

COGER Y COMER. DOS ECONOMÍAS DE LO COMÚN EN LA VIRGEN CABEZA DE GABRIELA CABEZÓN CÁMARA

Juan Francisco MARGUCH
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
ARGENTINA

Qüity, una mujer heterosexual, periodista de policiales, ex estudiante de Letras clásicas, va en compañía de Daniel, funcionario de la SIDE, a villa El Poso a documentar un milagro: hay una travesti que se llama Cleopatra (Cleo) y se comunica con la Virgen. Para Qüity la entrada al mundo de la villa será un cambio de vida, como “un pasaje a otra dimensión” (CABEZÓN CÁMARA, 2009: 29).

La novela se compone de 25 capítulos, narrados en su mayoría por Qüity, excepto cinco en los que Cleopatra se propone completar la información que su pareja dejó afuera, además de un epílogo en el que hablan las dos voces. La historia trata sobre la villa El Poso, caracterizada como un espacio vulnerable y de violencia, que organiza sus actividades en base a los planes divinos de esta travesti médium. Entre esos mandatos está el de cultivar peces, lo cual se vuelve la actividad productiva más importante de la villa y trae tiempos de paz. Pero esto no dura mucho, y al poco tiempo, los intereses inmobiliarios operan un desalojo que arrasa con todo lo que había en la villa, incluyendo la mayoría de sus habitantes. En ese punto se concreta el amor de Cleo y Qüity. Huyen a Miami, la ex periodista ya embarazada, y es allí el punta pié para la enunciación: el relato comienza en ese punto post-exterminio, y todo el resto de la historia será narrada en la forma de recuerdos que se van tiñendo a veces con la felicidad de la fiesta villera y a veces con el tono trágico de los que en el tiempo del relato ya están muertos. Entre los asesinados está Kevin, hijo que la pareja adopta y que, al mismo tiempo, las adopta a ellas. A su vez, mientras avanza el relato de la vida en la villa, nace María Cleopatrita, la hija de Qüity y Cleo.

Lo que me interesa de esta novela es cómo el deseo y el sexo se entrelazan con la idea de una comunidad. En *La virgen cabeza*, aquello que está dando vueltas todo el tiempo es la (im)posibilidad de vivir juntos, ya sea en la figura de la familia, de la villa o de la sociedad. Lo original de la novela es que el cruce sexualidad/comunidad emerge en medio de una tensión, entre dos coordenadas que son, a su vez, las que modelan todo el texto. Es la tensión entre un cuerpo, una sexualidad expuesta a la amenaza, un cuerpo vulnerable y, por tanto, una noción de la vida en común como exposición a la muerte, y, por otro lado, una noción de comunidad como multitud carnavalesca, en la que el sexo y el deseo se vuelven materia barroca que circula libremente entre los cuerpos.

“El mundo se come al mundo”

La villa El Poso aparece como “un pequeño Auschwitz” (49), gueto delimitado por puertas custodiadas por garitas policiales y murallas con publicidades que funcionan como “espejo para los vecinos pudientes” (37). Es una zona de excepción de la ciudad, un espacio en el que la vida pierda valor. “Nos tiraban [balas] por eso, mi amor, por negros, por pobres, por putos, por machos, porque nos cogían o porque no nos cogían” (91). Todos los capítulos de la novela se abren con la letra en

spanglish de la cumbia titulada, al igual que la novela, *La virgen cabeza*. Esa ópera cumbianchera verifica constantemente la condición política de los villeros como población expuesta.

