

## VÍRGENES CABEZA Y CRISTOS VILLEROS: REESCRITURAS MARGINALES DEL DISCURSO CATÓLICO EN LAS OBRAS DE LEONARDO OYOLA Y GABRIELA CABEZÓN CÁMARA

### VÍRGENES CABEZA AND CRISTOS VILLEROS: MARGINAL REWRITINGS OF CATHOLIC DISCOURSE IN THE WORKS OF LEONARDO OYOLA AND GABRIELA CABEZÓN CÁMARA

Lucas Martín ADUR NOBILE

Universidad de Buenos Aires

lucasadur@filo.uba.ar

**Resumen:** El presente trabajo propone un acercamiento a los proyectos narrativos de Oyola y Cabezón Cámara, dos de las voces más potentes y singulares en el panorama de la actual literatura argentina. En primer lugar, aportamos elementos para una descripción de las poéticas de estos autores. Examinamos el modo en que ambos construyen territorios marginales —villas miseria, edificios ocupados— y detallamos algunos rasgos de sus estilos. En segundo lugar, indagamos el modo en que operan transtextualmente con el discurso católico, desde una perspectiva que definimos como *profanatoria, heterodoxa y popular*.

**Palabras clave:** Oyola; Cabezón Cámara; discurso católico; marginalidad.

**Abstract:** This paper proposes an approach to the works of Oyola and Cabezón Cámara, two of the most interesting voices in the panorama of contemporary Argentine narrative scene. First, we provide elements for a description of the poetics of these authors. We examine the way in which both build marginal territories and we detail some features of their styles. . In second place, we investigate the way they operate transtextually with the Catholic discourse, from a perspective that we define as *profane, heterodox and popular*.

**Keywords:** Oyola; Cabezón Cámara; catholic discourse; marginality.

Las narrativas de Leonardo Oyola y Gabriela Cabezón Cámara se cuentan entre las más singulares y potentes del panorama de la literatura argentina contemporánea. Ambos escritores pertenecen a una misma generación —Cabezón Cámara nació en 1968, Oyola en 1973—, se formaron en el taller de Alberto Laiseca y comparten una amistad de la que dan testimonio a través de agradecimientos y menciones en diversos medios<sup>1</sup>. Más allá de la afinidad personal, procuraremos mostrar en este artículo que las producciones de estos escritores trabajan sobre una zona común: los territorios marginales de Buenos Aires, sus habitantes, sus prácticas, su lenguaje, sus relaciones con el poder y las fuerzas represivas del estado. Aún más: dentro del trabajo sobre esta zona narrativa —en la que han incursionado también otros escritores<sup>2</sup>— lo que los singulariza, es un rasgo notable en sus obras —pero que curiosamente ha pasado casi desapercibido para la crítica—: el diálogo constante con la religiosidad popular.

En este artículo abordaremos la poética de estos autores, describiendo los rasgos comunes y las especificidades de cada uno. En primer lugar, nos detendremos en la zona, los ambientes marginales que ambos construyen en sus ficciones, los personajes que los habitan, el tipo de relaciones que se establecen allí. Analizaremos luego algunos rasgos singulares del estilo que elaboran para escribir esos márgenes. En segundo lugar, nos concentraremos en el modo en que sus ficciones dialogan con lo que proponemos denominar el «discurso católico», dando como resultado relatos donde ciertos episodios bíblicos, creencias y prácticas cristianas son sometidas a una reescritura heterodoxa, que puede vincularse a elementos del catolicismo popular.

Nuestro *corpus* está integrado por los textos donde las referencias al discurso católico constituyen un elemento central y relevante: las novelas *Gólgota* (2008a), *Santería* (2008b) y *Sacrificio* (2010) de Oyola; *La virgen cabeza* (2009), *Romance de la negra rubia* (2014) y los relatos «Le viste la cara a Dios» y «No mata» (recogidos en *Sacrificios*, 2015) de Cabezón Cámara<sup>3</sup>. No obstante, hemos considerado la totalidad de la obra publicada por estos autores hasta el momento, y nos referiremos a otros textos cuando resulte oportuno.

---

<sup>1</sup> Por ejemplo, Oyola firma la contratapa de *Beya. Le viste la cara a Dios* (2013), la versión en novela gráfica de «Le viste la cara a Dios» —ilustrada por Iñaki Echeverría— y figura en los agradecimientos, al final del libro. En la presentación de esta obra, Oyola se refirió a su relación con la escritora en los siguientes términos: «En un principio nos hemos leído, nos animamos a acercarnos y a alentarnos en lo que fuera que estuviéramos haciendo en ese momento, después terminamos compartiendo mesa, proyectos y mucho más» (Oyola 2013).

<sup>2</sup> En el siglo XXI, la obra que puede considerarse fundacional para esta zona es *La villa* (2001) de César Aira. Un listado —no exhaustivo— de autores que narran la marginalidad y la periferia urbanas podría incluir a Juan Diego Incardona, Ariel Magnus, Kike Ferrari, Germán Maggiori, Cristian Alarcón, entre otros.

<sup>3</sup> Para las recurrentes citas del *corpus* que incluye nuestro artículo, utilizamos el siguiente sistema de abreviaturas: *LVC*: *La Virgen Cabeza*; *Romance*: *Romance de la Negra Rubia*; «Cara»: «Le viste la cara a Dios». Las novelas de Oyola las citamos por sus títulos. Los datos completos se consignan en la bibliografía.

## 1. Elementos para una poética de los márgenes

Las obras de Oyola y Cabezón Cámara publicadas hasta la fecha permiten percibir ciertas regularidades tanto temáticas como formales, que podemos considerar constitutivas de sus poéticas. Cada uno de los rasgos que presentamos aquí podría ser objeto de un estudio detenido e independiente para cada autor, e incluso para cada novela. Ofrecemos simplemente una presentación de estos elementos, que posibiliten caracterizar la *zona* que definen estos autores en el panorama de la actual narrativa argentina.

### 1. 1. Ambientes marginales: violencia, solidaridad, mezcla

El primer rasgo, el más visible quizás, de la poética de los relatos que estamos describiendo es la ambientación en sectores marginales de la ciudad o la provincia de Buenos Aires. Esta escritura de los márgenes tiene una larga tradición en la literatura argentina —puede remontarse a las primeras décadas del siglo XX, con autores como Arlt, Borges, González Tuñón— pero adquiere una nueva inflexión luego de la década de los noventa, cuando es posible empezar a leer los efectos devastadores de las políticas neoliberales (cfr. Saítta 2006). Como dijimos, *La villa*, de César Aira (2001) puede considerarse un texto inaugural para esta nueva escritura de los márgenes, en tanto, desde una estética que se aleja del realismo, incorpora el territorio de la villa miseria y nuevas figuras del paisaje urbano.

El trabajo con ambientes y personajes marginales es una constante en la obra de Oyola —desde el «atorrante» que protagoniza *Hace que la noche venga* (2008) hasta los criminales de extracción villera en *Chamamé* (2007) y *Kryptonita* (2011)—. Pero es en *Santería* y *Gólgota*, ambas publicadas en 2008, donde Oyola convierte la villa en escenario central de sus ficciones. El escritor trabaja con referentes reales, identificados explícitamente en los textos: Villa Scasso, en el oeste del Gran Buenos Aires, en *Gólgota* y Puerto Apache, en Costanera Sur, en lo que hoy es Puerto Madero en *Santería* —la destrucción de la villa para la construcción del nuevo barrio es, de hecho, una parte importante de la trama de la novela y de su continuación, *Sacrificio*—. Al momento de la publicación de estas obras, la villa era todavía, como señala Juan Sasturain en el prólogo a *Santería*, un espacio «poco frecuentado» por la literatura argentina (*Santería* 7).

Un año después, Cabezón Cámara publica *La Virgen Cabeza*, cuya acción transcurre centralmente en El Poso, una villa de la zona norte de Buenos Aires, que si bien no tiene un referente real remite a los numerosos asentamientos que surgieron en aquellos años, linderos a las autopistas y los *countries*. Hasta la fecha, Cabezón Cámara no ha vuelto a ubicar sus ficciones en una villa, aunque sigue trabajando con espacios marginales como el edificio ocupado —donde comienza *Romance*— o el «puterío bonaerense» (23) —escenario de «Le viste la cara a Dios»—.

En la construcción de estos espacios encontramos algunos rasgos que son comunes a ambos autores. En primer lugar, la omnipresencia de la violencia —«reina de reinas», la corona Oyola en *Gólgota* (114)—, que proviene sobre todo de las fuerzas represivas, pero que signa todo el territorio: «en la villa todos festejábamos cuando no nos moríamos», llega a decir Cleo en *La Virgen Cabeza*

(92)<sup>4</sup>. En muchas ocasiones, el avance de las fuerzas represivas busca la aniquilación total del territorio. Pensemos, por ejemplo, en el bombardeo incendiario sobre Villa Scasso por parte de la policía (*Gólgota*, 107 y ss.); en las topadoras y los *bulldozer* que arrasan El Poso, luego de tirotear a sus habitantes (*LVC*, 131 y ss.); en el brutal intento de desalojo que abre *Romance* (13 y ss.); o en la efectiva destrucción de Puerto Apache al final de *Santería* (136).

