

RITOS PROFANOS. LITERATURA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA ¹

PROFANE RITES. CONTEMPORARY ARGENTINE LITERATURE

LUIS VALENZUELA

Facultad de Educación y Ciencias Sociales
Universidad Andrés Bello
Sazié 2325, Santiago, Chile
luis.valenzuela.p@unab.cl

BENJAMÍN ESCOBAR

Facultad de Educación y Ciencias Sociales
Universidad Andrés Bello
Sazié 2325, Santiago, Chile
bescoabar648@hotmail.com

RESUMEN

Este artículo propone una lectura en torno a ciertos modos de representación del rito religioso popular en dos novelas argentinas –*La Virgen Cabeza*, Gabriela Cabezón Cámara; *Santería* de Leonardo Oyola– y en una crónica –*Cuando me muera quiero*

¹ Este artículo forma parte del Fondecyt de iniciación 11140613, “Retóricas del espectáculo. Articulaciones entre la novela y el cine en Chile y Argentina. 2001-2015”. Investigador responsable, Luis Valenzuela Prado; ayudante y tesista, Benjamín Escobar.

que me toquen cumbia de Cristián Alarcón—. En este corpus se interpreta el rito profano desde una lógica contraespectacular que implica el cruce, despliegue y desborde de cuerpos, lenguaje, marginalidad e imágenes.

Palabras clave: espectáculo, religiosidad popular, narrativa argentina, rito profano.

ABSTRACT

This article proposes an interpretation around certain modes of representation of the popular religious rite in two argentinian novels: *La Virgen Cabeza* by Gabriela Cabezón Cámara, *Santería* by Leonardo Oyola and in the chronicle: *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* by Cristián Alarcón. The profane rite is interpreted as a contraespectacular way that implies the crossing, unfolding and overflowing of bodies, language, marginality and images.

Keywords: Spectacle, Popular religiosity, Argentine Narrative, Profane Rite.

Recibido: 01/06/2018

Aceptado: 08/08/2018

I. PROBLEMATIZACIÓN Y CONTEXTO

“A pesar de que la mía es historia, no la empezaré por el arca de Noé y la genealogía de sus ascendientes como acostumbraban hacerlo los antiguos historiadores españoles de América, que deben ser nuestros prototipos.” (91)
Esteban Echeverría, “El matadero”

Si tuviéramos que hablar de una génesis de la narrativa argentina, deberíamos comenzar con *El matadero* de Esteban Echeverría, que —como alegoría de la violencia política, de la tensión pueblo y poder— configura una articulación de la religión en tanto retórica espectacular, en la que el pueblo asiste a una escena violenta y sangrienta. El principio del relato evoca al Génesis bíblico

como una forma de estructurar la narración, distanciándose de la forma genealógica que busca dar con un inicio mítico y original, una forma de narrar que toma distancia de los historiadores españoles de América. Esta distancia es subrayada al apuntar una línea religiosa que refiere a “los años de Cristo de 183...” (Echeverría 91) en los que se producen los sucesos de la narración, en tiempos de cuaresma, “época en que escasea la carne en Buenos Aires” (91), porque la iglesia² “ordena vigilia y abstinencia a los estómagos de los fieles, a causa de que la carne es pecaminosa” (92). María Rosa Lojo habla del “registro religioso” presente en *El matadero*, articulado desde una ironía y separación inicial, para dar paso, con la matanza, a “una seriedad hiperbólica pero condenatoria”³. La religiosidad revertida que erige Echeverría entra en discusión con la institucional y colonial.

El eco de *El matadero* es remoto y su religiosidad residual clama hasta nuestros días en el imaginario cultural y popular argentino con varias figuras religiosas: el Gauchito Gil, la cantante Gilda, el cantante Rodrigo y el futbolista Diego Armando Maradona y su iglesia maradoniana. Figuras que cargan con una fe y religiosidad popular desde distintos derroteros culturales⁴. Para Jimena Néspolo, en la sociedad argentina, las

² Señala Leonor Fleming, en un pie de página de la edición consultada, que “iglesia”, a diferencia de “Dios”, “el Señor” y “el Altísimo”, está escrito en minúscula, lo que se explicaría por el “conocido anticlericalismo de los liberales de la época, unido a la nueva religiosidad romántica”, lo que hace suponer que Echeverría “señala con una deliberada ortografía el rechazo de la institución eclesial” (91).

³ Lojo concluye que en *El matadero* se representa una realidad “mezclada”, donde las “categorías y las distinciones se disuelven y se revuelven como el lodo y la sangre bajo las patas de los caballos y de las reses: mezcla de razas (blancos con negros y mulatos), de sexos, de edades, de animales y de hombres, de Ley (el Juez, el código del Matadero) y de violento, intolerable caos; convergencia de la prohibición y de la transgresión, del sermón represor y de la obscenidad, de lo trágico y lo groseramente cómico, del lenguaje prostibulario y de la alocución más culta”.

⁴ El Gauchito deja la guerra después de recibir un llamado divino, transformándose en un héroe al servicio del pueblo, ya que roba para dar a los que necesitan. Según Néspolo el culto en torno al Gauchito Gil se manifiesta cada 8 de enero cuando “se dan cita en la ciudad correntina de Villa Mercedes cerca de quinientas mil personas para recordar esa trágica muerte y agradecer los ‘favores recibidos’ por parte del gaucho crucificado, tal como lo representa su efigie” (Néspolo 128). Una tradición que espectaculariza la figura del santo. Por su parte, después de su muerte la cantante Gilda se transforma en objeto de culto. Al lugar en donde sufre

devociones populares evidencian ese espesor simbólico a través de un anclaje simbólico-objetual que presencializa la fe de un modo insistente: textos, ficciones, imágenes de los santos que emulan la hagiografía cristiana, velas, flores, múltiples exvotos y *souvenirs* para los promeseros [...] La proliferación de estos objetos que participan del circuito económico que rodea a los templos y que trasladados luego a la escena privada de las personas son testimonio de su fe, se imponen como la contraparte olvidada, ineludible, primigenia y recidiva del devenir discursivo de la teología. (129)

Derrida y Vattimo, junto con otros filósofos, discuten en 1994 “el retorno de la religión” (217). Jean Franco recuerda que a estos les preocupaba “la dificultad de pensar un tópico que desde el iluminismo parecía prohibido a la filosofía” (217). En ese sentido, Vattimo atribuye el retorno de la religión entre clases populares “a miedos apocalípticos” (217), y, por su parte, Derrida sostiene que “la oposición entre razón y fe, filosofía y religión del iluminismo ya no se puede sostener” (217). En rigor, la religión acepta en la actualidad lo que antes era ajeno, por ejemplo, el vínculo entre “cristianismo y capitalismo tele-tecnocientífico (217). Este vínculo, de paso, enfatiza la idea que desarrolla García Canclini, al entender que el avance tecnológico, la globalización y el neoliberalismo, modifican la articulación entre capital, trabajo y procesos simbólicos (14). El retorno de la religión, entonces, viene cargado de un cruce desbordado de creencias, en palabras de Carlos Monsiváis, “‘un caos’ tan poderoso que socava los autoritarismos” (en Franco 225). Franco lee en *Los rituales del caos* de Monsiváis que tanto la religión como la cultura se han convertido en espectáculos, donde el público –convertido en actuante– ha perdido la contemplación hacia el objeto sagrado (Franco 225). En ese sentido, los rituales de la virgen de Guadalupe son observados de forma distraída, pues alrededor de la Basílica, “la religiosidad no tiene nada que ver con la contemplación intensa de antaño” (225), algo se perdió, una nueva

un accidente y al cementerio porteño de Chacarita acuden fanáticos y peregrinos para pedirle favores a Santa Gilda, “dejándole cartas, fotos, rosarios y estampitas con la imagen de la propia Gilda” (Dri en Néspolo 131).

forma emergió. Monsiváis afirma que en América Latina el universo de mitos, rituales, centros sagrados y “peregrinaciones anuales a santuarios insospechados” (97), ese colectivo que denomina “nación del milenarismo y la religiosidad popular”, es aislado con el nombre de superstición, lo que, de paso, no le concede ningún privilegio de nación laica o religión tradicional (97). Así, ese universo, como superstición, es relegado, por lo que regresar a él, volviendo a Vattimo y Derrida, implica un entramado ajeno que, en nuestra lectura, permitiría un nuevo tejido social.

