

De villas y paraísos perdidos. Memoria y literatura

En *La virgen cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara*

Liliana Tozzi**

Miles de años después, cuando del mundo de Homero no quedan más que unas piedras y unas columnitas de mierda (...) veía a Kevin con la misma desesperación que Odiseo a su madre: sigue sin ser posible abrazar a los muertos, hechos solo de una memoria que también se muere.

Gabriela Cabezón Cámara. *La Virgen Cabeza*

Introducción

Las acciones narradas en *La virgen cabeza*, de Gabriela Cabezón Cámara,¹ se desarrollan en El Poso, una villa ubicada en San Isidro, en la provincia de Buenos Aires. Allí llega Qüity para escribir una crónica periodística sobre la “Hermana Cleopatra”, una travesti que habla con la Virgen y organiza a la gente para sacar a los chicos de la calle y de la droga. Paralelamente a las modificaciones que se producen en la villa a partir de las recomendaciones que la Virgen le da a Cleo, en Qüity se desarrolla un proceso de transformación subjetiva mientras se integra progresivamente al universo villero.

Por otra parte, poderosos grupos empresarios intentan obtener los terrenos para desarrollar megaproyectos inmobiliarios. Ante la resistencia de los habitantes, la represión policial a instancias del poder político arrasa con ranchos y vidas humanas, entre ellas las del pequeño Kevin, a quien la periodista prácticamente ha adoptado. El quiebre que se produce en los personajes de Cleo y Qüity luego de enfrentarse con la muerte de su gente coincide con el comienzo de la historia de amor entre ellas. Amenazadas por su posición en la villa *erradicada*, huyen primero a una isla en el Delta del

* El presente trabajo se inscribe en el proyecto del equipo de investigación “Cartografía Literaria del Cono Sur”. Facultad de Lenguas. UNC. Directora: Dra. Mirian Pino. Proyecto con subsidio de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la UNC.

** Liliana Tozzi es Profesora en Literatura, Castellano y Latín, Licenciada en Letras y Doctora en Ciencias del Lenguaje con mención en Culturas y Literaturas Comparadas (Facultad de Lenguas, UNC). Se desempeña como docente en la cátedra de *Metodología de la investigación literaria*, ha dictado seminarios de redacción de tesis y de Literatura en carreras de grado, de postulación docente y de posgrado. En el área de investigación, integra equipos con proyectos avalados por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la UNC. Ha participado como expositora en congresos y encuentros científicos y ha publicado artículos y ensayos en libros y revistas especializadas. Como narradora, cuenta con relatos publicados con el grupo Decamerón Cordobés.

Facultad de Lenguas. UNC. Correo-e: tozzi.liliana@gmail.com

¹ Cabezón Cámara, G. (2009). *La virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. En adelante, las citas de la obra se realizan con el número de página entre paréntesis.

Paraná y luego a Miami, donde nace María Cleopatra, hija de ambas. Allí obtienen fama y dinero gracias a la cumbia de la Virgen Cabeza, con letra de Qüity, y a la prédica religiosa de Cleopatra. Finalmente, según se cuenta en el “Epílogo” de la novela, Cleo deja a Qüity y a su hija para ir a predicar a Cuba, por mandato de la Virgen, con una gigantesca imagen construida con piedras preciosas, que costó la mayor parte de la fortuna que habían obtenido.

El relato alterna las voces narrativas de Qüity –a través de la escritura– y de Cleo –mediante grabaciones que Qüity pasa al papel. El mundo narrado incluye prostitutas, travestis, proxenetas, chorros, narcos, jefes de seguridad, policías corruptos y arrepentidos, poniendo en escena la heterogeneidad de una cartografía atravesada por diversos estratos sociales, culturales, económicos y de género –sexual y discursivo. Así, la novela permite múltiples abordajes de análisis. En este trabajo, delimito el problema a los modos en que las memorias individuales dan cuenta de una memoria colectiva y organizan una visión crítica de la Argentina reciente. En este sentido, me pregunto: ¿de qué manera se inserta la villa en el diseño urbano de la ciudad de comienzos del milenio? y, en relación con ello, ¿qué lugar ocupan los sectores marginales en la Historia colectiva?;² ¿cómo se organiza la práctica de memorizar a través de las voces que narran?