Cleopatra es un personaje central en la villa, en tanto es una suerte de líder por su posibilidad de comunicación con la Virgen. Qüity cuenta que antes de ver a Cleo cara a cara, ya la conocía por un video en el que era todavía Carlos Guillermo y su padre “casi la mata a trompadas 'por puto del orto’” (34), porque el nene quería ser como Susana Giménez. Después de eso, es invitada al programa, ya transformada en Cleopatra y convertida en “travesti santa', rodeada por una corte de chongos, putas, nenes y otras travestis” (34). Mientras está presa por un incidente con unos policías tiene lugar el primer milagro: Cleo, “a punto de ahogarse en su propia sangre y la leche de toda la comisaría” (35), tiene una visión de la Virgen, le habla, la reconforta y sale sana y salva, le deja una tacita de té y unas medialunas. Nadie puede creer que esta travesti salga de la cárcel espléndida como para TV, después de haber sido golpeada y violada reiteradas veces al grito de “maricón de mierda”. La violación es un acto que, por un lado, la coloca en el lugar del deseo de todos los presos pero que, al mismo tiempo, es un gesto político de diferenciación de “los machos” frente a “la marica”. Es también aquello que abre paso al ingreso de lo divino. La matriz religiosa del texto sólo queda inaugurada tras la violación de Cleo. Así, se completa la transformación de Carlos Guillermo, nene fanático de Susana, a Cleopatra, la travesti médium.

La otra protagonista, Qüity, proviene de un *background* bastante distinto. Ella es un personaje en principio ajeno al El Poso. La profesión de periodista implica otro tipo de capitales sociales, culturales y económicos. Sin suponer que la villa cambiaría su vida, llega esperando poder registrar una historia que la haga ganar el premio de la Fundación de Novoperiodismo y así poder dejar su profesión para volver a la literatura: “una travesti que organiza una villa gracias a su comunicación con la madre celestial, una niña de Lourdes chupapijas, una santa puta y con verga les tenía que interesar” (31). Cleo le resulta exótica no sólo por médium, sino también por travesti.

Cleo cuenta que, cuando llega la periodista en compañía de Daniel, el funcionario de la SIDE, para documentar los acontecimientos de la villa, venía vestida como para ir a un safari.¹ Ingresa a la villa con miedo a que la asalte “una banda de pibes chorros” (42), marcando su oposición con los villeros. En el comienzo es una más de “los de afuera”, los educados, los pudientes, que les temen a los chorros “de adentro”. Pero el miedo se ve interrumpido inmediatamente por un acontecimiento. Se enfrenta con algo desconocido, algo que está por fuera de los límites de lo humano. Escucha un “aullido espeluznante que me petrificó en un alerta animal, en una alarma erizada de esas en las que la conciencia se tensa hasta los pelos” (42). Lo desconocido y siniestro de ese aullido, aquello que por definición es un sonido que no llega a ser voz humana se revela posteriormente como una “llamarada humana” corriendo, un “grito desgarrador”. La secuencia funciona como la interpelación ética, un llamado a bajar del auto y estar cuerpo a cuerpo con esto ni vivo ni muerto que no llega a ser persona. Recién cuando Qüity ya ha bajado del auto la *cosa* empieza a ser designada como *mujer*. Reconoce el rostro de la otra, “los ojos que le quedaban vivos”. La narradora dispara el tiro de gracia para evitarle el

¹ “Era muy temprano y llegaron fresquitos, como listos para un picnic, vos incluso tenías zapatillas y pantalones de aventura, la misma clase de ropa que te ponés ahora para ir de vacaciones a la selva; te creías que ir a la villa era ir de safari [...] como si fueras a cazar un oso o a pisar arenas movedizas” (23).

sufrimiento a la mujer incinerada. Esa acción marca el rito de ingreso a la villa. A posteriori, nos enteramos que se trataba de Evelyn, una paraguaya asesinada por la red de trata de mujeres que gestiona la Bestia, violento y temido habitante de la villa. “Evelyn fue mi ticket to go, mi entrada de ingreso a la villa. Yo la maté y ella me hizo villera” (49), dice Qüity.