La religión se erige en medio de una sociedad del espectáculo, mediatizada, televisada. La novela/ensayo *El juego de los mundos. Novela de ciencia ficción* (2000) de César Aira pone en diálogo el retorno de las ideas cristianas en un estado avanzado del capitalismo tecnocientífico⁵. El retorno de la idea religiosa de la omnipotencia es –en la perspectiva del narrador– replicada por los aparatos tecnológicos y el capitalismo globalizado. El espesor simbólico de este giro de la religión asume nuevos ejes críticos como el círculo económico, que erigen las bases de lo que podría ser llamado una representación profana. En ese sentido, el mundo de lo divino o de lo religioso pone de manifiesto la oposición a un mundo de lo profano o de lo terrenal.

Georges Bataille articula su *Teoría de la religión* desde los fundamentos de su pensamiento basado en la experiencia, la moral y el erotismo, arguyendo, en esa línea, que “el mundo irreal de los espíritus soberanos o de los dioses pone la realidad, a la que no pertenece, como su contrario. La realidad de un mundo profano, de un mundo de cosas y de cuerpos, se plantea frente a un mundo santo y mítico” (41). De esta manera, si la realidad humana será

⁵ En un futuro lejano se había puesto de moda un videojuego que simula un sistema de realidad total: “con una historia tan larga y rica como la nuestra” (25). Cuando el padre comienza a observar el alcance omnisciente de este juego empieza a reflexionar sobre el reemplazo de la idea de Dios por los sistemas de inteligencia, es decir, este objeto tecnológico sigue los principios teleológica de intentar abarcar la totalidad de la existencia bajo un Yo articulador. Ante este descubrimiento, se produce en el narrador un miedo al retorno de una época religiosa que parecía haberse desterrado en esa sociedad futura: “Lo que estaba haciendo El Juego de los Mundos sobre la mente de los jóvenes era preparar el terreno para la reintroducción de la idea de Dios” (76).

santa, continúa Bataille, es porque se la considera en su rasgo espiritual, en tanto, será profana “en la medida en que es real” (42). Lo profano, en Bataille, iría de la mano de la transgresión, la que podría ser presentada como una forma de acceso regulado a un mundo prohibido, “un levantamiento ritual [...] de las prohibiciones fundamentales” que difiere de las infracciones y que “permite la emergencia y experiencia limitada de lo reprimido, de la pulsión fusional desindividualizante de la violencia” (Castaño y Clelia 238). Enfatizando la idea de lo profano como transgresión de lo sagrado, resulta pertinente volver a *La literatura y el mal*, texto en que Bataille remarca el rol transgresor de la literatura, ya que representa “lo mismo que la transgresión de la ley moral, un peligro” (*La literatura* 29).

El rito profano entrama un vínculo con el contraespectáculo, que a su vez encuentra eco, primero en la noción de espectáculo de Guy Debord, y segundo, en la de la fiesta, de Bataille y Bajtin. El concepto de espectáculo de Debord se erige como una crítica a los modos de producción de la sociedad moderna, por ser una falsa representación y por entregarse a las reglas del mercado y la mercancía. El espectáculo en la sociedad, por un lado, es “una fabricación concreta de la alienación” (50), y por otro, es el “momento en que la mercancía ha logrado la colonización total de la vida social” (54). En ese sentido, al hablar de contraespectáculo lo hacemos pensando en la oposición al espectáculo debordiano, que en la lógica propuesta por Jean-Louis Comolli, se erige desde un cine en cuanto “antiespectáculo capaz de desalienarnos de la gran alienación espectacular” (135). Si Debord ataca la noción de espectáculo, la de contraespectáculo continúa en esa dirección al asumir una contrarretórica espectacular.

En la fiesta —que convoca a la comunidad—, “el consumo de la ofrenda contagiosa (la comunión) abre a un abrasamiento” (Bataille, *Teoría* 57) que arde y quema, como “aspiración a la destrucción [...] pero es una sabiduría conservadora la que la ordena y la limita” (57). Tal convergencia, que tensiona formas sagradas y terrenales, abre un tiempo del desborde, una escena hiperbólica:

De un lado, todas las posibilidades de consumación están reunidas: la danza y la poesía, la música y las diferentes artes contribuyen a hacer de la fiesta el lugar y el tiempo de un desenfreno espectacular [...] Así, el desenfreno de la fiesta está, en definitiva, si no encadenado, al menos limitado a los límites de una realidad de la cual es negación. La fiesta es soportada en la medida que reserva las necesidades del mundo profano. (*Teoría* 57).

La fiesta termina siendo una operación cuya “eficacia no es puesta en duda” (57): productora y fecunda. Así, la fiesta, como rebase y exceso, se erige como rito invertido de lo sagrado⁶.

En un marco más amplio, urdiendo puentes disciplinares, la representación religiosa en la narrativa argentina clama vínculos con el cine trasandino. En ese contexto, Gonzalo Aguilar analiza las películas de Lucrecia Martel, como una forma de historiografías, “precisamente a causa de la manera en que se recurren a modos de representación religiosa, mítica y de cuento de hadas” (*Otros mundos* 262). Luego, continúa, analizando tanto a Martel como a Enrique Bellande, en *Ciudad de María*, a partir de “la fuerza crítica del relato cinematográfico”, que es “producto de la incorporación, como principio de composición del plano, de la mirada ‘inocente’ o ‘ingenua’ que solicitan el espectáculo y la fe” (262-3)⁷. Así, por ejemplo, surgen diversas imágenes de la virgen, la espectral de *La ciénaga* de Lucrecia Martel, que se diluye en la creencia popular y cobertura televisiva; la de yeso de *Copacabana* de Martín Rejtman, que une a la comunidad inmigrante boliviana; la virgen

⁶ Esa inversión propone, a la vez, otro tránsito entre lo profano y lo real, que contrasta con el valor del arte mágico y religioso del que habla Walter Benjamin, en “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, donde sostiene que el valor indiscutible de la obra de arte auténtica se funda en el ritual (34), en rigor, las “obras de arte más antiguas surgieron [...] al servicio de un ritual, que primero fue mágico y después religioso” (32).

⁷ En otro texto, apunta, a partir de su lectura de la película *Niña santa* de Lucrecia Martel, a ciertos lineamientos en torno a la función que cumple el “conflicto entre lo visual y lo sonoro” en la creencia religiosa católica, “‘‘Quien quiera oír que oiga’’, decía Jesús al terminar sus parábolas” (102). “Amalia vence: es niña y es santa, está más allá de la representación en un mundo en el que la representación frustra toda posibilidad de deseo” (105).

mercancía de *Ciudad María* que alcanza un nivel transable. En ese sentido, la corporalidad barroca (neobarroca o *kitsch*) que rearticula la imagen de la virgen, opera como crítica o rearticulación de la imagen espectral y la objetual. La virgen de Martel no es la misma de la de Rejtman y Bellande. La primera encuentra eco en la “luz, resplandor y [...] adorno”, como ha sido abordada, en su “aspecto más espectral”, por “diversas intervenciones artísticas contemporáneas en América Latina” (Castillo 25). La segunda, en tanto, asume la estela de esta virgen, pero también su hibridación cultural de la peregrinación religiosa y mercantil, en que la fiesta es una puesta en escena, donde se celebra, se recuerda y se vende (García Canclini 183).

