Constelaciones del deseo en *La virgen cabeza*

Diana Casali Navarro[1]

La virgen cabeza (2009) es la primera novela de la escritora argentina Gabriela Cabezón Cámara, autora reconocida a nivel internacional, especialmente por su novela *La China Iron* (2017) y, recientemente, por *Las niñas del naranjel* (2024), ganadora del Premio Sor Juana Inés de la Cruz[2]. Desde 2009, con cuatro novelas, dos cuentos y dos novelas gráficas publicadas, la autora ha desarrollado una obra de perspectiva ecofeminista donde identidades de género y/u orientación sexual disidentes son vehiculadas para presentarnos otras formas de habitar el mundo. Este enfoque socioambientalista aparece con más fuerza en sus novelas a partir de 2017, fecha de la publicación de *La China Iron*, cuando la autora comienza a manifestarse públicamente en relación a la urgencia ambiental, adentrándose en el territorio de la ecocrítica.

La virgen cabeza es también una virgen de yeso fabricada por un albañil de la villa El Poso, asentamiento informal de la ciudad de Quilmes, en el conurbano[3] bonaerense[4]. Es una virgen que habla «en un español medieval» a través de Cleopatra, travesti villera que ejerce de médium y traductora de la santa, y atiende los pedidos de los vecinos. Al comienzo de la misma, la santa se encuentra clavada en el centro de la villa, presidiendo el estanque del potrero[5], lugar de rituales y peticiones de los villeros. A lo largo de la novela, la escultura de yeso, reducida a cabeza sin cuerpo tras una invasión policial, lejos de permanecer inmóvil, recorre el mundo en su misión evangelizadora: El Tigre, Miami, Florida, Suiza…, hasta desembarcar en Cuba, una vez restaurada y parapetada dentro de la «catedral nómade», monumento portátil fabricado en la sede de Rolex con incrustaciones de oro y diamantes. Así la describe Cleopatra al final de la novela, cuando le explica

---

[1] Actualmente cursando maestría en Letras Neolatinas en la Universidad Federal de Río de Janeiro (PPGLEN/UFRJ). Posgraduada en Literaturas Hispano-Americanas por la UFRJ (2022). Posee graduación en Letras-Español de la Universidad Estácio de Sá (2021).

[2] Premio que, desde 1993, reconoce la excelencia del trabajo literario de mujeres en idioma español de América Latina y el Caribe. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Premio_Sor_Juana_In%C3%A9s_de_la_Cruz.

[3] 1.m. Ar. Extrarradio de una población formado por varios núcleos urbanos contiguos, en un principio independientes, que fueron extendiéndose hasta unirse. Disponible en: https://www.asale.org/damer/conurbano.

[4] Forma de llamar a la región metropolitana que rodea a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en Argentina.

[5] 1.m. Bo, Py, Ar, Ur. Terreno urbano sin edificar, donde acuden a jugar los muchachos. Disponible en: https://www.asale.org/damer/potrero.

a Qüity su proyecto evangelizador en la isla del Caribe. Son ellas las protagonistas de *La virgen cabeza*: una periodista frustrada que busca una historia lucrativa para conseguir un premio literario y una travesti exprostituta que se comunica con la Virgen María, llamada La virgen cabeza en la villa El Poso.

A partir de los tres conceptos clave del título de esta comunicación: *constelaciones, deseo* y *La virgen cabeza*, analizaremos de qué forma algunos autores latinoamericanos atraviesan la escritura de Gabriela Cabezón Cámara, especialmente en su primera novela, *La virgen cabeza*, desde el punto de vista de las políticas del deseo. Nos referimos a los argentinos Manuel Puig y Néstor Perlongher, y al chileno Pedro Lemebel, cuyos textos literarios *El beso de la mujer araña, Evita vive* y *Tengo miedo torero*, respectivamente, pensamos conforman una constelación que culmina en el citado texto de Cabezón Cámara.

1. CONSTELACIONES

La palabra constelación[6], o «agrupación de estrellas», sugiere la existencia de un sujeto social que observa, agrupa y clasifica una serie de astros desde el planeta Tierra. Esta agrupación estelar, que diseña patrones o figuras en el cielo, comienza a brillar de forma más intensa al ser transmitida su existencia al resto de sujetos sociales, que puede, ahora, verlas.