Como contrapartida de esta violencia, las villas y el edificio ocupado de *Romance* aparecen también como un espacio que permite redes de organización y solidaridad interna —el prostíbulo de «Le viste la cara a Dios» funciona, en este sentido, de un modo distinto—. Lo poco que hay se pone en común, como queda de manifiesto en el festejo de la Navidad en *Santería* (126 y ss.) o en la «multiplicación de las carpas» en *La Virgen Cabeza* (88) y la comunidad se organiza, más allá de los lazos de sangre, para cuidar a los suyos —especialmente los niños— y para defenderse contra las fuerzas represivas<sup>5</sup>. En general, contra la idea de intimidad e interioridad propia del hogar burgués, las villas y el edificio ocupado aparecen como espacios donde buena parte de la vida transcurre en los exteriores, en los pasillos, en los espacios comunes, donde todo circula:

Es conocido cuando pasa algo en la villa porque todos salen a las veredas. Es como si no se pudiera soportar lo que sea que ocurrió adentro. Los pasillos internos son algo así como las venas para nuestros cuerpos. Llevan y traen sangre. Llevan y traen todo (*Gólgota* 39).

Otro elemento significativo es la diversidad de sujetos que integran estos espacios marginales. En El Poso, por ejemplo, hay «travestis, paraguayos, pibes chorros, peruanos, evangelistas, bolivianos, ucranianos, porteños, católicos, putas, correntinos, umbandas, cartoneros, santiagueños y todas sus combinaciones posibles» (*LVC*, 72). Esta diversidad de nacionalidades, de ocupaciones, de credos, de orientaciones sexuales, sumada a la exterioridad que mencionábamos como rasgo de estos espacios, los convierte en lugares propicios para los contactos, los cruces, la mezcla<sup>6</sup>.

Espacio de sincretismos religiosos, donde el cristianismo —una versión popular del cristianismo— coexiste con creencias y prácticas muy heterodoxas, aún en los mismos individuos: Ña Chiquita y Fátima, que se reconocen brujas y católicas; María Isabel, curandera y cristiana; por no hablar de la heterodoxa devoción a la Virgen de Cleo. Espacio poroso, de contacto entre clases, rasgo que aparece especialmente explotado en Cabezón Cámara. El Poso se convierte en lugar de comunión, no solo entre sus diversos habitantes, sino también con los que vienen de afuera, como la propia Qüity, que se acerca como periodista y se queda a vivir, o «las chicas de la facultad» que entran buscando temas de *papers* y terminan teniendo relaciones más bien íntimas con los villeros.

<sup>4</sup> O en la versión gongorina de Qüity: «Es *superfast* nuestra muerte: / Nadie llega a los cincuenta / Siempre hay bala o puñalada / transformándonos en tierra, / humo, polvo, sombra, nada» (*LVC*, 104).

<sup>5</sup> En cuanto a lo primero, pensemos en las figuras maternas que cuidan a los niños abandonados, como Ña Chiquita (*Santería*), Cachavacha (*Gólgota*) o Cleo (*LVC*). Con respecto a lo segundo, en las barricadas que se organizan en El Poso (*LVC*, 127); la Asamblea que intenta resistir el desalojo en *Romance* o el heterogéneo grupo que defiende a Fátima en *Santería* y *Sacrificio*.

<sup>6</sup> González ha estudiado *La virgen cabeza* como ejemplo de «un tipo de relato que desorganiza la distribución de las partes e identidades pertenecientes a un orden social hegemónico, poniendo en evidencia su innegable peso, pero también la perenne inestabilidad de sus fronteras, redefinidas sin cesar» (2011).

En esta línea, la mezcla y la vida en común que caracterizan estos espacios marginales parecen propicias para una sexualidad muy activa y desprejuiciada pero que incluye también un costado violento y problemático. Tematizada de modos muy diversos en estas novelas es, en muchas ocasiones, parte central de la trama —y tiene también, como veremos en el siguiente apartado, repercusiones en el lenguaje—. Parejas ocasionales, coitos en cualquier lugar y con diversas orientaciones sexuales, orgías, *role play*, pero también abortos clandestinos, abusos, violaciones, prostitución. Podemos decir que estas ficciones modulan dos tonos para referirse al sexo: uno gozoso, celebratorio de la potencia del deseo y de los cuerpos; otro, crítico: denuncia de las injusticias, las relaciones de poder y opresión que se ponen en juego en las relaciones sexuales en estos ambientes marginales —y no solo allí<sup>7</sup>—. Mencionemos además, en relación con la escritura de la sexualidad en estas ficciones, la presencia de una figura recurrente: la travesti. Lorelei en *Santería y Sacrificio* y Cleo en *La Virgen Cabeza* —a las que podríamos sumar la Lady Di de *Kryptonita* (2011)— tienen roles centrales y sus vidas pueden pensarse como representativas de estas zonas marginales: transgresión, diversidad sexual, mezcla, padecimientos.

Más allá de estos rasgos comunes en la construcción de los escenarios marginales, puede consignarse un matiz que distingue a estos autores. En Oyola, como dijimos, las referencias a barrios y calles son precisas y fácilmente identificables. Los espacios y el tiempo —el presente en *Gólgota*, los noventa en *Santería y Sacrificio*— en los que transcurre la acción son reconocibles para sus lectores como parte del mundo real. Pueden, además, vincularse con un rasgo de la construcción de la figura pública del escritor: su proveniencia del oeste del conurbano, al que se refirió en diversas entrevistas. Esto no implica, por supuesto, que sus novelas puedan leerse como autobiográficas —de hecho, su trabajo con los géneros, como el policial, el terror y el *western*, lo aleja de esa posibilidad (cfr. Adur 2016). Pero, como él mismo declara, sus ficciones recuperan fragmentos de su propia experiencia, anécdotas escuchadas y el conocimiento del funcionamiento de este tipo de ambientes<sup>8</sup>. En Cabezón Cámara, en cambio, hay un ligero desplazamiento con respecto a los referentes reales. Si bien se trata de espacios reconocibles —una villa, un prostíbulo, un edificio ocupado— y ubicados en Buenos Aires o el conurbano, no hay precisiones que permitan identificarlos con un lugar concreto en la geografía urbana —no existe ninguna villa El Poso, con un estanque en el centro—. A esto se suma el hecho de que las dos novelas están narradas desde un futuro cercano. Si bien no se exploran adelantos tecnológicos —al estilo ciencia ficción—, esto implica de todos modos situarse en un tiempo que no coincide con el de la experiencia de los lectores<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Pensemos, por un lado, en lo gozoso de la sexualidad desatada en El Poso, en el reencuentro entre Quiity y Cleo; en la relación de Gaby con Elena, o la de Charly y Fátima. Por otro lado, en el embarazo no deseado y el aborto mortal en *Gólgota*; en la prostituta quemada por su cashio y los múltiples abusos que sufre Cleo desde que era adolescente, en *LVC* y, sobre todo, en la estremecedora denuncia de la trata que es «Le viste la cara a Dios».

<sup>8</sup> *Gólgota*, por ejemplo, no solo transcurre en la zona de la que el narrador es oriundo sino que, asegura Oyola, es “un cruce de dos anécdotas que me contaron” (entrevista con Cabezón Cámara, 2012).

<sup>9</sup> Así, por ejemplo, en *LVC* hay una alusión al cumpleaños setenta y cinco de Maradona y luego a su muerte (71, 87). *Romance* parece comenzar en la contemporaneidad, pero avanza años hacia el futuro —desde donde se narra retrospectivamente—.

Subrayemos que lo anterior en modo alguno quiere decir que Oyola pueda leerse como realista y Cabezón Cámara no. Ambos conjugan componentes que pueden considerarse realistas —y, en este sentido, críticos de las consecuencias del neoliberalismo en nuestro país— con otros que rompen decididamente con ese verosímil —pensemos en la presencia de visiones, monstruos y fantasmas en *Santería* y *Sacrificio*, en la ópera-cumbia que triunfa en Miami (*LVC*) o el trasplante de rostro de Gabi (*Romance*). Se trata, como dijimos, de una cuestión de matices: el territorio de Oyola, en tanto se refiere concretamente a lugares reales, puede considerarse como *más realista* que los espacios más elusivos y ligeramente futuristas de Cabezón Cámara.

## 1. 2. Escrituras marginales: sexualidad, ritmo y referencias pop

Un segundo elemento fundamental para caracterizar la poética de estos escritores es su trabajo sobre el lenguaje. En ambos casos hay una opción sostenida por narradores en primera persona que manejan una lengua cargada con insultos, groserías y vulgaridades escatológicas, un «vocabulario proliferante de lo bajo», al decir de Domínguez (2012). Este uso del lenguaje llega al paroxismo en ciertos pasajes brutales de «Le viste la cara a Dios» o en aquel fragmento de *Santería* en el que Emoushon provoca a Danielín diciéndole «¡Pu-to! ¡Pu-to! ¡Pu-to!» durante una página entera (102). No se trata —o no solamente— de meros exabruptos, sino de una opción poético-estilística sostenida. En principio, en ambos autores esto puede vincularse con la selección de un léxico y un registro verosímiles y consecuentes con los ambientes marginales donde transcurren los relatos. En Oyola en particular, hay un interés explícito y declarado por trabajar con el lenguaje de los sectores populares, y un notable oído para recrear sus inflexiones e invenciones<sup>10</sup>. Pero tanto en este escritor como en Cabezón Cámara hay un trabajo estilístico que aleja sus obras de la mera imitación del habla villera o popular.