A la vez, la literatura argentina también ofrece ciertos paralelos y recurrencias para esta representación religiosa. Selva Almada, por ejemplo, en su novela *El viento que arrasa* (2012), cuenta la historia de una hija que viaja con su padre que es un predicador protestante por el norte de la Argentina en la Provincia del Chaco. En esta novela, según Beatriz Sarlo, el “fanatismo es un arma de vida, una ilusión frente a cualquier desastre” (*Ficciones* 205). Por su parte, Agustina María Bazterrica, en su novela *Matar a la niña* (2013), trabaja, según Néspolo, “no ya los mecanismos de empoderamiento que produce la fe en las clases populares, sino los de dominación alienante de una religión asumida mayormente como institución disciplinadora” (132).

Las novelas *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara y *Santería* de Leonardo Oyola, así como la crónica *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* de Cristián Alarcón, por una parte, quiebran con el espacio profano de la villa por medio de la construcción de actos performáticos que instauran en la realidad el espectáculo religioso; por otra, erigen vínculos con la religiosidad, desde una retórica espectacularizada de la representación y desde la configuración de una espacialidad marginal que disputa el lugar del neoliberalismo como un relato que articula una noción de comunidad leída desde la imposibilidad o desde el cuestionamiento de algunos sujetos de ese relato.

La crisis argentina que inaugura el siglo XXI, según Sonia Jostic, tuvo un impacto profundo y generalizado, “mucho más corrosivo que el que se materializó en dimensiones políticas, económicas y sociales” (“Nuevamente”

41), ganando visibilidad “una zona de la producción ficcional que se alimenta especialmente del margen” (42) que lleva a las novelas de Oyola y de Cabezón Cámara a ser consideradas como “narración de los márgenes (en sus distintas acepciones: geográfica, social, cultural)” (“Cuando” 278), sin que esto implique un “tópico novedoso en el mapa de la literatura argentina” (278), que sí logra escenificar:

el lugar de la precariedad, de la carencia y de los escombros, pero, también, de mucho más que eso: es el territorio donde el delito está eventualmente administrado por la policía; la vida se asume como paradoja entre el vitalismo y la fatalidad del instante; el cuerpo se consume, aunque también se sume en el ávido ejercicio de la sexualidad; el cartoneo encuentra su enclave tras el tránsito de vías, desvíos y reenvíos; la cumbia satura los pasillos; las bandas se abroquelan, pero saben organizar, asimismo, la contención solidaria; la devoción religiosa materializa lo trascendente en la experiencia cotidiana; el filón lumpen se deja capturar en el *slang*. (278)

En tanto, la crónica de Cristián Alarcón se sitúa en un “conjunto de corte periodístico, más o menos próximo al *non-fiction*” (278), desde donde propone el acto performático religioso propio del desarrollo identitario popular de argentina como nación y el elemento espectacularizado y neoliberal que se lo entrega la villa miseria. En ellas clama, como ya hemos sostenido, *El matadero* que, según Lojo “pertenece a las categorías de la ficción y de la crónica, del costumbrismo y de la pesadilla, de la literalidad y el símbolo (ejemplo, imagen, simulacro), del ‘espectáculo’ y de la ‘voz’”.

Este corpus se inserta en la narrativa argentina reciente o contemporánea (post-2000) que, primero, según Drucaroff, “se interroga constantemente por la historia; el trauma de la dictadura retorna con horror, aunque se transforme y contamine con múltiples sentidos ajenos a él” (293) —como en las escrituras de Félix Bruzzone, Patricio Pron y Laura Alcoba—; segundo, erige un lugar y un tono diferentes desde la articulación espacial de la provincia, en sí, una “literatura de provincia” (Sarlo, *Ficciones*

argentinas 201), en palabras de Beatriz Sarlo, que vemos en el trabajo de Selva Almada, Federico Falco y Hernán Ronsino; o, por último, asume el espacio de lo marginal, como la narrativa de Washington Cucurto, Fernanda Laguna y Alejandro López. En ese contexto, resulta relevante preguntar acerca de los ejes temáticos que atraviesan las representaciones de la religiosidad popular en el corpus que proponemos.

2. LA VIRGEN CABEZA. DIVINA Y CUMBIANCHERA

“Qüity, mi amor, yo me doy cuenta de que estoy en la tele por la Virgen y por los muertos y por vos que escribiste las letras de la ópera cumbia que me lanzó al firmamento de la fama latina mundial”. (Cabezón Cámara 24)

Uno de los modos de representación de lo religioso se observa en la construcción performática de la virgen que se articula en la novela de Gabriela Cabezón Cámara *La Virgen Cabeza* (2009), donde se dejan atrás las inscripciones simbólicas de siglos anteriores para dar paso a un nuevo recorte sobre la concepción del cuerpo social, ya que se construyen diversas formas de sentido en la comunidad. Para ello, se toma la imagen de la virgen católica sincretizándola con las condiciones materiales de la vida en la villa miseria, lo que nos permite observar un acontecimiento ritual que desarticula esta iconografía por medio de la *performance* o escena, la corporalidad barroca, el sincretismo de la lengua, entre otros modos de representación.

Néspolo busca “relevar la proliferación de estas prácticas y calibrar el régimen estético que las mismas despliegan en la vida cultural argentina” (126). Prácticas que identifica tanto con la “estética *kitsch* como [con] el régimen singular desde el cual mayormente se (re)crean las figuras y los modos de la religiosidad popular argentina” (135). Elsa Drucaroff posiciona la novela de Gabriela Cabezón Cámara, junto con Washington Cucurto, en el apartado “Civilizarbarbarie de los pobres y los ricos”, dado que la villa, la barbarie, la civilización, la religión se mezclan en el sistema social para transformarse en elementos indiscernibles, acorde al retorno de la religión

que carga con elementos cristianos o religiosos y con el capitalismo tecnocientífico. En esa línea, la hermana Cleopatra imagina un *reality show* que, monta aprovechando las cámaras de vigilancia de la villa:

Esta fantasía delirante panóptico-tecnológica lleva de algún modo el cuento hacia la ciencia ficción que (como se ha dicho muchas veces) hace tiempo que ha dejado de ser una especulación sobre el futuro para volverse de modo evidente lo que en realidad fue siempre: una reflexión sobre el presente. (Drucaroff 296)

La espacialidad popular o marginal ocupa un rol relevante en esta narrativa. La villa es, en este sentido, el “espacio urbano donde se monta el espectáculo sincrético de la Virgen Cabeza” (Escobar), instalando una escena performativa con ritos religiosos y milagros: “Todos rezaban. Se sabían la oración y la decían en voz alta, mirando para abajo. Me quedé afuera. Yo también conocía esa plegaria pero nunca pude, ni siquiera entonces” (Cabezón Cámara 59). En ese contexto cobra importancia El Poso, que se inundaba y

la Virgen no atendía y los caminos del Señor se tornaban navegables. La pampa se ondulaba de trecho en trecho y en esos trechos la pirámide social se hace geografía; el agua cae para abajo, claro, y todavía más claro, abajo están las villas. Arrastra los ranchitos más precarios y de vez en cuando ahoga alguno. Por lo que pude recordar, esa mañana los restos del naufragio eran solo cartones de vino, jeringas, botellas de plástico y pañales. (51)

En forma de diluvio bíblico popular y desbordado, en el espacio de la novela clama también *El matadero*, espacio en el que converge una comunidad diversa de cuerpos e identidades: “Agregamos una comisión más a todas las que ya teníamos, travestis, paraguayos, pibes chorros, peruanos, evangelistas, bolivianos, ucranianos, porteños, católicos, putas, correntinos, umbandas, cartoneros, santiagueños y todas sus combinaciones posibles” (72). Cuerpos que exacerban la diferencia social como nueva configuración y conformación de la comunidad, un pueblo.

