

**Representaciones identitarias sexo-genéricas en tres novelas  
de Gabriela Cabezón Cámara**

Tesis de Licenciatura

Silvia Paola Arratia.

Noviembre 2020.

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales.

Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco.

Licenciatura en Letras.

## Resumen

El objetivo de esta investigación es reconocer, describir y analizar las representaciones identitarias sexo-genéricas dominantes y emergentes de las mujeres en tres novelas de Gabriela Cabezón Cámara: *La Virgen Cabeza* (2009), *Romance de la Negra Rubia* (2014) y *Las aventuras de la China Iron* (2017). Novelas que despliegan estrategias que socavan el poder del patriarcado, posibilitan la emergencia de representaciones identitarias sexo-genéricas nuevas, visibilizan distintas y múltiples violencias de(l) género y se constituyen como discursos feministas y queers.

Esta investigación parte de, al menos, cuatro supuestos: que las representaciones identitarias (incluidas las sexo-genéricas) son inestables, ambiguas y de carácter social y no producto de la “naturaleza”; que en el discurso hegemónico lo dominante en materia de sexualidad naturaliza identidades y prácticas constrictivas, muchas veces violentas, en torno al género; que los feminismos y lo queer son perspectivas que cuestionan el orden dado y que posibilitan construcciones identitarias sexo-genéricas emergentes; y que los feminismos y lo queer están ligados por los mismos objetivos, métodos y estrategias de visibilización, denuncia y problematización del orden patriarcal.

El núcleo central de esta investigación se estructura en dos apartados: “Novelas de trinchera” y “Lo dominante y lo emergente en *La Virgen Cabeza*, *Romance de la Negra Rubia* y *Las aventuras de la China Iron*”. El primero contextualiza los textos, describe su estructura, resume la historia, establece los cronotopos, los recursos, el estilo y los tópicos presentes, reseña la biografía de su autora e identifica las características que la ubican dentro del neobarroso. El segundo describe y analiza las representaciones identitarias sexo-genéricas dominantes y emergentes en las novelas.

Dedicada a la matria, a mi familia  
y a las incontables mujeres que colaboraron en esta tesis

## Índice

1. INTRODUCCIÓN	6
1.1. Estado del Arte	9
1.2. Marco teórico	18
2. DESARROLLO	24
2.1. Novelas de Trinchera	24
2.1.1. <i>La Virgen Cabeza</i> (2009)	24
2.1.2. <i>Romance de la Negra Rubia</i> (2014)	27
2.1.3. <i>Las aventuras de la China Iron</i> (2017)	28
2.1.4. Gabriela Cabezón Cámara	30
2.2. Lo dominante y lo emergente en <i>La Virgen Cabeza</i> , <i>Romance de la Negra Rubia</i> y <i>Las aventuras de la China Iron</i>	32
2.2.1. El proceso de subversión del orden patriarcal	38
2.2.2. La visibilización de formas de la violencia hacia lo femenino	44
2.2.2.1. Violencia húmeda	46
<b>2.2.2.1.1. Las violaciones sexuales</b>	47
<b>2.2.2.1.2. Los femicidios</b>	49
<b>2.2.2.1.3. El Abuso Sexual Infantil (ASI) y el incesto</b>	52
2.2.2.2. Violencia simbólica	54

<b>2.2.2.2.1. La prostitución</b>	55
<b>2.2.2.2.2. La transfobia y la homofobia</b>	58
<b>2.2.2.2.3. El insulto</b>	60
<b>2.2.2.2.4. Los roles constrictivos de género</b>	63
2.2.3. La perspectiva feminista y queer en las novelas	68
3. CONCLUSIONES	71
4. BIBLIOGRAFÍA	77

## 1. INTRODUCCIÓN

“lo que hay es el acontecer de la materia,  
la inquietud fundamental de los elementos”

Qüity

El objetivo de esta investigación es reconocer, describir y analizar las representaciones identitarias sexo-genéricas dominantes y emergentes de las mujeres en *La Virgen Cabeza* (2009), *Romance de la Negra Rubia* (2014) y *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara. Escogí estas novelas ya que reconozco en ellas representaciones identitarias sexo-genéricas emergentes que rompen con las del discurso dominante del sistema patriarcal.

En el primer momento del proceso, mi objetivo fue resignificar los conceptos elaborados por los Estudios Queer sobre las representaciones identitarias de género en una propuesta de lectura de LVC. Al incluir RNR y LACI me pareció pertinente definir nuevamente mi objetivo.

En esta redefinición recuperé y revisé algunos de los temas de los que me ocupé en el marco de los exámenes finales de las diferentes literaturas de la carrera. Fundamentalmente, las representaciones de lo femenino. Ese recorrido había puesto a las mujeres y a sus representaciones en el centro de mis investigaciones. Para la Cátedra de Literatura Clásica analicé las representaciones de Helena en la épica y en la tragedia griega. Para Literatura Latinoamericana I elaboré dos trabajos: uno sobre las representaciones de la Malinche en los Cronistas de Indias y en la novela homónima de Laura Esquivel; y otro, acerca de lo femenino en *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos, y en *Los pasos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier. Para el examen final de la cátedra de Literatura

Española II abordé las problemáticas femeninas en el teatro de García Lorca. Literatura Latinoamericana II me brindó la oportunidad de estudiar la escritura femenina o de la mujer en los textos de la cubana Zoe Valdés. En la misma cátedra, la lectura de Manuel Puig y Pedro Lemebel me confrontó con sus representaciones de la homosexualidad y el travestismo en *El beso de la mujer Araña* (1976) y *Tengo miedo torero* (2001) respectivamente. Estas últimas lecturas fueron acompañadas por la teoría queer y pusieron en cuestión aquello que había analizado hasta el momento. Finalmente, la cátedra Metodología de la Investigación Literaria me presentó *La Virgen Cabeza*, novela que elegí oportunamente para realizar mi investigación al menos por dos motivos. En primer lugar, porque me permitió advertir mis creencias esencialistas y dicotómicas sobre las representaciones identitarias sexo-genéricas, que atribuían rasgos femeninos o masculinos a hembras o machos respectivamente; y, en segundo lugar, porque me ayudó a construir la jerarquía de las problemáticas que me imponen la preocupación que da origen a esta tesis.

Originan esta investigación: mi preocupación por la inequidad y por la violencia de(l) género que produce el discurso hegemónico, mi fascinación ante las posibilidades que brinda la literatura para abordar estos temas y la necesidad de hablar en el ámbito académico sobre los feminismos, sus tendencias, características y capacidades transformadoras.

Esta investigación parte de, al menos, cuatro supuestos: que las representaciones identitarias (incluidas las sexo-genéricas) son inestables, ambiguas y de carácter social y no producto de la “naturaleza”; que en el discurso hegemónico lo dominante en materia de sexualidad naturaliza identidades y prácticas constrictivas, muchas veces violentas, en torno al género (femenino/masculino, hombre/mujer, macho/hembra y homosexual/heterosexual); que los feminismos y lo queer son una perspectiva que cuestiona el orden dado y que posibilitan construcciones identitarias sexo-genéricas emergentes; y que los feminismos y lo

queer están ligados por los mismos objetivos, métodos y estrategias de visibilización, denuncia y problematización del orden patriarcal.

En la introducción, como corresponde a un trabajo de estas características, me ocupo de presentar el estado de la cuestión y el marco teórico con el que elegí trabajar. El primero reseña los trabajos que sirvieron de antecedentes para esta investigación; el segundo presenta el marco teórico que incluye algunas definiciones en torno a los conceptos de representaciones identitarias sexo-genéricas, estereotipos, lo emergente, lo dominante, lo queer y los feminismos.

El desarrollo de esta investigación se estructura en dos apartados: “Novelas de trinchera” y “Lo dominante y lo emergente en *La Virgen Cabeza*, *Romance de la Negra Rubia* y *Las aventuras de la China Iron*”. El primer apartado contextualiza los textos, describe su estructura, resume la historia, establece los cronotopos, los recursos, el estilo y los tópicos presentes, reseña la biografía de su autora e identifica las características que la ubican dentro del neobarroso. En el segundo, describo y analizo las representaciones identitarias sexo-genéricas dominantes y emergentes de las mujeres en *La Virgen Cabeza* (LVC de ahora en más), *Romance de la Negra Rubia* (RNR de ahora en más) y *Las aventuras de la China Iron* (LACI de ahora en más) de Gabriela Cabezón Cámara.

Finalmente, las conclusiones resumen el extenso y complejo proceso de investigación y plantean algunas reflexiones en torno al feminismo, Cabezón Cámara, la polifonía, la voz narradora, las heroínas, los estereotipos y las representaciones identitarias sexo-genéricas dominantes y emergentes en estas tres novelas de la literatura argentina del siglo XXI.

## 1.1. Estado del Arte

El presente capítulo reseña en orden de aparición las investigaciones y escritos que analizaron, durante los últimos cinco años, las novelas que escogí.<sup>1</sup> Prioricé los trabajos de tesis, congresos y revistas en los que se indagaran las cuestiones relacionadas con las identidades sexo-genéricas, los cuerpos, las disidencias y lo femenino. Dimensiono la trascendencia de las novelas de Cabezón Cámara por los numerosos artículos, entrevistas, notas y relecturas que producen y que, aunque no las cite, están presentes en mi trabajo.

La ponencia *Cosa de locas* (Franco, Sofía, 2016) elige a Cleopatra como una de las personajes trans a analizar y afirma que para desarrollar las características y experiencias de sus personajes travestis “los autores manejan estereotipos construidos por la sociedad, y aceptados por la cultura popular (...) encasillando al género y la formación de la identidad” (p. 131). Entre las coincidencias en el estereotipo que identifica Franco en las personajes están las limitaciones para aceptar la diferencia por parte de su entorno, una figura paterna que impone un modelo de masculinidad ligado a la violencia y la heteronorma, una madre ausente, la prostitución como fuente de sustento, el título de “loca” y la violencia física y psicológica a la que son expuestas.

En *Representaciones de la sexualidad en la literatura: naturalización y visibilidad* (Rotger, Patricia, 2016) se analiza RNR como parte de una nueva retórica que “trabaja sobre la naturalización y visibilidad de las ‘multitudes queer’” (p.1). Rotger explica que en la novela “aparece una apropiación gozosa de lo diferente, una desidentificación de las categorías hegemónicas y una idea de despartenencia con respecto a todo lo normativo” y

---

<sup>1</sup> En el plan de tesis elaboro un rastreo similar que incluye antecedentes desde la publicación de LVC en 2009.

que

lo monstruoso aparece ligado a los conceptos de vida y arte en donde el cuerpo cobra significancia política por su fuerza de resistencia a los dispositivos de sujeción y normalización. La figura del monstruo aparece aquí para señalar cómo la biopolítica diferencia entre vidas legibles y reconocibles y vidas a abandonar y desproteger. (p.2)

El trabajo *Cuerpos y literatura disidente. La Virgen Cabeza, de Gabriela Cabezón Cámara* (Ruiz, C., 2017) analiza tres ejes que Ruiz afirma inauguran las recurrencias temáticas y formales que continuarán en la obra posterior de Cabezón Cámara: la potencia de la elección de una voz narradora que se compone de múltiples voces y rompe la hegemonía patriarcal de la voz única autorizada; la representación de los cuerpos disidentes, antinormativos, deseantes, relegados y “monstruosos” que construyen géneros nómades; y, el plano de la biopolítica en el que lxs subalternxs (villerxs, putxs, mujeres, niñxs, extranjeroxs) pasan a integrar la masa de cuerpos que no importan. Ruiz explica que LVC

es una novela que moldea diversos materiales lingüísticos, políticos y corporales (...) que toma postura frente a la acuciante situación social en la que todavía existen cuerpos que son considerados como bienes consumibles, desechos de un canibalismo que fagocita la diferencia, surgido de la indisoluble unión entre capitalismo y patriarcado, (...) se cuela bajo nuestra piel y nos conmueve con la certeza de que, aunque “sigue sin ser posible abrazar a los muertos, hechos sólo de una memoria que también se muere” (LVC, p.] 11), dar voz a los vencidos de la historia es un acto de resistencia. (p.264)

La tesis *Cuerpo y mirada. Antología del cuerpo disidente en la novela latinoamericana contemporánea* (Castro Rodas, J. 2017) analiza en LVC lo femenino, el travestismo y el lesbianismo a partir del narrador y el punto de vista y selecciona a Cleopatra como una de las trece personajes antológicas. Castro Rodas considera el lesbianismo con Qüity en la novela como una emancipación del amor heteronormativo que reafirma la condición “femenina” de Cleo y que sus “cuerpos –formas de reorganización de la materia orgánica, de la historia, de la cultura– se han aproximado en un diálogo polifónico –estallido de registros, ecos y significaciones– para dar cuenta de las marcas, las contramarcas del discurso literario” (p.269).

El artículo *La virgen Cabeza: las voces de la villa y de las diversidades sexuales* (Ponze Adrián A., 2017) afirma que LVC “logra el encuentro entre dos formas de ver el mundo” (la de Qüity y la de Cleo) y “aborda la exclusión en dos de sus formas: la exclusión económica urbana y la exclusión de las identidades de género disidentes de la hegemonía heterosexual” (p. 39). Ponze analiza también en las personajes principales el “quiebre en las normas rígidas de la estructura binaria heterosexual” (p.43). Por último, considera “diversas problemáticas ligadas a los marginados” (p.39) como la violencia institucional y la de género, especialmente la prostitución y el femicidio, y concluye que en la novela

observamos la sociedad argentina desde dos miradas: una occidental, racionalista, eurocentrista, de una joven que pugna por despojarse de los prejuicios que la aferran a una visión sesgada; y otra popular, espiritual, americana, de una travesti villera. El relato es efectuado a dos voces, de este modo los hechos que se van sucediendo pueden ser observados desde ambas perspectivas y apreciar el conflicto subyacente en nuestra sociedad. (p.48)

El trabajo *TransCorporalidades en Rivera Garza y Cabezón Cámara* (Bianchi, P. 2018) indaga en los textos *Nadie me verá llorar* (Rivera Garza, 2000) y *Le viste la cara Dios* y *LACI* de Cabezón Cámara las “fugas de las heteronormas” (párr.1) en las protagonistas y se pregunta, por ejemplo, si la China es un cuerpo de mujer, de varón, transexual, transgénero, híbrido, animal o todos esos cuerpos juntos y más también. Rivera Garza muestra que en las dos novelas de Cabezón Cámara las cautivas logran perturbar el mito fundacional y subvierten sus cuerpos y sus roles y afirma que

Las transgresiones a las normas no sólo se dan al alterar las parodias a las literaturas nacionales sino los modos en el que los cuerpos de las dos franquean las fronteras de ser un cuerpo y subjetividad solamente femeninos, de este modo construyen una nueva serie literaria y una nueva tradición de transcorporalidades que no necesitan ser definidas con un rótulo normativo. (*La China*, párr.4)

*El devenir queer de Cleopatra en La Virgen Cabeza de Gabriela Cabezón Cámara* (Juan Martínez Gil, 2018) parte de la hipótesis de que la narrativa de la autora expresa la subversión que implica lo queer a través de una creación que va más allá de los parámetros LGTB. Las “fugas de contenido y resignificaciones múltiples que difunden las barreras entre estratos sociales, lenguajes y culturas, y que representan la estética neobarrosa en la novela, también van a darse con respecto a las categorías sexuales tradicionales” (p.19) afirma Martínez Gil.

Así mismo, Martínez Gil reconoce el papel de quien escribe como recuperador(x) de la voz subalterna que en la novela es un

ejercicio de empoderamiento narrativo que otorga voz a las travestis de las villas miseria (en *La Virgen Cabeza*, 2009), a las mujeres víctimas de trata (en *Le viste la cara a Dios*, 2012 / *Beya*, 2013), a lxs desahuciadxs (en *Romance de la Negra Rubia*, 2014), a las víctimas de la represión institucional en Argentina, Túnez o Siria (en *Y su despojo fue una muchedumbre*, 2015) y a las «chinas» de la Pampa decimonónica (en *Las Aventuras de la China Iron*, 2017) (p. 12).