En el caso que nos ocupa, la visión de conjunto se produce a partir de la interpretación del término «constelación» proporcionada por el filósofo alemán Walter Benjamin (1892-1940), siendo un concepto que ocupa un lugar importante en su obra[7]. En la filosofía de Benjamin, la palabra «constelación» surge bajo una perspectiva epistemológica-crítica y designa la relación entre los integrantes (las estrellas) de un conjunto (las líneas imaginarias que dibujan un agrupamiento estelar). Esta relación se define no solo por la proximidad entre los astros, sino también por la posibilidad de significado que el conjunto adquiere: el sentido que se le puede atribuir.

En este análisis, partimos del ordenamiento histórico y cultural de un sujeto social *situado* que imagina, conecta y crea un diseño (una constelación) que otorga un nuevo sentido a la lectura. Este ordenamiento, «curaduría literario-estelar», no parte de una operación subjetiva ni lectura individual; se trata de la creación de una comunidad de lectura a partir de dar visibilidad a una constelación determinada para el resto de sujetos sociales *situados* (atravesados también por vectores históricos y personales). En este caso, pretendemos identificar en la novela de

---

[6] Constelación, palabra derivada del latín tardío, es «una agrupación (con-) de estrellas (*stellatus, stella*)». Disponible en: https://etimologias.dechile.net/?constelacio.n#:~:text=El%20vocablo%20deriva%20del%20lat%C3%ADn,stella%20%3D%20'estrella')%2C.

[7] El término aparece a lo largo de su producción: en la primera fase de sus escritos, como en el texto «Cuestiones introductorias de crítica del conocimiento», que abre *El origen del drama trágico alemán* (1925) —su tesis de libre docencia—, así como en los textos finales, las notas para el Passagen-Werk (1927-1940) y las Tesis sobre la historia (1940).

Cabezón Cámara la pluralidad de textos que la constituyen, especialmente desde el punto de vista de las políticas del deseo.

1.1. *El beso de la mujer araña*

Cuarta novela de Manuel Puig, lanzada en 1976, *El beso de la mujer araña* cuenta la creación de vínculos afectivos entre Valentín y Molina, dos detenidos que comparten celda durante la dictadura militar argentina. Revolucionario político el primero y homosexual que se autopercibe como mujer y cumple condena por corrupción de menores, el segundo. Durante el tiempo que pasan juntos, Molina va seduciendo a su compañero a través de las narraciones de películas de Hollywood descritas con detallada precisión: «Las piernas las tiene entrelazadas, los zapatos son negros, de taco alto y grueso, sin puntera, se asoman las uñas pintadas de oscuro» (Puig, 2006: 10).

Publicada en la editorial Seix Barral de Barcelona, la novela de Puig fue censurada en Argentina debido al contexto político del país, que ese año sufría su sexto golpe de Estado. Por otro lado, el sujeto homosexual tampoco era aceptado en los grupos de izquierda cuya visión de la fuerza revolucionaria se basaba en el ideal de masculinidad vigente: hombre viril explícitamente heterosexual.

Escrita a partir de diálogos, la voz de Molina se declara mujer en varias ocasiones: no cabe duda de que ese es el lugar que quiere ocupar en relación a Valentín, a pesar de que este se encargue de recordarle, una y otra vez, la naturaleza biológica de sus órganos sexuales. En la novela, Molina se autodenomina «loca», término que adquiere fuerza crítica a partir del escritor y crítico argentino Néstor Perlongher:

> Sí, tengo amigas locas como yo, pero para pasar un rato, para reírnos un poco. Pero en cuanto nos ponemos dramáticas... nos huimos una de la otra. Porque ya te conté cómo es, que una se ve reflejada en la otra y sale espantada. Nos deprimimos como perras, vos no te imaginás (Puig, 1994: 218).