1. Esas raras cartografías villeras

El Poso,³ la villa de la ficción, se construye como un universo delirante, caracterizado por la superposición y la mezcla: “En el barroco miserable de la villa, cada cosa siempre arriba, abajo, adentro y al costado de otra, todo era posible. Y, eventualmente, divertido: de tanta superposición, todo cogía con todo, hasta los caballos atados a los carros se subían sobre otros caballos atados a carros y se apilaban para coger aplastando carros y cartones.” (111)

No es casual el nombre del asentamiento de la ficción: “El Poso”, con “s”, lo que agrega un plus de significación por el juego entre *poso* y *pozo*. La geografía del lugar remite a la zona “del bajo”, al “pozo”, donde se acumula el agua durante las lluvias y también donde suelen ubicarse los

² Adoptamos la diferencia Historia/ historia en el sentido que precisa María Cristina Pons: “El término ‘Historia’ (con mayúsculas), entonces, se usará para referirse tanto al concepto del acontecer histórico pasado como al discurso que es producto de la actividad historiográfica. Con el término ‘historia’ (con minúscula) se hará referencia a ese aspecto de la narrativa de ficción que remite al acontecer narrado...”. (*Memorias del olvido* 16, nota al pie 2).

³ Si bien la situación de los asentamientos marginales desplazados por emprendimientos económicos y la represión policial para su desalojo han sido frecuentes en la Ciudad Autónoma y el gran Buenos Aires, los indicios sobre su ubicación remiten a la villa denominada La Cava, situada en San Isidro. Su erradicación para la construcción de un barrio de “viviendas sociales” y el desalojo por la fuerza consta en diversos medios periodísticos e informes de ONGs; entre ellos: “Incumplimiento del plan de viviendas La Cava”. En *Informe reservado.Net*. Fecha de consulta. Abril 2012. <http://www.informereservado.net/noticia.php?noticia=20057>; “Sobre la ejecución de plan de viviendas en La Cava.” Movimientos Libres del Sur. Buenos Aires, 21 de enero de 2007. Fecha de consulta: marzo 2012. <http://libresdelsur.org.ar/archivo/?article645>

barrios marginales en los conglomerados urbanos. Sin embargo, el término también se refiere al sedimento que queda en el fondo, el resto desechable. La villa se ubica en la parte baja de la zona y remite a las capas ubicadas en la parte inferior del estamento social. Una muralla la separa de los vecinos de clases sociales más acomodadas, frontera cartográfica que marca un límite económico, social y cultural, y que oculta a la vista una otredad que intenta neutralizarse a través de la exclusión del espacio visible: "...bajamos de la autopista apenas vimos la villa. Está en la parte más baja de la zona: todo va declinando hacia ella suavemente menos el nivel de vida que no declina, se despeña en 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. / Una pena que tanta plenitud fuera interrumpida por las puertas mugrosas de los pobres." (37)

La llegada de Quity a El Poso tiene relación con un episodio anterior, que marca su historia personal: de regreso a su casa, durante la noche, pasa con el automóvil por las cercanías de la villa. En medio de la oscuridad, aparece el cuerpo en llamas de una mujer. Quity baja del auto, intenta auxiliarla y, al ver su sufrimiento y la falta de esperanzas de sobrevivir, le da el tiro de gracia con su revólver. La muchacha, como se sabe posteriormente a través de las noticias, se llama Evelyn y fue víctima de "la Bestia", el jefe de un grupo de trata y explotación de mujeres, que utiliza esos métodos con quienes pretenden escapar. El shock que esta experiencia produce en la narradora constituye el paso previo a su ingreso a la villa, guiada por Daniel, un ex policía de la SIDE:⁴ "...nunca pude volver al otro lado del mundo, al de los que viven fuera de los pequeños Auschwitz que tiene Buenos Aires cada dos cuadras. Evelyn fue mi ticket to go, mi entrada a la villa. Yo la maté y ella me hizo villera." (49)