Tenemos, entonces, dos “iniciaciones”: la de Qüity como villera (luego como lesbiana) y la de Cleo como medium (y como travesti). Ambas transformaciones impactan la identidad de género y la sexual, pero además ambas se originan en situaciones en las que lo que está en juego es el género y la sexualidad: las reiteradas violaciones² fruto de la homofobia (aunque también del deseo del cuerpo de la travesti) y el asesinato de una mujer víctima de la trata.³

Los tiempos en que la villa se organiza en torno a las palabras de la santa travesti son tiempos de paz y tranquilidad. La policía asegura que “hasta los faloperos madrugan” (38) para escuchar a la Hermana Cleopatra predicar. Un día, recibe de la Virgen un plan divino: los habitantes de la villa deberán cultivar peces. Entonces, llenan un estanque artificial con carpas robadas del jardín japonés y dan inicio a nueva actividad productiva que será sustento y despegue económico. Comienza un nuevo momento en la historia de este espacio en el que “el caos villero se ordenó” y “la miseria empezó a ser austeridad” (86). En las modulaciones del discurso religioso que van atravesando el texto, el estanque aparece bajo el nombre de la “salvación” (88), como una suerte de acontecimiento mesiánico que traería felicidad y prosperidad a los villeros.

A pesar de toda esta dimensión positiva de la nueva actividad productiva, Qüity sugiere que el estanque es un reflejo de la villa. Los villeros comparten con las carpas la condición de vulnerabilidad, el riesgo de que les “echen redes” (86) y que los devoren (95). Además, los villeros y los peces se vuelven mercancía y objeto de espectacularización. La prensa cataloga el fenómeno como el “sueño argentino”, es decir como la utopía deseada para todos los habitantes del país. Esta narración inscribe a la villa en el sentido social ya no como amenaza (“bandas de pibes chorros”), sino como promesa de progreso y de ingreso en el relato desarrollista de la modernidad.

Pero la ficción utópica en torno a la villa finaliza abruptamente con la llegada de tropas policiales que, bajo la consigna de trasladar la villa a La Matanza, instauran una masacre en El Poso que termina con la muerte de muchos de sus habitantes y con la dispersión de los otros.

Paola Cortés-Roca (2010) señala que esta novela muestra muy bien que la diferencia entre vida puramente biológica y vida humana no es tanto ontológica, sino política. Son los repartos de lo visible, las cartografías geopolíticas del biopoder, las que determinan qué es humano y qué no. Así como en un momento los villeros viven de las carpas y las comen, en otro momento ellos son “comidos” por el plan de desalojo de la villa. “El que devora no es sino el que ocupa el lugar de lo humano”, apunta Cortés-Roca (2010: 4).

² Sería sin dudas interesante investigar la figura de la violación en la literatura argentina. Las violaciones a las cautivas en los textos del XIX también conjugan esa mezcla entre deseo y violencia. En ambos casos la violación es un contacto con lo Otro: las indias, las travestis.

³ También Daniel, el compañero de Qüity al llegar, está relacionado con estas cuestiones, en tanto su hija fue violada reiteradas veces y asesinada. Vale la pena observar que esta vez no es el personaje el que está directamente relacionado, sino su hija. La masculinidad heterosexual no puede aparecer como víctima de la violación.

La circularidad política de la *animalización* se vuelve condición general de todo lo viviente en la villa. “Todo era morder, masticar, tragar (...). El mundo se come al mundo” (109). El texto elabora una descripción del ecosistema y de “la cadena alimenticia de El Poso” (107): villeros, ratas, gatos, perros y carpas conviven y se comen los unos a los otros. En el mundo no existe la posibilidad de un grado cero de violencia, de un *no comer al otro*⁴. No es menor, recordemos, que el ingreso de Qüity a la villa se produce por ese “aullido animal” de la mujer quemándose. Desde el principio de la novela es como si lo animal interpelara a lo humano éticamente. Humano y animal hacen comunidad a través de la materia biológica que comparten, la carne, que es comida. Unos y otros se devoran y viven bajo la condición de ser potencialmente devorados, una existencia de exposición, abandono y vulnerabilidad de lo viviente.