Esta estilización de la coloquialidad marginal puede leerse en distintos aspectos. En primer lugar, nos interesa detenernos en el modo en que la lengua, en estos escritores, se carga de sensualidad o, más cruda y explícitamente, de sexualidad —ya nos hemos referido a la importancia del sexo en estos relatos—. Esta lengua sexuada alcanza distintas inflexiones en cada autor. En Oyola, encontramos un matiz más cercano a la picardía o el humorismo grosero que caracteriza a la mayoría de los narradores y personajes, del que quizás el mejor exponente sea el Emoushon: «Todo bien si me querés hacer un petiso», «¿Alguna otra duda? La podonga», «Yo te vi el culo y me enamoré» (*Sacrificio* 93, 115)<sup>11</sup>.

Cabezón Cámara, por su parte, apela a un registro que se acerca más a la crudeza de lo pornográfico, con descripciones muy explícitas de los encuentros sexuales, que alcanzan a veces extremos hiperbólicos:

---

<sup>10</sup> «A diario escucho frases muy creativas que trato de reproducir en mis novelas», afirma Oyola en una entrevista (Marcos 2008, cit. en Adur 2016: 226), y ejemplifica contando que, en su barrio, escuchó a una frase de una discusión entre un hombre y su amante —«Te herví el conejo, Michael Douglas»— que luego incorporó en *Santería* (65)

<sup>11</sup> Para otros ejemplos de este tipo de lenguaje, cfr. *Gólgota* (26) y *Santería* (62). Este rasgo estilístico puede rastrearse en la totalidad de la obra de Oyola, como mostramos en Adur (2016: 225 y ss.).

Quise la poronga de Cleo como no había querido ninguna otra antes [...] me acomodó con las piernas abiertas sobre su falda y se la levantó apenas y me entró en la concha con ese porognón que tiene y que me pareció hecho a medida para mí y yo me dejé coger y me la cogí (*LVC*, 141).

Me hubiera entrado un piano en la concha esa madrugada veneciana [...] se tiró arriba mío y se calzó una poronga naranja fluorescente [...] acabé como una rinoceronta pariendo (*Romance* 51).

Este trabajo con lo obsceno del lenguaje, no es solamente un modo de hablar de lo sexual. Es también una forma de incorporar en la propia lengua, algo de la violencia, de la brutalidad que caracterizan a los ambientes donde transcurren estas ficciones. Así la enorme frecuencia de insultos e improperios en la prosa de ambos autores y la inclusión de descripciones detalladas de los cuerpos sometidos a la violencia —escabrosas casi hasta el naturalismo en Cabezón Cámara, más sobrias en Oyola— pueden entenderse también como una forma de ejercer violencia contra el cuerpo mismo de la lengua. Es a través de esta lengua violentada que la violencia narrada llega a impactar en el lector. Podemos recordar aquí la escena en la que Qüity ve a una prostituta quemándose, y le da el tiro de gracia, embadurnándose «de la carne y los fluidos de su cuerpo asado» (*LVC*, 43); la descripción de las torturas a las que es sometido Centurión antes de su asesinato, en *Gólgota* (90); o el tiroteo al final de *Santería* (155). Pero el punto culminante de esta forma de trabajar la prosa está en «Le viste la cara a Dios». No en vano, la crítica ha señalado ya la «violencia lingüística» (Domínguez 2012) y los «detalles cuasi naturalistas, descripciones penetrantes del horror» (Del Prato 2014), como rasgos del estilo de esta obra, del que prácticamente cualquier fragmento resulta ilustrativo:

Te maceran la carne a fuerza de garrote y guasca como si te estuvieran preparando para meterte en el horno y comerte una vez reblandecida, como si fueras un corte de nalga de buey bien viejo y ellos fueran una maza que te vuelve de ternera, pero resistís, estás violeta, azul, un poco verde, con marcas de mil mordidas y con tajos de uñas duras y con el orto y la concha ya casi deshilachados como si fueran el tronco que usa un puma de montaña para afilarse las garras («Cara» 42-43).

Un segundo aspecto de la estilización del habla popular que queremos considerar es la marcada dimensión intertextual con la que trabajan nuestros escritores. La incorporación de citas y alusiones parece, por momentos, saturar el discurso de narrador y personajes. En Oyola, el marco de referencia está dado fundamentalmente por la cultura *pop*: hay páginas donde prácticamente cada línea remite a alguna película, canción o historieta, como si los productos de la cultura de masas formaran un gran repertorio de fórmulas, ejemplos y términos de comparación aptos para expresar prácticamente cualquier situación (cfr. Adur 2016: 228 y ss.). Cabezón Cámara, por su parte, trabaja con una estética de la mezcla que incorpora, sí, los productos de la cultura de masas, pero también tradiciones populares anteriores —especialmente la gauchesca—, para cruzarlos con numerosísimas referencias literarias, artísticas y teóricas que pueden adscribirse a la «alta» cultura. En su obra, *Kill Bill* convive con san Juan de la Cruz, la cumbia con la música académica, Susana Giménez con Giorgio Agamben.

En esta misma línea la escritora apuesta al cruce entre distintas variedades lingüísticas —el español peninsular del discurso de la Virgen, el inglés, el *spanGLISH*— y, especialmente en su primera novela, entre un registro escrito —el de Qüity, ex estudiante de Letras, dueña del capital simbólico y voz narradora— y uno oral —el de las grabaciones de Cleo, que incluyen giros agramaticales y

discuten la versión de su pareja—. Este tipo de cruces resulta fundante: la relación entre un personaje marginal —Cleo, Gabi— y uno que proviene de una clase media o alta —Qüity, Elena— es la que posibilita la escritura de Cabezón Cámara. Su apuesta parece ser construir el relato a partir de la relación entre distintas lenguas, culturas y tradiciones que, como ocurre entre Qüity y Cleo, incluyen divergencias y acoplamientos, conflictos y reconciliaciones.

Un último elemento que queremos considerar como parte del estilo de estos escritores es el trabajo con la musicalidad de la prosa, su ritmo y su sonoridad. En Oyola, es un ritmo sincopado, que remite a la oralidad, con un gran *timing* para los diálogos, con réplicas contundentes —que parecen pensadas más para ser oídas que leídas—, abundancia de exclamativas, interrogativas y onomatopeyas. Y —una de sus marcas registradas— esos párrafos que se componen de oraciones breves, cuya acumulación produce un efecto de aceleración, de urgencia que condice muchas veces con las situaciones narradas:

Eso es el ascenso, Román. Eso es jugar en primera.  
Eso es el cielo.  
Pero vos no vas para allá. Decidiste quedarte en Scasso.  
Y adiviná qué.  
Nosotros también, Calavera.  
Nosotros también elegimos Scasso.  
Nosotros tampoco nos vamos a ir al cielo, m'hijo (*Gólgota*, 102-103).

En Cabezón Cámara, en cambio, el trabajo estilístico busca en muchas ocasiones acercar la prosa a la poesía. Esto es visible ya desde la primera novela, que incluye una serie de fragmentos en verso (100-104) —donde se comprueba además la saturación intertextual a la que nos referimos antes—, pero es especialmente en «Le viste la cara a Dios» y en *Romance* donde la escritora consolida un estilo muy singular, con una sintaxis que busca el ritmo interno, las repeticiones, los juegos de palabras, incluso la rima:

Le gustaría matarte si no le gustara más hacer guita con tu carne, pero ay, si no fuera así, como gozaría ella metiendo sus propios dedos y hundiendo sus propias uñas en tu pobre corazón y algo así hace con la frula, te estrola, te avería más, te bardea hasta la pobre alma que te inventaste para irte a los brazos del buen Dios («Le viste la cara a Dios»)

Mientras tanto, mientras pude sostener conversaciones, negocié con los de arriba, los de los pisos más altos, los que están cerca del cielo como muestra cualquier cuadro de edén en el Medioevo: los más cercanos a Dios son nobles o son obispos cuando no son las dos cosas. En rascacielos de espejo con cimientos en el barro que le robaron al río y a sus juncos y sus bagres y a sus grandes surubíes me reunía con los jefes. (*Romance* 41)

Nótese que estos fragmentos pueden escandirse en octosílabos: «Le gustaría matarte / si no le gustara más/ hacer guita con tu carne»; «los que están cerca del cielo/ como muestra cualquier cuadro/ de edén en el Medioevo». La forma está tematizada en *Romance*, cuando Gaby describe la «poética de barra» que atribuye a sus seguidores: «no hubo forma de lograr que me cantaran los pibes con metros alejandrinos; lo nuestro va de ocho en ocho, y yo también canto así» (33).

Podemos entonces afirmar que tanto en Oyola como en Cabezón Cámara hay un trabajo con la escritura que, si bien dialoga con elementos del habla propia de los ambientes marginales, los reelabora, estilizándolos. La lengua parece encarnar, también, la sexualidad y la violencia que se tematiza en los relatos. En otro lugar hemos caracterizado el estilo de Oyola como «bestial» (Adur 2016: 225): por la abundancia de improperios, por su carga de violencia, por el ritmo sincopado, el golpeteo que imprime a su prosa. En cuanto a Cabezón Cámara, la singular poética de su prosa, construida con diferentes niveles y registros, como capas superpuestas que pueden alcanzar una extraordinaria densidad, ha sido considerada afín al neobarroso (cfr. Domínguez 2012, Fit 2015). O, podríamos decir, con palabras de Qüity, parte del «barroco miserable de la villa», donde todo se mezcla y se acopla: «cada cosa siempre arriba, abajo, adentro y al costado de otra, todo era posible. Y, eventualmente, divertido, todo cogía con todo» (LVC 111).