En el universo villero, la Hermana Cleopatra transmite el mensaje de la Virgen Cabeza en una lengua que mezcla el español de Argentina con la jerga villera e incorpora expresiones castizas, una producción que reproduce en el discurso la heterogeneidad cultural. La aparición de la Virgen se produce cuando Cleo, golpeada y violada reiteradamente por la policía, yace semiconsciente en una celda: "A punto de ahogarse en su propia sangre y la leche de toda la comisaría, tuvo una visión: la Virgen, 'divina, más rubia que Susana, toda vestidita de blanco, como con una túnica de seda parecía que estaba, me limpió la cara con una carilina que no sé de dónde la sacó ella, [...] me sentó en sus rodillas y me dijo que no me preocupe, que ella me iba a cuidar, que

⁴ SIDE: sigla que corresponde a la Secretaría de Inteligencia del Estado, que tuvo un papel determinante durante la dictadura argentina (1976-1983). Actualmente, se denomina Secretaría de Inteligencia y depende de la presidencia de la Nación.

a ella no le iban a matar más hijos, que qué se creían. Me dijo que tenía que cambiar de vida, que hacía mal andar por ahí ‘foiando’, que quiere decir garchando, todo el día, que me cuide. Como en español hablaba, parecía la reina Sofía, a mí me daba un poco de risa.” (35)

La imagen de la ex prostituta travesti se transforma progresivamente a través de su rol de *médium*: “...adoptó, después de que Dios le habló, un look Eva Perón y un dominio de cámara semejante al de Susana Giménez, la pasión de su infancia.” (33). La transformación del personaje marca un punto de inflexión en la dimensión social representada que impacta tanto en el interior de la comunidad villera, como en sus relaciones con otros sectores sociales; en efecto, la difusión mediática, a través de la televisión, atraviesa la frontera y atrae a otros personajes que provienen del otro lado de la muralla y se incorporan al conjunto de *fieles*, desde damas del patriciado porteño hasta personajes de la farándula artística. La voz de Cleo transmitiendo el mensaje de esa Virgen “cabecita negra”, representada a través de una estatua deforme construida en cemento por un albañil de la villa, instala una pastoral alternativa, mediante un discurso heterodoxo que combina elementos de la cultura occidental con el discurso de la cumbia y la jerga villera.

La configuración del cronotopo⁵ se realiza mediante un discurso que pone el acento en lo escatológico, en una mezcla caótica de desechos: el resto que se deposita en el *poso* reúne el excremento, el vómito, el semen, en situaciones que se describen con minuciosidad a través de un relato donde todo resulta exacerbado, con ecos del neobarroso rioplatense:⁶ “Éramos una villa ecológica, reciclábamos casi todo, hasta la misma mierda que se comían las ratas reales, las fiesteras after hour, las coprófagas. / La cadena empezaba por nosotros o por lo menos eso creíamos: tomábamos, comíamos y cogíamos más o menos como cualquiera, tal vez un poco más, como todo el mundo cuando sospecha que se acaba el mundo, seguramente más que cualquiera, nos desbordábamos [...] Había danzas que explusaban diablos, gente que se desmayaba y cuando volvía en sí pedía perdón a todos por sus ofensas: así, algunas noches terminaban en confesiones, llantos generales, abrazos.” (107)

La vida en la villa se organiza mediante un sistema donde las ratas sirven de alimento a las carpas criadas en un estanque construido por mandato de la Virgen. Las carpas, peces que se

⁵ Definimos “cronotopo” desde la teoría de Mijaíl Bajtín: “Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa ‘espacio-tiempo’) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.” (Bajtín, 1991: 237); “El cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad. Por eso, en la obra, el cronotopo incluye siempre un momento valorativo, que sólo puede ser separado del conjunto artístico del cronotopo en el marco de un análisis abstracto. En el arte y la literatura, todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables, y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo.” (393).