A través de la narración de las películas, Molina va tejiendo una red de afectos, fragilidades y capacidad seductora, que acaban «atrapando» a Valentín. Para Perlongher, lo que llama la atención en *El beso de la mujer araña* es que el deseo de «atrapar», comúnmente atribuido al sexo femenino, en el caso de Valentín, no dependa de sus características genitales. El deseo de Molina se transforma en «aracneidad» (Perlongher, 2004), esa capacidad cautivante supuestamente femenina que actúa como punto de fuga del contorno anatómico de su cuerpo. A través de su pulsión deseante, Molina se desprende del destino «natural» de su condición biológica (ser atrapado) y se transforma en mujer-araña con sofisticados poderes arácnidos que llegan hasta el lector.

Pensando en las políticas del deseo, en *El beso de la mujer araña* el deseo se articula como intrínseco a la experiencia política, colocando a sus personajes en un contexto disciplinario que, supuestamente, debería anular su potencia subversiva.

Sin embargo, en el entorno panóptico de la celda (Foucault, 1987), la vigilancia constante a la que son sometidos los reclusos no opera según lo esperado: ni los «desvíos políticos» de Valentín ni los «deseos desviados» de Molina son «direccionados» en este proceso. Muy al contrario, la celda del romance de Puig opera como caldo de cultivo que intensifica esos meandros: mientras Molina se politiza, Valentín es alcanzado por el deseo, y viceversa. Como afirman Balderston y Quiroga (2023: 144), en la novela de Puig «se sexualiza la política y se politiza el deseo». Al final del romance, cuando se produce la aproximación sexual entre los detenidos, el militante Valentín, que en un primer momento «rechaza el deseo como categoría política» (Balderston y Quiroga, 2023), parece entender las vibraciones de su cuerpo como parte de la «praxis política» necesaria para la transformación de la realidad social.

Según Perlongher, en *El beso de la mujer araña*, el deseo mueve la acción: «El deseo sexual va a funcionar como motor del pasaje de bando de Molina, desde la traición inicialmente tramada a la colaboración con la militancia revolucionaria» (Perlongher, 2004). Al inicio de la novela, Molina colabora con las autoridades de la prisión intentando sustraer información de Valentín para conseguir una libertad condicional y poder cuidar de su madre anciana. La aproximación entre los detenidos despierta el deseo de Valentín, que transforma sus prioridades hasta el punto de perder la vida. Como afirma Perlongher, citando a Bataille: «la voluptuosidad rige vericuetos sórdidos para exaltarse, un erotismo que se identificaba en la vecindad de la muerte» (Perlongher, 2004). La trayectoria de Molina en el romance es interpretada por el crítico como «fuga deseante»: desvío o «línea de fuga» de las normas de control impuestas por el poder que limitan los deseos (Deleuze y Guattari, 1995). Podemos pensar que el deseo, en el romance de Puig, aunque inserto en el esquema de la represión y la imposibilidad de completud, también presenta «líneas de fuga». Molina, aunque sea víctima de un sistema que no cree en su potencia revolucionaria, es el personaje que encarna el cambio de paradigma a partir de la afirmación de su función deseante.

1.2. *Evita vive*

Perlongher escribió *Evita Vive* en 1975, cuando el golpe de Estado que derrocaría el Gobierno peronista de Isabel Martínez de Perón se estaba fraguando. Este golpe, que tuvo lugar el 24 de marzo de 1976, marcó el inicio de una dictadura militar en Argentina caracterizada por la represión sistemática de opositores políticos y violaciones a los derechos humanos. Las sexualidades disidentes fueron duramente perseguidas. En 1981, después de haber sido golpeado en una comisaría de policía, Néstor viaja a Brasil. En este país, más permisivo en relación con la moral que la Argentina de los años ochenta, Néstor desarrollará su carrera académica.

Considerado un texto maldito, *Evita vive* fue leído antes en inglés que en castellano. Traducido como *Evita Lives*, fue publicado por primera vez en septiembre de 1983, en la colección de ficción gay latinoamericana *My Deep Dark Pain is Love*, de la editora Gay Sunshine Press de San Francisco. Después se editó en Suecia, en

la revista *Salto Mortal* número 89, en mayo de 1985. El texto apareció finalmente en Argentina en abril de 1987, en el número 11 de la revista *Cerdos y Peces*, y dos años después, en abril de 1989, en *El Porteño* número 88, publicación con la que consiguió mayor divulgación. Eva Perón es el leitmotiv de cuatro textos de Néstor Perlongher. Aparece en un relato, una reseña bibliográfica y dos poemas: *Evita vive* (1975), *El cadáver* (Austria-Hungría, 1980), *Joyas macabras* (1983), y *El cadáver de la Nación* (Hule, 1989).

