular de la narración y la verosimilitud del relato en *La Virgen Cabeza* se vuelve más complejo y dilemático cuando la protagonista Cleopatra no solo quiere devenir mujer sino también ser la escritora de su propia historia, resistir al agenciamiento que en la trama ejerce Qüity. Por ello establece la tensión y la disputa por el titular de la enunciación:

Este es mi turno, y yo te voy a seguir grabando mis comentarios, Qüity, que vos escribís todo y yo quiero contar mi verdad también. Ya sé que vos no dijiste nunca que yo sea boluda, pero en tu libro parezco, así que vas a meter esto que estoy diciendo, amada mía, y si no, me sacás del libro. O lo voy a meter yo, que tengo derecho a hacerme escuchar. (Cabezón, 2028, p. 31)

La autora establece así una multiplicidad de voces al instalar en ese lugar enunciativo las perspectivas diversas y multifocales. La parodia de la titularidad de la enunciación coloca la narración en un lugar más allá de la propuesta polifónica de Bajtín y potencia la condición plurívoca de la escritura literaria. ¿Cómo opera esta condición narrativa plurívoca en esta novela? La autora añade un capítulo final donde establece un trastocamiento entre la frontera de la realidad y la ficción, la autoría individual y la elaboración de la enunciación de los personajes. Cabezón Cámara inventó un personaje llamado Qüity que construye la historia de Cleopatra, quien a su vez escribe su propia versión de los hechos dejándose hablar por la Virgen Cabeza. Debo agregar, que la condición plurívoca de esta obra ha sido señalada por otros investigadores, como Julio Molina, que analiza esta problematización en sus propios términos:

El efecto estereofónico de la ficción se sostiene a partir de un sofisticado invento de voces narrativas que hacen oír una multiplicidad de vidas a partir de una autora ventrílocua que es el medio a partir del cual estas se presentan como si fueran los muñecos de la escritura que sucede (teatral y espectacularmente) delante de lxs lectorxs.” (Molina, 2021, p. 3)

En el transcurso de la narración Cleopatra, sujeto socialmente marginado y subalterno,⁷ ejerce su derecho a la enunciación. Se opone al silenciamiento por parte del marco hetero centrado, machista y misógino: “No, no voy a poder contarlo todo: hay cosas que todavía no sé.” (Cabezón, 2018, p. 27). Para incrementar mayor inestabilidad Cabezón Cámara añade un

⁷ Utilizo el concepto de subalternidad, por un lado, en el sentido clásico de Antonio Gramsci, es decir como un colorario de hegemonía, bloque histórico, y clase subalterna; y, sobre todo, en el sentido de una problematización de la representación desarrollado por Gayatri Chakravorty Spivak en *¿Puede hablar el subalterno?* (2011).

epilogo donde, trastoca, la frontera entre lo verificable y lo ficcional. Por lo tanto, el “monologo polifónico” o ejercicio de ventrilocuo inicia, una vez más, donde Qüity aclara que, concluida y en proceso de impresión, llega la carta/ monologo de Cleopatra y anuncia la continuidad por la disputa del titular de la narración:

Quando pensé que este libro estaba listo para, salir a la imprenta. Le deje una copia a Cleo, para que lo leyera y diera su visto bueno, ya que ella exige que así sea. Si no puse en el libro un par de capítulos dedicados al éxito de la ópera cumbia La Virgen Cabeza es porque eso es algo que todo el mundo conoce, aparece en la tele, en las revistas, en los diarios, tiene mil sitios de fans en internet, ha sido ocasión de polémica entre Cleo y el Papa. (Cabezón, 2018, p.175).

El final de la novela proporciona una complejidad mayor al tema de la enunciación porque, dicha parte agregada como un *magnam finale*, que no es, propiamente, parte de la trama. Esta fisura narrativa, marcada por medio del cambio tipográfico para subrayar el giro enunciativo por afuera de la *diégesis*. La complejidad enunciativa podría conceptualizarse como una paradoja discursiva al presentarse como una falsa síntesis o cierre categorial. Del mismo modo, su dispositivo literario incorpora, mediante la transferencia del titular del habla a la travesti Cleo, los modos operativos y literarios de la carnavalización, la parodia, la presentación de la figura la travesti de Cleo, transformada en *femme fatale* o Cleopatra. En el desarrollo de los capítulos, hay la utilización de los dispositivos narrativos tradicionales o monológicos y, de igual manera, de la polifonía y sus potencias discursivas. Empero, la parte del epilogo en *La Virgen Cabeza*, no establece un cierre en la enunciación, sino que la amplía a manera de una espiral barroca: Gabriela Cabezón Cámara (autora), la Virgen Cabeza (Virgen), La Virgen Cabeza (título), Qüity (voz narradora/autora/periodista), Cleopatra (travesti/autora/médium con la Virgen Cabeza).

La parte final, funciona como una narración en primera persona. Ese género epistolar ejercido por Cleo, por un lado, presenta una forma narrativa monológica, al mismo tiempo, incorpora transtextualidades bíblicas, además de la incorporación de la metatextualidad donde Cleo habla sobre las problematizaciones críticas de la misma novela: “Voy a grabar un diario con todo lo que vaya pasando, Porque está escrito, y lo vas a tener que escribir vos, mi amor” (Cabezón, 2018, p.182). De modo que, la producción narrativa adquiere otro nivel, al problematizar, en términos más amplios, el ejercicio de la enunciación.