Uno de los elementos centrales de la novela es la representación espectacularizada y barroca de Cleopatra (la médium del espectáculo), con su “metro noventa de Cleo era demasiado para todos los trapos de la reina de la TV, que arañaba el metro sesenta” (19), con su “peluca laica y rubia que le hace parecer una especie de Doris Day de albañilería y que me vuelve loca” (19). En ese contexto, el milagro de la virgen le otorga legitimidad. Desde niña asume el deseo espectacular de ser vedette y salir en la televisión. Es por la virgen que comienzan los milagros.

Surge, también, una rearticulación de las relaciones de poder que configuran la imagen de la virgen, que puede ser leída en sentencias como las mujeres pueden “ser egoístas como todas las madres del mundo” o si fuera por la virgen, “Jesús trabaja de carpintero y se casaba con María Magdalena, que por puta que fuera era mejor que trabajara de mesías y casarse con una cruz” (17). Establecen, así, un reordenamiento de las relaciones en torno al poder. La Virgen es divina, “más rubia que Susana”⁸ (35), y por cierto, transgresora y profana a la vez. La Virgen asume su diferencia dentro del espectáculo desde el lenguaje, ella habla en lenguaje medieval y Cleopatra lo expresa a los fieles en el lenguaje de la villa⁹. La villa y la feria podrían proyectar una lectura bajtiniana, donde el lenguaje de la perorata de las ferias, así como el de las villas, escapa “a los imperativos jerárquicos y a las convenciones verbales (es decir a las formas verbales del tratamiento oficial), y disfrutan de los privilegios de la risa callejera” (Bajtín 130). Relataba y se hacía escuchar frente a la comunidad, con historias de Santa María: “Escuchenmén, vociferaba parte en rioplatense orillero, parte en español cervantino” (Cabezón Cámara 88). Al habla española medievalizada, le agrega la cumbia con la que empezaba cada día. Cada miembro de la comunidad articula su propia sintaxis, que deriva en una “lengua cumbianchera que fue contando las historias de todos, escuché de amor y de balas, de mexicaneadas

⁸ En referencia a Susana Giménez, famosa conductora de televisión en Argentina.

⁹ A diferencia, por ejemplo, de la película *El elefante blanco* de Pablo Trapero, en que el “cura villero” se erige como estereotipo del “personaje abnegado y moralmente intachable”, mientras que el “cura más joven como aquel que cae en el pecado” (Aguilar, “Imágenes” 201).

y de sexo, cumbia feliz, cumbia triste y cumbia rabiosa todo el día” (27). La oralidad, la música y el baile, articulan una escena espectacular desde la lengua popular, momento en el que, además, el lenguaje es deformado en el rezo: “Nada más dijo ‘rezad, hija mía, que Dios os ayudará io cuidaré a vosotros’ o algo así, hablaba más en español que ahora la Virgen, ¿Te distes cuenta?” (25).

En tanto, la escenografía del rito religioso se erige como elemento central desde la enorme cabeza de la virgen, hecha de cemento, pintada de manera barroca como una madona. Este objeto es portado constantemente por la Hermana Cleopatra, ya que, como elemento simbólico, adquiere un valor por su función en el rito religioso, calmando los sentimientos y pensamientos de los distintos habitantes de la villa. Esta figura central aparece rodeada de santos, entre ellos el Gauchito Gil y la Difunta Correa que son transportados por las hermanitas: “Y la creencia de que ese pedazo de cemento pintado de madonna podía ayudarlos era lo único capaz de reunir el amasijo de nervios, emociones y pensamientos sueltos que era la vida de los pibes” (97). La materialidad del cemento se instala en un orden simbólico vacío y da muestra de la ingenuidad, como elemento central en los relatos en que la religión ocupa un lugar central. En esa línea, se tiende a revertir los roles y a profanar las figuras culturalmente sagradas: “Cuando me introduje en la ronda de santos de cemento me sorprendió una especie de muñecota con armadura. Daniel confirmó mis sospechas: Sí, es Juana de Arco, y sí, era medio travesti también” (58).

En paralelo, los fieles villeros forman parte de la escenificación estética del escenario, pues asisten al rito “Como en una ceremonia funeraria, como momias de colores, los santos avanzaban horizontales sobre las espaldas fornidas de las travestis, cariátides de tetas desmesuradas, coloridas también ellas como un tempo antiguo. Aunque se habían vestido con la discreción que impone un acto sagrado en nuestros tiempos, las travestis villeras nacen murciélagas, viven vestidas para la noche” (55). Es por esto que son los sujetos marginados de la sociedad, quienes se encargan de concretar la escenificación de este rito religioso, sin contemplación ni búsqueda espiritual, y, de paso, rearticulan, las relaciones de poder que carga este contraespectáculo.

Finalmente, para Bataille lo que niega el “valor divino de las obras es el reino de las cosas autónomas”, que a fin de cuentas es “el mundo de la industria” (*Teoría de la religión* 94), momento en el que se consuma la mercantilización del espectáculo. Es así como “el pedazo de cemento pintado” que Cleo llevó por América y “por toda la escala social, hasta llegar al norte y a la titularidad de numerosas cuentas bancarias” (Cabezón Cámara 18), articula creencia, rito religioso y mercancía. Es por esto que la cabellera de la virgen se conforma de dieciséis mil trescientos cincuenta y un hilos de oro blanco de veintidós quilates; dientes que en su base material tienen diamantes blancos azuladas, lo que produce que la sonrisa de la virgen irradie luz como un plato volador, la luz divina al ritmo de cumbia. En efecto, el registro religioso encabezado por Cleopatra no escapa de las circunstancias materiales de la sociedad en que habita, por lo cual una vez que comienza su proceso de mediatización se produce una mercantilización de los objetos que construían su escenificación.

3. *SANTERÍA. RENACIENDO DESDE EL DESECHO*

*“Porque yo soy la Víbora Blanca.
Voy a pelear. Voy a derramar más sangre para vengarme en vida.
No soy una santa. Nunca lo fui. Nunca lo seré.
No van a poder invocarme para que interceda ante Dios Nuestro Señor”.* (Oyola 15)

Leonardo Oyola, en *Chamamé* (2007), *Gólgota* (2008) y *Santería* (2008) configura lo que Jimena Néspolo denomina como “un realismo que tributa más a la cumbia villera que al rock del aguante; [...] un realismo que activa en la prosa la oralidad y la incorrección de las hablas marginales y que acude al sincretismo religioso que exuda la Argentina pluricultural para caracterizar a sus personajes” (126)¹⁰, que podemos extender a *La Virgen Cabeza*. Un

¹⁰ Estas novelas serían también exponentes “actuales del policial latinoamericano y argentino” (2), donde los sectores marginales están asociados a “un conjunto de prácticas socioculturales, en las que lo diferencial aparece como tema y problema del discurso” (Aldana y Escalada 3).

realismo desde las bases de una religiosidad presente para tensionar los espacios. En ese sentido, uno de los ejes de *Santería* (2008) es la “fe que empuja a los personajes a realizar actos superadores y elevarse por sobre sus miserias” (Néspolo 127). En la novela de Leonardo Oyola, “Tener fe es tener poder”, es decir, la fe y el retorno a la religión arrastran otros sentidos simbólicos, profanos y transgresores. Estamos frente a una novela que erige una religiosidad marginal, de conjuros y de mitos, de sangre y violencia.