El trabajo analiza cómo Cabezón Cámara desarma la heteronormatividad en la figura de Cleopatra y cómo propone otras ficciones donde se

evidencia esta voluntad de empoderamiento que nos hace soñar en última instancia (...) en una utopía tanto en el terreno corporal y sexual como en el orden de lo económico. Una utopía para ser queer. (...) utópico nacimiento de otra Argentina posible, la nación postcolonial y travesti de la que Qüity y Cleo son, contradictoriamente según la cronología ficcional, sus fundadoras. (p.24)

El artículo *Desplazamientos identitarios y relectura de las subjetividades instituidas en Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara (Verónica Moreyra, 2019) plantea que la novela “permite ser leída como una ficción de lo político cuya protagonista emprende un proceso de insistente reinención identitaria que le permite reelaborar los sentidos de lo anómalo” (p.45). Moreyra afirma que los personajes se desplazan geográficamente por el territorio inexplorado del siglo XIX de la actual Argentina y “entre prácticas sexuales asignadas, desde la heteronormatividad, a diferentes géneros y que

acontece como equivalente al movimiento de desplazamiento territorial” (p.46).

Este artículo revisa en LACI mediante qué dispositivos discursivos el Estado argentino construyó una versión restringida, racializante, heteronormativa y patriarcal de los cuerpos y los espacios. Explica que el desierto, el fortín y tierra adentro sólo están habilitados para la visita u ocupación de subjetividades masculinas y que uno de los gestos políticos más contundentes de LACI es el cuestionamiento a la asignación de espacios habilitados según la categoría genérica a la que adscriban los cuerpos (p.49). Entre los desplazamientos analizados está la elección formal de construir una voz femenina reconocible pero silenciada, el transgenérico: “desde la poesía, desde la sextina hernandiana, a la narrativa novelística que incorpora y absorbe la totalidad de los géneros” (p.50) y el desplazamiento por el territorio nacional en el que surgen “nuevas identidades transitivas o ‘devenires’ (Perlongher, N., 1997)” (p.51).

El trabajo *Identidad, monstruos y violencia: Usos políticos de la corporalidad en las novelas de Bruzzone y Cabezón Cámara* (Sosa, Cristina P., 2019) se pregunta cómo se conciben los cuerpos en *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone, en LVC y en RNR. Sosa afirma que la política de los cuerpos que subyace en estas narraciones se distancia de los cuerpos normalizados (p.61) y que las experiencias de lxs protagonistas derivan en un descubrimiento que da cuenta de la plasticidad de sus cuerpos y de los pliegues monstruosos que hay en ellos (p.75). Sosa sostiene que las novelas presentan

nuevos modos de inscribir cuerpos y afectos; desde su posición dislocada, los protagonistas intentan discutir estructuras instituidas, son ficciones de subjetividad de género y sexualidad que entienden los cuerpos como mapas de poder, cuya potencia de variación los

lleva inevitablemente a resistirse a la violencia política, económica, jurídica, médica y estética. (p. 75-76).

El artículo *Canon, espacio y afectos en Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara (Fandiño, Laura, 2019) plantea el protagonismo de las mujeres trans y lesbianas como uno de los motivos que se acentúa en el proyecto creativo de la autora. Fandiño afirma que por medio de estas personajes se busca “desmontar la heteronormatividad como forma de dominio, visibilizar y reivindicar otras formas del deseo, la sexualidad y los afectos” y que

La novela diseña un espacio en transformación deconstruyendo los discursos e imaginarios fundacionales de la nación. (...) El goce, el cuidado del otro, humano o no humano, y la libertad se constituyen en un mundo posible más allá de la frontera, en una comunidad donde resulta inoperante la cosmovisión patriarcal y capitalista, donde la naturaleza y los afectos operan como fuerzas que otorgan libertad y cohesión a los miembros del grupo, esos que “no vamos a ver” . . . pero que quisiéramos. (p.64)

El artículo *Otras transfiguraciones de Fierro: Martín Kohan y Gabriela Cabezón Cámara* (Regazzoni, Susanna, 2019) analiza los textos LACI y *El amor* (2011) de Martín Kohan y afirma que la “fuerza literaria” de estxs autorxs “reside en la ironía con que se relata el paisaje y la sexualidad, afiliándose a la literatura nacional a través de emblemas consagrados para interpretarlos de otra manera y así darles nueva vida.” (p.211) Regazzoni ve en LVC una “versión descentrada de los hechos” (p. 217) que “plantea un proyecto de nación migrante, actualizada y comunitaria” (pp.217-218) y que crea

una nueva voz que desentona y se deja oír y que remite a una lectura queer que es lo que caracteriza el proyecto que la autora viene construyendo desde 2009. (...) Toda la obra de Cabezón Cámara apunta a una poética de desposesión y de silencios obligados, para armar una utopía donde se incluyan otros actores (el guacho, el gay, la lesbiana, el travesti, el marginal) con el objeto de desacralizar un discurso literario eminentemente masculino y realizar prácticas y formar comunidades que exceden los parámetros establecidos por las fronteras de la legitimidad simbólica y de la legalidad a secas. (...) propone así un pasaje hacia algo que podría llamarse la matría, un territorio regido por lo femenino más que por las mujeres, en el que lo masculino está devaluado por efecto de su propio exceso y donde se propone un modelo de identidad abierta, híbrida y plural relacionado a lógicas y a organizaciones comunitarias, de identidades sexuales y de actividades temporales y espaciales, todas ellas no normativas (p.218).

*El peso de la escritura: crítica feminista y ficciones del cuerpo* (Cabrera, Mario F. D., 2019) incluye a LACI como parte de “una exploración de un conjunto de textos ficcionales que (...) ejecutan intervenciones críticas que interpelan distintas configuraciones socio- culturales de género e instalan la problemática del cuerpo como una extensión metafórica de la noción de comunidad” (p. 3). Cabrera afirma que

la novela trabaja la reescritura del texto de José Hernández (y de los discursos asociados al proyecto civilizatorio del siglo XIX) a través de un proceso metafórico en el que pone de relieve las articulaciones

entre sexualidad, naturaleza y comunidad. En este sentido, la novela recupera la tradición de la escritura utópica a través de la fundación de una patria antirracista, anticapitalista, antiespecista y libre de etiquetas (p. 12).

Los artículos coinciden en la presencia de una nueva retórica, polifónica, neobarrosa, feminista, de subversión y transgresión. Algunos trabajos identifican en las novelas de Cabezón Cámara personajes femeninos, trans, monstruosos, disidentes o queer que buscan ser desidentificados, desetiquetados, desclasificados y visibilizados. Otros análisis acuerdan en que las novelas buscan desmontar y deconstruir la hegemonía patriarcal, heteronormativa, capitalista y racista de la tradición literaria. Las observaciones sobre las novelas y su relación con los textos canónicos permiten afirmar que Cabezón Cámara hace “una apropiación gozosa de lo diferente” (Rotger, p.2), crea utopías donde la matria, lxs subalternxs, lxs nómades no son excluidos y en la que no rigen las normas ni los estereotipos del discurso hegemónico.

El aporte de mi trabajo pretende reunir y organizar algunas de estas líneas de investigación en las tres novelas de Cabezón Cámara y proyectar a partir de esos ejes nuevas lecturas de otrxs autorxs.

## 1.2. Marco teórico

Las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que se construyen en las prácticas discursivas. Se constituyen dentro de la representación, dentro del discurso y a través de la diferencia. Toda identidad tiene como ‘margen’ un exceso, algo más, su otro necesario, silenciado y tácito, aquello que le ‘falta’; e implica la exclusión necesaria de algo y la jerarquización violenta de uno de los dos elementos de las oposiciones binarias que organizan las identidades resultantes; por ejemplo, macho/hembra, hombre/mujer, masculinidad/feminidad (Hall, 2003; p. 20). En las novelas de Cabezón Cámara me propongo reconocer, describir y analizar las representaciones identitarias sexo-genéricas (vinculadas a la sexualidad y al deseo) dominantes y emergentes de las mujeres.

En el marco de esta investigación entiendo por representaciones identitarias sexo-genéricas a aquellas en las que confluyen el sexo, el género y la orientación sexual. El sexo está determinado por la naturaleza, por el conjunto de características físicas, biológicas, anatómicas y fisiológicas, que definen a la humanidad comúnmente como hembras o machos. El género designa las normas, obligaciones, características, comportamientos, conductas, pensamientos, deseos, capacidades y lugares que una sociedad da a sus miembros según su sexo biológico y que los define, comúnmente, de forma dual como femeninas o masculinos. En tanto que la orientación sexual, con particularidades en cada cultura, es aquella que reduce las prácticas y los deseos eróticos a relaciones heteronormativas (Dorlin, 2009, p. 35).

También entiendo que las representaciones identitarias sexo-genéricas son representaciones sociales, en el sentido que propone Moscovici. El concepto de representación social (Moscovici, 1961) proviene de la sociología y ha hecho su paso por la

psicología infantil y social. Para este psicólogo rumano “representar es sustituir a, estar en lugar de. En este sentido, la representación es el representante mental de algo: objeto, persona, acontecimiento, imagen, etc. Por esta razón, la representación está emparentada con el signo, con el símbolo” (Jodelet, 1984; p. 475). Las características fundamentales de la representación son las siguientes: siempre es la representación de un objeto; tiene un carácter de imagen y la propiedad de poder intercambiar lo sensible y la idea, la percepción y el concepto; y tiene un carácter simbólico y significante, constructivo, autónomo y creativo. Moscovici afirma que en tanto fenómenos, las representaciones sociales se presentan bajo formas variadas, más o menos complejas. Son imágenes que condensan un conjunto de significados, sistemas de referencias que permiten interpretar lo que sucede, categorías para clasificar circunstancias, fenómenos e individuos y teorías que permiten establecer hechos sobre ellos. (Jodelet, 1984; p. 471-476) En tanto dichas representaciones se construyen en el discurso, me interesa reconocerlas, describirlas y analizarlas en las novelas de Cabezón Cámara, ya que parto de la hipótesis de que las suyas cuestionan las de los discursos dominantes.

A. Raiter, a partir de R. Williams, define al discurso dominante como un sistema social de referencia semiótica que forma parte del sistema de creencias que se pretende válido para toda una comunidad y para cada uno de sus miembros. Todo lo producido en una sociedad, su cultura (Raymond Williams, 1981), en este caso en particular las representaciones identitarias, adquiere significación particular en función de esas referencias establecidas. El sistema está compuesto por un conjunto de signos ideológicos, con un determinado valor, en torno de los cuales giran todas las demás significaciones sociales potencialmente válidas. Raiter explica que toda representación identitaria nueva o diferente será juzgada o pensada como verosímil desde los valores preexistentes de los signos impuestos por el discurso dominante (Raiter, 1999; p.19). Las representaciones identitarias

sexo-genéricas en el discurso patriarcal dominante establecen estereotipos que son cuestionados en las novelas. Leo en las voces de las narradoras tanto el discurso dominante como el emergente, por lo que en el análisis estableceré aquellas representaciones y estereotipos que pertenecen a uno y otro discurso.

El estereotipo es un tipo de representación identitaria que “es una forma de conocimiento e identificación que vacila entre lo que siempre está ‘en su lugar’, ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente” (H. Bhabha, 2007; p.91). El estereotipo puede verse como una forma “fijada” del discurso dominante que facilita las relaciones de dominación. Este proceso ambivalente sirve para representar la otredad y ofrece un puerto seguro de identificación:

El estereotipo no es una simplificación por ser una falsa representación de una realidad dada. Es una simplificación porque es una forma detenida, fijada, de representación, que, al negar el juego de la diferencia (que la negación a través del Otro permite) constituye un problema para la representación del sujeto en significaciones de las relaciones psíquicas y sociales (Bhabha, 2007; p.100).

Los estereotipos niegan las divergencias y singularidades y reducen las representaciones identitarias sexo-genéricas a machos o hembras, en el caso del sexo; a hombres o mujeres, en el caso del género; y, a homosexuales o heterosexuales, según las prácticas sexuales. Bhabha afirma que “como forma de escisión y creencia múltiple, el estereotipo exige, para su significación exitosa, una cadena continua y repetitiva de otros estereotipos” (2007; p. 102). Así, para sostener machos que son hombres masculinos es necesario fijar la idea de hembras que nacen mujeres femeninas. En las novelas se

reconocerán, describirán y analizarán los estereotipos sexo-genéricos del discurso dominante que se reproducen y aquellos que son puestos en cuestión. Este cuestionamiento posibilitará la identificación de representaciones identitarias sexo-genéricas emergentes y su posterior descripción y análisis.

Raymond Williams, en *Marxismo y literatura* (1997), explica que lo emergente se da en relación con lo dominante y lo define como los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente. Estos elementos en las novelas de Cabezón Cámara son nuevas representaciones identitarias sexo-genéricas de las mujeres, construcciones que están dadas por lo queer y los feminismos. Williams afirma que los elementos emergentes son esencialmente alternativos o de oposición a la cultura dominante y que una nueva clase o género es siempre una fuente de una práctica cultural emergente. Pensar las representaciones identitarias sexo-genéricas emergentes en las novelas me permite también analizar las del discurso dominante. A partir de la identificación y caracterización de lo emergente y lo dominante puedo afirmar que *La Virgen Cabeza*, *Romance de la Negra Rubia* y *Las aventuras de la China Iron* poseen el carácter sub-versivo propio de lo queer y de los feminismos.

En esta investigación adhiero a la idea de que existen múltiples y variados feminismos y considero importante establecer que todos ellos comparten la búsqueda del lugar de las mujeres en situaciones históricas específicas. Sus preguntas básicas son dónde están y cómo son representadas las mujeres en los procesos sociales. Los feminismos coinciden en que la ausencia de las mujeres, la distorsión de su papel y/o la experiencia mediada por la voz de los hombres hace necesaria la revisión de lo que hasta ahora se ha dicho sobre ellas. Los estudios feministas han llegado a la conclusión de que “las mujeres están presentes en la mayoría de las situaciones sociales. Allí donde no están, no es debido

a que carecen de capacidad o interés, sino que se han hecho esfuerzos deliberados por excluirlas” y, por último, que “allí donde están presentes, las mujeres han desempeñado papeles que difieren considerablemente de la concepción popular sobre ellas (como, por ejemplo, esposas y madres pasivas)” (G. Ritzer, 2.002, p. 381).

La relectura que los feminismos críticos hacen de Foucault pone en el centro del debate el lugar que ocupan los cuerpos en las sociedades y en sus discursos. A esto se suma la coalición intelectual entre diversos movimientos que cuestionan el principio de dimorfismo natural (macho/hembra) de las ciencias positivistas y que pretenden rectificar la presunción según la cual cada cuerpo alberga una verdad innata sobre su sexo. En este sentido, la teoría queer propone una mirada desnaturalizante de la realidad de género y una crítica a la construcción de identidades a partir del binarismo macho/hembra.

La palabra *queer* es equiparable en español a puto, marica o tortillera; en los diccionarios de inglés se la suele definir como: “1 *taboo* and offensive Word used to describe someone who is HOMOSEXUAL, especially a man. Do not use this Word. 2 old-fashioned strange or difficult to explain”<sup>2</sup> (Longman dictionary of contemporary English, 2003, p.1342); “1 (old- fashioned) strange or unusual [...] 2 (taboo, slang) and offensive way of describing a HOMOSEXUAL, especially a man, which is, homeweever, also used by some homosexuals about themselves”<sup>3</sup> (Oxford University Press, 2010, p.1242). El término es comúnmente utilizado como insulto homofóbico que intenta marcar al cuerpo considerado abyecto o patológico. Si bien como agravio homofóbico *queer* intenta marcar al cuerpo considerado anormal se convirtió, después de los Disturbios de Stonewall, en un término de

---

<sup>2</sup> Tabú, vocablo ofensivo usado para describir a alguien que es homosexual, especialmente hombre, no usar esta palabra” o “Fuera de uso, extraño, poco frecuente o difícil de explicar.

<sup>3</sup> (Anticuado) extraño o inusual. (Tabú, jerga) y una manera ofensiva de describir a un homosexual, especialmente a un hombre, la palabra es, sin embargo, también usada por algunos homosexuales para hablar de ellos mismos.

autoidentificación, en una práctica de orgullo de los grupos LGBT<sup>4</sup>.

Numerosas teóricas feministas, la primera fue Teresa de Lauretis en 1991, tomaron la palabra *queer* para explicar los procesos y características de un nuevo movimiento relacionado con la sexualidad y el deseo. Butler (2005) dice que *queer* es una expresión que pretende que las personas no tengan que presentar una tarjeta de identidad antes de entrar a algún lugar. La filósofa estadounidense explica que es un argumento en contra de cierta normativa de género, en tanto variable cultural impuesta, y que no es relevante para definir a un sujeto saber con quién duerme o si es heterosexual, bisexual, lesbiana o gay.