⁶ Consideramos el “neobarroso” desde la perspectiva de Néstor Perlongher: “...producto de cierto despedazamiento del realismo, paralelo al desgaste del ‘realismo mágico’ y de lo ‘real maravilloso’ [...] También, acentúa su carácter degenerativo’ incorporando el universo kitsch como otro de los componentes de esta forma plebeya del barroco (Perlongher, 1992:32) -un ‘barroco de trinchera’, cuerpo a tierra- que él llamó ‘neobarroso’” (Minelli, 2003: 194).

destacan por su capacidad de supervivencia en un medio adverso, pasan a integrar ese mundo marginal como un elemento que asegura la supervivencia: como los habitantes de la villa, pueden alimentarse de los restos de otros, organizando una cadena ecológica del desecho, constituida por eslabones que avanzan progresivamente hacia niveles de mayor marginalidad.

La presencia del agua en la villa es una constante; la imagen de la lluvia que anega los senderos y vuelve intransitable los pasajes es la del diluvio que anticipa la destrucción: las inundaciones de calles y viviendas, el barro en el que se hundan los pies y se revuelcan cuerpos humanos, animales y objetos. El simbolismo del agua como purificación se desplaza hacia la imagen de la putrefacción, la alegoría del desecho como representación de la calavera que subyace detrás del rostro, de los desechos sociales de un sistema de exclusión, que los expulsa al *pozo/ poso* detrás del cartel de publicidad que lo separa del otro mundo.⁷

En este contexto, la aparición de esa Virgen de los bajos fondos a través de una *médium* travesti y villera representa la emergencia de una religiosidad pagana que encarna las necesidades de un conjunto social excluido: "...como le dicen a la nuestra, 'la Virgen Cabeza', por nosotros, que éramos todos cabecitas como nos decían las viejas chetas del barrio, (...) A la Virgen le gustamos los negros, Qüity, y las negras también les gustamos y las negras travestis para mí que le gustamos el doble." (125).

La construcción del estanque para la cría de carpas opera como punto de anclaje para la transformación en una comunidad más organizada: "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. 'Lo que es el estanque es la villa', decía Daniel y de alguna manera Cleopatra también lo pensó y coronó la puesta en abismo colocando otra Virgen sobre la muralla: un rectángulo contenía a otro y a los dos los protegía una Santa Madre. Entre esas dos madres quedaron los pibes." (86)

Las modificaciones en la disposición urbana traducen una planificación que persigue determinadas metas, pone en relación el orden de los signos con el de la cartografía, y en este punto resulta inevitable la relación con la conceptualización de Ángel Rama en *La ciudad letrada* (1984/

⁷ Tomamos la alegoría en el sentido de Walter Benjamin: "...en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del observador como pasaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho: en una calavera. Y, si bien es cierto que ésta carece de toda libertad 'simbólica' de expresión, de toda armonía formal clásica, de todo rasgo humano, sin embargo, en esta figura suya (la más sujeta a la naturaleza) se expresa plenamente y como enigma, no sólo la condición de la existencia humana en general, sino también la historicidad biográfica de un individuo." (Benjamin, 1990: 159)

2004).⁸ El trazado urbano caótico no responde a la lógica hegemónica de la razón instrumental, al orden de los signos organizado por la figura del letrado destacado por Rama, sino a una visión de mundo que se organiza en el borde del sistema. Sin embargo, ese caos da cuenta de un ordenamiento propio, coherente con una manera de plasmar en el territorio una visión cultural alternativa, donde la “cabeza” que organiza el plano responde a otra lógica y piensa otro concepto de comunidad, fuera de la idea de Estado y de Nación.

La configuración cronotópica de la villa incorpora los valores de un grupo social *fuera de lugar*, que al ser despojado del territorio propio se traslada a Miami, donde establecen una microcomunidad en otro espacio físico, tan ajeno y hostil como puede serlo el “más allá del muro” de la villa El Poso de Buenos Aires: “Lo que teníamos en la villa está perdido, sí, como el paraíso está perdido y perdidos están sus prados y la sombra de sus árboles y las ramas inclinadas por el peso de las flores y las frutas que brillaban como joyas y los pájaros que cantaban como ángeles. [...] Ahora, tal vez, la villa se parece un poco más al paraíso que entonces, pero sólo por lo perdida y añorada, aunque a veces, munidas de martinis y vista caribeña, nos ponemos a planear la villa nueva, a pensar cómo recrear eso que tuvimos.” (79-80). Esta idea de reconstruir la villa en otro marco englobante permite considerar la transversalidad de relaciones entre la heterogénea población de la aldea global, puesto que con los desplazamientos geográficos también migran prácticas culturales.