Fátima Sánchez, en su devenir-víbora-blanca “captura y asimila códigos vecinos provenientes del saber popular” (Aldana y Escalada 5). Ella tiene 27 años, es conocida como La Víbora Blanca “es una joven y trágica vidente que se gana la vida y la muerte tirando las cartas, el oficio que aprendió de Ña Chiquita, la mujer que literalmente la recogió de la basura donde la habían abandonado al nacer” (Sastuarin 7). Nace en una villa de Flores. Frente a ella se erige la Marabunta, un demonio, un “monstruo antagonista a su medida” (Sastuarin 7). Personajes antagónicos que profanan la representación santa de la religión.

La novela subraya la violencia y exagera la negación de la santidad, ofreciendo una variante inversa de creer en Dios, de tener fe, en tanto vida y poder: “Tengo fe. Eso es algo que uno sabe y no lo puede explicar con palabras. Porque tener fe se siente de una manera tan especial. Tener fe es tener poder. Es hacerte poseedor de una fuerza inigualable. Por algo la única sensación más parecida a tener fe es llevar vida adentro de uno” (Oyola 17). La fe revierte lo terrenal, se sobrepone a la miseria del espacio, enfatizando el poder, que deviene en la admiración de quienes asisten y pagan por verla: “Por eso me pagan. Porque no cualquiera habla con el Gaucho. No cualquiera habla con Dios. Y sobre todo. Porque no alcanza con rezarles” (19). La fe la pone por sobre el sujeto común. Sin embargo, de forma terrenal, el énfasis está puesto en el santo popular y no en Dios. Habla con el Gaucho, él escucha, “es un tipo que no tiene drama. Sacrificado. Muy generoso. Y, sobre todo, cumplidor” (Oyola 17), por cierto, lo acerca a su mundo, lo terrenaliza. La fe y el rezo son baluartes de la religiosidad popular que se funda en un espacio de miseria y violencia. No obstante, rezar no garantiza ser escuchada por el mismísimo Dios, que “siempre está

ocupado” (Oyola 17). La religiosidad popular de la novela es sincrética, diversa, cada uno tiene su santo, “cada cual le rezaba al suyo para poder seguir adelante” (20). El Gaucho no era rencoroso, el Señor de Ray sí.

Un rasgo a contrapelo de la mercantilización, rasgo sin duda contraespectacular, es la forma de trabajar de Ña Chiquita, la que “no pedía dinero a cambio. Solo que le dieran una comida y que le rezaran al Gaucho. De muchas partes venían y no porque fuera barata. Si no porque sus profecías solían cumplirse al pie de la letra” (28). La contramercantilización se compensa con el fanatismo y devoción, la ilusión de quien accede a Ña Chiquita, desde la posibilidad imposible de revertir su presente, condición fundamental, la creencia y la ingenuidad, para levantar un altar en torno a un dios o virgen paganos.

La figura del *payé*, en tanto resulta relevante para el mundo que configura Oyola, “Es un amuleto que usan los devotos de San La Muerte” (48) para una protección espiritual, una suerte de “chaleco antibalas” (48). Descripción que conserva, por ejemplo, ecos del rito religioso-criminal de *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo. La fe en el amuleto es relativizada cuando Ray fallece, quien muere irónicamente a pesar de llevar uno, “porque lo hirieron en la pierna. El *payé* te protege solo el torso” (48). Resulta llamativa también la materialidad del objeto religioso, ya que se trata de “la imagen del Santito, tallada en el hueso de la falange de alguien que murió en un tiroteo” (48). Un residuo corporal que exagera las marcas latentes de la violencia.

La precaria realidad intenta ser fijada desde la alusión constante a figuras –tal como sucede en *La Virgen Cabeza*–, imágenes y referentes mediáticos de masas. Sea por razones espirituales, técnicas, lingüísticas, tanto la imagen como la escritura, ejercen en y desde el siglo XVI, según Serge Gruzinski, “un papel notable en el descubrimiento, la conquista y la colonización del Nuevo Mundo” (12). Esos ecos residuales se reproducen en una escritura que apela a un ejercicio de la imagen. De este modo, la imagen encuentra eco en Ray, conocido como Luca, en referencia al fallecido cantante del grupo de rock argentino Sumo, los *graffitis* pintados en el puerto y en la costanera, con la leyenda “*Luca Not Dead*”. Las marcas

específicas de Don King, Marcelo Tinelli, Enzo Francescoli, “los goles del chileno” (26), los Kevins Costner, dan mayor brillo al espectáculo. Las fotografías, unas pinturas, el afiche de *El exorcista*, el cine de Lavalle. El mundo mediático de luces y fama contrasta con el de la religiosidad popular, pero converge en la relación religión e imagen, que para Vilém Flusser es una capacidad intrínseca del ser humano, “de crear imágenes para sí mismo y para los demás hombres”, desde tiempos remotos, en sí, “por lo menos desde Platón, uno de los temas propios de la reflexión filosófica y religiosa” (119).

A contrapelo de las imágenes mediáticas, aparece el cuerpo como desecho, imagen contraespectacular de lo descartado. Este cuerpo encuentra eco en Fátima –hallada en la basura y adoptada por su tía Chiquita–, quien la encuentra cuando es abandonada por Paulo y su familia para morir, en un “basurero del cinturón ecológico” (20), desde donde “me levantó de la mugre y me trajo a vivir al Puerto Apache. Ña Chiquita me enseñó a hacer trabajos de rezos” (20). Del basural a una de las villas más violentas, un tránsito que remarca el lugar social y residual que ocupa la protagonista y la Marabunta –ambas “frutitas del mismo árbol” (67)–, aunque la Marabunta, al entrar en la villa, “transpira y escupe con asco su pasado” (67). Retomando su origen, Fátima se queja de lo que le hicieron, es decir, la escena de abandono en un espacio precario de miseria: el basural. Hundida en la basura, tía Chiquita la encuentra mientras buscaba “cosas para comer” (81). Otras versiones comentan que cuando la arrojan en la “mugre, yo emergí al instante, salvada por millares de lombrices blancas” (81). El sacrificio es el gesto ritual, transgresor, que se “diferencia de la más pura violencia” (Castaño y Clelia 245). Fátima, en ese sentido, particularmente Ña Chiquita, revierte la transgresión al ser salvada. En una lectura cristiano-católica de la Biblia, el gesto bautismal se vincula con el nacimiento público de Cristo a los treinta años. En este contexto de muerte y salvación, el baile que propone Lorelei, para cuando muera Fátima es, como sostiene Bataille, el “desenfreno espectacular”, como soporte que contiene las necesidades y posibilidades del mundo profano: “Lo que te prometo es que cuando no estés más entre nosotros me voy a poner a bailar. Va a bailar todo El Jabuti,

te lo aseguro” (Oyola 31). El baile es la posibilidad de revocar la miseria y la violencia experimentadas.

El realismo que propone Oyola surge a partir de las bases de una religiosidad presente que retorna para tensionar los espacios, erigiendo un contraespectáculo marginal, como reverso de una escena neoliberal higienizada. Los cruces simbólicos de imágenes y espacios determinan un gesto constante de transgresión y violencia, revirtiendo cualquier forma de santidad.