En la novela, hay un animal que se diferencia de los otros por no ser “real” sino imaginario: es la rata del Mal, que se le aparece en pesadillas a Qüity que le suscitan terror. Se le aparece siempre rodeada de una montaña de cadáveres, con cuya carne y huesos confecciona un carrito, deviniendo la reina cartonera de la villa. Aunque Qüity toma cocaína para quedarse despierta y no verla, la rata siempre llega. Es, en este caso, la rata la que devora lo humano. Esta vez lo animal deglute al hombre: es una economía del comer irreductible pero reversible.

No habría un grado cero de violencia, un *no comer al otro*, pero las modalidades de ese comer dependen de relaciones de poder siempre mutables. La sexualidad y el género aparecen en esa economía de la violencia que hace que ciertos cuerpos sean más vulnerables que otros. Qüity habla sobre casos de violaciones y trata de mujeres, y refiriendo a la hija de Daniel, dice que “le habían quitado toda dignidad, toda sí misma, hasta hacer de ella una pura exterioridad para demolerla a pijazos” (48). Es como si perdieran la capacidad de ser nombradas como “humanos”, son una cosa –pura exterioridad– inanimada. En este sentido, la sexualidad aparece en la figura de la violación y se inscribe en la economía del comer, propio de las leyes de la vida en común: vivir con otros supone estar expuestos a esa violencia. Pero, como bien evidencia *La virgen cabeza*, ciertos cuerpos y ciertos territorios son más vulnerables que otros. La evidencia máxima de esta violencia es el final de la novela: después de la masacre de El Poso, las protagonistas van a Miami con el plan de llegar a Cuba para llevar el mensaje de la Virgen. Según Cleo, “se acercan tiempos de cataclismos y catástrofes” (154) en todo el globo. La violencia va a adquirir la forma de una guerra mundial. Lo común como exposición y vulnerabilidad sale del ámbito de la comunidad de la villa y se vuelve marca constitutiva de un presente globalizado.

“Todo cogía con todo”

Como reverso de esa economía de la violencia, *La virgen cabeza* registra otra forma de pensar la exposición y la comunidad. Es una segunda economía, propia del derroche y el gasto improductivo de la fiesta, en la que la sexualidad tiene lugar ya no como inscripción de la vulnerabilidad política sino como aquello que circula entre los cuerpos. El sexo aparece como el espacio de lo común, un entre cuerpos, en un mundo carnavalesco en el que los villeros bailan, beben, toman merca, cogen, gozan. Este modo de imaginar la sexualidad es el modo barroco. Qüity lo llama el *barroco miserable*:

⁴Jacques Derrida trabaja sobre esta idea de la imposibilidad de un grado cero de violencia, de un “no comer al otro” en una entrevista que le realiza Jean-Luc Nancy, que se publicó como “*Hay que comer*” o *el cálculo del sujeto* (2005).

En el *barroco miserable* de la villa, cada cosa siempre arriba, abajo, adentro y al costado de otra, todo era posible. Y, eventualmente, divertido: de tanta superposición, *todo cogía con todo*, hasta los caballos atados a los carros se subían sobre otros caballos atados a carros y se apilaban para coger aplastando carros y cartones (111, subrayado mío).

El deseo aparece en una economía del “barroco miserable” como hecho común de la villa. Hay una sintaxis de la superposición de cuerpos, entre los que el sexo circula, todo se toca y “todo coge con todo”. En el reverso de esa economía de la violencia sexual se encuentra esta dimensión del sexo como fiesta, goce y afirmación de la vida.