## 2. Operaciones sobre el discurso católico: hipertextualidad e intertextualidad

Como anticipamos, uno de los rasgos más singulares que presenta las obras de Oyola y Cabezón Cámara es el diálogo que entablan con el discurso católico. Hablamos aquí de *discurso católico* —y no simplemente, como es más usual en la crítica literaria, de intertextualidad o reescritura bíblica (cfr., por ejemplo, Attala y Fabry 2016)— porque las operaciones transtextuales de estos autores no remiten únicamente a la Escritura sino que abarcan también otros textos y prácticas: vidas de santos, oraciones, canciones de misa, misterios del rosario, tradiciones orales, ritos..., numerosos elementos de la imaginaria católica que estos textos despliegan y recrean.

Las operaciones que estos escritores realizan sobre ese discurso son variadas, pero podemos sintetizarlas, retomando la clásica distinción de Genette (1982) en dos tipos fundamentales, con diferentes matices: hipertextuales e intertextuales.

La relación hipertextual o reescritura del discurso católico puede rastrearse, con distintas modalidades, principalmente en dos de las novelas que integran nuestro *corpus*: *Gólgota* y *La Virgen Cabeza*. En la primera, la relación está marcada paratextualmente. Las tres partes en las que se divide la novela (Gozo, Dolor, Gloria) y cada uno de los capítulos que las integran, remiten a los misterios del Rosario: el primer capítulo «El anuncio» reenvía al primer misterio gozoso, «La anunciación»; el segundo, «La visita a María Isabel», a «La visitación», y así sucesivamente. La novela de Oyola, sin embargo, solo puede considerarse en un sentido muy laxo como una reescritura de la secuencia narrativa que propone el Rosario —o las narraciones neotestamentarias—. La trama no postula correspondencias estrictas, punto por punto, con la vida de Jesús, sino reescrituras de episodios o motivos puntuales, desde una mirada heterodoxa —como veremos en el siguiente apartado— que muchas veces cuestiona, parodia o invierte el hipotexto correspondiente. En *La Virgen Cabeza*, aunque no hay marcas paratextuales que expliciten la relación, encontramos varios fragmentos que reescriben algún pasaje bíblico. Así, la destrucción de la villa puede leerse en diálogo con el relato evangélico sobre el prendimiento de Jesús en el huerto de los Olivos (Lc 22, 39 y ss.). En ambos casos tenemos

la oración («recé fuertísimo», 127), la crisis de fe («los nuestros habían perdido la fe », 127), el avance de las autoridades —judías en un caso, municipales en otro—, el intento de resistencia violenta —a los tiros y piedrazos en *LVC*, con una espada en los evangelios— y, finalmente, el triunfo del bando opresor<sup>12</sup>.

Señalemos que la identificación entre la persecución a los marginales de hoy y la que sufrieron Jesús y seguidores que —de un modo más o menos explícito— implican estas reescrituras evangélicas en versión marginal es un tópico que ha sido desarrollado frecuentemente por la teología de la liberación latinoamericana. Es significativo, en este sentido, que —como veremos en el siguiente apartado— muchos de los personajes de estos relatos sean comparados —al menos en lo que hace a sus padecimientos— a Cristos, a mártires o a «crucificados» contemporáneos.

Más allá de esta vinculación hipertextual es posible también relevar en la producción de estos escritores una insistente intertextualidad con el discurso católico, que consideramos un rasgo distintivo de sus poéticas. La intertextualidad se refiere estrictamente a la cita o alusión, en el decurso narrativo, a alguna frase o giro que tiene su origen en la Biblia o la tradición católica. Se presenta de dos formas en nuestros escritores. Lo que podemos llamar una forma marcada, cuando la fuente aparece explícitamente señalada. Así, por ejemplo, en *LVC*, se encuentra un «verso del Levítico» en una nota al lado de una chica asesinada (44-45) o en *Santería la Marabunta* —como el Satán evangélico— cita las escrituras (110, cfr. Jn 15,13). Las citas católicas no se limitan a la Escritura: en los relatos encontramos numerosas oraciones: padrenuestros, ave marías, plegarias a San Jorge, al Gauchito Gil y hasta una canción de misa (*Santería* 77).

Además de esta presencia explícita, se puede registrar también la recurrencia de giros, provenientes de la tradición católica que se integran implícitamente en el habla del narrador o de los personajes: «esperar contra toda esperanza» (*LVC*, 12), ser «carne de mi carne» (*Romance* 61) o «ser polvo» (*Santería* 159) son expresiones de origen bíblico —y frecuentes en la liturgia católica— que no aparecen marcadas como citas, sino ya cristalizadas, como parte de la lengua.

La abundancia de estas formas de intertextualidad con el discurso católico confirma el lugar relevante que este tiene en la trama de las novelas, vinculándose explícitamente con ciertas acciones de los personajes —Cristo y los mártires en “Sacrificio”, la obra de Gabi (*Romance* 58), por ejemplo—. Pero, además de esta tematización —digamos, además de hablar *del* discurso católico—, podemos relevar su presencia en las voces del narrador y los personajes —hablar *con* el discurso católico—, en ocasiones integrado sin marcas que expliciten su heterogeneidad. La Biblia y la tradición católica entonces no solo ofrece episodios para recrear hipertextualmente, sino también una serie de *topoi* discursivos: lugares comunes, frases hechas, términos de comparación. Aunque ya no tenga, como veremos, el lugar privilegiado que puede haber tenido en otra época, el discurso católico sigue teniendo, de otro modo, presencia en la literatura y quizás, incluso, aunque sea de un modo soterrado,

---

<sup>12</sup> Se pueden mencionar, además, otros pasajes de la novela donde se alude a episodios bíblicos —el jardín del Génesis (21-22, 79-80, el Diluvio (51), el Apocalipsis (154). Este tipo de recreación de pasajes o motivos bíblicos, muy sintética —y en general, no integrada en una secuencia narrativa mayor— la reencontramos en *Romance*: la expulsión del paraíso (11-12), las bodas de Canaán (29), la conversión de la mujer de Lot en estatua de sal (54).

en el habla de los argentinos, especialmente en los sectores populares. Como afirma Qüity de «los pibes» de El Poso, que pueden estar «inmersos también sin darse cuenta» en «el campo semántico» de la cultura católica (LVC, 88).

### 3. Posicionamiento ante el discurso católico: profanatorio, heterodoxo y popular

Esta abundancia de referencias al cristianismo que acabamos de señalar en modo alguno implica definir para los escritores un posicionamiento católico, ni siquiera uno creyente<sup>13</sup>. Retomando una hipótesis de Agamben (2005), podemos decir que la perspectiva desde la que operan Oyola y Cabezón Cámara es *profanatoria*. El filósofo italiano afirma que la muy difundida etimología que deriva religión (*religio*) de *religare* («lo que liga y une lo humano y lo divino») es errónea. La *religio* «no es lo que une a los hombres y a los dioses, sino lo que vela por mantenerlos separados, distintos unos de otros» (2005: 99). De este modo define dos operaciones de signo contrario. Por un lado, la *consagración*, que sustrae las cosas, lugares o personas del uso común y las transfiere a una esfera separada —sagrada—; por otro la *profanación* que las restituye «al libre uso de los hombres» (Agamben 2005: 97-99). La narrativa de Oyola y Cabezón Cámara realiza esta segunda operación. Las referencias religiosas no gozan en estos textos de ningún estatuto especial, jerárquicamente diferenciado: la Biblia ya no es el gran código del arte —como quería Blake— sino una referencia más que se entremezcla con las numerosas referencias artísticas, literarias y populares que los escritores incorporan. Los elementos religiosos se restituyen al «libre uso de los hombres», al integrarse en historias seculares —y marginales—, donde funcionan como modelos narrativos, términos de comparación, fuente de metáforas, recursos literarios al servicio de relatos profanos.

Esta perspectiva profanatoria conlleva un tratamiento irreverente del discurso católico, que proponemos caracterizar a partir de dos rasgos fundamentales —que están, en buena medida, interrelacionados—: lo *heterodoxo* y lo *popular*.

#### 3. 1. Heterodoxia

La heterodoxia con la que Oyola y Cabezón Cámara operan sobre el discurso católico es evidente desde una primera lectura. Una Virgen Cabeza, una travesti mística, una santa lesbiana y consumidora de cocaína, un *dealer* adúltero que se parece a Jesús, brujas católicas... Los personajes y los hechos narrados se apartan violentamente de la ortodoxia y resultan —quizás deliberadamente— provocadores leídos desde una óptica creyente.