4. **CUANDO ME MUERA QUIERO QUE ME TOQUEN CUMBIA¹¹. EL SANTO DE LOS PIBES CHORROS**

“Como si él y su poderío místico incluyeran la condena y la salvación, el mito del Frente Vital me abrió la puerta a la obscena comprobación de que su muerte incluye su santificación y al mismo tiempo el final de una época”
(Alarcón 15)

En *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* de Cristian Alarcón¹² la corporalidad de la representación religiosa es observada desde una crónica periodística¹³ de no ficción, que se sumerge en el mundo inquietante de la

¹¹ La música se transforma en un elemento fundamental en la ritualidad del Frente. El santo de los villeros escuchaba cumbia colombiana o mexicana, enfocado principalmente en temas de sicariato. Es por esto que el nombre del libro proviene de una canción que se erige como el himno central de su veneración: “Cuando me muera quiero que me toquen cumbia,/ y que no me recen cuando suenen los tambores,/ y que no me lloren porque me pongo muy triste,/ y no quiero coronas ni caritas tristes,/ solo quiero cumbia para divertirme”.

¹² A pesar de haber nacido en la Unión (Chile), Cristián Alarcón, desarrolla su actividad profesional en Argentina. Estudia Comunicación Social en la Universidad de la Plata. Y como periodista de investigación es uno de los fundadores de la *Revista Anfibia*, además de escribir crónicas para *Página 12* e incursionar en el género de la ficción con la novela “Si me querés, quereme transa”. Su escritura, sin duda, es argentina.

¹³ La decisión de abarcar esta realidad desde el género de la crónica tiene como elemento fundamental el entender el fenómeno de la villa bajo el testimonio de sus propios protagonistas, pues el autor desea relevar otras perspectivas con que se analiza este problema, como la “verdad jurídica” de los tribunales de justicia o “la prueba de los hechos” del periodismo sensacionalista.

villa miseria hasta encontrarse con el santo de los pibes chorros: “Resplandecen entre las demás por las ofrendas. Grupos de chicos enfundados en sofisticados equipos de gimnasia y zapatillas¹⁴ galácticas se reúnen para compartir con el Frente la marihuana y la cerveza. Las ofrecen para pedirle protección” (15). Esta imagen espectral y objetual, que deambula por los barrios del conurbano cerca de la estación de San Fernando, es parte del montaje que se escenifica en torno al ídolo pagano Víctor Manuel, el Frente Vital. Un pibe chorro de la villa miseria, que después de ser acribillado por un cabo de la bonaerense, se transforma en un santo popular al cual los ladrones le hacen ofrendas y mandas, puesto que creían que tenía el poder de parar las balas y salvar a los chorros de la metralletas que atormentaban al barrio. En efecto, lo interesante en este sincretismo es que se produce una mezcla entre la vida social cultural argentina y los códigos valóricos/estéticos del mundo delictual villero.

La leyenda del Frente comienza cuando los vigilantes sacaron el cuerpo destapado del famoso delincuente “no lo sacaron como a cualquier cristiano” (25), querían mostrarle a la villa que habían derrotado a uno de los suyos. Según el relato de Alarcón, este hecho viene acompañado por “una señal todopoderosa” (27), ya que el cielo se oscureció de golpe “cerrándose las nubes negras hasta semejar sobre el rancharío una repentina noche” (28). Este fue el escenario donde comenzó el combate entre la turba villera y la policía local: “A la media hora había casi mil personas rodeando a ese chico muerto y ciento cincuenta uniformados preparados para reprimir” (27). Asimismo, el funeral del Frente también estuvo marcado por la ritualidad. Cuando la carroza salió de la villa una “salva caótica de balas hacia el cielo” (35) tronaron sobre el lugar. Esto fue acompañado por el baile de los chicos que “para cuando mueran quieren cumbia” (37), quienes convirtieron la ceremonia funeraria en un carnaval, como si fuera una reverencia a “un paganismo villero” (45), que servía para tributar a uno de sus muertos. En

¹⁴ Las zapatillas tienen un rol fundamental en los códigos de los pibes chorros. Las zapatillas del Frente tenían grabada una V bien grande, hecha por él mismo. Esta fue tomada por los fieles (o creyentes) que rodeaban al santo para ser dibujada en las paredes descascaradas del conurbano: “junto a los cinco puntos que significan ‘muerte a la yuta’, muerte a la policía” (27).

efecto, de esta forma se comienza a erigir el santo de la villa, al cual los chorros le hacen reverencias cuando ganan un botín y le rezan para resistir en las calles.

Uno de los elementos de esta ritualidad es que se basa en las consecuencias materiales del neoliberalismo. Los pibes de San Fernando crecieron anhelando el sueño material del consumismo. Las oportunidades de la meritocracia eran escasas (la madre del Frente era guardia de un supermercado y su hermano un reponedor de alimentos en el mismo lugar), por lo que cualquier opción se volvía válida, incluso hurgar en la basura de los “nuevos ricos y las clases medias beneficiadas por el primer impulso del menemismo” (81). Los pistoleros de la villa –Manuel y los fieles– están marcados por los fetiches que rondaban las conciencias de la sociedad argentina noventera: “Bicis voladoras del menemismo consumista que los chicos de San Fernando acarreaban persistentes para reducirlos no muy lejos de sus casas” (41). Debido a esto, la ritualidad que rodea al santo tiene una estética propia de la sociedad de consumo, los pibes de la villa pedían favores al santo vestido con el estatuto de las marcas famosas y haciendo ofrendas con la bebida alcohólica *Pronto Shake* o regalando lujosas coronas del Club Atlético Boca Juniors.

Una de las particularidades de la crónica en comparación con la novela es que se abre paso a la observación de lo sagrado por medio de un narrador letrado que necesita de los testimonios para entrar a la villa y realizar la escisión religiosa que quiebra el espacio homogéneo de lo pagano. En este sentido, el acercamiento hacia lo religioso no es mediante la oración ni por medio de una autoridad eclesiástica, sino por el código que se desprende del conocimiento y la indagación de la historia del Frente Vital: “La invocación de su nombre fue casi el único pasaporte para acceder a los estrechos caminos, a la intensidad que se agita y bulle con ritmo de cumbia” (15). A diferencia de las otras obras que analizamos en el artículo, el género de la crónica cuando se acerca a esta representación religiosa busca el elemento de la veracidad y tensión de clases sociales *post mortem*: “Al Frente lo enterraron en una tumba del sector más pobre del cementerio de San Fernando, donde conviven los mausoleos señoriales de la entrada

y las pedestres sepulturas bajo tierra” (32). Asimismo, la crónica desplaza un trabajo estético como el realizado por *La Virgen Cabeza* para observar a este santo vernáculo desde la función social que cumple entre los pibes chorros, con un rol mítico-cultural que se le asigna cuando se le pide un favor concedido como “librar” de la policía.

Retomando la discusión sobre la crónica y la representación religiosa, se plantea que esta, al no producir una reflexión metacrítica en el lugar de enunciación del articulador, no logra quebrar con la relación de poder que posee quien clasifica un campo simbólico que se construye desde la marginalidad. El periodista se muestra como un extraño dentro del espacio de la ciudad en que transita, derribando la protección de la ciudad letrada para responder a la demanda social y académica de observar/representar el fenómeno religioso que construyen los pibes chorros de la villa: “El extrañamiento del foráneo al conocer los personajes y el lugar, el lenguaje, los códigos al comienzo incomprensibles, la dureza de los primeros diálogos, fue mutando en cierta cotidianeidad” (17). En ese sentido, esta especie de etnografía urbana opta por representar el fenómeno desconocido utilizando la consigna de “que ellos se están representado a sí mismos”, lo que le permitiría a la crónica evitar el clásico problema de la representación de la otredad. Sin embargo, en el texto se construye un marco de escritura que permite aparecer la voz del testigo que observa el proceso que fue construyendo la santidad del Frente. Esto significa que se determina una jerarquía de este sujeto con la masa y una relación de poder intrínseca con la materia prima que se está clasificando.