La imaginación barroca que construye esta segunda idea de la sexualidad parte de los elementos más mínimos del texto. De ese barroco miserable están hechas no sólo la fiesta y el sexo, sino también la vida y la materia. La primera frase de la novela es: “Pura materia enloquecida de azar, eso, pensaba, es la vida” (9). La ficción arranca con esa caracterización que hace Qüity de lo real y poco después dice: “Me sentía como una piedra, un accidente, un estado de la materia, (...) lo que hay es el acontecer de la materia” (10). Los devenires indentitarios y sexuales de los personajes responden a esa conceptualización de las reglas de lo viviente como puro azar y contingencia. Qüity pasa de ser la periodista heterosexual con miedo a ser asaltada a ser una más en la villa y quedar embarazada de la travesti medium. Cleo, pasa de ser Carlos, fanático de Susana, a ser Cleopatra, se comunica con la Virgen y organiza la villa. Según ella, sus dos amores eran el padre Julio y Daniel, dos hombres, y después Qüity, en el momento posterior a la matanza. “Lesbiana resucité” (141) dice. Estas identidades surgidas de dispositivos bio-médicos pierden toda seriedad. Una ética *trans*, trans-genérica, trans-sexual, anuncia una sexualidad como devenir y mutación que no se ajusta a las etiquetas identitarias. La historia de Cleo se inscribe en esas dos retóricas de lo sexual: por un lado, ese cuerpo escamoteado y violado en la cárcel, siempre perseguido y vulnerado por la Iglesia y la policía que “se la querían poner” (75) y por otro lado, un cuerpo carnavalesco, la belleza de Cleopatra, reina y diosa de la fiesta villera.

La forma barroca no es solamente una forma de las historias individuales, sino también una forma de la comunidad, es eso sexual que circula entre lo viviente. En principio, una de las formas más evidentes de la vida en común de la novela es la religión. Aparece despojada de su función normalizadora, construida a través de una estética *Kitsch* y mezclada con elementos religiosos populares, como Gilda, la Difunta Correa o San Malverde, el patrón de los narcos mexicanos. También está el “delirio místico electrónico” (45) de la cámara Kirlian que lleva Daniel para fotografiar auras como otra forma esotérica ridiculizada en el texto.

La religión es parte de la fiesta y del carnaval que mantienen unidos a los habitantes de la villa y adquiere distintos matices en el texto. En una primera instancia, lo religioso es enunciado a partir de una retórica de lo milagroso, sobre todo a partir del mandato divino de cultivar peses, se inaugura la “temporada de milagros”. La “salvación divina” se corresponde con el “sueño argentino” como enunciado condensador de un deseo nacional de progreso económico. Aquellos que no tenían nada pasan a tener algo y la villa se transforma.

La época del buen vivir es la época del derroche. La figura de esta fiesta barroca en la novela, de lo carnavalesco, implica una economía del *potlach* o el gasto inútil. Néstor Perlongher

y Suely Rolnik proponen pensar el carnaval no como el reverso de una lógica dominante sino como una positividad otra, en la que el ojo se suelta de la tediosa captura a la que estaba acostumbrado. El carnaval escande y perturba el tejido social en tanto “el cuerpo vibrátil” (PERLONGHER, 2008: 60) pone en juego sensaciones y percepciones minoritarias. El período de abundancia y buen vivir de la villa se transforma en una “fiesta sostenida” (89) que funciona en cierto modo como suspensión del miedo: “ahí estábamos nosotros con el corazón contento de carpas y cagándonos de risa, sin pensar demasiado en que también nos devorarían” (95). En esa temporada milagrosa, según uno de los villeros, a la Virgen le salen flores, y todos piensan que había formado un escudo protector. El miedo a ser comidos se aplaza en este tiempo otro propio de la fiesta.

La religión en ese sentido es más una fuerza que propende a la unión que un código moral. Qüity dice “Yo, pueblo en el pueblo”, y más abajo, “algo de lo sagrado circulaba entre nosotros” (96). Las afecciones sagradas constituyen una instancia de disolución de lo individual en lo colectivo, en la instancia que se llama *pueblo* o en otro momento *multitud*. No es una cuestión de trascendencia, de algo que esté más allá, sino que se vuelve afirmación de la comunidad de la villa: “Desde su centro mismo la villa irradiaba alegría. Parecía cosa de la Virgen y Cleo, pero éramos nosotros, era la fuerza de juntarnos” (28).