Conviene sin embargo distinguir dos formas en las que se manifiesta esta heterodoxia. Para ciertos pasajes, que ponen en juego miradas o interpretaciones alternativas sobre textos o tradiciones católicas, hablaremos de una perspectiva *crítica* o *herética*. Para otros que implican básicamente un rechazo vehemente y un tratamiento provocador de aquello que el catolicismo considera sagrado,

---

<sup>13</sup> Esto se refiere a las posiciones públicas de los escritores, no a la fe o falta de fe de los sujetos. Ni Oyola ni Cabezón Cámara se han manifestado, públicamente, como pertenecientes a ningún credo institucional.

hablaremos de un tratamiento *blasfematorio*. Desde luego, empleamos aquí las nociones de *herejía* y *blasfemia* como se emplean en la crítica artística y literaria, en un sentido descriptivo, para caracterizar operaciones textuales, sin el matiz condenatorio que pueden tener en polémicas religiosas<sup>14</sup>.

La blasfemia, según define Émile Benveniste, consiste «en reemplazar el nombre de Dios por su ultraje» (256). Se vincula con un «uno de los deseos más intensos del hombre: el de profanar lo sagrado» (Benveniste 1971: 257). La blasfemia puede aparecer como una forma extrema de la profanación, en tanto pone en contacto lo divino con el lenguaje más bajo, vulgar y grotesco. Ya hemos visto que la virulencia verbal y la carga sexual son un rasgo del estilo de estos autores; en muchas ocasiones, especialmente en Cabezón Cámara, este se emplea *blasfematoriamente*, en relación con lo sagrado. El agua bendita puede ser comparada a un «lechazo» o María tener cara de estarse «comiendo una poronga por el culo» (LVC, 34, 115).

En cierto sentido, todo el planteo de *La Virgen Cabeza* puede considerarse blasfematorio en tanto «representa la imagen de algo sagrado (Dios, la Virgen, un santo o un objeto sagrado) de manera o en situación polémica e inusual» (Miklos 2012, nuestra traducción). Pero hay un momento particularmente significativo en este sentido. Luego de la destrucción de El Poso, cuando Cleo tiene su crisis de fe, reacciona justamente blasfemando:

[...] la putí a la Virgen a los gritos, le dije las cosas más horribles que se me ocurrieron, «mosquita muerta» fue la más suavcita, después le terminé diciendo cosas peores, «conchuda», le dije, «Traidora puta hija de puta», le dije, «forra violada por una paloma, sometida, cómplice del hijo de puta de Dios» (LVC, 129)<sup>15</sup>.

La blasfemia aparece aquí como la reacción de una creyente en crisis, que ha visto defraudada su fe. Proferida desde la desilusión o desde el escepticismo —en Qüity—, la blasfemia tiene un sentido principalmente destructivo. Como afirma Benveniste, hay algo de la voluntad de «herir» a Dios, atacando su nombre que es lo único que el hombre tiene a su alcance (1971: 257).

Además de estos pasajes que calificamos de blasfemos, encontramos otros, igualmente heterodoxos, que preferimos catalogar como *heréticos*. Estos no se proponen —o no solamente— denigrar aquello que los católicos consideran como sagrado, sino discutir su naturaleza, cuestionarlo, quizás incluso complejizarlo. La línea entre ambos puede ser fina. Pero, para decirlo con un ejemplo, referirse al Espíritu Santo como «palomita de mierda» es, simplemente, una blasfemia; afirmar la santidad de una travesti, puede considerarse como una moderna herejía.

En las obras que estamos analizando, las posiciones heterodoxas se plantean en relación, sobre todo, con dos cuestiones. Por un lado, una discusión sobre el lugar de la mujer, de su sexualidad —y

---

<sup>14</sup> Véase Miklos (2012) para una reflexión metodológica sobre el empleo de estos términos en la crítica de arte. Como señala la autora, se constata una gran mutabilidad en los usos de términos como blasfemia, sacrilegio, profanación o herejía. En este trabajo, por lo tanto, sin pretender resolver la cuestión, explicitamos en qué sentido y con qué matices usamos estos conceptos que participan de un mismo campo semántico.

<sup>15</sup> Poco después, en esta misma línea, pero redoblando la apuesta, Clea le atribuirá un enunciado blasfemo a la propia Virgen, que afirma que la tragedia de la villa no fue su culpa, sino de Dios: «el Señor no le consulta ni comenta nada de sus misteriosos caminos, que son misteriosos también para ella. Pero que ya va a ver el Espíritu Santo, esa palomita de mierda» (LVC, 142).

de las sexualidades disidentes—, tradicionalmente reprimidas por la Iglesia católica. Por otro lado, una cierta mirada des-moralizadora de la religión.

En la reflexión sobre el lugar de la mujer y la sexualidad dentro del catolicismo, resulta clave la imagen de la Virgen María. Se trata de una figura ambigua, en tanto, por un lado, parece representar el estereotipo máximo de una versión de la femineidad que se rechaza: la madre devota y la virgen sumisa; pero por otro, puede adquirir cierta potencia subversiva. Con respecto a lo primero, es significativo que, en *LVC*, María le hable a Cleo en un español peninsular, lo que la sitúa como un personaje acartonado y distante. Esta imagen de la Virgen será objeto de una parodia herética en un pasaje que, con variantes, insiste en las dos novelas de Cabezón. Se trata de una «piedad heterodoxa» (*LVC*, 141), figurada por Cleo y Qüity en *LVC* y por Gabi y Elena en *Romance*<sup>16</sup>. Cabezón Cámara retoma uno de los íconos centrales de la tradición católica, pero el lugar de la virgen y su hijo muerto son ocupados por una travesti y su amante, en un caso —que termina en un coito, descrito muy explícitamente—, y por un trío de dos mujeres y un varón en el otro. En esta reescritura *queer* no solo hay un componente provocador —blasfemo— sino una mirada sobre la identidad femenina y la idea de maternidad —virgen y abnegada hasta el final— que propone el cristianismo, contra la que se afirma una pasión amorosa, que se aleja de los cánones heteropatriarcales<sup>17</sup>.

En un movimiento similar, los capítulos iniciales de *Gólgota*, proponen una serie de inversiones heréticas, vinculadas al lugar de la mujer y las regulaciones de la sexualidad. Así, en «La visita a María Isabel», Oyola reescribe la Visitación —el segundo misterio gozoso—. Pero todos los sentidos están trastocados: en el lugar de María tenemos a Magui —María Magdalena—; en lugar de llevar a su hijo, aún no nacido, en el vientre, Magui lleva a su hija, agonizando, en brazos; en lugar de ser bien recibida, ambas son rechazadas —«Sacala de mi casa. ¡Ahora! (*Gólgota*, 25), le dice Isabel—; en lugar de inmaculada concepción, tenemos una concepción pecaminosa —desde los parámetros de la Iglesia católica—; y en lugar de embarazo tenemos un aborto, que la propia Isabel califica de «pecado mortal» (25). En vista de los destinos finales de Magui y Olivia —la muerte de la hija y el suicidio de la madre—, toda esta escena puede leerse como una denuncia de las condiciones de opresión de las mujeres y, particularmente, de las consecuencias nefastas de los abortos clandestinos, en un país donde la Iglesia católica es uno de los principales actores que rechazan la legalización. Poco después de la muerte de Magui, Calavera —que había sido su novio—, romperá significativamente, una estatua de la Virgen (*Gólgota* 56).

<sup>16</sup> «Parecíamos *La Piedad* Cleo y yo ese día: ella la madre y yo el hijo, y ella me besaba y me acariciaba y yo empecé a besarla a ella, las tetas empecé a besarle y a mojarle también de llanto y me calenté, quise la poronga de Cleo como no había querido ninguna otra antes o eso me pareció y se ve que ella me la quiso dar porque rompió esa *Piedad* heterodoxa que figurábamos» (*LVC*, 141); «La abrace como la virgen a su hijo, hicimos la piedad entre las dos, y a las dos a su vez nos sostenía Tadzio con sus fuertes pectorales [...] Desnudas las dos nos abrazamos» (*Romance* 61).

<sup>17</sup> La mirada heterodoxa sobre la sexualidad también puede encontrarse en la (breve) reescritura del inicio del Génesis con un creador «trans», que aparece tanto en *Romance* (58) como en «No mata» (89). Si bien la idea de un Dios «trans» parece blasfema, la cuestión del género divino ha sido y sigue siendo objeto de debates. Tradicionalmente se asocia con lo masculino —Dios Padre—, aunque estrictamente hablando, como han subrayado varias corrientes teológicas —tanto feministas como liberacionistas— al creador no puede atribuírsele un sexo ni un género (cfr. por ejemplo Gómez Acebo 2003). El dios «andrógino» (*Romance* 58) tiene defensores aun dentro de la Iglesia.

Pero, como dijimos, María no solo es objeto de rechazo, parodias y blasfemias, sino que aparece también como una figura que, resignificada, puede ser disruptiva en su femineidad, en una religión muchas veces criticada por su configuración patriarcal. Así, Cleo le atribuye una cierta divinidad: «algo de diosa tiene la Virgen aunque no sea parte de la Santísima Trinidad y sea muchísimo más joven que Jehová» (LVC, 79). Esta mirada positiva puede explicarse en tanto, desde cierta lectura, su condición de mujer la vuelve pasible de identificación para con las oprimidas. En este sentido, afirma Cleo:

[...] es raro que ella, que es Virgen, me haya elegido justo a mí, que me comí más porongas que una geisha centenaria. Ella dice que no sabés lo que era pretender hablar siendo una madre judía soltera de quince años hace dos milenios. [...] un quilombo era, les parecía más tremenda que lo que les parezco yo ahora. Tal vez por eso me eligió a mí, como que se identificó conmigo porque a mí tampoco que me querían dejar hablar en ningún lado, nada más querían ponémela o que se las ponga y que me vaya (LVC, 92-93).