Tomando en consideración lo afirmado anteriormente, Ana María Sánchez propone que toda reflexión sobre las formas populares se realiza desde una cultura canónica o desde el mundo académico:

presupone una mirada jerarquizadora y la restitución de polos de lectura de algún modo marcados por juicios de valor; no puede leerse la “otra cultura” sino desde un espacio específico que de algún modo condiciona la mirada: lo “bajo” resulta entonces definido como tal por lo “alto” que de esta manera puede confirmar su condición y distanciarse. (Sánchez 11)

La relación que se plantea en la crónica entre el observador y el fenómeno religioso de los pibes de la esquina viene acompañada por una mirada condicionante sobre los hechos retratados, que supone una gramática visual generada en la posición del sujeto letrado que es ajeno a los códigos de esta realidad.

En la crónica escrita por Alarcón, el fenómeno del Frente se construye desde la imagen de un niño que desde los trece años robaba con gran éxito en diferentes lugares de Buenos Aires, ganando fama por su precocidad, la generosidad de sus botines y preservar los antiguos códigos de la delincuencia: “La generosidad del Frente, ese derroche permanente, nada sería si el mito no estuviera fundado también en el arrojo, que en él y su banda dejaron escenas memorables, reconstruidas cada tanto en el anecdotario inacabable de la villa” (Alarcón 65). Estos códigos son los que le permiten al Frente obtener el estatuto de Santo, ya que los actuales chorros eran capaces de asaltar al almacenero que les fiaba a las familias del barrio: “los tiempos han cambiando en contra nuestra y ya no hay ley, no hay iguales, no existe el milagro de la salvación” (15). El poderío mítico de Manuel incluye la condena y la salvación. Si, por un lado, es un delincuente frente a la sociedad, por el otro, representa los viejos códigos de cuidar a los indefensos del barrio de “el escarmiento del aparato policial, o de los traidores que asolan como el hambre la vida cotidiana de la villa” (17). La gramática visual que se instaura en torno al fenómeno religioso opera en un tipo de estructura narrativa instaurada por la pornomiseria, que consiste en encontrarse en el lugar de los hechos con una historia particular o con la primicia del mediatizado mundo marginal. En este caso, el cronista se encuentra con la cotidianidad que porta la particular historia del santo pagano, acribillado a tiros por la policía bonaerense después de un asalto.

En esa línea, Beatriz Sarlo en *La ciudad vista* plantea que en la posición del observador que desentraña los espacios más oscuros del Gran Buenos Aires no existe “la realidad de la experiencia”, sino mezclada con la realidad que construyen los medios de comunicación:

no hay ciudad sin discurso sobre la ciudad. La ciudad existe en los discursos tanto como en sus espacios materiales, y así como la voluntad de ciudad la convirtió en un lugar deseable, el miedo a la ciudad puede volverla un desierto donde el recelo prevalezca sobre la libertad. (97)

Por lo tanto, la mirada de *Cuando me muera* responde a una realidad mediática que ha dejado atrás el discurso de la veracidad al momento de representar la otredad, ya que la espectacularidad de la villa miseria como representación del espacio marginal se transforma en un producto estático y codificado, cuando no es friccionado en sus formas por el reparto ranciano que tiene la posibilidad de realizar una narración.

Otro argumento, que nace de la metarreflexión sobre la mirada de Sarlo y la metodología de representación de Alarcón, es que en la crónica existe una lógica biopolítica, ya que se reafirma una discursividad donde un tipo de población es esencializada como la otredad. El poderío místico, la condena, la salvación en torno al mito del Frente en este tipo de recorte, responde a la configuración de un sujeto que se transforma en el enemigo de las clases medias consumidoras, que viven en la inseguridad ontológica producto de lo que ellos denominan como “los negros”:

Las pericias dieron cuenta de cinco orificios de bala en Víctor Manuel Vital. Pero fueron solo cuatro disparos. Uno de ellos le atravesó la mano con que intentaba cubrirse y entró en el pómulo. Otro más dio en la mejilla. Y los dos últimos en el hombro. En la causa judicial el Paraguayo Sosa declaró que Víctor murió parado y con un arma en la mano. (25)

En otras palabras, la relación que produce el recorte entre el observador y el proceso de santificación es parte de la estrategia representacional y política de declarar como contrarios de la sociedad a todas aquellas clases sociales que no se ajusten al proyecto del empresario de sí mismo, y, a la vez, cuestionar su lugar en la escena, por lo cual engrandecer el mito urbano del pibe chorro desde este registro se ajusta al modelo de representación del

marginal como el verdadero enemigo del resto de la sociedad argentina, que cuestiona y acecha su espacio.

En general, se puede decir que a diferencia de los otros textos trabajados en este artículo *Cuando me muera* representa el fenómeno religioso en una codificación que carga consigo la escritura de no ficción periodística. Este género le permite acercarse a la representación del santo de los pibes chorros, por medio de la voz de sus propios protagonistas, quienes reconstruyen desde los aspectos míticos esta leyenda hasta los hechos más cotidianos de la vida de Víctor. En lo que respecta a la articulación escrita, no existe una profunda reflexión por parte del cronista acerca de la asimetría que existe entre el texto y la materia a estudiar (o el testimoniante), lo que termina por hacer que las voces subalternas sean suprimidas (o silenciadas) por las relaciones de poder propias de esta escritura.

5. CONCLUSIÓN

Resulta interesante pensar en una tradición de la cultura argentina por la devoción ritual o religiosa de sus figuras populares. En este sentido, los modos de representación de las narraciones argentinas contemporáneas vuelven a producir nuevas significaciones que rearticulan la religiosidad popular. Si lo profano, en tanto etimología, se erige como algo alejado del templo, a distancia de la Iglesia –con mayúscula institucional–, en *El matadero*, el retorno a la religión confirma esa distancia. En *La Virgen Cabeza*, se presenta el rito religioso encabezado por la médium Cleopatra, quien rodeada de devotos con corporalidades marginales construyen un rito que mezcla la tradición de la religión católica y la materialidad que le entrega la villa miseria. En *Santería* de Leonado Oyola, el rito es atravesado por la violencia de la villa, en una escena erige la crisis del espacio. Finalmente en la crónica de Cristián Alarcón, se presenta la devoción de los pibes chorros por la figura popular de Víctor, el Frente Vital, quien se erige en el santo pagano que desvía las balas de la policía y protege a los marginados del mediatizado mundo marginal.

El constructo del villero codificado por los medios de comunicación y el mercado, a diferencia de las novelas de Cabezón Cámara y de Oyola, no es puesto en tensión por la crónica de Alarcón, por cierto, esta fórmula de representación decide no friccionar y mantener los límites de la inteligibilidad que ya se habían determinado para este sujeto marginal. Sujeto desde el cual se erige una marginalidad que da cuenta de un espacio y de vidas precarias y vulnerables. En ese campo, la religiosidad intensifica un discurso que desborda lo sagrado y sacude la escena popular, donde lo vulnerable no es la condición de miseria lastimera, sino una vulnerabilidad expuesta a la violencia de los medios y de las instituciones.