Lo sagrado y lo carnavalesco de la fiesta barroca de villa El Poso son una forma de imaginación política del vivir-juntos, trabajada desde una estética *Kitsch* y de un modo barroco. Daniel Link señala que “el Barroco, con su *horror vacui* y su obsesión por llenar los espacios con imágenes (delirantes, *como toda imagen*) es una estética que, más allá de sus fundamentos pedagógicos, lo único que enseña es el delirio y el goce” (2010). Por ello, al interior de la villa y del *barroco miserable* no llama la atención la familia que forman Qüity, la travesti Cleo y su hija. El texto conecta esa forma familiar con “las complejidades filiales de la santísima trinidad”. El texto bíblico es parodiado y re-interpretado en clave irónica y *Kitsch*. Dice Qüity: “por lo que cuenta [Cleo], dios viene a ser el papá de la Virgen. '¿Y de Jesús también, Cleo?', le preguntaba entonces, '¿eso no viene a ser como un incesto?'” (10). Este orden parental disloca la normatividad del discurso bíblico y lo reconfigura desde la retórica de lo anómalo, en la que la sexualidad puede tener lugar en su singularidad. Los pliegues barrocos del mundo de la villa hacen metástasis hasta contagiar la mismísima sexualidad de Dios, Jesús y la Virgen. El texto bíblico es re-habitado en *La virgen cabeza* en clave del “barroco miserable” que la novela propone como estética y ética de la des-diferenciación, de la dislocación de los lugares fijos y asignados de la estructura familiar y de la sexualidad. Cleo, Qüity y su hija serán nombrados también “trinidad” (29), recuperando el juego triádico abierto por la versión “deconstructiva” de parentesco y sexualidad que asumen las escenas bíblicas en la novela.

Los marcos culturales que leen una sexualidad como la de Qüity y Cleo como algo prohibido, reprochable o monstruoso pueden ser entendidos como *fuerzas reactivas*, es decir, fuerzas que niegan todo lo que no es idéntico a sí mismas (cf. Introducción). Es el mismo tipo de fuerzas del paradigma inmunitario que arroja las vidas de Cleo y Qüity a ese “pequeño Auschwitz”, son fuerzas que buscan coartar las fuerzas decodificantes de los cuerpos, los flujos intensivos de una sexualidad como la de Qüity y Cleo.

La sexualidad en doble juego de lo singular y lo plural, es por un lado singularidad excepcional de un deseo sexual y por el otro lado, lo común, en la medida en que funda una

economía barroca del intercambio en el medio de esa comunidad que Qüity llama “pequeña multitud alegre” (132).

En ese vivir juntos se incluye también lo animal, que forma parte de la cadena alimenticia que se describe en el texto minuciosamente y hace a la vida en común de los personajes antropomorfos y zoomorfos. En la villa conviven los peces, ratas imaginarias, los villeros y la Virgen en un ecosistema (107). Lo viviente es reunido en el texto como una música que reúne la singularidad de cada voz:

Cada uno articulaba lo que quería decir en sintaxis propia y así armamos una lengua cum bianchera que fue contando historias de todos, escuché de amor y de balas, de mexicaneadas y de sexo, cumbia feliz, cumbia triste y cumbia rabiosa todo el día (27).

En el texto la unión de territorio, multitud y lengua cumbianchera es un caudal de potencia y de indiferenciación barroca. Es resistencia, pero no solamente resistencia, sino también potencia creativa. La lengua polifónica se les mete en cuerpo y cerebro y se les vuelve “potencia en cada célula” (114) reuniendo todos los cuerpos en la disposición del espacio. También el *reggaeton* aparece caracterizado como música que “es sexo cuando se bebe y se la baila”, forma parte de la economía del derroche carnavalesco de la villa.