En este sentido, el relato funciona como modo de dejar testimonio de la Historia de un grupo social excluido no solo de la Historia *oficial* sino también de otras versiones de la Historia que se construyen desde las instituciones. Un relato que recupera la villa como “paraíso perdido”, donde el significante “paraíso” se resemantiza mediante la incorporación de valores que resultan contrarios al significado tradicional y religioso del significante.

La forma de “pensar la villa nueva”, de “recrear lo perdido” se organiza como un texto que construyen a dos voces Qüity y Cleo, dos versiones de los hechos que se complementan e incluso se contradicen, inscribiendo así la complejidad de la realidad referenciada. Un ejemplo lo constituye el relato del cambio operado en la villa luego de la construcción del estanque y de la actividad pastoral de Cleo. Qüity escribe: “Los pibes empezaron a estar bien: la villa se llenó de gente, estudiantes, fotógrafos, militantes de ONG que administraban el diezmo de la culpa, antropólogos, periodistas [...] La prensa empezó a hablar del ‘sueño argentino’ para referirse a nosotros.” (90); a lo que Cleo responde: “Mi amor, te olvidás de todo vos, voy a tener que grabarte cada dos páginas que leo [...]

⁸ Resulta relevante, respecto del concepto de Rama, el debate planteado, entre otros intelectuales, por Jean Franco (2002) y Josefina Ludmer (2010).

hablaban de 'sueño argentino' pero nos cagaban a tiros. Festejábamos cuando no nos mataban a los cien porque nos tiraban, como a los patos de lata de esos parques de diversiones..." (91)

2. Los márgenes no tienen Historia

La ocupación de las tierras donde se erige la villa se consolida y legitima a través de la genealogía familiar y el trabajo sobre ella. En este punto, el texto traza una comparación con el grupo terrateniente que da origen al patriciado porteño: "En El Poso había gente viviendo por más de cincuenta años; y eso acredita propiedad, como cualquier familia de estancieros sabe por los cuentos de los abuelos y los tatarabuelos sobre los orígenes de la fortuna del clan. Quiero decir, se alambraba y con los años y la fuerza eso se volvía un título de propiedad. De todos modos no creo necesario argumentar mucho: había como cinco generaciones de villeros nacidos en la villa; los pobres se reproducen cuando son muy jóvenes. Los chicos más chicos de la villa eran cuarta e incluso quinta generación de villeros. Y estaba el estanque, con las carpas tan proclives a la reproducción pese a todo hacinamiento como sus dueños. Y estaba la Virgen que ya era la Virgen Cabeza, tan villera como su médium, mi amada Cleo." (133)

La narradora organiza la argumentación para legitimar los derechos de propiedad sobre la tierra mediante la reapropiación de los valores de la clase terrateniente argentina: la ocupación, el trabajo sobre el territorio y la genealogía familiar. A ello se agrega la planificación urbana orientada desde un doble mandato, religioso y político: el culto a la Virgen Cabeza y la médium que oficia de "jefa espiritual": Cleo. Y así la villa organiza una comunidad que desarrolla su vida detrás de la muralla que la separa de la autopista y de los otros barrios: una isla que sin embargo tiende lazos diversos con los habitantes "del otro lado".

La valoración que subyace en las acciones de despojo y violencia es la deslegitimación de los villeros como parte integrante de una comunidad más amplia: los borran de su espacio, de su tiempo y de sus valores culturales. En consecuencia, también del relato de la Historia. Cuando un grupo de arqueólogos realiza excavaciones en busca de restos para reconstruir el pasado: "Curiosamente, dijeron, solo se hallaron elementos de principios del siglo XIX y de fines del XX y comienzos del XXI, como si durante casi doscientos años nadie se hubiera detenido allí, como si hubiera sido solo un camino, o los villeros hubieran hecho campamento sobre una calle o la villa fuera una especie de piquete permanente." (69-70)