Así mismo, para la lectura de las novelas, entiendo lo *queer*, siguiendo a P. Preciado, como “la huella de un fallo en la representación lingüística antes que un simple adjetivo”; es decir, como una “expresión que sirve para nombrar un conjunto de características y prácticas que una sociedad determinada considera ‘anormales’” (Preciado, 2009).

Los feminismos y lo *queer* cuestionan las naturalizaciones de las dicotomías y de las jerarquías macho/hembra, masculino/femenino y hombres /mujeres del discurso dominante, y denuncian las prácticas que demonizan, marcan como sospechosas o anulan algunas identidades relacionadas al sistema sexo/género. A la vez, proponen representaciones identitarias emergentes en sus sociedades y dan el carácter sub-versivo a las novelas que analizo.

---

<sup>4</sup> La historia de los movimientos de lesbianas, gays, bisexuales y transgéneros tuvo su hito fundacional el 28 de junio de 1969 en Estados Unidos. Una violenta redada policial en el bar (gay friendly) Stonewall Inn produjo una serie de manifestaciones en contra de la persecución a los homosexuales en Nueva York. El acoso permanente que sufrían los cuerpos y la prohibición de prácticas sexuales disidentes cobraron fuerza y fueron rechazados por amplias franjas de la población. Al año siguiente también Los Ángeles conmemoraba la primera vez que en los Estados Unidos la comunidad homosexual luchó contra el sistema que los oprimía y violentaba. Año tras año se suman países instituyéndose esa fecha como el Día Internacional del Orgullo LGBT. Este colectivo intenta poner el acento sobre la diversidad de culturas basadas en la sexualidad y la identidad de género y se moviliza en búsqueda de reconocimiento de los colectivos invisibilizados, sobre todo luego del impacto que tuvo el SIDA sobre las “minorías” sexuales y su consecuente estigmatización.

## 2. DESARROLLO

### 2.1. Novelas de Trinchera

Tal como lo anticipé en la introducción, “Novelas de trinchera” es el primer apartado del último bloque del desarrollo de este trabajo de investigación. Este apartado es fundamentalmente descriptivo; presenta las reseñas de las novelas *La Virgen Cabeza*, *Romance de la Negra Rubia* y *Las aventuras de la China Iron*, la descripción de sus estructuras externas e internas, la identificación de los cronotopos, de los recursos y de los tópicos presentes en ellas, la caracterización del estilo narrativo, una breve biografía de Gabriela Cabezón Cámara y las características principales que me permiten ubicarla en el neobarroso. Esta descripción me brindará los ejes para analizar las representaciones identitarias sexo-genéricas dominantes y emergentes de cada novela y me permitirá establecer constantes y diferencias.

#### 2.1.1. *La Virgen Cabeza* (2009)

Entre las múltiples historias que se cruzan y se despliegan en esta novela se encuentran la de Qüity, la de Cleopatra y la de la Virgen. Está ambientada en la Argentina posterior a 2001 y es narrada por la pareja conformada por Cleo y Qüity, que vive una historia de amor fruto de un milagro de la Virgen Cabeza. Está dividida en veinticinco capítulos y un epílogo; los capítulos 3, 10, 12, 15 y 20 son desgrabaciones de la voz de Cleo y los otros veinte, más el epílogo, son narrados por Qüity. Cada capítulo se titula con el nombre de la correspondiente narradora y, a excepción del primero, con su frase inicial. Los capítulos 2, 3, 5, 11, 14, 18, 19, 20 y 23 poseen como epígrafe los versos de la Ópera Cumbia “La Virgen Cabeza”, canción que trajo fama y dinero a las protagonistas de la novela.

La narración inicia in medias res, en una isla del Tigre, con Qüity embarazada y sumida en una profunda depresión:

Pura materia enloquecida de azar, eso, pensaba, es la vida. Me puse así de aforística allá en la isla, casi en pelotas, sin ninguna de mis cosas, ni siquiera una computadora, apenas algo de dinero y las tarjetas de crédito que no podía usar mientras estuviéramos en Argentina. Mis pensamientos eran cosas podridas, palos, botellas, camalotes, forros usados, pedazos de muelle, muñecas sin cabeza, la reflexión del collage de desperdicios que la marea deja amontonados cuando baja después de subir mucho. Náufraga me sentía, y creí haberme salvado de un naufragio. Ahora sé que de un naufragio no se salva nadie. Los que se hunden están muertos y los salvados viven ahogándose (p. 9).

La historia comienza un par de años antes, la noche en la que Qüity conoce a Daniel, ex funcionario de la SIDE. Ella cubría el asesinato de una adolescente pobre en una fiesta de adolescentes ricos y él le cuenta sobre “la hermana Cleopatra” y sus milagros junto a la Virgen Cabeza. La periodista ve en esa historia la posibilidad de ganar dinero y reconocimiento profesional y decide conocer El Poso, una villa quilmeña en el conurbano bonaerense donde la travesti y la Virgen obran sus primeros milagros. El trabajo como cronista de policiales la acercó a la muerte, las violaciones, la sangre, el semen, los charcos de mierda de la villa, las lágrimas, el estanque, el río y una cantidad de líquidos, tangibles, olorosos, palpables y concretos.

La novela narra los hechos desde la infancia de Cleo hasta su viaje a Cuba; el tiempo del relato constantemente se ve alterado por las analepsis con las que las narradoras

introducen recuerdos de sus vidas. Puedo reconocer los siguientes cronotopos<sup>5</sup> en *LVC*: El Poso y el departamento de Qüity hasta la masacre, una isla de Tigre después de la masacre y durante su embarazo y, el presente de la escritura, en una mansión en la ciudad de Miami.

La presencia de un ambiente delictivo en el que la corrupción y la traición producen crímenes, la figura detectivesca, encarnada en Qüity, y la denuncia de las violencias y la descomposición de las instituciones colocan a la obra dentro del género neopolicial<sup>6</sup>. *LVC* visibiliza numerosos crímenes que ejercen la familia, la policía, el sistema político y la iglesia, en tanto instituciones de la democracia burguesa. Los crímenes en la novela son ejecutados por hombres, policías, jueces, políticos, curas e hijos del poder. Las víctimas son sujetxs con vidas precarias (Butler, 2009), con cuerpos frágiles, marginados y excluidos; son seres invisibilizadx o marcados como “lo otro” por el discurso dominante.

Describí las voces narradoras, las historias, los relatos, los cronotopos, los temas, los recursos, los personajes y el género de *LVC* para analizar con mayor sistematicidad las representaciones identitarias sexo-genéricas presentes. La comparación de estos elementos en cada novela me dio mayores elementos en la identificación y análisis de los rasgos que hacen dominantes o emergentes a dichas representaciones.

---

<sup>5</sup> La unión de los elementos espaciales y temporales en una totalidad concreta y comprensible donde se construyen ciertos nudos argumentales en los que viven lxs personajes.

<sup>6</sup> En el ensayo *La “villa” y el neopolicial latinoamericano*, Bittar plantea que en la novela hay una representación de la realidad del país, una “suerte de carnavalización de esa realidad argentina y de la violencia urbana instalada en el país en época de gobiernos neoliberales” (párr.1). Ancla la novela en una estética posmoderna, caracterizada por la mezcla de lenguajes, géneros, voces, espacios y culturas que descentran las jerarquías tradicionales y yuxtaponen los materiales que se combinan en la obra. Explica que “la novela *La Virgen Cabeza* posee los ingredientes necesarios para inscribirse en el género neopolicial: se nutre de la cantera de problemáticas sociales reales asumidas como materia literaria, refleja la realidad desde el idiolecto de los personajes, realiza una reconstrucción de los crímenes que permite descubrir un contexto conformado por identidades desterritorializadas, espeja la cultura de masas al son de la música popular y registra la voz de los perdedores, o sea, de los subalternos representantes de las minorías sexuales y sociales” (La generación posdictadura, párr.4)

### **2.1.2. *Romance de la Negra Rubia* (2014)**

Esta nouvelle tiene como protagonista y narradora a Gaby, quien luego de prenderse fuego a lo bonzo ante un inminente desalojo se erige como obra de arte y crea un imperio junto a sus seguidorxs. Ella es llevada a la Bienal de Venecia y allí conoce a Elena, una coleccionista millonaria que luego de morir le hereda su rostro y su fortuna. Gaby regresa a Argentina y llega a ser gobernadora de su provincia más importante. Luego de terminar su mandato se va a vivir al Tigre, desde donde escribe “como si hablara con Elena” (p. 55).

Está dividida en cinco apartados y agradecimientos. El primer apartado es “La Negra Sombra” y contiene tres subtítulos: “Inminencia”, “Cómo me hice santa” y “La voz de los sin voz”. El segundo está compuesto por “La profecía”, “Quién lo hubiera dicho”, “El estallido” y “La perfo”. El tercero tiene tres subtítulos: “La instalación”, “Postales con fisuras” y “El trabajo”. El siguiente, el Epílogo, es titulado “Ahora”, y el quinto apartado “Coda”, se denomina “Notas sobre sacrificios”.

La novela cuenta la historia que va desde el desalojo del edificio tomado por la “comunidad arty” hasta la vida de la narradora dieciséis años después. Gaby establece una cronología del desalojo superpuesta a la cronología de su santidad y construye su relato con la narración de fotos, noticias, videos y recuerdos en el boudoir de Elena. Entre los cronotopos destacados están la zona del edificio tomado durante el desalojo, la performance en la Bienal de Venecia, el palacio de Elena en Viena y el vigésimo piso en el edificio del Tigre, donde tiene su propio boudoir.

Tener presente el género, la voz narradora de la protagonista, lxs personajes, la estructura textual, la historia, el relato y los cronotopos servirá para identificar y analizar las representaciones identitarias sexo-genéricas de RNR a partir de los mismos aspectos que en las otras dos novelas.

### 2.1.3. *Las aventuras de la China Iron (2017)*

La última novela de Cabezón Cámara es un relato iniciático y de aventuras sobre la china abandonada por el gaucho Martín Fierro. La china Josefina narra a fines de siglo XIX el viaje que emprende por el interior de la Argentina junto a Estreya, su perro, la inglesa Elizabeth y el gaucho Rosario. Está dividida en tres partes: “El desierto”, “El Fortín” y “Tierra adentro”. Cada parte contiene diecinueve, doce y diez subtítulos respectivamente. La primera parte narra cómo después de ser abandonada Josefina deja a sus hijos al cuidado de unos ancianos, inicia una travesía en carreta y descubre nuevos mundos: la escritura, la lectura, Inglaterra, los dragones, la ciencia, la ceremonia del té, la pintura, nuevos gustos y deseos. En “El Fortín”, la protagonista relata su paso por la estancia de José Hernández, patriarca rural que organizaba el último espacio civilizado de la Nación Argentina; así como los encuentros amorosos con Liz, la vida de la peonada, información sobre su esposo, las maestras de Sarmiento, la indiada y las reglas sexuales que prevalecen en ese sitio. Por último, en “Tierra Adentro”, la caravana llega al hogar de Kaukalitran. Josefina relata su vida con los pueblos de la Patagonia, su amor con la india Kauka en las tolderías, el reencuentro con Fierro, el Paraná y su gente, y el viaje hacia una utopía queer.

Los espacios referenciados en cada capítulo coinciden con un cronotopo, al que se suma y los atraviesa la carreta. *LACI* es una novela polifónica, con un intertexto claro en el *Martín Fierro* de José Hernández; también dialoga con canciones patrias, oraciones católicas, clásicos de la literatura y con la historia argentina. La voz de la china protagonista es la de la esposa del gaucho; ni la dama burguesa de las ciudades ni la cautiva de la indiada, sino una de las mujeres entre la peonada de una estancia. Esta personaje es, como afirman lxs críticxs, una figura nueva en la literatura argentina.

Se mantiene en este texto el estilo poético y musical de las otras novelas de Cabezón

Cámara. Surgen de la voz de Josefina elementos carnavalescos, la dicotomía civilización/barbarie, las representaciones identitarias raciales y sexo-genéricas y otra pluralidad de voces en las que identifico, como en las otras novelas, el discurso dominante y el emergente. El género, las estructuras externa e interna, la narradora, la historia, el relato, lxs personajes, los intertextos y los cronotopos de LACI me van a posibilitar pensar en torno a las representaciones identitarias sexo-genéricas dominantes y emergentes.

#### 2.1.4. Gabriela Cabezón Cámara

Gabriela Cabezón Cámara nació en San Isidro, provincia de Buenos Aires, en 1968 y estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires (UBA). En 2013 fue escritora residente en la Universidad de Berkeley, California, donde además dictó un taller literario a estudiantes de posgrado. Hasta agosto de 2014 trabajó como editora de “Cultura” del diario *Clarín*. Posteriormente lo hizo para diversos medios gráficos como Soy (Página12) Revista Anfibia, Revista Ñ (Clarín) y *Le monde diplomatique*; actualmente es titular de la cátedra del Taller de Escritura del CINO.

En 2006 participó en la antología *Una terraza propia: nuevas narradoras argentinas*. *La Virgen Cabeza* es su primera novela y fue publicada por Eterna Cadencia en 2009. Ese mismo año esta novela fue finalista del concurso Memorial Silverio Cañada de la Semana Negra de Gijón y considerada Libro del Año para la Revista *Rolling Stone*. En octubre de 2011 editó una nouvelle en formato electrónico: *Le viste la cara a Dios*. Este proyecto surgió por encargo de la editorial española Sigueleyendo para su colección Bichos. La propuesta era reescribir el clásico infantil *La bella durmiente*; el resultado fue el relato de Beya, una mujer prostituida del Conurbano que se comunica con dios cuando es violada por los prostituyentes del cabaret. Este fue el primer e-book, en castellano, en ser elegido libro del año por la *Revista Ñ*. En 2012 la editorial nohayvergüenzaeditorial reunió una antología con escritores argentinos titulada *Verso y reverso*, en ella se incluyó un relato de la escritora. Ese mismo año Eterna Cadencia adaptó el libro digital a novela gráfica: *Beya, le viste la cara a Dios*. Esta obra contó con la colaboración de Iñaki Echeverría y significó unas de las primeras en su género. En 2014 publicó *Romance de la Negra Rubia*. A comienzos de 2015 Anfibia publicó su texto *Basura*, en el que de forma cruda describe el problema de los femicidios. El 3 de junio de ese año la presidenta del país comparte en sus redes sociales el

texto. Ese mismo año publicó en la editorial Cazador de Ratas *Y su despojo fue una muchedumbre*, otra novela gráfica en coautoría con Iñaki Echeverría. En 2017 publica *Las aventuras de la China Iron*, cuya versión en inglés fue finalista en el Premio International Booker Prize 2020.

Las novelas incluyen a Cabezón Cámara como una exponente del neobarroso<sup>7</sup> argentino, al que Néstor Perlongher (Bs As, 1949 - Brasil, 1993) definió como un barroco de trinchera, de lucha, donde lo político se mezcla con lo sexual y lo culto con lo marginal. El estilo de Cabezón Cámara posee las características propias de este género: la actitud desafiante ante el lenguaje, la combinación de registros, los ingredientes altamente paródicos y una poética de la resistencia, que insiste en enunciar desde los márgenes. La utilización de la exageración, el exceso, la enumeración de lo diverso, de lo múltiple, la fragmentación y la superposición son otros de los recursos propios del neobarroso, en el que Cabezón Cámara se reconoce (Fernández, N., 2015), y que están presentes en estas tres novelas.

---

<sup>7</sup> Los escritores del neobarroso argentino por excelencia son los poetas N. Perlongher y Osvaldo Lamborghini (Bs. As, 1940- España, 1985); ellos toman la voluptuosidad formal, el erotismo, el exceso, la sensualidad, lo kitsch y fragmentario del neobarroco cubano de Lezama Lima (1910-1976) y Severo Sarduy (1937-1993). Esta manifestación exclusivamente latinoamericana tiene su foco en la región del Río de la Plata.