La cumbia polifónica es la que posteriormente Cleo y Qüity deberán llevar por toda Latinoamérica como un mensaje “pop bíblico”. La estatua de la Virgen, según Qüity es un “pobre homenaje de pobres que ahora califican de reliquia, el pedazo de cemento pintado que también sobrevivió a la masacre y que Cleo acarreo por toda América y por toda escala social, hasta llegar al norte y a la titularidad de numerosas cuentas bancarias” (18). Y si la Virgen atraviesa todas las escalas sociales y geográficas es porque hay algo en la estética del barroco miserable que la novela proyecta al espacio latinoamericano. Algo de esa imagen de la sexualidad latinoamericana como exposición a la violencia, pero también como fiesta adquiere dimensión continental.

La superposición barroca reúne una lengua cumbianchera, cuerpos humanos, cuerpos animales, registros imaginarios (como la rata de los sueños). Todos esos elementos funcionan juntos en la máquina barroca y hacen de la comunidad un *entre cuerpos*, donde lo que importa es ese espaciamento en el que el sexo circula. El barroco miserable es una forma de imaginar la vida en común hecha de pliegues y superposiciones de cuerpos en su singularidad, una economía barroca delirante, gozosa, una sexualidad festiva y carnavalesca.

La virgen cabeza, desde el lugar de la ficción, permite imaginar dentro de esos espacios socialmente residuales, zonas de excepción de la ciudad biopolítica, una sexualidad que responde a una ética de la des-diferenciación. Esa sexualidad aparece encarnada en primer lugar en las protagonistas, pero también se puede reconocer en los vaivenes de los demás personajes secundarios de la Villa.

El sexo se inscribe en esas dos economías. Una economía de la violencia, propia del reparto biopolítico en el que los cuerpos ocupan el lugar del que come y otras veces el lugar de ser comidos. En esa economía la sexualidad es exposición y vulnerabilidad. Es precariedad política, en tanto la sexualidad puede ser verificada en el texto en base a las figuras de la

violación y el escamoteo del cuerpo de la travesti y la trata de mujeres. Está en relación también con una violencia que se vuelve global, en tanto ingresa en una narración escatológica bíblica que anuncia una guerra total en el mundo.

Por otro lado, el deseo sexual reaparece como forma de comunidad en una economía del derroche carnavalesco y festivo. Allí, el sexo es aquello que pasa entre los cuerpos, circula gozosamente en el intercambio barroco. “Todo coge con todo”, lo humano, lo animal, lo comestible y el que come.

Bibliografía

- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela (2009) *La virgen cabeza*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- CORTES-ROCCA, Paola (2010), “Demarcaciones políticas y fábulas de identidad”, ponencia presentada en el Coloquio *El giro animal: imaginarios, cuerpos, políticas*, organizado por la New York University y la San Francisco State University, Buenos Aires, 5 y 6 de agosto de 2010. No publicado, cortesía de la autora.
- DERRIDA, Jacques (2005), “*Hay que comer*” o *el cálculo del sujeto*. Entrevistado por Jean-Luc Nancy. Versión castellana de Virginia Gallo y Noelia Billi. Revisada por Mónica Cragnolini., en *Confines*, n.º 17, Buenos Aires, diciembre de 2005. Edición digital de *Derrida en Castellano*: http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/comer_bien.htm
- LINK, Daniel (2010), “Con cierto barroco”, disponible en <http://linkillo.blogspot.com/2010/06/con-cierto-barroco.html>, 2010.
- PERLONGHER, Néstor (2008), *Prosa plebeya*, Buenos Aires: Colihue.

Pour citer cet article: Marguch, Juan Francisco (2013), “Coger y comer. Dos economías de lo común en *La virgen cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara”, *Lectures du genre* n° 10, p. 93-101.