En la villa todo es desechable y perecedero, incluso los restos se consumen, a tal punto que ni siquiera permanecen como materialización de la Historia. Como expresa el final del poema que

escribe Qüity cuando muere el Torito, un personaje de la villa que las acompaña en el exilio en Miami: “Aunque atemos a la suerte,/ No nos salva ni el destierro,/ es super fast nuestra muerte:/ nadie llega a los cincuenta/ siempre hay bala o puñalada/ transformándonos en tierra,/ humo, polvo, sombra, nada.” (104)

La falta de trascendencia en la Historia se liga a la trascendencia desde la perspectiva religiosa, a través de una ritualística pagana que encarna en la figura de la Virgen Cabeza, y combina elementos del santoral católico con los dioses del Olimpo, heterogeneidad que desarticula la organización canónica de los saberes desde la cultura hegemónica. Ante el relato de Cleo sobre sus diálogos con la Virgen, Qüity se interroga: “...¿cómo podía citar la *Odisea* casi letra por letra? No podía haberla leído en su pobre puta vida. ¿De dónde mierda sacaba cosas como esa? ¿Existirá la Virgen y le dará por los clásicos y las putas pobres?” (17)

El culto a la Virgen, comparable a la santificación que hace la cultura popular de personajes que la representan, como el Gauchito Gil, la Difunta Correa, los cantantes Gilda y Rodrigo, o personajes del entorno que son elevados a la categoría de santos milagrosos, como el Frente Vital, protagonista de la *non fiction novel* de Cristian Alarcón *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (2003), recupera el sentido religioso como práctica comunitaria que refuerza el sentido de pertenencia y la resistencia contra un entorno que los excluye: “Después entendí; no los escucharía ningún dios, pero se escuchaban ellos todos juntos y esa unión era fuerza, y eso de que ‘los hermanos sean unidos porque esa es la ley primera’ en la Argentina lo saben hasta los analfabetos.” (60)

Al desplazamiento de los espacios de visibilidad y de un lugar en el relato historiográfico responden con un libro que Qüity, desde su lugar de “letrada”, escribe, con la participación de la voz de Cleo que reafirma, corrige, cuestiona, modifica.

3. Voces que (se) escriben

La alternancia de las voces narradoras de Qüity –la voz letrada– y Cleopatra –mediadora entre la voz de la Virgen Cabeza y el poblado villero– pone en contacto dos cosmovisiones que convergen en el amor y en la maternidad; también en la voluntad de construir un relato y publicarlo en forma de libro para dejar testimonio de los hechos, inscribir la historia de la comunidad en la Historia colectiva. El diálogo que sostiene el texto revela las tensiones que se inscriben a través de la disputa por la toma de la palabra: “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 te estoy diciendo, amada mía, y si no, me sacás del libro. O lo voy a meter yo, que tengo derecho a hacerme escuchar.” (25)

El relato de Qüity oscila entre el *yo* y el *nosotros*, dando cuenta de un proceso de transformación a partir del momento en que ingresa a la villa, luego de la experiencia traumática de la muerte de Evelyn. Sus enunciados manifiestan un cambio que se traduce en el paso desde la separación *yo/ ellos* a la primera persona del plural: “ella me hizo villera” “nosotros, los libres, los alegres” (133), un proceso por el cual traspasa la frontera geográfica (se va a vivir a la villa) y cultural. Sin embargo, siempre es una voz otra porque es la voz del letrado que narra, a la manera del personaje de Solís de *Los de abajo*, de Mariano Azuela, analizado por Rama en su *Ciudad letrada*.