## 2.2. Lo dominante y lo emergente en *La Virgen Cabeza*, *Romance de la Negra Rubia* y *Las aventuras de la China Iron*

Tal como adelanté en la introducción reconozco en *La Virgen Cabeza*, en *Romance de la Negra Rubia* y en *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara representaciones identitarias sexo-genéricas emergentes, a las que propuse entender en el marco de esta investigación como nuevos significados y valores, nuevas relaciones y tipos de relaciones esencialmente alternativos o de oposición a las del discurso dominante del sistema patriarcal. Rita Segato considera al patriarcado como “el pilar, cimiento y pedagogía de todo poder” y explica que en él aflora “el mandato de masculinidad como primera y permanente pedagogía de expropiación de valor y consiguiente dominación” (2018, p. 14). La apropiación del cuerpo y del trabajo femenino, el androcentrismo, la homofobia, el sexismo<sup>8</sup> y el machismo<sup>9</sup> son algunas de las características que los estudios feministas dan a este sistema. La clase, la nacionalidad y la etnia son factores que se suman a las representaciones identitarias sexo-genéricas y determinan de forma diferente el grado de opresión patriarcal sobre las mujeres.

Debido a que las representaciones emergentes se dan en relación con las dominantes considero primordial reconocer, describir y analizar cuáles serían las representaciones identitarias sexo-genéricas dominantes presentes en cada novela. Para ello retomaré los elementos descritos en “Novelas de trinchera” como ejes desde los cuales comenzar a clasificar las representaciones identitarias sexo-genéricas.

---

<sup>8</sup> El sexismo está compuesto por métodos que se emplean para mantener una situación de subordinación y explotación de alguno de los sexos. (N. Varela, 2013, p.180)

<sup>9</sup> El machismo, consciente o inconsciente, reproduce, genera y legitima la opresión de lo femenino para privilegio del hombre. (N. Varela, 2013, p.180)

Los cronotopos son los lugares en los que los nudos de la narración se atan y se desatan; cada uno de ellos puede contener otros cronotopos. La mayoría de ellos ubican las historias que cuentan las novelas en Argentina; aunque aparecen también: Miami, en LVC, Venecia y Viena, en RNR. LACI contextualiza la narración a mediados del siglo XIX y LVC y RNR ubican el tiempo de la historia en los inicios del siglo XXI. En el caso las novelas analizadas es interesante marcar cuáles de los cronotopos están asociados a las representaciones identitarias sexo-genéricas dominantes y cuáles a las emergentes.

Identifico en LACI el desierto, el fortín, la estancia de Hernández, tierra adentro y la carreta como cronotopos centrales de la novela. Los tres primeros, en tanto posibilitan la usurpación del cuerpo femenino, permiten que un hombre mayor pueda ganarse como esposa a una niña de trece o catorce años en una partida de cartas, que un “patriarca rural” abuse de adolescentes a las que describe como chinitas “ricas como pastelito recién horneado, nuevitas” (p.122), y que un grupo de hombres violen a una de las “gringuitas de Sarmiento”. Y, por ello, se constituyen en cronotopos asociados a las representaciones dominantes. Por el contrario, tierra adentro, la carreta, el cuarto que compartía la narradora con Liz en la estancia y la maleta en la que se escondía Josefina de niña de la violencia son cronotopos asociados a representaciones identitarias sexo-genéricas emergentes, de resistencia a las ideas dominantes.

La voz que mejor representa al patriarcado del siglo XIX es la de Hernández; él explica que “hubo que conquistarle una tierra a la patria” (p.105) y una masa obrera, los gauchos: “punta de lanza de la nación, el progreso penetrando el desierto” (p.106). La lógica de la dominación masculina que invade y somete a lo femenino está presente en la visión de Hernández quién concibe a la tierra como a las mujeres, un lugar de conquista, algo que puede ser penetrado, arado y oprimido. Las reglas del cronotopo estancia responden a una

lógica patriarcal. Hernández busca evitar el vicio “de dormir juntos dos machos o buscar chinas” (p.104) y considera oportuna la colaboración de la doctrina católica en este punto. Tanto la iglesia como el estado encarnan en Hernández; gracias a él se reproduce el estereotipo de familia monógamo y heterosexual: “Ninguno puede tener más de una novia” (p.104) decía, y daba castigo a quienes quebraban las reglas del heteropatriarcado.

Una mujer inglesa, una india, una china o una rubia no recibían el mismo trato pero compartían algunas opresiones. El país de Liz ya había tenido reinas y mujeres que publicaban<sup>10</sup> pero, como en Argentina, aún existía el “matrimonio no deseado” (p.80), no tenían soberanía patrimonial, no votaban y sus cuerpos también eran el botín más deseado.

La mirada de la narradora sobre las reglas sexuales y de género es ingenua y se va apropiando de ellas producto de la experiencia. Por ejemplo, cuando se corta el pelo y comienza a vestirse como un muchacho joven, Liz la besa en la boca y Josefina sorprendida dice: “no entendí, no sabía que se podía hacer y se me había revelado como una naturaleza” (p.39). La comunidad migrante que conforman Fierro, Raúl, Josefina, Liz, muchos gauchos y chinas, Kauka y lxs indixs rompen las reglas de la patria, del estado nación argentino y de la iglesia, representadas principalmente en la estancia de Hernández.

En LVC identifiqué como cronotopos a El Poso y al departamento de Qüity duplicados en un antes y un después de la masacre, a la isla del Tigre y a Miami, que también se duplican en un adentro y un afuera. Con excepción del departamento de Qüity después de las topadoras, el delta del Paraná y el búnquer son los nudos narrativos que presentan un mundo patriarcal donde se concibe a las mujeres como a la tierra. Son espacios de conquista, algo que se ocupa, se doma, se surca y del que se recogen sus frutos. La apropiación de cuerpo

---

<sup>10</sup> Es interesante la presencia de Frankenstein (1818) de Mary Shelley como la primera lectura de Liz a Josefina ya que nos permite recordar que las mujeres podían publicar pero anónimamente.

femenino encuentra a Cleo violada por toda una comisaría, a una adolescente pobre violada y asesinada por un grupo de adolescentes ricos, a Evelyn obligada a prostituirse y asesinada por su proxeneta, a la hija de Daniel asesinada, a una niña de la villa abusada por su padrastro y a las travestis empujadas a la prostitución.

El androcentrismo, la homofobia y el machismo, que construyen un modelo de masculinidad asociado a la dominación y a la conquista, están asociados a esos cronotopos y representados, por ejemplo, en los policías y los presos que al grito de “marica de mierda, ahora vas a ver lo que es un macho” (p.35) golpean y violan en grupo a Cleo; también a su padre que aparece en el relato como un hijo sano del patriarcado, cuando años antes “casi la había matado a trompadas ‘por puto del orto’, según le explicó al periodista de Crónica, que tituló: ‘Barbarie homofóbica. Casi mata a su hijo mayor porque el nene quiere ser como Susana’” (p.34).

Entre los cronotopos centrales de RNR se encuentra el edificio tomado durante el desalojo y la performance en la Bienal de Venecia en un adentro y afuera, el palacio de Elena en Viena y el vigésimo piso en el edificio del Tigre, cada uno con su cuarto privado. A diferencia de los otros dos textos, esta novela sólo refiere a las formas de poder del patriarcado con poca frecuencia por lo que deduzco que Gaby ha optado por vivir y ejercer su poder como los hombres: “nacé negra y me hice rubia, nacé mujer y me armé de tremenda envergadura envidia de mucho macho y agua en la boca de tantos y de tanta boca loca. Me cogí a medio país, qué también eso es poder” (p.36). La protagonista expresa que la fuente de su poder está en su inversión y no sólo de género, sino también de clase y etnia. Quizá por ello el registro en su narración del dominio y la explotación de lo femenino es menor que en LVC y LACI.

Estas narradoras cuentan sobre mujeres, amantes, madres, locas, vírgenes, políticas,

viudas, negras, indias, cautivas, violadas, prostitutas y asesinadas; sus relatos visibilizan las violencias del patriarcado y narran desde una perspectiva queer y feminista que somete a la problematización permanente toda identidad sexo-genérica fija y definitiva.

La dominación masculina, la negación de las disidencias que habitan los cuerpos, la subordinación, la usurpación y explotación de las mujeres y de lo femenino son formas del patriarcado presentes en las tres novelas aunque con algunas diferencias. En el contexto de Josefina no existían leyes que protegieran a las mujeres, lxs niñxs y la comunidad trans, las mujeres no podían vivir de la literatura ni tener soberanía sobre su patrimonio. En LVC y RNR están presentes derechos que permitieron que Cleo pueda aparecer en sus documentos según su identidad autopercebida, que Quity pueda ser escritora, que Gaby pueda postularse a elecciones y que las tres puedan tener cuentas millonarias.

Las representaciones identitarias sexo-genéricas dominantes presentes en la novela son dicotómicas y construyen estereotipos de lo que deben ser y desear las mujeres y los hombres. Ellas serán el receptáculo de la vida, presa, fruto, tierra fértil y productiva; ellos la punta de lanza que penetra y conquista, gauchos, machos, gallos y no gallinas. La dominación masculina transforma los cuerpos y los deseos para cumplir con una identidad cisgénero<sup>11</sup>. Sobre esas ideas se erige el discurso patriarcal.

R. Williams explica que los elementos emergentes son esencialmente alternativos o de oposición a la cultura dominante y que una nueva clase o género es siempre una fuente de una práctica cultural emergente. En mi opinión, el carácter emergente de las

---

<sup>11</sup> El cisgénero, que tiene su origen en el prefijo latino derivado de cis-, "en este lado de", es antónimo del prefijo trans- que indica "del otro lado de". En el caso del género cis- se refiere a la alineación de la identidad de género con el sexo asignado. El término transgénero identifica a las personas que, habiendo nacido con físico y genitales de un sexo, se identifican con los roles y características del género opuesto, según los estereotipos binarios. Una persona transgénero puede tener características que normalmente se asocian a un género que no es el asignado debido a su sexo, puede identificarse de otra manera dentro de los géneros binarios sociales o identificarse con un tercer género, una mezcla de ambos o ningún género.

representaciones identitarias sexo-genéricas en las novelas está dado principalmente por tres procesos: en primer lugar, la subversión del orden patriarcal; en segundo lugar, la visibilización de formas de la violencia hacia lo femenino; y, en tercer y último lugar, la inclusión de una perspectiva queer y feminista. Estos procesos posibilitan la construcción de nuevas representaciones identitarias sexo-genéricas.

El proceso de subversión del orden patriarcal se pone en juego en, al menos, cinco estrategias: la adquisición de la voz, la construcción de la perspectiva, los cronotopos de escritura, la proclamación del nombre y la forma de vida migrante. De estos elementos me ocuparé en el apartado 2.3.2.1.

El segundo proceso que participa de la construcción de representaciones emergentes es la visibilización de un conjunto de formas de la violencia machista hacia lo femenino. Violencias materializadas en las violaciones, los femicidios, el abuso sexual infantil, el incesto, la prostitución, los roles de género constrictivos, el insulto, la homofobia y la transfobia. En el apartado 2.3.2.2 analizo estas representaciones que completan el carácter sub-versivo de las novelas.

En tercer y último lugar, observo la perspectiva feminista y queer de los textos que tiene estrecha relación con el proceso subversión del orden patriarcal y con la visibilización de las violencias hacia lo femenino que leo en las novelas de Cabezón Cámara. Esta perspectiva queer y feminista es el elemento de resistencia ante las representaciones identitarias sexo-genéricas dominantes. Es una forma de concebir las identidades en permanente movimiento y de evitar la fijeza de los estereotipos del patriarcado. Este proceso que construye desde los márgenes la perspectiva lo desarrollaré en 2.3.2.3.

### 2.2.1. El proceso de subversión del orden patriarcal

El proceso de subversión del orden patriarcal es el primer elemento a tener en cuenta para establecer el carácter emergente de algunas de las representaciones sexo-genéricas de las novelas. Las estrategias que forman parte de este proceso son la adquisición de la voz, la construcción de la perspectiva, los cronotopos de escritura, la proclamación del nombre y la forma de vida migrante. Si bien no en la misma medida, las narradoras adoptan estas estrategias y evitan quedar ancladas a estereotipos sexo-genéricos.

La filósofa Gayatri Spivak (2003) sostiene que para dejar de ser subalterno el primer paso es tomar la palabra. El patriarcado negó a las mujeres las posibilidades físicas y simbólicas de desarrollar la escritura y la comunicación; así mismo, las fijó al espacio doméstico, privado e íntimo; y a roles, lugares y caracteres que no les permitieron ejercer su derecho a decir. Las narradoras de las novelas se encuentran ante retos distintos según su época: una china analfabeta del siglo XIX no presenta los mismos desafíos que una millonaria o una travesti del siglo XXI.

Cabezón Cámara eligió narrar las novelas desde personajes femeninos: Qüity<sup>12</sup>, Cleo<sup>13</sup>, Gaby<sup>14</sup> y Josefina<sup>15</sup>. Estas narradoras autodiegéticas tienen en común ser conscientes de su relato, visibilizar la naturalización de estereotipos y de representaciones identitarias

---

<sup>12</sup> Es la narradora central de LVC, inicia el relato en primera persona, narra gran parte de los capítulos, desgraba la voz de la otra narradora, edita y cierra la obra. Es una periodista de 35 años, está casada con Cleo y juntas son madres de María Cleopatra. Su objetivo es dedicarse a la literatura.

<sup>13</sup> Graba para Qüity los audios de los capítulos “*Fue por la Virgen María*”, “*...empezó el agua*”, “*Yo sé*”, “*Mi amor, te olvidas de todo*” y “*Vos no estuvistes*”. Es una travesti de cincuenta años, cristiana devota, conocedora de la palabra bíblica y médium de la Virgen. Su sueño es obtener fama y salir en TV.

<sup>14</sup> Escribe “como si hablara con Elena en su boudoir” (RNR; p.55). Drogada y borracha se prende fuego para convertirse en la heroína de la comunidad. Luego del sacrificio fundante que la santifica comienza a escribir un blog. Parte de lo que allí escribe se transforma luego en su “obra”.

<sup>15</sup> Tiene 14 años, es huérfana, madre de dos hijos, fue maltratada por su familia adoptiva y por su marido, Fierro, y ahora que este es llevado por la milicia se siente libre. Se viste de muchacho para entrar a la estancia de Hernández y descubre los orgasmos junto a Liz. Tierra adentro conoce la cosmovisión indígena y con Kaukalitrán y su gente descubre nuevos placeres y formas de relación amorosa.

sexo-genéricas dominantes y el lugar de voceras y traductoras de otrxs. Pensarlas como traductoras es entender la traducción “en el sentido de transformación y pasaje, y de composición y encuentro entre textos culturales” (Calefato, P., Godayol, P., 2008; p. 12), entre visiones de mundo que atraviesan los límites y fronteras que se les imponen. Qüity interpreta a Cleo, a la Virgen, a lxs villerxs; Cleo es médium de la Virgen Cabeza; Gaby es vocera de lxs deudxs, que son la voz de “los sin voz de verdad” (RNR; p.19), y de la organización nacional de las comunidades okupas; por último, Josefina es la traductora de Liz y la única voz femenina de la gauchesca.

La perspectiva es una óptica, un punto de vista, un modo de conocer y representar(se) el mundo, una epistemología. En RNR Gaby escribe:

Digo quién lo hubiera dicho: lo hubiera dicho cualquiera es la respuesta coral, pero están equivocados el coro y el corifeo; no lo hubiera dicho nadie y menos que nadie yo. Es que cualquier perspectiva es un lugar conseguido, yo no creo que haya lugar totalmente regalado: se llega a ser perspectiva, lo que organiza el relato, y si se puede contar es que algo de bueno habrá ahí donde estás parado y si se quiere contar es que algo se está buscando. Ese punto es como un nudo donde se tejen los hilos sueltos de cualquier vida y de esa trenza florece el milagro del sentido que es tan real como fue la damajuana sin fin de las bodas de Caanán. (RNR, p. 29)

Para las narradoras ese punto de vista se logra, se gana con un objetivo. Eso que se elige contar es resultado de considerar que hay algo valioso en la experiencia: así como Qüity ve en la vida de Cleo una buena historia, Gaby jerarquiza su sacrificio, Josefina sus aprendizajes y Cleo la fe mariana. Las narradoras construyen el modo de representar el

mundo a partir de estrategias que las colocan fuera de los lugares en los que se espera que estén.