Nacida en la ciudad de Los Toldos, al noroeste de la provincia de Buenos Aires, de familia humilde, Evita se trasladó a la capital argentina en enero de 1935, a la edad de 15 años, con el sueño de ser actriz. Su ascenso desde la pobreza hasta convertirse en la primera dama de Argentina inspiró a muchos argentinos a creer en la posibilidad de ascensión social. Durante su vida, marcada por el compromiso social, llegó a ser considerada «la madre de los descamisados», lo que consolidó su imagen maternal y protectora del pueblo. Muerta de cáncer de mama[8] en 1952, su cuerpo embalsamado fue expuesto a visitación pública en un velorio que duró dos semanas, convirtiéndose, desde entonces, en un icono popular. La Evita que resucita Perlongher viene cargada de deseo, invitándonos a reflexionar sobre cómo la apropiación de este impulso vital puede funcionar como motor de cambio social, así como espacio de resistencia frente a la opresión.

Presentado como «texto hereje» en la portada de la revista, en el relato de Perlongher, tres personajes cuentan su experiencia con una Evita resucitada que llega a la zona portuaria de Buenos Aires más de dos décadas después de su muerte. Escrito en forma de testimonios, la narrativa insolente y sacrílega de *Evita vive* transforma la figura embalsamada de Eva Perón en un cuerpo deseante. Los textos, escritos en primera persona, describen a la ex primera dama de Argentina participando en escenas de la marginalidad porteña: Evita haciendo una felación a un marinero en un hotel de la calle Reconquista; fumando porros sin parar, pidiendo «que la picaran en el cuello» o chupando la «verruga gorda roja como una fresa» de un policía que «se retorcía como una puta» (Perlongher, 1989: 42).

El cuerpo de Evita, un cuerpo deseante y lubricado que disfruta de la experimentación carnal sin censuras, conserva la elegancia de la primera dama: sabe apreciar el Cointreau genuino, recorre la ciudad en un Cadillac y se compromete a ayudar a los más necesitados repartiendo «un lote de marihuana a cada pobre para que todos los humildes andaran superbién» (Perlongher, 1989: 43). También se muestra humilde, quedándose para el desayuno después de pasar la noche gozando con el marinero y su novia, la «marica mala» que recuerda que «el negro ese día estaba tan gozoso que me hizo gritar como una puerca» (Perlongher, 1989: 41). Al final del primer testimonio, descubrimos que el recuerdo más intenso que la narradora conserva de la experiencia con Evita son las uñas verdes de la primera

[8] Su martirio físico, causado por un lacerante cáncer que le había dejado en carne viva la espalda y la había reducido a treinta y siete kilos de peso, no le impedía seguir pensando en ese pueblo al que ella prodigó su ayuda, su amor, su solidaridad. «Cuando yo no esté no abandones a nuestros grasitas, no abandones a nuestros pobres», solía decirle a Perón en su lecho de moribunda (Rosa, 1987: 88).

dama, un color de uñas muy extraño en esa época. Ella recuerda vívidamente aquellas uñas verdes que se cortó «para que el pedazo inmenso que tenía el marinero me entrara más y más, y ella entretanto le mordía las tetillas y gozaba, así de esa manera era como más gozaba» (Perlongher, 1989: 41).

1.3. *Tengo miedo torero*

El título de la única novela del poeta y cronista chileno Pedro Lemebel, *Tengo miedo torero*, está inspirado en una canción de Sarita Montiel: «Tengo miedo torero, tengo miedo que en la tarde tu risa flote» (Lemebel, 2024: 104). En la novela, es la frase que utilizan los protagonistas como contraseña para organizar sus encuentros. Según el autor, en ella estaría implícita la idea de «amariconar el militarismo» (Lemebel, 2024: 104), a partir de la relación afectiva entre un travesti y un joven del Frente Patriótico Manuel Rodríguez.