El relato recoge las múltiples versiones a través de una lengua que codifica la heterogeneidad cultural de un margen que no está ajeno a los cruces de la lengua hegemónica, que toma y reelabora desde una inscripción social propia: “Cada uno articulaba lo que quería decir en sintaxis propia y así armamos una lengua cumbianchera que fue contando las historias de todos, escuché de amor y de balas, de mexicaneadas y de sexo, cumbia feliz, cumbia triste y cumbia rabiosa todo el día.” (27)

Dos voces que enuncian valores diferentes, a través de un diálogo conflictivo que encuentran un espacio de convergencia en el relato de la muerte de Kevin, durante la represión policial. El enfrentamiento muestra una batalla desigual donde los villeros son masacrados por la policía, y se convierten en víctimas sacrificiales de un ritual sin sentido. La figura de Kevin caído bajo la bala policial cuando intenta en vano alcanzar su muñeco que flota en el barro, codifica el sufrimiento de una comunidad que resulta destruida. Despojados de su lugar, perdido todo anclaje social, destruidos por quienes deberían protegerlos: las autoridades políticas, el control policial, la Iglesia. Un universo sin dioses y sin certezas adonde asirse, puesto que, como afirma Cleo luego de la masacre: “...lo único que quedaba era este cuerpo mío” y “el cuerpo de los muertos haciéndose gusanos...” (129)

Algunas conclusiones

A partir de los interrogantes que planteaba en la introducción, es posible afirmar que la villa El Poso de la ficción de Cabezón Cámara reconstruye la realidad de los asentamientos marginales de la dimensión histórico social: situados en el bajo fondo de las urbes, reúnen los desechos de un

sistema de exclusión que, sin embargo, no deja de conectarse en algunos puntos con los residuos. Ejemplo de ello lo constituyen las damas y los miembros de la farándula que ingresan a las sesiones del culto de la Virgen Cabeza, o el traslado de las protagonistas a Miami, donde se mezclan con el lujo y el poder económico.

En la composición novelesca es posible leer la dimensión social a través de la desprotección, el despojo y la violencia que sufre la población de los estamentos inferiores de la escala social, excluida del *progreso* material, de la seguridad y el bienestar que debería proveer el Estado y también de un lugar dentro de la Historia. En este sentido, se revaloriza el poder del relato para inscribir una memoria que se inserte como parte de un relato memorístico más amplio. En el texto, esta función es asumida por el personaje de la periodista que llega a la comunidad para hacer la crónica de los hechos. A ella se une la figura de Cleo como *partenaire* dialógica que encarna la visión desde adentro, parte de la comunidad villera desde sus orígenes, y por ello legitimada como vocera de esa especie de coro desordenado y caótico que enuncia desde la oralidad la historia de El Poso.

El relato se vuelve así un modo de reordenar los hechos a través de una memoria que les otorgue sentido y los inserte en una Historia colectiva que los incluya.

Bibliografía

- Alarcón, Cristian. 2003. *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*. Verticales de bolsillo. (Grupo Editorial Norma).
- Bajtín, Mijaíl M. 1998. (1979) *Estética de la creación verbal*. (México: Siglo XXI).
- Bajtín, Mijaíl M. 1997. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Comentarios de Iris M. Zavala y Augusto Ponzio. Traducción del ruso de Tatiana Bubnova. (Rubí, Barcelona: Anthropos; San Juan: Universidad de Puerto Rico).
- (1991). *Teoría y estética de la novela*. 1989. (España: Taurus).
- Bajtín, M. (Pavel N. Medvedev). 1994. *El método formal en los estudios literarios*. (Madrid: Alianza editorial).
- Benjamin, Walter. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. (Madrid, Taurus).
- Cabezón Cámara, G. 2009. *La virgen Cabeza*. (Buenos Aires: Eterna Cadencia).
- Franco, Jean. 2002. *The Decline and Fall of the lettered City. Latin America in the Cold War*. (Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press).
- Ludmer, Josefina. 2010. *Aquí América Latina. Una especulación*. (Buenos Aires: Eterna Cadencia).
- Pons, María Cristina. 1996. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. (México: Siglo Veintiuno editores).

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. 2004. (1984). Prólogo de Carlos Monsiváis. (Santiago, Chile: Tajamar editores).

Consultas en páginas web

“Incumplimiento del plan de viviendas La Cava”. En *Informe reservado.Net*. Fecha de consulta. Abril 2012. <http://www.informereservado.net/noticia.php?noticia=20057>

“Sobre la ejecución de plan de viviendas en La Cava.” *Movimientos Libres del Sur*. Buenos Aires, 21 de enero de 2007. Fecha de consulta: marzo 2012. <http://libresdelsur.org.ar/archivo/?article645>