Josefina cuenta cómo descubrió lo que es una perspectiva con Liz, y dice:

Probé todas las perspectivas en esos días de descubrimiento [...] Y empecé a percatarme de las otras perspectivas; no era lo mismo el mundo desde los ojos de la reina, rica, poderosa, dueña de las vidas de millones de personas, harta de joyas y comidas en sus palacios que solían estar en lugares desde los cuales se dominaba todo lo que se movía alrededor, que el punto de vista de, por ejemplo, un gaucho en su tapera con sus cueros y sus fogatas de bosta. Para una, el mundo era una esfera llena de riquezas que eran suyas y debía mandar extraer de todas partes; para el otro, un plano galopar buscando vacas, degollando enemigos o huyendo de levas y batallas. (LACI; p. 31-32)

Que las novelas estén narradas por mujeres no garantiza una perspectiva emergente necesariamente. Como observa Josefina al referirse a la reina: ser mujer no implica necesariamente una óptica desde los márgenes. Sin embargo, estas cuatro narradoras sí coinciden en percibir el mundo desde esa perspectiva que ve desde los lugares de exclusión, que intenta desnaturalizar el modo en que el patriarcado concibe al género, que realiza una crítica a la construcción de identidades a partir del binarismo macho/hembra y que visibiliza las formas de violencia hacia lo femenino.

El proceso de escritura de las narradoras no las encuentra en igualdad de condiciones. La más perjudicada es Cleo, que no escribe sino que es transcrita por su esposa, y que se manifiesta insatisfecha con la forma en que es presentada en la novela. Las otras tres

narradoras reivindican los cronotopos de escritura: un búnquer, un boudoir o una carreta sirven para “mantener la vida y el arte reunidos”, para escapar de las pesadillas, para contar la propia vida o escribir ficción.

Virginia Woolf (1882-1941) en una de las primeras investigaciones sobre las mujeres y la ficción reclamaba “un cuarto propio” desde el cual expresarse y en el cual refugiarse. Sus preguntas sobre el lugar de las mujeres en la literatura dieron lugar a la posibilidad de pensar nuevas respuestas que permitieran explicar la asimetría de las fuentes escritas. Entre los condicionamientos con las que se encontraron las mujeres para acceder a la circulación de su palabra a lo largo de la historia, Woolf menciona la falta de educación, la gran cantidad de tareas domésticas y de cuidado y la dependencia económica. Ese tópico del lugar de la escritura aparece en las narradoras escritoras de los textos de Cabezón Cámara: Josefina se aferra a la carreta y a Liz que ahuyentan los recuerdos de la vida en la tapera; Quity reivindica al búnquer como el espacio que la aleja de la maternidad y del bullicio; y Gaby dice que la hace feliz la tranquilidad de su escritorio, desde donde se relata su vida porque cree que es un libro: “siempre quise escribir uno y ha de ser que soy una de esas personas que no puede separar arte de vida y la vida me quedó así, medio barroca” (RNR; p. 68).

El proceso de darse nuevos nombres, en tanto elemento de construcción de identidades dinámicas e inacabadas, que transitan las narradoras es otra de las estrategias con las cuales se evita la fijeza de las representaciones identitarias sexo-genéricas en los relatos. Bautizar es uno de los actos performativos por excelencia; junto con el nombre, si este distingue sexo, las sociedades adosan un conjunto de roles, características y tareas que diferencian al macho de la hembra humana. Y, en los textos, el proceso de darse nuevos nombres varía de narradora en narradora.

Darse nuevos nombres, cambiarlos o despojarlos de valor son algunas de las formas

en las que las narradoras problematizan sus identidades. En Josefina es en quien más fuertemente aparece la idea de bautismo. Esa mañana, en el agua, ella se reconoce “lady para siempre”, aunque se vista de hombre y galope como un indio. Liz la sumerge en un río, le regala el nombre de Josefina y la declara desde entonces: China Josefina Star Iron. El nombre que le es dado a la narradora de LACI incorpora China, la forma que en Argentina se utiliza para designar a toda hembra (según Liz), y añade Star, por la traducción de su cachorro Estreya, e Iron (fierro), porque en una Argentina del siglo XIX “bien estaría que usara el nombre de [su] marido” (LACI; p.22); en relación a Josefina, acompaña la idea del femenino de José, en referencia a Hernández.

En su periplo a Miami, Qüity se nos revela Catalina Sánchez Qüity (sin haber dicho cuál era su nombre anterior). Cleo dejará de ser Carlos Guillermo, abandonará la vida como Kleo (así se anunciaba en el rubro 59<sup>16</sup>) para convertirse en Cleopatra Lobos “uno de sus sueños más difíciles: tener su nombre en los documentos” (LVC, p. 19).

Por último, Gaby, de quien sólo conocemos su nombre por la referencia que hay a los carteles de una campaña electoral, no tiene o no necesita apellido, historia familiar o género. La Negra Rubia detenta el poder como un hombre y dice “me creció como una pija [...] Soy un caso de inversión” (LACI, p.36); supera los obstáculos de clase, de raza y de género: sólo es Gaby, la gobernadora de la provincia de Buenos Aires.

La última de las estrategias que identifiqué como parte de un proceso de desestabilización de la rigidez del orden patriarcal por parte de las narradoras es su forma de vida migrante. Los viajes que emprenden imposibilitan anclarlas, fijarlas a un espacio y a

---

<sup>16</sup> Este rubro publicitaba la oferta sexual en Argentina hasta el año 2011. El decreto 936/11 dispuso “prohibir en todo el territorio de la república Argentina los avisos que promuevan la oferta sexual o hagan explícita o implícita referencia a la solicitud de personas destinadas al comercio sexual, por cualquier medio, con la finalidad de prevenir el delito de trata de personas con fines de explotación sexual y la paulatina eliminación de las formas de discriminación de las mujeres en cumplimiento de la ley 26.364 y la ley 26.485”.

una representación identitaria estereotípica. Cleo y Qüity van de Latinoamérica a Miami y de allí a Centroamérica; Gaby está en Argentina pero gran parte de sus aventuras transcurren en otros países, principalmente en Europa; por último, Josefina es quien mejor explica el trasfondo del carácter nómada de su comunidad:

Hay que vernos, pero no nos van a ver. Migramos en otoño por los ríos no navegables para los barcos de los argentinos y los uruguayos. Migramos para no pasar frío, migramos para no estar nunca en el lugar en el que esperan que estemos (...) Hay que vernos, pero no nos van a ver. Sabemos irnos como si nos tragara la nada: imagínense un pueblo que se esfuma, un pueblo del que pueden ver los colores y las casas y los perros y los vestidos y las vacas y los caballos y se va desvaneciendo como un fantasma: pierden definición sus contornos, brillos sus colores, se funde todo con la nube blanca. Así viajamos (LACI, p.184-185).

Migran para no estar nunca en el lugar en el que esperan que estén, para construir su propio lugar; son parte de una comunidad sin contornos, que pierde definición, que se funde con las otras cosas. Las narradoras toman la voz, construyen una perspectiva desde lugares de exclusión, explicitan sus lugares y tiempos de escritura, se mueven, se confunden con otros, se rebautizan y escapan de la fijeza de los estereotipos sexo-genéricos que históricamente ha intentado naturalizar el sistema patriarcal.

### 2.2.2. La visibilización de formas de la violencia hacia lo femenino

“será por esto que la fertilidad de la pampa nunca se acaba», dijo Daniel y Jonás le dijo que sí, «como la cosecha de mujeres”, le dijo y se fue. (LVC, p.72)

La visibilización de las formas de violencia hacia lo femenino es otro de los procesos de construcción de las identidades sexo-genéricas emergentes en las novelas. La desnaturalización de los femicidios, de la prostitución, de las violaciones, del abuso sexual infantil, del incesto, de los roles de género constrictivos, del insulto y de la transfobia es otra de las maneras en que los textos de Cabezón Cámara minan el poder del patriarcado.

Las palabras de Jonás, el sobrino de Cleo, ante la “cosecha de muertos de la pampa argentina”, que retoman las de una canción del popular grupo latinoamericano Wawanco<sup>17</sup>, exponen las concepciones patriarcales de los cuerpos femeninos: un bien, un producto, una cosa que la naturaleza da para consumo masculino. Puede acabarse la comida, pero las mujeres siempre estarán para ser tomadas cual si fueran un fruto más de la tierra.

Así mismo cabe señalar que los cronotopos que posibilitan la violencia hacia lo femenino son aquellos que están relacionados a la dominación patriarcal; es decir, son cronotopos en los que el hombre blanco, heterosexual, económicamente independiente y sin discapacidades se encuentra en el centro y en el que al resto de la humanidad, la gran mayoría, se la coloca afuera, en los márgenes de la historia.

---

<sup>17</sup> Se acaba la papa, se acaba el maíz  
se acaba los mangos, se acaban los tomates  
se acaban las ciruelas, se acaban melones  
se acaba la sandía y se acaba el aguacate

y la cosecha de mujeres, (nunca se acaba)  
y la cosecha de mujeres, (nunca se acaba)  
y la cosecha de mujeres, (nunca se acaba)  
y la cosecha de mujeres, (nunca se acaba)

Los relatos androcéntricos endulzan o esconden el ejercicio de la violencia sobre lo femenino pero esto no sucede en las novelas. En ellas, advierto la presencia reiterada de relatos, anécdotas e historias que visibilizan el individualismo de los hombres, su lucha por el dominio y el beneficio personal en detrimento, incluso, de la comunidad, y su apropiación de la fuerza productiva y reproductiva de las mujeres, de sus cuerpos y sus productos, ya sea por medios pacíficos o mediante el uso de la violencia.

Con el fin de organizar y comparar las diferentes formas de la violencia que narran las novelas las distinguiré en dos tipos: una violencia a la que llamaré húmeda y otra a la que denominaré simbólica y moral siguiendo a Pierre Bourdieu y a Rita Segato, respectivamente. Estas formas de la violencia no se oponen, sino que se complementan para legitimarse. La primera es física, generalmente representa un crimen y está penada; el segundo tipo de violencia es invisible y está naturalizada, ya que está normalizada por las costumbres y las tradiciones. Sería un error pensar que la violencia simbólica no mata ni usurpa los cuerpos feminizados y que la húmeda puede distinguirse con claridad de ella.

### 2.2.2.1. Violencia húmeda

Dentro de este tipo de violencias incluyo a la violación, al femicidio, al abuso sexual infantil y al incesto. Decido llamarla violencia húmeda, en primer lugar, por oposición a la conceptualización de Qüity, quien manifiesta la intención de “*volver al principio, a la literatura, a los griegos, a la quieta vorágine de las traducciones y a la violencia seca de las polémicas de academia*” (p.31). Si la violencia seca está en el papel, en las discusiones de la academia, en los análisis y traducciones literarias que la alejarían de las crónicas policiales, elijo pensar que la violencia húmeda es aquella que relatan las noticias, la usurpación violenta y fatal de lo femenino. En segundo lugar, elegí el término húmedo porque los tipos de crímenes que incluye están acompañados de líquidos: sangre, semen, lágrimas. Por último, porque me parece interesante pensar en este tipo de violencia como se piensa una mancha de humedad en la pared: un daño que está ahí, que muchas veces es difícil de percibir, que incluso aún percibido no se reconoce como problema y que no se combate sino hasta que comienzan a brotar líquidos.

Advierto que, a excepción de Gaby que refiere pocas veces a estas formas de violencia, las narradoras cuentan historias que nos hablan de sociedades en las que los cuerpos femeninos (mujeres, niñxs, trans) son los más duramente colonizados. Ellos son violados, quemados, golpeados, atravesados por balas, por pijas, pisados, enterrados y desenterrados. Los responsables de esta violencia son patrones, gauchos, indios, escritores, maridos, jueces, policías, curas y proxenetas; sujetos que aprendieron que ser un hombre es poseer, dominar, conquistar, domar y satisfacerse.

### 2.2.2.1.1. Las violaciones sexuales

El tema de la violación sexual aparece de forma reiterada en Cabezón Cámara. En *Beya* y *Le viste la cara a Dios* la protagonista es domada, violada sistemáticamente como forma de “ablande” para convertirla en una sujeta dócil. En LVC y LACI las violaciones están individualizadas en Cleo, Diana, Evelyn, Josefina y Miss Daisy, “una de las gringuitas de Sarmiento”. También está el relato de víctimas anónimas y repetidas: niñas, chinas, indias, cautivas, trans, huérfanas y putas que no recibieron justicia.

En su libro, *Las estructuras elementales de la violencia* (2010), Rita Segato analiza aspectos diferentes de la estructura patriarcal de las “relaciones de género” con el fin de generar un modelo de comprensión de la violencia, y establece algunas definiciones y dinámicas que se encuentran relacionadas a la violación. La antropóloga defiende la idea de que la violación no es una consecuencia de una patología individual ni el resultado inmediato de la dominación masculina, sino que es fruto de un mandato, un imperativo que no todas las sociedades consideraron un crimen. La violación es pensada como la “exacción forzada y naturalizada de un tributo sexual” (p.13) que juega el papel de reproducir la economía simbólica del poder; es “cualquier forma de sexo forzado impuesto por un individuo con poder de intimidación sobre otro. (...) [Es] el uso y abuso del cuerpo del otro, sin que éste participe con intención o voluntad comparables” (p.22).

Compañera del abuso sexual infantil, del femicidio o de la prostitución; la violación adquiere carácter de crimen en algunos casos y no siempre se logra justicia. Encuentran justicia Miss Daisy (LACI), quien además de ver a sus cinco violadores estaqueados puede torturarlos ella misma, la niña abusada por su padrastro en El Poso (LVC), que es echado de la villa, y las víctimas de la Bestia, que es asesinado por Daniel con el resguardo de Qüity, también reciben algún tipo de justicia.

El resto de los crímenes de violación no son sancionados. El desconocimiento de los deseos de las mujeres y la posesión de sus cuerpos por la fuerza como algo habitual o permitido son legitimados por el discurso dominante. Fierro, Hernández, los oficiales y presos de la comisaría en que es violada Cleo, los prostituyentes que torturan a las prostitutas y a las víctimas de la explotación sexual no registran castigo en los textos. Algún personaje puede reconocer que está cometiendo un delito, alcanza el arrepentimiento; como, por ejemplo, el cabo John John en LVC que dice: “vos no sabés, piba, las pendejas que me garché, pero Dios me castigó porque garcharse a las pendejas que no quieren es una violación de los derechos humanos que nos enseñan en la escuela” (p.71). Él ayuda en la villa, arrepentido de sus pecados y deja ver la naturalización de la violación en ese sistema de justicia donde el arrepentimiento del violador alcanza como indulto.

La forma brutal en que se visibilizan las violaciones sexuales erosiona al discurso dominante. Las novelas desnaturalizan la violencia a la que se somete a los cuerpos feminizados. LVC y LACI explicitan esta forma de violencia húmeda y desestabilizan el relato patriarcal que intenta siempre negar el crimen.

### 2.2.2.1.2. Los femicidios

La palabra femicidio es un término político empuñado por el feminismo para denunciar la naturalización de la violencia machista en la sociedad argentina. El concepto fue desarrollado por la escritora estadounidense Carol Orlock en 1974 y utilizado públicamente en 1976 por la feminista Diana Russell ante el Tribunal Internacional de Los Crímenes contra las Mujeres, en Bruselas.

Los femicidios que presentan las novelas visibilizan la cotidianidad y la impunidad de este tipo de crímenes. En LVC el femicidio adquiere relevancia tanto por su iteración como por las formas en las que es presentado. Entre los femicidios referidos por Qüity se encuentran el de una adolescente pobre en una fiesta de ricos, el de Evelyn, víctima del tráfico de mujeres, y el de Diana, hija de Daniel. Los casos, como son mencionados comúnmente en la prensa, muestran el sadismo, la violencia y la impunidad con la que se puede matar a una mujer:

haber llenado a una pendeja de merca para después llenarla de leche y vaciarla de sangre desgarrándola como «si una manada de tigres se hubiera cogido a una cierva mientras se la desayunaba», hasta que estuvo casi muerta y haberla enterrado cuando estaba casi viva no es del reino de la necesidad (p.30).

En esta breve descripción del asesinato, los líquidos, lo cruento y lo inhumano se conjugan con la inocencia de la víctima. El foco está en las acciones perpetradas sobre el cuerpo de la muchacha, algo que puede ser llenado, vaciado y desgarrado con bestialidad. La única información que se da sobre los asesinos se encuentra en la comparación, que Qüity parece tomar de Daniel, en la que se animaliza, se bestializa a los victimarios. Con este recurso se recrudece aún más la escena, a la idea de un cuerpo-objeto y a la de depredadores

fornicando a su presa mientras se la devoran se suman la tortura y el entierro prematuro de la víctima; esto satura de sadismo la escena y deshumaniza el acto.