La identificación de la Virgen con Cleo permite postular, lógicamente, una identificación de Cleo con la Virgen: la travesti, en tanto marginal, no puede identificarse con el lejano y todopoderoso Jehová, sino con una joven mujer humana, que también sufrió marginación en su momento. Esta idea de la mayor cercanía de María —y de los santos— en tanto mediadores humanos, es uno de los sustratos fundamentales de todas las devociones populares, como veremos en el siguiente apartado.

La posibilidad de que una travesti prostituta sea elegida por la Virgen nos lleva a otra de las líneas heterodoxas que recorren estas novelas: la des-moralización de la religión. Se trata de una radical separación entre la fe y cualquier código ético: los creyentes, en estos relatos, no son, ni pretenden ser puros ni ejemplares. Como afirma Fátima en *Santería*: «Yo, como buena cristiana, soy flor de pecadora» (29). La escisión entre la fe y la «buena conducta» puede aparecer como heterodoxa, pero está muy presente en el cristianismo popular (ver *infra*) y ha sido incluso objeto de reflexión teológica<sup>18</sup>. Fe y moral corren, en estas novelas, por carriles separados.

Así, en *Santería* y *Sacrificio*, los personajes que rodean a Fátima, roban, pelean y matan, pero eso no les impide ser devotos y rezar para prepararse antes de los momentos claves (*Santería* 117 y ss.). Como se afirma en el epígrafe que abre *Santería*, «La oración es para todos», incluso para la «gente mala» (11). En el Poso, la aparición de María permite organizar la villa e —incluso— suscita algunas conversiones (LVC, 107), pero no implica un patrón de conducta: las orgías, los excesos con el alcohol y las drogas aparecen, en la descripción de Qüity, como el estado cuasi-permanente de los «fieles», compatible con su culto a la virgen y los santos.

Los «pecadores» no solo pueden ser devotos o hasta «santos» —como Gabi, en *Romance* (15 y ss.)— sino que, incluso, las novelas llegan a proponer una identificación entre estos y el mismo Cristo. El caso más significativo en este sentido es el de Fátima en *Santería*, cuya historia presenta varios paralelos con la de Jesús. Tenemos el anuncio —o predicción— de la propia muerte (*Santería*, 14, cfr. Mt 17, 22-23; la oración antes del enfrentamiento (124 y ss., tal como hace Jesús en el Huerto), la

<sup>18</sup> Véase por ejemplo cómo aborda la cuestión el teólogo católico Adolphe Gesché, que propone explícitamente una «des-moralización de la cuestión del mal» (1998: 70 y ss.).

última cena, donde la sangre se «convierte» en vino —«Y mi sangre volviéndose una con el vino derramado sobre el contrapiso de cemento» (159)— y alusiones a la crucifixión («me van a crucificar», 150). Incluso, el final podría leerse como una suerte de «resurrección»: pese a la certeza que tenía sobre su propia muerte, lo que descubre Fátima es que en ella hay una nueva vida —está embarazada—  
 19.

Por un lado, la elección de una mujer —o una travesti— como figuración de Cristo, puede pensarse como parte del cuestionamiento al que nos referíamos antes, acerca del lugar relegado que estas han tenido tradicionalmente en la tradición católica —piénsese en la prohibición de consagrarse como sacerdotistas<sup>20</sup>— y la condena que han sufrido las sexualidades disidentes por parte de la ortodoxia. Por otro lado, la identificación con Cristo de personajes que aparecen como «pecadores», desde los parámetros de la Iglesia tradicional implica, como decíamos un cuestionamiento de lugar que tiene la moral en la prédica de la Iglesia. La cuestión no se limita a las mujeres. Así, por ejemplo, en *Gólgota* el rol de Cristo es ocupado tanto por el Kuryaki —líder de una banda criminal, sistemáticamente infiel a sus mujeres— como por el oficial Román Centurión —vengativo asesino a sangre fría del anterior—. Más allá de que ambos rompan con leyes —religiosas y estatales—, en sus padecimientos pueden configurarse con los sufrimientos de Jesús<sup>21</sup>. Ya hemos dicho que la identificación entre los pobres y marginales de hoy con Cristo era un tópico frecuente de la teología de la liberación. Estas novelas parecen ir más lejos al postular que toda víctima de la violencia, sin importar su conducta «moral», puede identificarse con Jesús, ocupar su lugar en el relato.

Frente a la «ortodoxia careta» («Cara», 23) estos textos proponen una versión escandalosamente heterodoxa de las figuras, los valores y las prácticas del catolicismo, que no solo constituye una mofa blasfema, sino una mirada herética, que discute el lugar de la mujer, la concepción de la sexualidad, las relaciones entre fe y moral. Como veremos a continuación, tal perspectiva puede vincularse con una apropiación popular —y pop— del catolicismo.

### 3. 3. Devociones populares y catolicismo pop

Los cultos y tradiciones populares, que incluyen tanto santos canónicos como otros no reconocidos por la Iglesia Católica, tienen una fuerte presencia en el *corpus* que estamos analizando.

<sup>19</sup> De un modo más acotado, podemos registrar alusiones cristológicas en relación con Cleo, que habla de su «resurrección» (*LVC*, 141), Lorelei que se convierte ella misma en «una cruz de metro setenta» (*Sacrificio*, 140), y Beya —la joven secuestrada en «Cara»— que en su deseo de escapar se sueña transubstanciada como Cristo (24).

<sup>20</sup> En este es muy significativo uno de los diálogos de Cleo con la virgen: «Seré vuestra Pedra, llevaré sobre mi espalda el peso de tu iglesia» (63). En la feminización del nombre del primer papa puede leerse, además de la ironía, un desafío teológico y político.

<sup>21</sup> En los dos primeros capítulos de la segunda parte “Rezar en el huerto” y “Torturas” —que corresponden a los dos primeros misterios dolorosos— el que ocupa el lugar de Jesús es el Kuryaki —ya Olivia había declarado que “se parece a Cristo”(27)—: está en el huerto cuando la policía viene a buscarlo y resulta luego asesinado por Román Centurión —un centurión romano—. Pero, en los siguientes capítulos, el asesino se convierte en víctima y en “Calvario” y “Crucifixión y muerte”, será él quien ocupe el lugar de Jesús, torturado y asesinado —al morir, “Cayó de boca, formando una cruz” (90)—. Además de estos dos, también sus hijos, Nazareno (en “El parto” [29 y ss.]) y Darío (“crucificado” en el último capítulo, 117) son objeto de alusiones cristológicas.

Así, tanto en *La Virgen Cabeza* como en *Sacrificio y Santería* —ya el título es significativo— la devoción por la Virgen y los santos constituye uno de los núcleos centrales del relato. También en *Gólgota* se tematiza la devoción por san Jorge —patrono de los policías— y san La Muerte —al que son fieles «Los Pibes de Scasso»—, como un modo de distinguir los dos bandos en pugna. El patrono de la policía será también relevante en «Le viste la cara a Dios», donde posibilita el contacto entre Beya y el oficial López (59).

Hemos anticipado ya que el diálogo con la religiosidad popular permite comprender mejor algunos de los elementos heterodoxos que incluyen las novelas. Así, el lugar prominente que tienen las mujeres en las novelas que trabajamos se comprueba también en el devocionario popular: piénsese en la Difunta Correa, la Madre María, la innumerable cantidad de advocaciones de la virgen que son objeto de culto en distintos lugares del país. También la des-moralización de la religión, a la que nos hemos referido, tiene un marcado arraigo en el catolicismo popular. Como afirma María Rosa Lojo en su investigación sobre los santos populares argentinos, estos no llevaron necesariamente «vidas ejemplares de virtud heroica (como lo pide el proceso de canonización)» (2007: 8). Por el contrario, muchos «vivieron al margen de la ley, incurrieron en la violencia y el crimen» (2007: 9).

### 3. 3. 1. Mediación y concretización de lo sagrado

Ahora bien, más allá de estas cuestiones ya discutidas, la presencia del catolicismo popular tiene otras implicancias en estos textos. Hay un pasaje de *Santería*, donde Fátima reflexiona sobre su relación con el gauchito Antonio Gil, que puede resultar iluminador:

No sabemos si Dios nos va a escuchar o no. Hay que hablar con aquellos que están más cerca de él. Con los que sabemos que tienen su favor. Esos son los que nos van a atender [...] Si Dios tiene una cara debe de ser parecida a la del Gauchito. Porque yo necesito verle la cara a Dios cuando le rezo. Necesito ponerle un rostro para saber que puedo confiar en Él. [...] A mí me gusta pensar de vez en cuando que Dios se llama Antonio [...] Porque a veces tengo esa necesidad de sentirlo igual a mí. No el verso que te hacen los curas. Eso de que nos hizo a su imagen y semejanza. No. Yo deseo con fervor descubrir y probar que Dios es como cualquiera. (*Santería* 17-18)

En este fragmento pueden leerse varios elementos claves de cómo funcionan las devociones populares. En primer lugar, los santos —como la virgen— son figuras mediadoras, que permiten una experiencia más cercana de lo sagrado (cfr. Lojo 2007: 17). Dios permanece en buena medida, misterioso e inescrutable («no sabemos si nos va a escuchar o no»): incluso la virgen, según le confiesa a Cleo, ignora los caminos del Señor (*LVC*, 142). Este puede, arbitraria y repentinamente, abandonar a sus fieles —como descubrirán trágicamente los habitantes del Poso (*LVC*) y Carrasco, el «soldado de Cristo Jesús y del Ejército Argentino», en «No mata» (90)—. Los santos, en cambio, ofrecen una versión de lo sagrado más cercana, más cotidiana, más confiable. No fallan, a menos que uno les falle —como sucede con Charly y con Luca en *Santería*—: es posible entonces saber a qué atenerse.