Otro elemento interesante para concluir es que la mercantilización determina la escenificación religiosa o los sujetos que la rodean. En el caso de Alarcón, los pibes chorros se encuentran dentro de un sistema neoliberal que instala una lógica de consumo asociada a la felicidad, por lo que uno de los factores que los incita a robar y los acerca al santo es alcanzar la anhelada materialidad impuesta sobre sus deseos de consumo. En el caso de *La Virgen Cabeza*, cuando se produce la mediatización del rito y el espectáculo sale de la villa El Poso para entrar a los programas de TV, se produce el enriquecimiento personal de la médium y la mercantilización de los objetos que componen la escenificación, lo que hace que este rito religioso se convierta en un producto de consumo para las masas vía los medios de comunicación. Finalmente, en *Santería* la mercantilización es diluida como forma de contraespectáculo debordiano.

Uno de los elementos escriturales de estos textos es el trabajo con el lenguaje popular propio de estas devociones. En la novela de Cabezón Cámara, se produce en la conexión de la médium con la virgen un sincretismo de la lengua que mezcla el castellano antiguo con palabras propias del mundo marginal, lo que termina por escenificar un rito marcado por una mezcla que descanoniza toda forma de representación que se haya hecho en relación con la imagen de la virgen. En Oyola, el lenguaje subraya la vulnerabilidad de los personajes frente al mundo que los hostiliza, mientras que en *Cuando me muera* el lenguaje marginal no entra en la narración, debido a que es administrado por un observador —el cronista— que describe esta realidad

bajo el código de la lógica periodística en la que se inscribe.

Un último elemento que es interesante de rescatar es la posibilidad que tienen estas narraciones de desarticular el espectáculo que protege los modos de producción de la sociedad neoliberal. En la novela de Cabezón Cámara se produce una desarticulación de la imagen de la virgen y la escenificación que carga consigo esta narración, ya que el contraespectáculo pone en el centro de este rito a un travesti marginal que –rodeada de corporalidades villeras– lleva a cabo la conexión celestial; en Oyola, la tensión espectáculo y contraespectáculo desarticulan los modos de cada operación; y, finalmente, en *Cuando me muera*, el relato no logra construir el contraespectáculo, debido a que el narrador es un observador que selecciona la otredad, que trabaja con el método de la noticia en el momento que sucede, tan manoseado por la televisión argentina actual.

En síntesis, la representación de religiosidad en estos textos subraya el lugar contraespectacular de los sujetos que habitan estos espacios desde lo profano, desde el desborde. En ese sentido, frente al “poder operatorio de lo divino sobre lo real” leído por Bataille, el “hombre había prácticamente subordinado lo divino a lo real” (*Teoría de la religión* 75), este corpus revierte esta condición, vulnerabilizando la representación de los espacios, las significaciones del rito y de la religiosidad popular, pero también las del lenguaje. Si pensamos en la lectura que Beatriz Sarlo realiza cuando habla de Cucurto, esta narrativa, de Alarcón, Cabezón Cámara y Oyola, se erige como una suerte de “populismo posmoderno, que celebra no la verdad del Pueblo sino su capacidad de coger, bailar cumbia y girar toda la noche” (“Un populismo”). Sarlo señala, haciendo un vínculo con la tradición de la literatura argentina, donde, por ejemplo, Roberto Arlt escribe desde el rencor hacia el mundo popular, que “la literatura de Cucurto se ubica a gusto en ese mundo”. En ese sentido, es importante pensar los acercamientos a la referencia popular del rito o la religión en nuestro corpus. Si para Lojo *El matadero* ofrece una lectura irónica de la referencia al diluvio bíblico, como distancia cultural, el corpus analizado, no ofrece un cuadro de costumbres cerrado de la marginalidad, por el contrario, lo desborda e hiperboliza desde

el lenguaje, desde la tensión entre espectáculo y contraespectáculo, desde la cultura de la imagen mediática versus la ausencia de cultura letrada. En ese sentido, lo profano exagera la crisis de la representación, volviendo a Bataille, “en la medida en que es real” (*Teoría* 42).

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Gonzalo. "Imágenes de la villa miseria en el cine argentino: un elefante oculto tras el vidrio". *Más allá del pueblo: Imágenes, indicios y políticas del cine*. México: FCE, 2015.
- . *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2010.
- Aira, César. *El juego de los mundos. Novela de ciencia ficción*. Buenos Aires: Emecé, 2018.
- Alarcón, Cristián. *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*. Buenos Aires: Editorial Norma, 2010.
- Aldana, Natalia y María Aurelia Escalada. "En las orillas genéricas. Bolaño y Oyola". Ponencia IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas, 2015, [www. http://www.celarg.org/trabajos/aldanaescaladacc2015.pdf](http://www.celarg.org/trabajos/aldanaescaladacc2015.pdf).
- Almada, Selva. *El viento que arrasa*. Madrid: Mardulce, 2015.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 2003.
- Bataille Georges. *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus, 1977.
- . *Teoría de la religión*. Ciudad: Taurus, 1973.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La marca, 2015, pp. 23-81.
- Cabezón Cámara, Gabriela. *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- Castaño Zapata, Daniel y Natalia Clelia Suniga. "Fiesta y sacrificio: Explorando el problema de la transgresión en Georges Bataille". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 59, n.º 222, 2014, pp. 235-56.
- Castillo, Alejandra. "La virgen barroca y las prácticas artísticas en América Latina". *Imagen cuerpo*. Adrogué: Ediciones La Cebra, 2015.
- Comolli, Jean-Louis. *Cine contra espectáculo seguido de técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2012.

- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- Echeverría, Esteban. *El matadero / La cautiva*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Escobar, Benjamín. “La ilusión terrestre de la virgen Cabeza en la era de las condiciones de producción modernas”. *Crítica.cl*, 25 de mayo de 2017, www.critica.cl.
- Fleming, Leonor. “Prólogo”. *El matadero / La cautiva*. Esteban Echeverría Madrid: Cátedra, 2009.
- Flusser, Vilém. “Una facultad imaginativa”. *Vilém Flusser y la cultura de la imagen*. Traducido por y estudio de Breno Onetto. Valdivia: Ediciones UACH, 2016.
- Franco, Jean. “El retorno de la religión”. *Utopía(s) 1973-2003. Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*. Editado por Nelly Richard. Santiago: Universidad Arcis, 2004.
- García Canclini, Néstor. *Culturas populares en el capitalismo*. México D. F.: Grijalbo, 2002.
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1942-2019)*. México: FCE, 2013.
- Jostic, Sonia. “Cuando la ficción del margen no es una ficción al margen”. *Gamma*, vol. 23, n.º 49, 2012, pp. 277-81.
- . “Nuevamente, la ficción del margen no es una ficción al margen apuntes para una versión recargada”. *Gamma*, vol. 25, n.º 52, 2014, pp. 39-60.
- Lojo, María Rosa. “*El Matadero*: la sangre derramada y la estética de la ‘mezcla’”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. 2010, www.cervantesvirtual.com.
- Néspolo, Jimena. “Representaciones de la religiosidad popular en la novela argentina reciente”. *Gamma*, vol. 24, n.º 50, 2013, pp. 125-35.
- Oyola, Leonardo. *Santería*. Buenos Aires: Negro Absoluto, 2008.
- Sánchez, Ana María. *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2000.
- Sarlo, Beatriz. *Ficciones argentinas. 33 ensayos*. Buenos Aires: Maldulce, 2012.
- . *La ciudad vista. Mercancía y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- . “Un populismo posmoderno”. *Página 12*, 5 de enero de 2007, www.pagina12.com.ar.

Santurain, Juan. "En la cabeza de la Víbora". *Santería*, de Leonardo Oyola. Buenos Aires: Negro Absoluto, 2008.

FILMOGRAFÍA

Martel, Lucrecia. *La ciénaga*. 2001.

Rejtman, Martín. *Copacabana*. 2006.

Bellande, Enrique. *Ciudad de María*. 2001.