En el caso de Evelyn, una chica paraguaya de dieciséis años que había sido secuestrada por una red de tráfico de mujeres, Qüity dice:

Todas las historias terminan con muerte, pero a esa chica se la habían garchado todos los días, todo el día y hasta por las orejas, le habían pegado, la habían vejado hasta no dejarle nada propio, ni un poco de tiempo, ni un pliegue del propio cuerpo, le habían quitado toda dignidad, toda sí misma, hasta hacer de ella una pura exterioridad para demolerla a pijazos. Que no la habían demolido del todo es obvio porque intentó escapar. Por eso el fuego: ya lo había hecho la Bestia con dos o tres chicas que se le habían ido antes (p.43).

“Esa nenita” hace pensar a Qüity, invade su vida y la arroja a la villa. Ahora, ya no sólo da a conocer crímenes sino que es parte de ese mundo. La hipérbole y la acumulación de la cita exponen con crueldad cómo es tratado el cuerpo femenino. Aquí no hay respiro, hay más espanto, otra vez los fluidos y las expresiones crudas: niñas desgarradas, “garchadas”, “demolidas a pijazos” y prendidas fuego. Los responsables de las violaciones son eliminados: “se la habían...”; la oración impersonal señala la imposibilidad de puntualizar quiénes y cuántos son los prostituyentes que torturaban diariamente a Evelyn. En cuanto al culpable de la muerte, a la narradora no le caben dudas, la responsabilidad es de su cafisho.

El tercer femicidio que narra Qüity es el de la hija de Daniel: “Diana se llamaba, era una luz. Hasta que un hijo de puta la mató. La secuestró, la torturó y la violó hasta que se

aburrió y después le pegó un tiro” (p.47). En este caso, el asesino es “un hijo de puta”, un tigre solo de la manada predadora, una bestia, un tipo como la Bestia, un “hijo sano del patriarcado” que disfruta con el sometimiento y el sufrimiento del cuerpo de la mujer.

RNR incorpora un femicidio en la coda con una mención a Ifigenia: “Agamenón conservó su posición de jefe de los ejércitos, y así ganó una guerra, además de una traición, la propia muerte y al fin, el derecho del señor a matar a sus mujeres, contando madres e hijas” (p.71). En LACI los huesos de los femicidios y otros asesinatos son la luz mala, “una bad sign” (p.41) en el camino de las protagonistas hasta el fortín. La visibilización de la usurpación violenta y fatal de mujeres desgasta el discurso dominante. La presencia en las novelas de los femicidios, de forma reiterada y cruenta en LVC y con una sola observación de las otras, trae consigo una desnaturalización de esta forma de violencia. La explicitación de todas las otras violencias, que se analizarán a continuación, previas a los femicidios da relevancia al entramado de poder que hay detrás de este tipo de crímenes y colabora en el proceso de construcción las identidades sexo-genéricas emergentes

### 2.2.2.1.3. El Abuso Sexual Infantil (ASI) y el incesto

El ASI y el incesto son dos formas de violencia húmeda que aparecen en las novelas. En LACI Josefina es capaz de narrar, años después, cómo logró escapar de los manotazos del negro que la crió y del amontonamiento donde borboteaban “las porongas y las conchas sin parentesco que valga” (p. 75) para pasar a ser una niña madre y esposa:

Yo creo que el Negro me perdió en un truco con caña en la tapera que llamaban pulpería, y el cantor me quería ya, y de tan niña que me vio, quiso contar con el permiso divino, un sacramento para tirarse encima de mí con la bendición de Dios. Me pesó Fierro, antes de cumplir 14 ya le había dado dos hijos (p.13).

En esta novela, la narradora también visibiliza la naturalización del ASI cuando relata cómo Hernández le ofrece, creyendo que es un joven, a las chinas “nuevitas” que le ceban mate para experimentar sexualmente.

En LVC sufren ASI Cleo y Evelyn; la primera por parte del Obispo, aunque no lo reconoce como abuso porque dice que le gustaba y porque el cura era bueno con ella, y la segunda es abusada por los prostituyentes.

El incesto también aparece en LVC cuando Cleo explica a Qüity la lógica filial de la santísima trinidad:

¿incecto decís como el Carlos que se cogía a la hija y la dejó embarazada el hijo de puta y le dimos la paliza de su vida pero la pendeja ya estaba recogida y reembarazada igual? (...) mirá que Dios va a ser como el paraguayo de mierda ese, por qué no te dejás de joderme un poco vos. Jesús es hijo de la Virgen sola (Pp.10-11).

De los casos de ASI e incesto que presentan las novelas sólo el paraguayo que expulsa la comunidad y el negro que mató Fierro tienen castigo. Dios, Fierro, Hernández y el Obispo son absueltos o por el perdón de sus víctimas o por las normas sociales de la época. Las narradoras no dejan pasar estos relatos sino que los revelan como crímenes. Visibilizar el ASI y el incesto desestabiliza al patriarcado; el carácter subversivo de las novelas está dado, además de por las representaciones identitarias sexo-genéricas emergentes, por la presencia de estas formas de violencia que sufren los cuerpos feminizados.

### 2.2.2.2. Violencia simbólica

La visibilización de las formas de violencia hacia lo femenino que proponen los textos de las novelas no sólo se da en los casos de la violencia húmeda, en el que los crímenes son físicos y evidentes; sino también en aquellos sucesos en los que la violencia está naturalizada y no es percibida como tal. En *La dominación masculina* (2010) Pierre Bourdieu llama violencia simbólica a aquella “suave y a menudo invisible” (p.52) que “se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador” (p. 51). El sociólogo francés explica que las estructuras de dominación “son el producto de un trabajo continuado (histórico por tanto) de reproducción al que contribuyen unos agentes singulares (...) y unas instituciones” (p.51) que naturalizan ejercicios de desigualdad social y generan por ello que se le oponga poca resistencia.

Así mismo, me permito ampliar la definición de Bourdieu con la de R. Segato que, en su texto *Las estructuras elementales de la violencia*, llama “violencia moral” a aquella “violencia invisible” que es maquinal, rutinaria, irreflexiva y capilar. Segato la caracteriza como una violencia socialmente aceptada y validada, que se manifiesta solapadamente y es de difícil percepción y representación. La antropóloga argentina explica que violencia moral es todo aquello que involucra agresión emocional: ridiculización, sospecha, condena de la sexualidad, desvalorización del cuerpo, de las capacidades intelectuales o del valor moral; que está rutinizada y legitimada por las leyes de las costumbres y las tradiciones; y que es el más eficiente de los mecanismos de control social y de reproducción de las desigualdades entre hombres y mujeres (Segato, 2010, p. 121).

A continuación, presento y analizo cuatro formas de violencia simbólica y moral que visibilizan las novelas: la prostitución, la transfobia, el insulto y los roles constrictivos de género. RNR incluye la visibilización de alguna de estas violencias aunque siempre en menor medida que LVC y LACI.

### 2.2.2.2.1. La prostitución

La mercantilización del cuerpo entra en un terreno en el que la frontera entre la violencia húmeda y la simbólica se diluye. La prostitución es un fenómeno social presente en numerosas culturas y épocas. Los estudios sobre el tema revelan que es el punto de encuentro entre la explotación sexual y la económica. En torno a la prostitución se abren múltiples y variadas discusiones. En el mar de debates la coincidencia primordial es que la prostitución siempre ha sido para consumo y disfrute masculino. Pese a que el mercado del sexo tiene particularidades en cada cultura, en los discursos dominantes sobre la prostitución existen algunas constantes. Entre las más frecuentes se encuentran: la idea de una prostitución “buena”, voluntaria, y otra “mala”, forzada; la búsqueda de las causas u orígenes del fenómeno; la romantización de la prostitución, como en el film *Mujer bonita* (1990); la mirada de quien investiga haciendo foco en la sujeta prostituida; y la construcción de esta como ‘víctima’. El recorte que hace del mundo prostibulario el relato patriarcal deja muchas veces afuera otros factores: el proxeneta o las mafias organizadas, los cómplices (como jueces, policías y funcionarios políticos) y el prostituyente o, mal llamado, cliente, de lo que si se ocupa el discurso emergente.

Entre los múltiples relatos sociales en los que mujeres y niñas son vendidas, intercambiadas u ofrecidas como ofrenda pocos se encuentran en primera persona y en su mayoría difunden una visión romantizada de la prostitución que omite las terribles vejaciones que sufre el cuerpo prostituido. Las novelas de Cabezón Cámara ofrecen un contrapunto a estos relatos hegemónicos. La globalización, lejos de mundializar los derechos humanos, ha permitido el tráfico de mujeres y niñas que una vez convertidas en prostitutas y lejos de sus casas son aún más vulnerables ante este flagelo; como el caso de Evelyn, que “no pudo optar por este ‘trabajo’”. Ella fue secuestrada, alejada de su familia y “demolida a

pijazos” por una red de tráfico de mujeres. O el caso de la madre de Josefina, quien, según la teoría de la negra que la había criado, era una de esas extranjeras que terminaban de putas de los patrones en las estancias.

El tema de la prostitución y de la trata de personas también es motivo de otro libro de Cabezón Cámara: *Beya, le viste la cara a Dios*. En esta novela gráfica Cabezón Cámara se valió de hechos reales y en una entrevista explica que no se puede escribir por fuera de la historia, del entramado político y cultural en el que se vive. Afirma que en el caso de *Le viste la cara a Dios* esa relación con la realidad argentina y también del mundo entero: “es muy directa: los casos de trata de mujeres, los crímenes más productivos de la economía global hoy” (Lijtmaer, 2015). Agrega que el germen de su trabajo sobre el tráfico de mujeres es el caso de Marita Verón, emblema del tráfico de mujeres en Argentina y dice: "Algo de ese caso, del horror de ese caso, y de los testimonios de mujeres que fueron rescatadas de redes de trata por Trimarco, hay [en *Le viste la cara a Dios*]" (Lijtmaer, 2015).

La protagonista de esta novela es Beya, una víctima de la trata de mujeres con fines de explotación sexual en un *puticlub* del Conurbano bonaerense. Bautizada así en referencia a la bella durmiente, famosa personaje del cuento de hadas que duerme hechizada a la espera de que su príncipe la rescate; esta mujer logra mitigar las torturas a las que se ve expuesta a partir de su conexión con la divinidad. Cada vez que su cuerpo es violado, golpeado, drogado, ella, en una especie de desdoblamiento, logra dormirse para comunicarse con Dios. Las torturas a las que son expuestas quienes trabajan allí tienen como fin la resignación frente a una vida como prostitutas.

La prostitución no constituye un tópico presente en la totalidad del corpus, ya que en LACI hay una sola mención y en RNR no aparece. Pese a ello me resulta interesante el análisis ya que esta forma de violencia visibiliza el entramado de poderes y opresiones del

patriarcado. La presencia desestabiliza la idea del cuerpo femenino como un bien, como un objeto de consumo y permite pensar a la mujer como una sujeta de derecho.

#### 2.2.2.2.2. La transfobia y la homofobia

La transfobia es el nombre que se le da a la percepción o mirada, ya sea individual, grupal o social, que expresa la visión intensamente negativa hacia lxs transgéneros. La homofobia lo es hacia las sexualidades que no se corresponden con la heterosexualidad. Incluyen todas las formas de violencia verbal, física o simbólica producto de la exclusión y la subordinación de personas lesbianas, gays, trans, bisexuales e intersexo. La discriminación por orientación sexual e identidad de género en sus distintas manifestaciones anulan o perjudican el reconocimiento, el goce o el ejercicio en pie de igualdad de derechos humanos y libertades fundamentales en los campos económico, social, cultural o en cualquier otro aspecto de la vida de las personas (INADI, 2015).

En LVC, el odio social a las personas trans aparece permanentemente dirigido a Cleo. Ella es violentada por su familia que sólo puede ver en ella un “puto del orto”, es abusada por el obispo, es empujada a la prostitución y violada por su condición de travesti: “¿De qué mierda te creés que vivimos las travestis, mi amor? ¿Vos te creés que vas al aviso de secretaria que ponen en el diario y te dicen «bienvenida, señorita»? ¿Viste muchas trabajando en las empresas, vos?” (LVC, p.75), pregunta Cleo a su esposa y denuncia las tareas y roles estereotípicos que su sociedad da a las travestis.

Otro personaje que vive en una sociedad que demoniza, excluye y anula las identidades transgénero, que visibiliza la transfobia y la homofobia en LACI es Fierro. Él es estaqueado por Hernández, acusado de puto, “bufarrón” y “faggot”. La violencia simbólica que ridiculiza, condena e insulta a quienes rompen con los estereotipos cisgénero aparece de forma similar en ambas novelas sin importar la diferencia del contexto ya que como afirmo en los primeros apartados tanto la Argentina del siglo XIX como la del XXI son patriarcales.

En RNR Gaby se compara con las travestis y dice “salir sin cara es jodido y eso les digo a las chicas de la brigada de trans cuando se quejan de cómo las miran en todas partes: probá quemarte la cara y después vení y contame” (p.36). Es interesante notar que la narradora hace referencia a las chicas de la brigada y su padecimiento ante la mirada social para minimizarlo; para Gaby es aún mucho más duro enfrentar las miradas cuando no se tiene el rostro.

La transfobia y la homofobia están naturalizadas por el heteropatriarcado y al narrarlas las novelas debilitan este ejercicio de poder que ridiculiza, condena y pone bajo sospecha a lxs sujetxs. La presencia en las novelas de comunidades que no marcan, niegan, ni violentan a los géneros ni a las formas del deseo disidente permite pensar en representaciones sexo-genéricas emergentes.

### 2.2.2.2.3. El insulto

Insultar es una de las formas de violencia simbólica y moral más naturalizadas: generalmente no es percibida como tal, se subestiman sus consecuencias y no es prevenida ni sancionada en las novelas. Implica agredir y desafiar verbalmente a alguien, mofarse, injuriar y escarnecer a otrx. Es un acto performativo que autoriza, realiza una acción y ejerce un poder vinculante. Judith Butler (2012) explica que todo acto performativo es una cita que repite o parodia un acto anterior y que hay palabras que adquieren su fuerza de la invocación repetida que termina vinculándose con la acusación, la patologización y el insulto (p. 318). La filósofa afirma que los insultos que apelan al sexo, el género o la sexualidad son aquellos términos a través de los cuales insistimos en politizar la identidad y el deseo (p.319).

La selección léxica para ridiculizar a lxs otrxs en las novelas atraviesa las cuestiones sexo-genéricas, sociales y étnicas. La presencia del insulto en las novelas no sólo visibiliza formas de violencia hacia lo femenino sino también hacia los transgéneros, lxs pobres, lxs indixs y lxs negrxs. “Puta”, “negra”, “salvaje”, “marica”, “puto”, “gallina”, “bufarrón”, “faggot” o “cabecita” aparecen en las novelas para estigmatizar, normalizar y regularizar discursivamente los límites de la legitimidad (Butler, 2012, p. 313) de esxs otrxs.

En LACI, la Negra que cría a Josefina le dice que su madre es una “puta” y “puta” también les dicen los gauchos a las mujeres que en la última noche de las protagonistas en la estancia se acuestan con otros hombres que no son sus parejas; esta palabra pretende condenar la conducta sexual de las mujeres que tienen sexo por dinero o por placer. En LVC, las narradoras se dicen “puta” una a la otra, o similares como “reventadita” y “trola”; en todos los casos, los términos continúan construyendo su sentido desde el discurso dominante.

“Marica”, “puto”, “gallina”, “bufarrón” y “faggot” son utilizados como insultos para marcar los límites de las representaciones identitarias sexo-genéricas dominantes de los

hombres en LVC (los dos primeros) y en LACI. Cleo y sus compañeras travestis, Fierro y sus amantes Cruz y Raúl y todos los gauchos que buscaban “ahuecar el ala” (LACI, p. 160) son interpelados, agredidos emocionalmente, ridiculizados y sospechados por insultos que los ponen en el límite del reconocimiento a sus cuerpos y sus deseos.

A diferencia de estos insultos, que condenan la sexualidad y las facultades según el sistema sexo-género, “cabeza” en LVC pretende marcar la etnia, clase e ideología política. El lunfardo toma esta acepción y define “cabecitas a los provincianos de tez oscura, humildes, de clase baja, vulgares y seguidores de la doctrina peronista” (Conde, O., 2004). El uso que las “señoras chetas” del country le daban a “cabeza” para llamar a lxs villerxs retoma la idea de “cabecitas negras”<sup>18</sup> tal como lo entendía la burguesía argentina en la primera mitad del siglo XX. Considero que Cleo llame Cabeza a la invocación de la Virgen impregna al término de orgullo y reconocimiento y, como consecuencia, anula su carácter injurioso.