Publicada en el año 2001, la historia relata, de forma ficcional, los preparativos y posterior intento de asesinato del entonces presidente Augusto Pinochet, ocurrido en septiembre de 1986. En la novela, la travesti protagonista se ve impedida de consumar su deseo sexual por Carlos, el atractivo militante, a causa de la evidente heterosexualidad del joven. El único desliz erótico ocurre cuando este se encuentra semiinconsciente, de tan borracho, y la travesti le hace una felación.

El artista reconoce en sus crónicas la influencia de Néstor Perlongher, Deleuze y Guattari (Lemebel, 2024: 34). Contradiciendo a aquellos que dicen que la lectura de Deleuze es «árdua», para Lemebel, el filósofo francés es fácil de «traducir». Según el autor, a la academia le interesa dificultar su lectura, precisamente para tenerla bajo control. Para Lemebel, Deleuze constituye «una carta de navegación, ojalá repartida, deshilada y deslizada a la calle, al patinaje travesti, a la subsistencia étnica, a las mujeres» (Lemebel, 2024: 48). Según el autor, los colectivos marginalizados, «pobladores, las barriadas cariocas, los cinturones periféricos, los travestis callejeros» (Lemebel, 2024: 48), saben perfectamente lo que significa el «devenir» *deleuziano,* porque lo practican diariamente:

> […] pasar por el ojo de una aguja sin ser rico ni camello, deslizarse de un momento espinudo a otro, atento al cambio solo y exclusivamente por supervivencia, por necesidad corporal de proteger el pellejo, por generar algo distinto del mercado neoliberal y su abulia burguesa (Lemebel, 2024: 48).

El autor presentó su primera y única novela, *Tengo miedo torero*, en el salón noble del ex Congreso Nacional de Chile, lugar que consideraba un museo de la política. Según él, fue allí donde quedó estancada tras el golpe de 1973, que derrocó a Salvador Allende[9]. Lemebel apareció vestido de rojo y adornado con un

[9] El proceso democrático que vivió Chile a partir de 1990 estuvo lleno de críticas al mantener la Constitución de 1980, redactada durante la dictadura. Esto aseguraba el control político y económico del país por parte de las élites conservadoras.

tocado de plumas en la cabeza, ante un auditorio lleno de seguidores, políticos, cineastas, periodistas y casi ningún escritor. El libro estuvo más de un año en la lista de los más vendidos en Chile y fue traducido al inglés, francés e italiano.

2. DESEO

Los referentes teóricos que nos auxilian en este recorrido son la noción de deseo como producción, tema abordado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro *Anti-Edipo*, publicado en 1972, y el dispositivo de la sexualidad de Foucault, desarrollado en el primer tomo de su *Historia de la sexualidad* de 1976. Esta elección se basa en la relevancia que identificamos en los autores citados para una mejor comprensión de la relación entre sexualidad y deseo con subjetividad y poder, asuntos centrales de esta presentación.

El dispositivo de la sexualidad de Foucault (1988) se refiere a un conjunto de prácticas, discursos y estructuras de poder que configuran y regulan la sexualidad en la sociedad. El gran cambio de paradigma que introdujo el primer volumen de *La Historia de la sexualidad*, titulado *La voluntad de saber*, fue pensar la sexualidad como un fenómeno derivado de la producción de discursos (y por lo tanto productor de deseos), a partir de los cuales el poder regula y determina nuestras prácticas. Hasta entonces, la sexualidad se había pensado solamente desde el punto de vista de la represión. Esta forma de interpretar el poder, como instancia negativa, enmascara su potencia manipuladora. El autor afirma que la represión existe, pero esta no implica un silencio absoluto sobre la sexualidad, sino todo lo contrario. Se trata de una represión que incita a los individuos a pensar sobre su propia sexualidad, produciendo discursos que categorizan y normalizan lo que se considera aceptable y lo que no en términos de deseo sexual. Según el autor, a partir de la proliferación de discursos, los actos deseantes son vigilados socialmente y eventualmente adaptados para el bien común.