En segundo lugar, y estrechamente vinculado con esta cercanía, la virgen y los santos son una presencia mucho más concreta de lo divino (la «posibilidad de ‘tocar’ lo sagrado», Lojo 2007: 18). Un

Dios con cara, como dice Fátima, como la que «ve» Beya, lejos del ente invisible y abstracto de la especulación teológica. Un Dios que se materializa: en las imágenes de concreto que rodean el estanque de El Poso, en la estampita de san Jorge a la que se aferra la joven secuestrada en el prostíbulo. Esta cercanía está dada, justamente, por la humanidad de los santos, y muchas veces por sus sufrimientos con los que —vimos como sucedía en la relación entre la virgen y Cleo— es posible identificarse: «el padecimiento experimentado por la figura santificada la capacita para comprender mejor el dolor de quienes le suplican» (Lojo 2007: 10). El gauchito Gil, un pobre marginal, asesinado injustamente por el poder estatal (*Sacrificio*, 38) o san Jorge que «conoció el tormento, el dolor y el sufrimiento» (*Sacrificio*, 154) pueden, por sus propias experiencias, empatizar con sus fieles sufrientes.

Por último, la confianza que Fátima manifiesta por el Gauchito Gil contrasta con «el verso que te hacen los curas». En efecto, el catolicismo popular tiene con la religión institucional una relación un tanto incómoda. No exactamente de oposición, pero se registran tensiones, divergencias. Así, por ejemplo, el obispo, como representante de la iglesia institucional no acepta la santidad de Cleo, mientras el pueblo —cuando la cree muerta— acude por miles a llevar flores, hace estampitas y altares (*LVC*, 138). En *Gólgota* tenemos un contraste interesante entre dos figuras de la iglesia institucional: por un lado, el Padre Gregorio, un cura querido por el pueblo, el único capaz —por ejemplo— de celebrar un responso por mujeres que, se supone, han muerto en pecado. Por otro lado, el Padre Joaquín, presentado como un «garca» (*Gólgota*, 47), al que la gente del barrio no le debe nada y que nunca está cuando se lo necesita.

Con respecto a la mirada sobre la devoción popular hay que señalar una diferencia significativa entre los escritores que aquí analizamos. En Oyola, tanto el narrador —que participa, en general, de los sectores populares— como la mayoría de los personajes se identifican como creyentes. En Cabezón Cámara, la perspectiva narrativa no se identifica necesariamente con los sectores populares sino que, como dijimos, muchas veces trabaja con los cruces de voces narradoras y personajes de distinta condición social.

El contrapunto más interesante en este sentido se da en *La Virgen Cabeza*, entre la fe sencilla de Cleo y el escepticismo y la ironía de Qüity —voz principal y organizadora del relato—. Cleo, más allá de las crisis y de su heterodoxia algo involuntaria, es una creyente. Qüity se define como incrédula, o mejor, como ex creyente, con tópicos que parecen casi iluministas: Dios producto del miedo —«el pánico siempre me hace nacer dioses» (*LVC*, 106)— o la ignorancia, como parte de una fantasía infantil de la que se distancia (*LVC*, 60). Es significativa en este sentido la descripción retrospectiva que Qüity propone de su mirada sobre el culto que presidía Cleo: «Dani y yo mirábamos todo con una ironía un poco pelotuda. Tardé meses en perder esa perspectiva; el panteón villero fue una fiesta para el par de idiotas que éramos él y yo en ese momento» (56). Los santos —las esculturas «cabeza» de los santos— aparecen aquí como ocasión para criticar a la Iglesia —«puesta a canonizar ladrones, la iglesia prefiere los que le roban a los pobres» (56)— y burlarse de ciertas prácticas devotas, ascéticas o místicas (*LVC*, 57).

Esta escena es representativo de la complejidad de la(s) perspectiva(s) que propone la novela La mirada distanciada, irónica y crítica está ciertamente presente, pero se revela como insuficiente —«un poco pelotuda»—. La novela no se reduce a una mera parodia de las devociones populares. La experiencia que atraviesa la narradora no la transforma en una creyente —seguirá firme en sus posiciones, discutiendo con Cleo—, pero matiza esa mirada «ilustrada» que condena toda religión como mito que debe ser desalojado y deja entrever alguna grieta: «algo sagrado hubo ahí y no fue la Virgen. Bueno, la Virgen también» (81). A través de toda la narrativa de Cabezón Cámara puede leerse, con distintos matices, la tensión entre la perspectiva escéptica, distanciada y una mirada más identificada con alguna forma de creencia más sencilla o popular. Aunque la primera es casi siempre la perspectiva dominante, el contrapunto entre ambas existe y complejiza la posición de la escritora frente al fenómeno de catolicismo popular.

### 3. 3. 2 Sincretismo pop

Uno de los rasgos más persistentes de la religiosidad popular es el sincretismo. Aunque el marco general de estas devociones está dado por la fe católica y sus dogmas no son contradichos —al menos desde el punto de vista de los devotos—, integran muchas veces elementos propios de otras religiones —de pueblos originarios de América o africanos— (Lojo 2007: 11-12). El sincretismo —o transculturación— entre el cristianismo y otras religiones ha sido un elemento recurrente en la literatura latinoamericana del siglo XX<sup>22</sup>.

En las novelas que abordamos aquí, el sincretismo puede vincularse además con la mezcla que, como hemos dicho, caracteriza los ambientes marginales y, especialmente, las villas, donde transcurren los relatos (ver *supra*). Lo encontramos tematizado en las novelas de Oyola: los umbandistas que intentan robar elementos del templo católico en *Gólgota* (55 y ss.); los brasileños de El Jabuti (*Santería* y *Sacrificio*). Sin embargo, la singularidad que encontramos en estas escrituras es que la religiosidad popular entra en contacto no solo con estas formas prehispánicas sino también con elementos tomados de la cultura de masas<sup>23</sup>.

Hacia el final de *Santería*, durante el festejo de Navidad en la villa, Fátima y sus amigos escuchan la versión de «Noche de Paz» que hace Sumo, un «villancico brutal» (137) que parece el más apropiado para el contexto, para lo que quizás sea la última fiesta de Puerto Apache. Podemos proponer, entonces, que la cultura pop ofrece versiones —*covers*— del discurso católico que resultan más cercanas y reconocibles para los marginales del siglo XXI. La Biblia, como dice Cleo, «es larguísima» (*LVC*, 66) y parece difícil emprender la lectura íntegra. Sus principales episodios y figuras más que a través de la

<sup>22</sup> Basta pensar en obras como *Hombres de maíz* (1949) de Miguel Ángel Asturias, *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier, *Todas las sangres* (1964) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) de José María Arguedas o *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos. Al respecto pueden consultarse los artículos pertinentes en el volumen dirigido por Attala y Fabry (2016).

<sup>23</sup> Este singular —¿novedoso?— diálogo entre fe popular y fervor pop puede quizás relacionarse con fenómenos característicos de fines del siglo XX y principios del XXI, como la “canonización” popular de figuras provenientes de la cultura de masas: Gilda, Rodrigo (cfr. Lojo 2007: 191 y ss.).

lectura directa son conocidos por tradiciones orales, rituales litúrgicos —que incluyen lecturas fragmentarias— y por las versiones que de ella ofrece la cultura pop. Un buen ejemplo de esto es la procedencia de la cita veterotestamentaria (Ezequiel 25, 17) con la que Aguirre y Emoushon proponen bautizar al hijo de Fátima en Sacrificio. Como le explica Fátima a Marabunta, la cita no proviene de la lectura de la Biblia, ni de la liturgia católica, sino de *Pulp Fiction*: «Ellos [Aguirre y Emoushon] nunca fueron a misa los domingos pero cada miércoles religiosamente iban al cine» (185). Se trata de las palabras que, en la película de Tarantino, repite uno de los personajes antes de ultimar a sus víctimas. El Señor, ya se sabe, tiene caminos misteriosos para llegar a los nuevos fieles.<sup>24</sup>

También en Cabezón Cámara encontramos que ciertos tópicos centrales del imaginario católico aparecen modulados por elementos propios de la cultura de masas. Así, por ejemplo, Cleo describe el «paraíso» donde habita Kevin tras su muerte:

[Kevin] Estaba precioso, todo vestidito de blanco con una camisa y un pantaloncito de lino, en una playa de arena blanca también. Los ángeles jugaban con él: se formaban en el cielo como una escuadra de videojuego y Kevin hacía que les disparaba con la manito y ellos se caían como muertos, [...] y por cada angelito ganaba un punto y cuando tenía cien puntos, el premio: una Cajita Feliz, con una hamburguesa divina y muñecos de superhéroes medios raros, santos eran, uno por ejemplo San Jorge, otro Gilda, otro Juan Pablo II y Kevin los arma y ellos le sirven Coca Cola y le acarician el pelo. [...] Gilda les canta canciones y Dios les contesta todos los porqués que se les ocurren [...] y el alma de Walt Disney [...] les hace películas y la de doña Petrona panqueques con dulce de leche (LVC, 142-143; cfr. también el paraíso de Jonás, 146 y la versión de Cleo del Apocalipsis 154).