En esta novela sucede lo mismo con el término “queer” con el que Qüity se define ella misma y a Cleo: “A mi hijita ya le gustaban los discursos de la más queer de sus madres” (p.17). Esto me permite leer en esa identidad que se da a ella y a Cleo, un uso reivindicativo. Esta “expresión que sirve para nombrar un conjunto de características y prácticas que una sociedad determinada considera ‘anormales’” (Preciado, 2009) recupera el término con el conocimiento del uso que los movimientos LGBTIQ+ le dan. Las narradoras de LVC saben que sus prácticas identitarias las ubican en un lugar invisibilizado por el heteropatriarcado, se apropian del término no ya como un insulto sino como una marca de orgullo. La dinámica

---

<sup>18</sup> “El desprecio por el cabecita negra, su rechazo por parte de la pequeña burguesía liberal y democrática, muestra hasta qué extremos el prejuicio impregna nuestras racionalizaciones. Reconocer en él, en el provinciano, al hijo del país, a una de nuestras partes, significa lisa y llanamente aceptar el viejo conflicto entre capital y provincia, entre unitarios y federales, entre ejército regular y montonera, entre gobierno patriarcal y gran puerto fenicio.” (Orgambide, 1967)

queer de esta novela toma nuevos nombres en las otras dos novelas; en las relaciones de Gaby en RNR y en la comunidad Iñchin de LACI aparecen los rasgos que configuran “anormales” a las identidades y prácticas del sistema sexo-género. En las novelas se rompen la heterosexualidad obligatoria, las dicotomías cisgenéricas y los estereotipos del discurso patriarcal dominante. Si la identidad es un error necesario, entonces será preciso afirmar el término ‘queer’ como una forma de afiliación (2012, p.323), dice Butler.

Un punto interesante con respecto al insulto es que nos permite ver los prejuicios, miedos y estereotipos de una sociedad. Al parecer, lxs marginados cargan con una buena acumulación de insultos que no siempre es reivindicada. Así el carácter misógino, homofóbico, transfóbico, xenófobo y racista de muchos insultos permanecen intactos a lo largo de la historia.

#### 2.2.2.2.4. Los roles constrictivos de género

En las novelas me interesa reconocer y analizar algunos de los estereotipos de mujeres y las representaciones sobre las tareas, características y roles que se les adjudican. Como mencioné en el marco teórico, entiendo al estereotipo como una de las estrategias más fuertes y eficaces del discurso dominante, aquella que le permite fijar características y que supone una cadena de la repetición de otros estereotipos. Hasta entrado el siglo XX, en la mayoría de los estados-naciones, las mujeres no accedían a la herencia, ni a la escolaridad, ni al voto: “Dar placer [a los hombres], serles útiles, hacerse amar y honrar por ellos (...) consolarlos, hacerles agradable y dulce la vida” (Duby, Michelle, 1991, p. 23) fueron sus principales tareas y razones de ser por miles de años.

En el discurso dominante las mujeres son una extensión del hombre, nacen de su costilla, traen pesar y sufrimiento, por su culpa la humanidad fue expulsada del paraíso y padece dolor y violencia. Los mitos de Pandora y de Eva las emparentan con lo nefasto y las presentan como la causa primera de todos los males. El relato cristiano de la Virgen María como protectora y dadora de consuelo, le da un lugar central a la pureza y la maternidad, y la erige como uno de los prototipos de madre para Occidente.

En el relato patriarcal, las mujeres representan tentación, distracción, adorno, compañía o protección. Las mujeres, comúnmente, son princesas que deben ser rescatadas, madres ejemplares, esposas devotas o vírgenes inmaculadas. Su espacio es el hogar y sus roles la reproducción y el cuidado. Cuando se apartan de él o no cumplen con las tareas y lugares asignados, son consideradas locas, poseídas o brujas. Una vez nacidas aprehenderán, junto con su nombre, un sinfín de mandatos. Quienes los cumplan serán reconocidas como sujetas de derecho y quienes no, serán negadas, sospechadas y castigadas por “malas” o “falsas” mujeres.

En LACI, Josefina explicita constantemente cuáles son las tareas, vestimentas y características de las mujeres y cuáles las de los hombres: los gauchos forjarán el hierro, tallarán la madera, molerán el grano, vestirán de pantalones y llevarán el pelo corto; y las chinas cultivarán flores y frutas, harán el pan, arreglarán los zapatos y las camisas, irán con enaguas y vestidos y cabellos largos y adornados.

En RNR Gaby deja claro que los lugares de dominación son masculinos y responden a una lógica falocéntrica: “supe lo que era el poder. Me creció como una pija, vivía al palo (...) Soy un caso de inversión (...) nací mujer y me armé de tremenda envergadura envidia de mucho macho (...) Me cogí a medio país, qué también eso es poder” (p. 35-36).

En LVC las ideas acerca del ser de los machos y de las hembras se presentan como una permanente discusión entre las narradoras. Quity se pregunta sobre el abandono final de Cleo y dice:

por ahí no son tan fáciles de abandonar los orígenes y en la cultura de origen de Cleo mandarse a mudar con toda la guita y dejarme a la cría en casa es algo que cualquier varón puede hacer sin menoscabo de su honor y buen nombre. Pero no creo, estrictamente hablando Cleo no es un varón, quiere a su hija y realmente cree en su Virgen. (...) Y mi amada se mandó a mudar sin avisarme. Se escapó con toda la guita y me dejó a la nena, como si yo fuera, no sé qué, ¡una mujercita! (p.159).

Ella dice que no es ninguna “mujercita” y adhiere a la idea de una “cultura de origen” en la que ser macho les permite a los hombres abandonar la cría y que, a diferencia de las mujeres, no representa ninguna afrenta a su honra.

Josefina dice que se sintió libre y tranquila cuando dejó a sus hijos y narra cómo Fierro ocupa, sin ninguna dificultad, ese lugar siempre reservado a las hembras. Tierra adentro Fierro parecía una china disfrazada de flamenco: “se le notaba algo macho en una sombra de barba y nada más” (p. 157), dice Josefina, quien encuentra en su marido una madre tierna de los niños Iñchin y un ser que sufrió dolorosas pérdidas en el amor:

Desayuné otra vez con toda su familia, que también es mía hoy, con todos los hijos de quien había sido mi marido y ahora era la madre amorosa de un montón de cachorros y me pedía perdón y me contaba su vida y su dolor por la muerte de Cruz y su amor por el guerrero más hermoso (p.166).

Para la historiadora Michelle Perrot (2009), la maternidad es el gran tema de las mujeres y plantea que de la realidad multiforme que implica ser madre se pueden extraer algunos rasgos históricos mayores: fuente de identidad, fundamento de la diferencia reconocida, momento y estado, y representante, en las sociedades occidentales modernas, del “amor por añadidura”. Afirma que dentro de las naciones estados la maternidad es un pilar que politiza el cuerpo, que lo socializa para la creación y cuidado de los ciudadanos (p.88).

Las representaciones de los hombres y de la masculinidad en las novelas no han sido objeto de estudio de esta investigación. Pero sí puedo establecer que la mayoría de los hombres son bestializados: como, por ejemplo, “la rata del mal”, esa alimaña que causa temor y espanto a Qüity; o como la “manada de tigres”: el padre Julio, la Bestia, el Jefe, el cabo Galíndez, el padre de Cleo y toda la fuerza policial, Dios, el paraguayo que violaba a su hija, los prostituyentes de Cleo y de Evelyn, el asesino y violador de Daniela, los hijos del poder y todos los hijos sanos del patriarcado que aparecen como victimarios, como

criminales a los que sólo puede ajusticiar la venganza personal.

Cleo y sus murciélagas, como llama al séquito de travestis que colabora con ella, encarnan estereotipos de mujeres construidas por el discurso dominante, en los que los atributos físicos, la apariencia, la delicadeza y los afeites son inherentes a su feminidad: “las travestis villeras nacen murciélagas, viven vestidas para la noche. Ni Cleo podía prescindir de sus ceñidos brillos. Ahora le sale mejor: se volvió capaz de lutos, de tejidos negros hasta las rodillas, de velos opacos, de tacos cortos, de zapatillas blancas” (p.55). Si las incomoda ser hombres serán mujeres, aunque sufran las cruentas consecuencias de su disidencia.

Los estereotipos poseen un carácter constrictivo y prescriptivo que encasilla a las personas según su sexo. Las tareas, deseos, roles y características que se les imponen son un imperativo sexo-genérico que las novelas cuestionan a partir de la vida de sus personajes. La explicitación que hacen las narradoras sobre estos roles deja a la vista la violencia sutil que se convierte en formas de vidas invivibles o negadas.

A modo de cierre del apartado 2.2.2., y en referencia la visibilización de formas de la violencia hacia lo femenino, quisiera señalar que, en las novelas, desmontar el aparato de domesticación del cuerpo no es una tarea sencilla, cuestionar las creencias establecidas por autoridades religiosas y científicas y visibilizar la violenta biopolítica de las sociedades modernas no sólo es difícil sino que en la mayoría de los casos es una tarea infecunda.

La visibilización de las formas de violencia hacia lo femenino es otro de los elementos que da el carácter emergente a las representaciones identitarias sexo-genéricas en las novelas. La desnaturalización de los femicidios, la prostitución, las violaciones, el abuso sexual infantil, el incesto, los roles de género constrictivos, el insulto y la transfobia es otra de las maneras en que Cabezón Cámara quebranta el poder del patriarcado.

Raiter explica que cuando algo nuevo es dicho o cuando algo cambia su significación, indica que se ha producido o se produce un cambio en el contexto de producción de ese enunciado (Raiter, 2008). Poder dar otra significación a una palabra o idea no es una tarea individual, invertir su sentido (por ejemplo el carácter injurioso de un insulto en marca de reivindicación) requiere múltiples y originales estrategias. El discurso dominante, tradicional y hegemónico, que apela a la cita de autoridad y a la violencia para mantener su poder sobre las consciencias, es interrumpida por “voces” nuevas. Cleo, Qüity, Gaby y Josefina son polifónicas, irreverentes, multilingües y dialógicas; ellas están en permanente movimiento, visibilizan formas de la violencia hacia lo femenino y rompen con la naturalización del patriarcado.

### 2.2.3. La perspectiva feminista y queer en las novelas

El tercer elemento que da carácter emergente a las representaciones identitarias sexo-généricas de las mujeres en las novelas es la perspectiva feminista y queer de los textos. El proceso de subversión del orden patriarcal y la visibilización de las violencias hacia lo femenino son parte de esa perspectiva emergente. En este punto me gustaría emplear el término emergente no sólo en su carácter de alternativo y de oposición a lo dominante que da R. Williams sino también incorporar sus otras acepciones. Emerger, para la RAE, significa brotar de algún líquido, elevarse, mostrarse, aparecer, en el sentido de que algo sale de donde estaba sumergido; la emergencia, su acción y su efecto, es el surgimiento de algo inesperado, una “inminencia”, una urgencia que nos obliga a tomar acciones inmediatas.

Lo queer es una estrategia de cuestionamiento al orden dado que posibilita construcciones identitarias emergentes. Butler afirma que “si el término ‘queer’ ha de ser un sitio de oposición colectiva (...) tendrá que continuar siendo (...) un término que nunca fue poseído plenamente, sino que siempre se retoma, se tuerce, de ‘desvía’ [queer] de un uso anterior y se orienta hacia propósitos políticos apremiantes y expansivos” (2012, p.320). Los feminismos incluyen esta y otras estrategias de visibilización, de denuncia y de problematización del orden patriarcal.

Como conté en la introducción, durante el proceso de definición del tema buscaba las representaciones de la femineidad y de las mujeres en los textos literarios y establecí un recorrido que puso a las mujeres y a sus representaciones en el centro de mis investigaciones. La elección de LVC y la posterior inclusión de RNR y de LACI me permitieron incorporar lo queer a mi análisis feminista de los textos literarios. Si hasta hace unos años no cabía duda sobre la centralidad de las mujeres como sujetas del feminismo, hoy no parece tan unánime esta mirada. La unión de los movimientos LGBTIQ+ ha incorporado al feminismo a otras

comunidades históricamente marginadas por el patriarcado y las novelas dan cuenta de ello.

Gaby nos dice que cualquier perspectiva es un lugar conseguido, ganado en una batalla respecto de la cual ese punto de vista nos brinda detalles. Los enfrentamientos a los que se resisten las comunidades de las novelas colocan al Estado frente a los sectores más vulnerables de la sociedad. Las mujeres, las travestis, lxs okupas, lxs pobres, lxs indixs, lxs cabecita negra están en la trinchera con las narradoras. Ellas son voceras de ese espacio de encuentro violento entre el patriarcado, con su mandato de masculinidad como primera y permanente pedagogía de expropiación de valor y consiguiente dominación, y otro proyecto político, feminista y queer.

Existen grupos humanos, además de las mujeres, invisibilizados y negados por el discurso tradicional. Existen familias y relaciones humanas que rompen los esquemas del cisheteropatriarcado y que permiten imaginar otras formas de vivir. Como dice Butler, el género es una negociación de poder y puede descontrolarse. No está dado para siempre. No se nace ni mujer ni varón, se llega a serlo. No hay género sin reproducción de normas que pongan en riesgo el cumplimiento o incumplimiento de esas normas, con lo cual se abre la posibilidad de una reelaboración de la realidad de género por medio de nuevas formas.

Las narradoras dan cuenta de cómo puede descontrolarse el mecanismo de asignación de género: Qüity era heterosexual hasta la masacre, a partir de allí su “lesbianismo bizarro” le da una hija, que prefiere entregar a los cuidados maternos de su esposa; Cleo rompe los mandatos sociales y, a pesar de encarnar el estereotipo de travesti, inaugura “una utopía para ser queer. (...) utópico nacimiento de otra Argentina posible, la nación postcolonial y travesti de la que Qüity y Cleo son, contradictoriamente según la cronología ficcional, sus fundadoras” (Juan Martínez Gil, 2018, p.24); Gaby, que nació negra y se hizo rubia, nació mujer y se armó de “tremenda envergadura envidia de mucho macho y agua en la boca de

tantos y de tanta boca loca” (RNR, p.36); y por último, la china Josefina mutó en good boy, tigresa, amante, “alma doble” (LACI, p.148) y árbol.

Los márgenes a los que son arrastradxs lxs sujetxs que no se identifican con lo “normal” encuentran en la denominación queer un espacio de reconocimiento. Las representaciones sociales en torno a las identidades de género, que se creen ahistóricas e inmodificables, construyen hombres y mujeres como única posibilidad de identidad y marcan como “anormal” todo aquello que no encaja. La heterosexualidad obligatoria y los binarismos referidos al sexo y al género son algunos de los tópicos más naturalizados en todas las culturas y son cuestionados por las novelas.

Bhabha afirma que “el estereotipo exige, para su significación exitosa, una cadena continua y repetitiva de otros estereotipos” (2007; p. 102); en las novelas leo cómo los estereotipos de las hembras, de las mujeres, de los hombres, de los machos y de la heteronorma del patriarcado se desarman. Si la cadena de significación exitosa produce estereotipos de hombres y de mujeres cis, las novelas proponen representaciones identitarias sexo-genéricas nuevas.

En tanto “categoría que nunca podrá describir plenamente a aquellos a quienes pretende representar” (Butler, 2012, p.323), la afiliación queer que Cabezón Cámara inicia en LVC con Cleo y Qüity continúa en RNR con Gaby y la “épica resistencia” de su comunidad, “creados para la performance” (p.42) y en LACI con la vida de los Iñchiñ, migrantes que no están nunca en el lugar en el que esperan que estén.

### 3. CONCLUSIONES

Si, tal como nos propone Qüity, “lo que hay es el acontecer de la materia, la inquietud fundamental de los elementos”, las novelas de Cabezón Cámara nos invitan a aceptar que nadie tiene de una vez y para siempre una identidad fija. Sus textos me dieron la posibilidad de analizar nuevas representaciones identitarias, que discuten y socavan las dominantes. Las tres novelas de Cabezón Cámara trastocan el orden patriarcal; son textos subversivos porque son “capaces de ‘intervenir socialmente (...) gracias a ‘la violencia que permite que el texto exceda las leyes que una sociedad, una ideología, o una filosofía se dan para construir su propia inteligibilidad histórica’” (Preciado, 2009, p. 138).