El control sobre el cuerpo y el deseo, por parte de las estructuras de poder, sería, para Foucault (1988), el medio más efectivo de regular la conducta social ya que se trata de un control que, en la mayoría de las ocasiones, cada individuo ejerce sobre sí mismo. De esta forma, el deseo deja de ser un impulso genuino para convertirse en un campo de conocimiento que se utiliza para ejercer control. La familia, la medicina y el Estado, a través de diversas normas sociales, discursos médicos, legales y educativos, decretan lo que se considera aceptable y lo que no, creando así subjetividades específicas. De esta forma, una vez desenmascarado el profundo vínculo existente entre sexualidad y mecanismos de poder, comenzamos a dudar de la existencia del libre albedrío en relación al deseo.

Por otro lado, Deleuze y Guattari (2010), influenciados por el pensamiento de Espinosa y desafiando las nociones del psicoanálisis clásico, argumentan que el deseo no debe ser entendido como una falta, como la ausencia del objeto de deseo, sino como una fuerza productiva que genera realidades y subjetividades

a partir de *agenciamientos*[10]. Con este término, Deleuze y Guattari (2010) se refieren a las interacciones heterogéneas, ya sea entre cosas, personas o animales, que pueden producir devenires: efectos de multiplicación y transformación. Así, entendemos que el deseo, desde este punto de vista, es una producción que se manifiesta *entre* y no *en* alguien, liberándose así de la noción de sujeto y objeto que define la noción tradicional de deseo como falta.

El deseo, pensando como proceso activo, crea nuevas formas de existencia a partir de conexiones, lo que desafía la idea tradicional de identidad como algo estable. Para los autores, la sociedad capitalista depende esencialmente de la sujeción del deseo para funcionar. Si por un lado nuestras intensidades son minimizadas, por otro se nos ofrece una lista infinita de bienes para satisfacer nuestro deseo. Buscando la satisfacción del gozo de esta forma nos hacemos cómplices, alimentamos la maquinaria interna que nos sujeta a partir de nuestro consentimiento.

Las conexiones existentes entre el deseo y las estructuras de poder, que revela el texto de Foucault, nos hacen cuestionar la heterosexualidad como impulso *natural;* por otro lado, Deleuze y Guattari, filósofos del deseo, entienden este impulso vital como fuerza activa que genera conexiones, recordándonos su potencia transformadora de realidades concretas. Las ideas de estos teóricos, consideradas en conjunto, nos ayudan a entender que la transformación del deseo puede llevar a una transformación social más amplia, a través de nuevas formas de conexión y afecto. Al considerar la relación entre deseo y poder, comprendemos que las luchas por la libertad sexual y la autonomía del deseo son también luchas contra estructuras de control social que manipulan a partir de su supuesta *naturalidad*.

3. *LA VIRGEN CABEZA*

Siguiendo la línea de *El beso de la mujer araña*, la primera novela de Cabezón Cámara está construida a partir de voces. A través de las voces deseantes de Qüity y Cleopatra conocemos su historia de amor y la trayectoria de La virgen cabeza: de estatua de yeso plantada en el medio de una villa miseria a reliquia portátil con incrustaciones de oro y diamantes. Cleopatra es una travesti que sale de la marginalidad a partir de sus comunicaciones con la Virgen María. Esta capacidad extrasensorial es interpretada como milagro en la villa El Poso donde vive y a partir de entonces es venerada como santa por los vecinos. La periodista Qüity adentra la villa para entrevistar a Cleopatra con una idea preconcebida: ganar un premio periodístico, dejar el periódico y dedicarse a escribir. El contacto con la travesti en un contexto ajeno, donde no operan las categorías de moralidad y decoro habituales, le permite acceder a su deseo y expresarlo. Cleopatra, por otro lado, exprostituta acostumbrada a la cosificación de su cuerpo, se entrega a una sofisticada relación afectiva donde desempeña un papel híbrido: es el padre biológico de Cleopatrita, la hija de ambas, y es la madre afectiva al interpretar un papel típicamente femenino

[10] Debido a la complejidad de este concepto, adjuntamos en la bibliografía el artículo «El concepto de agencement en *El anti-Edipo*» (2022), del filósofo e investigador del CONICET Juan Manuel Spinelli.

con la menor: «Hola, princesa, soy tu otra mamá, Cleopatra, la que les da de comer a las dos, la que te está tejiendo la ropita» (Cabezón, 2018: 15). Cleopatrita pasa más tiempo con su *otra mamá* que con Qüity, que asume un papel considerado, en estos casos, menos maternal: «Si la nena cree tanto en Dios, será porque se la pasa conmigo y vos no le das ni bola» (Cabezón, 2018: 70).