También las plegarias son, en estos relatos, objeto de mixturas. En «Le viste la cara a Dios», la oración a san Jorge termina con una frase que ya es parte de la cultura popular: «General de mil batallas, ahora te estoy invocando. *Hasta la victoria siempre*. Amén» (56). La oración puede adquirir, directamente, la forma de un producto de la industria cultural: pensemos en las cumbias dedicadas a la Virgen Cabeza o en Emoushon que en *Sacrificio* «reza» —es el término que usa la narradora— con una canción de Los Piojos (142).

Este sincretismo entre catolicismo y cultura de masas implica que la circulación del primero esté en buena medida modelada por los productos de la industria cultural que lo citan y versionan. Pero no solo los íconos religiosos se convierten en objetos pop —el muñeco de Juan Pablo II (LVC, 142), el holograma de Jesús (*Romance* 37)— sino que, como queda claro en la «oración» de Emoushon, también la cultura de masas se eleva al estatuto de una religión: con sus propios santos, sus oraciones, sus sagradas escrituras.<sup>25</sup> Este entrecruzamiento es terreno fértil para estas ficciones que, como vimos, profanan lo que aparecía como sagrado —lo rebajan, lo acercan— pero juegan también a canonizar

<sup>24</sup> En la obra de Oyola encontramos múltiples ejemplos de cómo las versiones pop van modelando el imaginario católico popular: la imagen del sacerdote que impacta a Fátima de chica (*Sacrificio* 52) proviene de *El exorcista* (1973, Will Friedkin); la aseveración de que la Biblia «contiene la salvación» (*Sacrificio* 181) de *Shawshank Redemption* (Frank Darabont, 1994); la idea de la «lluvia de fuego» sobre villa Scasso no remite a la destrucción de Sodoma y Gomorra sino al folclore futbolero de Avellaneda (*Gólgota*, 105).

<sup>25</sup> Merece citarse, en este sentido, una escena de *Kryptonita*. En un momento, conversando con la banda acerca de su situación, Federico, sentencia: «Lo mejor que hizo el demonio fue hacernos creer que no existe». Diana intenta adivinar la procedencia de la cita: «¿La Biblia?». Federico la corrige «Los sospechosos de siempre» (188). La película de Bryan Singer ocupa un lugar de *auctoritas* pop, equiparable al de la Sagrada Escritura.

heterodoxamente, a encontrar «algo sagrado» en lo popular (*LVC*, 81).

#### **4. Conclusiones**

Hemos procurado presentar las poéticas de dos escritores contemporáneos. Comenzamos por referirnos a los ambientes donde transcurren sus ficciones y a algunos rasgos de su estilo. El trabajo sobre zonas y personajes marginales permitiría trazar genealogías en la narrativa argentina y situar a estos escritores en relación con otros de sus contemporáneos que abordan cuestiones similares. Sin embargo, hemos propuesto que existe cierta singularidad compartida por Oyola y Cabezón Cámara en el modo en que sus obras dialogan con el discurso católico.

El diálogo intertextual con el cristianismo —y, particularmente, con la Biblia— tiene una firme tradición en la narrativa argentina: pensemos en autores como Lugones, Arlt, Borges, Marechal, Denevi, Fresán o Castillo, por mencionar solo algunos de los más importantes (cfr. Attala 2016). La mayoría de ellos —con la posible excepción de Marechal— trabajan desde una perspectiva profanatoria y heterodoxa, como la que hemos descripto para Oyola y Cabezón Cámara. Sin embargo, por un lado, la virulencia de ciertos pasajes de nuestros escritores —a los que nos hemos referido como blasfematorios— difícilmente encuentra parangón —al menos en cuanto a su modo de expresión— en la narrativa anterior. Por otro lado, las derivas heterodoxas que plantean autores como Borges, Denevi o Castillo están vinculadas con una relectura crítica del texto bíblico, muchas veces en diálogo con alguna corriente teológica. En Oyola y Cabezón Cámara, como dijimos, la heterodoxia está más bien vinculada a las tradiciones y devociones del catolicismo popular —y pop—, que había tenido —hasta el momento— muy poco lugar en nuestras letras.

Para decirlo sintéticamente: si el diálogo con el discurso católico distingue a Oyola y Cabezón Cámara en el eje horizontal de la literatura argentina —es decir, con respecto a sus contemporáneos—, el modo singular en que ese diálogo se realiza los distingue en el eje vertical —con respecto a sus «precursores»—. La intersección de estas coordenadas —escrituras del margen, reelaboración profanatoria, heterodoxa y popular del discurso católico— permite, según hemos propuesto, delimitar la zona narrativa que construyen las obras de estos escritores. Procuramos definirla, no para celebrar la originalidad de sus obras sino para aportar al reconocimiento de la especificidad de dos proyectos narrativos en curso que entablan múltiples diálogos con sus precursores y sus contemporáneos.

#### **Bibliografía**

- ADUR, L. (2016): «La gran bestia pop», *El Ansia*, 3, pp. 218-231.
- AGAMBEN, G. (2005): *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.
- ATTALA, D. (2016): «Argentine», en S. PARIZET, dir., *Dictionnaire encyclopédique de la Bible dans la littérature mondiale*. París, Éditions du Cerf, pp. 284-289.
- ATTALA, D. – FABRY, G., eds. (2016): *La Biblia en la literatura hispanoamericana*. Madrid, Trotta.
- BENVENISTE, E. (1971): «La blasfemia y la eufemia», en *Problemas de lingüística general II*. México, Siglo XXI, pp. 256-259.

- CABEZÓN CÁMARA, G. (2009): *La virgen cabeza*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- (2012): «Leonardo Oyola: “El tema es la miseria, que en el conurbano está más a flor de piel», *Revista Ñ*, en [https://www.clarin.com/literatura/leonardo-oyola-kryptonita-entrevista\\_0rypdxsmnPQe.html](https://www.clarin.com/literatura/leonardo-oyola-kryptonita-entrevista_0rypdxsmnPQe.html) (última consulta, 14-4-2018).
- (2014): *Romance de la negra rubia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- (2015): «Le viste la cara a Dios» y «No mata», en *Sacrificios*. Buenos Aires, BN.
- (2017): *Las aventuras de la China Irons*. Buenos Aires, Mondadori.
- DEL PRATO, J. (2014): «La mirada poscolonial sobre un cuento de hadas contemporáneo», en <https://giadpatagonia.files.wordpress.com/2014/04/del-prato-julieta-la-mirada-poscolonial-sobre-un-cuento-de-hadas-2010.pdf> (última consulta, 9-2-2018).
- DOMÍNGUEZ, N. (2012): «Gabriela Cabezón Cámara: un barroso femenino», *Actas de las Jornadas de Investigación ILH*, en [http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Dom%C3%ADnguez%2C%20Nora\\_0.pdf](http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Dom%C3%ADnguez%2C%20Nora_0.pdf) (última consulta, 9-2-2018).
- FIT, R. (2015): «Género, cuerpo y desbordes en dos novelas de Gabriela Cabezón Cámara», en *Actas IV Congreso Internacional de Cuestiones Críticas* [http://www.celarg.org/int/arch\\_public\\_fitcc2015.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_public_fitcc2015.pdf) (última consulta, 9-2-2018).
- GENETTE, G. (1982): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Aguilar, 1989.
- GESCHÉ, A. (1998): *El mal*. Salamanca, Sígueme.
- GÓMEZ ACEBO, I. (2003): «Dios en la teología feminista: estado de la cuestión», *Estudios eclesiásticos*, 78/304, pp. 107-125.
- GONZÁLEZ, C. (2012): «La desclasificación de los cuerpos: formas estéticas y políticas de la utopía en *Barbie también puede estar triste* de A. Carri y *La Virgen Cabeza* de G. Cabezón Cámara», *Mora*, 18/1, pp. 63-75.
- LOJO, M. R. (2007): *Santos populares argentinos*. Buenos Aires, Sudamericana.
- MIKLOS, A. (2012). «Blasfemia e arte contemporânea: uma questão de método», *Proa*, 4, <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2352> (última consulta, 14-4-2018).
- OYOLA, L. (2008a): *Gólgota*. Madrid, Salto de Página.
- (2008b): *Santería*. Buenos Aires, Aquilina.
- (2010): *Sacrificio*. Buenos Aires, Aquilina.
- (2011). *Kryptonita*. Buenos Aires, Mondadori.
- (2013). «Por muchas batallas más», Blog de Eterna Cadencia, en <http://www.eternacadencia.com.ar/blog/editorial/presentaciones/item/por-muchas-batallas-mas.html> (última consulta, 9-2-2018).
- SAÍTTA, S. (2006). «La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo XX», *Revista Nuestra América*, 2, pp. 89-102.