4. A modo de conclusión

El personaje Cleopatra en *La Virgen Cabeza* opera como gestor de significados, símbolos y, principalmente, al problematizar la titularidad de la enunciación tiene similitud con el personaje de Sarrasine de Balzac, del cual Roland Barthes reflexiona sobre el personaje travesti al interrogarse por ella/él produce una subjetividad oblicua e indeterminada, a partir de esa indeterminación y ambigüedad afirma: “La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen”. (Barthes, 1987, p. 2) Siguiendo a Barthes diríamos que *La Virgen Cabeza* es un dispositivo narrativo que potencia la desaparición de un titular único del habla. A manera de hipótesis, la parodia desestabiliza todo lugar de enunciación y la omnipotencia de una sola voz narradora. En este artefacto narrativo, se ilustra la pluralidad del lenguaje mismo. En ese sentido, el personaje Cleo *habla* y es *hablada*, como un verdadero personaje *médium* y ventrilocuo.

Asimismo, en *La Virgen Cabeza*, el personaje central funciona como elemento semántico expansivo y metáfora expandida mediante complejos procesos de resemiotización y decodificación a lo largo de esta novela. Por eso, Cleo se asocia a la producción del lenguaje: Cleo “parlante”, “lenguaraz” “discursiva” y “elocuente”. Cleopatra es un órgano hablante, un pivote que potencia la narración y establece un sabotaje de todo sentido de estabilidad para ejercer su potencia discursiva como dispersión y cataclismo: “No, Catalina querida, esto no termina acá. No se termina ni en pedo: Yo sé que vos te creés que es tu libro y que entonces ponés lo que se te da la gana y se acaba donde se te canta el culo, pero estas equivocada: también es mi libro y sobre todo es el libro de la Virgen. (Cabezón, 2018. p.176).

Además, observo en *La Virgen Cabeza* una disputa recurrente por la titularidad de la enunciación en la pareja conformada por Qüity y Cleo. Hay una metamorfosis continua de su personaje Cleopatra, que deviene en Qüity, Carlos, María Cleopatra. Por añadidura, es una novela de multiplicación polifónica por su ampliación estereofónica y su ejercicio de ventriloquía. Así mismo, la potencia de su voz travesti y su interpelación para “contar su propia historia” su relación lésbica y *queer* con Qüity hace de Cleopatra un personaje disruptivo y discordante con el ordenamiento social y heteropatriarcal establecido.

Referencias

- Bajtín, M. M., & Dostoievski, F. M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de cultura económica.
- Barthes, R. (1980). *S/Z: an essay*. Siglo XXI.
- Belmonte, J. J. (2011). Historiar el Oriente: Cleopatra en la historiografía española del XVI. *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, (17), 286-310.
- Butler, J., & Pérez, M. J. V. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política*. Ediciones Paidós.
- Cabezón, G. C. (2021). *Les aventuras de China Iron*. L'Ogre.
- Cabezón, G. C. (2018). *La Virgen Cabeza*. Nitro/Press.
- Carpentier, A. (1990). *Ensayos*. Siglo XXI.
- Chakravorty Spivak, G. (2011). *¿Puede hablar el subalterno?* Editorial El cuenco de plata.
- Daniel, C. (2004). *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. Editora Iluminuras.
- De Balzac, H. (2020). *Sarrasine*. Graphic Arts Books.
- Egiptoexclusivo.com (n.d.) *Las Mejores películas sobre Cleopatra*. Retrieved, noviembre 13, 2021 from <https://www.egiptoexclusivo.com/blog/las-mejores-peliculas-sobre-cleopatra/>
- Francesconi, L. H. K. (2018). Ópera e gênero: personagens em travesti em um nova perspectiva. <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/156003>

- Gaya, S. G. (1961). La obra poética del Príncipe de Esquilache. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15(1/2), 255-261. <https://www.jstor.org/stable/40297527>
- Hernández, S. M (2015). Dialogismo y alteridad en Bajtín. *Contribuciones desde Coatepec*, (21), 11-32. Arregui, M. *Illuminuras Ltda.*
<https://www.redalyc.org/pdf/281/28122683002.pdf>
- Marcello, E. (2015). El mito histórico de Cleopatra en Calderón y sus contemporáneos. *El mito histórico de Cleopatra en Calderón y sus contemporáneos*, 267-286.
<https://www.torrossa.com/en/resources/an/3318740>
- Molina, C. J. (2021). Ventriloquia sadeana en la villa de *La virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara. *REVELL: Revista de Estudios Literarios da UEMS*, 2(22), 124-142.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8085179>
- Perlongher, N. (1991). *Caribe transplantino: poesía neobarroca cubana e rioplatense*. Editora *Repositório Institucional UNESP*
- Romo, J. M. Travestis en Roma. Un pasaje Satírico: Juvenal, II 82-116.
<https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/49892509/>
- Sarduy, S. (1981). *Cobra*. Edhasa.
- Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. Fondo de Cultura Económica.
- Shakespeare, W. (2012). Antonio y Cleopatra (Vol. 349). *Newton Compton Editori*.
- Urquijo.(2011). *Androginia en teatro*.
[Scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=Shakespeare](https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=Shakespeare)
- Virgendelacabeza.net (n.d.). *Historia Virgen de la cabeza*, Retrieved, mayo 21, 2020
<https://virgendelacabeza.net/historia/>
- Villaceque, S. (2011). El hermafrodita y sus avatares: una lectura sociocrítica de la intersexualidad e interculturalidad en la obra de Dalí. *Sociocríticas*, 26(1), 367-404.