Podemos decir que Qüity y Cleopatra son productoras de deseo y transforman su realidad a partir de su función deseante. La relación afectiva entre las dos protagonistas se produce en el contexto de una villa amenazada por poderes inmobiliarios pero que, poco antes, había conseguido ser económicamente autónoma gracias a la construcción de un estanque donde crían carpas que se reproducen de forma casi milagrosa y alimentan a todos los vecinos.

4. CONSIDERACIONES FINALES

Si *El beso de la mujer araña* (1976) presenta el deseo como motor de la acción, en *Evita vive* (1975) el deseo aparece como una cuestión política, haciendo resucitar el deseo de la primera dama de Argentina en los bajos fondos de Buenos Aires. Por otro lado, *Tengo miedo torero* (2001) nos presenta a La loca del Frente, sujeto sin nombre que encarna la subjetividad travesti, en la que el nomadismo, los agenciamientos y devenires constituyen su forma de vida y afectos. Por último, en *La virgen cabeza* (2009), el deseo es productor de realidades concretas: la libertad de expresión del deseo sexual, la construcción de un estanque de carpas en un terreno precario, la invención de una forma nueva de ser familia.

Si observamos la constelación de forma cronológica, en el año 1976, el preso Molina de Puig nos invita a pensar que el deseo, hasta confinado dentro de una celda carcelaria, puede ser productor de realidades. La *Evita* de Perlongher, texto publicado en castellano en 1983, nos aporta una visión deseante y marginal de la primera dama, rompiendo con la idea jerárquica de la pulsión deseante, mostrándose accesible a todas las subjetividades a partir de *agenciamientos*. En el año 2001, el chileno Pedro Lemebel, parodiándose a sí mismo, nos presenta a La Loca del Frente, sujeto sin nombre que encarna la subjetividad travesti, en la que el nomadismo, los *agenciamientos* y *devenires* constituyen su forma de vida y afectos. Ocho años más tarde, en 2009, *La virgen cabeza* consigue romper con el esquema represor (que delimita las opciones de sexualidad y deseo a un catálogo mínimo) presentándonos el deseo como fuente luminosa inabarcable que potencializa subjetividades.

Después de estas reflexiones, sugerimos abordar la lectura de *La virgen cabeza* a partir de una mirada galáctica, relacionándola con otros textos-estrella que, consideramos, pueden llegar a formar una figura deseante en nuestro imaginario colectivo. Esta comunidad de lectura, en la que se espera que el lector actúe también como *agente deseante*, pensamos que puede ayudar a ampliar la mirada en relación a la variedad y complejidad de los deseos humanos, interpretados aquí como descargas luminosas que nos ayudan a entender y a entendernos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cabezón Cámara, Gabriela (2018). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: La Página.

Balderston, Daniel, y Quiroga, José (2023). «Sexualidades em disputa: tradições». En Alfredo Cordiviola *et al*. (orgs.): *Temas para uma história da literatura hispano-americana: Interpelações da diversidade/ Releituras críticas*. Porto Alegre, RS: Letra1.

Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix (1995). *Mil platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 1. Traducción: Aurélio Guerra Neto e Cecília Pinto Costa. São Paulo: Editora 34 Ltda.

— (2010). *O Anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia 1*. Traducción de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34.

Foucault, Michael (1988). *História da sexualidade I. A vontade de saber*. Traducción de Maria Thereza da Costa Albuquerque y J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal.

— (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Lemebel, Pedro (2024). *Lemebel oral*, Gonzalo León (comp.). Buenos Aires: Mansalva.

Perlongher, Néstor (1989). «Evita vive en cada hotel organizado». *El Porteño*, 88.

Rosa, José María (1987). *Perón. 30 años que conmovieron la política argentina*. Buenos Aires: Proa.

Spinelli, Juan Manuel (2022). «El concepto de agencement en El anti-Edipo». *Hybris, Revista de Filosofía*, 13. Número especial: *A 50 años de El anti-Edipo. Vigencias para una política*. Disponible en: https://revistas.cenaltes.cl/index.php/hybris/article/view/508/709.