En los objetivos generales de mi proyecto de tesis me había propuesto reflexionar sobre el discurso, el saber y el poder en torno a la construcción de las identidades de género en la primera novela de Cabezón Cámara. Mi intención primera había sido identificar y analizar en LVC las construcciones identitarias de género que problematizan y desarman estereotipos del discurso hegemónico. El avance en las conceptualizaciones teóricas y la inclusión en el corpus de RNR y de LACI cambiaron parte de lo planificado en esa primera instancia. En primer lugar, definí como elemento central de la investigación a las representaciones identitarias sexo-genéricas de las mujeres; en segundo lugar, extendí la hipótesis del carácter subversivo del texto a las otras dos novelas; en tercer y último lugar, establecí un marco teórico que me permitió comparar la construcción de las representaciones identitarias sexo-genéricas de los textos y elaborar un esquema de análisis nuevo.

La identificación de las características del patriarcado en cada novela me posibilitó reconocer y organizar los procesos a partir de los cuales se construye el carácter emergente de las representaciones identitarias sexo-genéricas en los textos. El trabajo de reconocer y

organizar esos procesos involucró el ordenamiento del conjunto de estrategias que hacen de las novelas textos subversivos en tres bloques que no se excluyen sino que comparten características particulares. En el primer bloque, al que denominé específicamente “El proceso de subversión del orden patriarcal”, analicé cinco de las estrategias que discuten el orden patriarcal y que corresponden al plano de las narradoras; en el segundo, que representa una sola estrategia, analicé la visibilización de formas de la violencia hacia lo femenino y distinguí formas de violencia húmeda y formas simbólicas y morales; y, por último, caractericé la perspectiva queer y feminista de las novelas. Estos procesos posibilitan la construcción de nuevas representaciones identitarias sexo-genéricas móviles, que cuestionan, se oponen, trastocan y socavan las dominantes.

El discurso heteropatriarcal produce y reproduce normas sexuales y de género que condicionan qué y quién será ‘reconocible’, y legitima la violencia y opresión de(l) género. El cuerpo es el lugar en el que, con mayor crueldad, la lucha por el poder deja su marca y en el que las identidades se definen, se superponen, se esconden, se reafirman, se actúan, se reconocen, se nombran o se niegan. Muchas veces lxs sujetxs viven de forma plena sus cuerpos e identidades y otras, estos espacios son inhabitables. Nacidas machos, ladys, putas, vírgenes, santas, negras, rubias, coloradas, las mujeres de las novelas desenmascaran los entramados del poder en los cuerpos feminizados.

A las estrategias que les dan iniciativa, empuje y resistencia a las representaciones identitarias sexo-genéricas se suman la elección y disposición de elementos literarios propios del neobarroso. El estilo de Cabezón Cámara suscita la más de las veces incomodidad. Las narradoras de las novelas no dicen semen, dicen leche, ellas no dicen ni falo, ni pene, ni miembro, ellas dicen pija, poronga, verga o mazorca. Las novelas abordan temas ríspidos y

crudos, discuten las nociones tradicionales de sexo, género y sexualidad, y presentan un carácter insurreccional por su perspectiva feminista y queer.

Otro elemento revelador y clave de la capacidad de insurrección de las novelas es su polifonía. Los diferentes recursos introducen otras voces que repiten, complejizan, ponen en duda, cuestionan, reafirman, impugnan, saturan, clausuran y crean sentidos. Los discursos referidos dificultan identificar al enunciador; el humor y la ironía presentes en los enunciados de las narradoras trastoca el sentido de lo dicho; la incorporación del inglés, de canciones, de frases populares, de la literatura, de los medios de comunicación masiva y ubica a las novelas en diálogo permanente con la tradición literaria argentina.

Las narradoras coinciden en percibir el mundo desde una perspectiva que ve desde los lugares de exclusión, en ser voceras y traductoras de otrxs, son “la voz de los sin voz” (RNR, p.19), explicitan sus cronotopos de escritura, se mueven, emprenden viajes que imposibilitan anclarlas, “pierden definición sus contornos, brillos sus colores” (LACI, p.184-185) se confunden con otrxs, se rebautizan y escapan de la fijación de los estereotipos sexo-genéricos que a otras mujeres les impuso la subalternidad. En ellas, la adquisición de la voz, la construcción de la perspectiva, los cronotopos de escritura, la proclamación del nombre y la forma de vida migrante son características con las que evitan quedar ancladas a estereotipos sexo-genéricos.

La presencia de la desnaturalización de los femicidios, la prostitución, las violaciones, el abuso sexual infantil, el incesto, los roles de género constrictivos, el insulto, la transfobia y la homofobia son otras de las maneras en que los textos de Cabezón Cámara socavan el poder del patriarcado. La violencia simbólica y moral se erige como el más eficiente de los mecanismos de control social y de reproducción de las desigualdades. Visibilizar su entramado de poderes y opresiones desestabiliza al patriarcado ya que

cuestiona la idea del cuerpo femenino como un bien, como un objeto de consumo y posibilita la construcción de la idea de dicho cuerpo como una sujeta de derecho.

Los cuerpos femeninos son violados, quemados, golpeados, atravesados por balas, por pijas, pisados, enterrados y desenterrados. Los responsables de esta violencia son patrones, gauchos, indios, escritores, maridos, jueces, policías, curas y proxenetas; sujetos que aprendieron que ser un hombre es poseer, dominar, conquistar, domar y satisfacerse. El discurso dominante coloniza a los cuerpos feminizados y los expone a la marginación, el rechazo, la violencia y la muerte. Son cuerpos vaciados, llenados, violados pero también son fuente de goce y vida.

La monótona voz patriarcal se ve interrumpida y cuestionada en las novelas; en ellas se desenmascara el discurso dominante. Se constituyen como textos terroristas porque problematizan las certezas de los grandes relatos: la heteronormatividad, el binarismo sexo-genérico, la monogamia; los desnaturalizan y visibilizan un discurso “nuevo”, irreverente y altamente subversivo con respecto a las ideas tradicionales sobre sexualidad. Las novelas visibilizan vidas negadas y hacen inteligibles identidades consideradas raras.

Las novelas buscan desmontar y deconstruir la hegemonía patriarcal, heteronormativa, capitalista y racista de la tradición literaria de José Hernández y la gauchesca. Cabezón Cámara hace “una apropiación gozosa de lo diferente” (Rotger, Patricia, 2016), crea utopías donde la matria, lxs subalternxs, lxs nómades no son excluidos y en la que no rigen las normas ni los estereotipos del discurso hegemónico. Identifico en las novelas una nueva retórica, polifónica, neobarrosa, feminista, de subversión y transgresión, con personajes femeninos, trans, monstruosos, disidentes y queer que buscan ser desidentificados, desetiquetados, desclasificados y visibilizados.

La perspectiva feminista y queer de las novelas permite observar que las narradoras son conscientes de que hay un sistema que las oprime y usurpa sus cuerpos y sus voces. Eligen contar desde los márgenes y visibilizar las formas de violencia que ejercen sobre ellas los estereotipos. Cleo afirma que ser macho no es el inicio de nada y no es definitorio el sexo en las identidades a las que adherimos. Así como la masculinidad no la segregan los testículos, los ovarios no garantizan el instinto materno, como reflejan los personajes de Qüity, Josefina y Fierro. Las narradoras establecen relaciones amorosas o sexo-afectivas en las que se rompe el mandato heteropatriarcal. Conforman familias nuevas en las que los roles maternos no sólo son tareas de las hembras de la comunidad sino que permiten a Cleo y Fierro ser madres amorosas. El relato de las narradoras, “ese nudo donde se tejen los hilos sueltos de cualquier vida y de esa trenza florece el milagro del sentido” (RNR, p. 29), construye un conjunto de representaciones identitarias sexo-genéricas alternativo y de oposición a lo dominante de las que, como a los textos Cabezón Cámara, me urgía hablar desde el campo de mi formación profesional.

Considero que la lectura de más novelas y autorxs con perspectiva de género servirán para desarticular los mecanismos de violencia de género cuya raíz es la heteronormatividad; es decir, la presunción de la heterosexualidad como sexualidad única, válida, legítima y deseable; y el binarismo de género, la construcción de que solo existen dos géneros, opuestos entre sí y determinados por la biología.

La lectura de las novelas, las crónicas periodísticas sobre los temas planteados, las marchas “Ni una menos”, el movimiento feminista mundial y los fenómenos que visibilizan permiten proponer nuevas hipótesis sobre la función de estos textos, de su autora y del grupo de artistas e intelectuales que se congregan alrededor de los feminismos. Quizás, el estudio y la relectura del canon literario en clave de género permitan desmitificar la idea de un eterno

femenino. Quizás, textos como LVC, RNR y LACI puedan integrar un corpus feminista que reivindique el carácter cultural y opresivo del patriarcado sobre las representaciones identitarias sexo-genéricas. Quizás, desarmar un discurso hegemónico en el que se equipara mujer a objeto o madre, en el que se la subordina a partir de estereotipos que la conciben como frágil, irracional, sumisa y dependiente es un primer paso en la liberación de miles de mujeres. Quizás, estar en la trinchera, resistir, sea hablar de la nueva narrativa feminista y queer, ampliar las concepciones sobre la sexualidad y detener la violencia húmeda de la crónica policial. Quizás, la lectura y comparación de más obras literarias desde perspectivas feministas en los espacios académicos colabore en la construcción de nuevos paradigmas en los que podamos reflejarnos y refundarnos desde una toma de conciencia que nos libere y emancipe.

#### 4. BIBLIOGRAFÍA

- Advanced Learner's Dictionary of Current English. (2010). Oxford University Press 8ª edición.
- Bhabha, Homi (2007). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Bianchi, P. (2018). *TransCorporalidades en Rivera Garza y Cabezón Cámara*. Recuperado el 07/05/2020 de <https://transliteraturas.wordpress.com/transcorporalidades/>
- Bittar, Silvia R. (2012). *La "villa" y el neopolicial latinoamericano*. Recuperado el 10/04/2013 de <https://archivond.wordpress.com/2012/10/31/neopolicial/>
- Butler, Judith (2005). *Deshacer el género*. Monterrey, México: Una pluma ediciones.
- ----- (2009). *Performatividad, precariedad y políticas sexuales*. En AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana, Volumen 4, Número 3.
- ----- (2012). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires, Argentina: Paidós Entornos.
- Cabezón Cámara, Gabriela (2009). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires, Argentina: Eterna cadencia.
- ----- (2012). *Beya, le viste la cara a Dios*. Buenos Aires, Argentina: Eterna cadencia.
- ----- (2014). *Romance de la Negra Rubia*. Buenos Aires, Argentina: Eterna cadencia.
- ----- (Marzo de 2015). *Femicidio basura*. Revista Anfibia. Recuperado de <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/basura/>
- ----- (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires, Argentina: Eterna cadencia.
- Cabrera, Mario F. D. (2019). El peso de la escritura: crítica feminista y ficciones del cuerpo. Recuperado el 11/06/2020 de

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7297599.pdf>

- Caminada Rossetti, Lucía (2013). *Poéticas de resistencia: el neobarroso rioplatense*. Polipsesto. Recuperado de <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num16/estudios/palimpsesto16estudios08.pdf>
- Castro Rodas, J. (2017). *Cuerpo y mirada. Antología del cuerpo disidente en la novela latinoamericana contemporánea*. Recuperado el 06/07/2020 de <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6194/1/TD103-DLLA-Castro-Cuerpo.pdf>
- Fandiño, Laura (2019). Canon, espacio y afectos en Las aventuras de la China Iron, de Gabriela Cabezón Cámara. Recuperado el 11/06/2020 de <https://muse.jhu.edu/article/747503/pdf>
- Fernández, Nancy (5 de noviembre de 2015). *Gabriela Cabezón Cámara: la lengua como puñal*. Télam. Recuperado de <http://www.telam.com.ar/notas/201511/126032-gabriela-cabazon-camara-la-lengua-como-punal.html>
- Franco, Sofía (2016). *Cosa de locas* en María Marta Peliza; Ximena Picallo; Sebastián Sayago (comp.) *Literatura-Lingüística: Investigaciones en la Patagonia IX* (2016, pp.131-134) Editorial EDUPA.
- Dictionary of Contemporary English, (2003). England: Longman.
- Dorlin, Elsa (2009). *Sexo, género y sexualidades. Introducción a la teoría feminista*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Nueva Visión.
- Duby, Georges y Perrot (1991). *Historia de las Mujeres*, Tomo 1, Madrid, España: Taurus.
- Foucault, Michael (2004). *El orden del discurso*. Buenos Aires, Argentina: Tusquets

Editores.

- ----- (2013). *Historia de la sexualidad*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Hall, Stuart (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo. (17 de mayo de 2015) 17 de mayo: Día Internacional contra la Homofobia y la Transfobia. <http://www.inadi.gob.ar/archivo/?p=26938>
- Jiménez, Paula (10 de julio de 2009). *Cabecita loca*. Página/12. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-861-2009-07-15.html>
- Jodelet, Denise (1986). La representación social: fenómeno, concepto y teoría. Recuperado de <https://sociopsicologia.files.wordpress.com/2010/05/rsociales-djodelet.pdf>
- Lijtmaer, L. (28 de julio de 2015). Las chicas muertas y la nueva literatura argentina. Aporrea. <https://www.aporrea.org/internacionales/a211406.html>
- Martínez Gil, Juan (2018). *El devenir queer de Cleopatra en La Virgen Cabeza de Gabriela Cabezón Cámara*. Recuperado el 18/02/2019 de [https://www.researchgate.net/publication/337098003\\_El\\_devenir\\_queer\\_de\\_Cleopatra\\_en\\_La\\_Virgen\\_Cabeza\\_de\\_Gabriela\\_Cabezón\\_Cámara](https://www.researchgate.net/publication/337098003_El_devenir_queer_de_Cleopatra_en_La_Virgen_Cabeza_de_Gabriela_Cabezón_Cámara)
- Moreyra, Verónica (2019). Desplazamientos identitarios y relectura de las subjetividades instituidas en Las aventuras de la China Iron, de Gabriela cabezón Cámara. Recuperado el 07/05/2020 de <http://www.neu.unsl.edu.ar/wp-content/uploads/2019/10/Narrativas-de-la-OtredadDefinitivo.pdf>

- Preciado, Beatriz (2009). *Terror anal: los primeros días de la revolución sexual*. En Preciado, Beatriz y Guy Hocquenghem. *El deseo homosexual y terror anal*. (pp. 135-174). España: Muselina.
- ----- (junio de 2015). “*Queer*”: *Historia de una palabra*. Recuperado de <http://paroledequeer.blogspot.com.ar/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por.html>
- Perrot, Michelle (2009). *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Ponze Adrián A. (2017). *La virgen Cabeza: las voces de la villa y de las diversidades sexuales*. Recuperado el 06/07/2020 de <https://hal-upec-upem.archives-ouvertes.fr/hal-01782414/document>
- Pogoriles, Leticia (15 de mayo de 2015). *Escritoras y escritores se expresan contra la violencia de género*. Télam. Recuperado de <http://www.telam.com.ar/notas/201505/105181-escritoras-y-escritores-se-expresan-contra-la-violencia-de-genero.html>
- Raiter, Alejandro (1999). *Discurso y ciencia social*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- ----- (2008). *Lingüística y política*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Ritzer, George (2002). *Teoría sociológica moderna*. Barcelona, España: McGraw-Hill.
- Rotger, Patricia (2016). *Representaciones de la sexualidad en la literatura: naturalización y visibilidad*. Recuperado el 06/03/2020 de <http://conferencias.unc.edu.ar/index.php/gyc/4gys/paper/viewFile/4424/1425>
- Ruiz, Carolina (2017). *Cuerpos y literatura disidente. La Virgen Cabeza, de Gabriela Cabezón Cámara. Badebec, 6(12)*. Recuperado el 05/12/2019 de <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/195>

- Segato, Rita (2010). *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.
- ----- (2018) *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.
- Sosa, Cristina P. (2019). Identidad, monstruos y violencia: Usos políticos de la corporalidad en las novelas de Bruzzone y Cabezón Cámara. Recuperado el 11/06/2020 de <http://www.neu.unsl.edu.ar/wp-content/uploads/2019/10/Narrativas-de-la-OtredadDefinitivo.pdf>
- Varela, Nuria (2015) *Feminismo para principiantes*. Barcelona, España: Ediciones B de Bolsillo.
- Williams, Raymond (1997) *Marxismo y literatura*. Barcelona, España: Ediciones Península

