

SANTIDAD Y NUMINOSIDAD EN ROMANCE DE LA NEGRA RUBIA, DE GABRIELA CABEZÓN CÁMARA



Graná, Leonardo

Leonardo Graná leonardo.grana@usal.edu.ar
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bidual
núm. Esp.08, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601431013/index.html>

Resumen: En la última década, la escritora argentina Gabriela Cabezón Cámara publicó una trilogía compuesta por las novelas *La Virgen Cabeza* (2009), *Le viste la cara a Dios* (2011) y *Romance de la Negra Rubia* (2014). En ellas se observa un interés por el campo de la religiosidad, en general, y el de la religión popular en particular. El siguiente trabajo tiene como objeto de reflexión la tercera novela de la trilogía y el modo en el que, en ella, se manifiesta la idea de santidad del personaje principal. Esta novela, especie de hagiografía invertida, pone en juego y en discusión las posibilidades de expresión de lo santo por fuera de los carriles de una religiosidad oficial. Para ello, estudiaremos el camino de canonización y de prácticas de la santidad según el concepto de lo numinoso, tal como lo elabora el teólogo Rudolf Otto.

Palabras clave: *Romance de la Negra Rubia*, Santidad, Religiosidad Popular, Numinoso, Hagiografía.

Abstract: Argentine writer Gabriela Cabezón Cámara published during these last ten years a trilogy –*La Virgen Cabeza* (2009), *Le viste la cara a Dios* (2011), and *Romance de la Negra Rubia* (2014). It is noticeable that there is a particular focus on religiousness in all of them, specially the popular dimension of it. This paper analyzes the religious dimension of the third novel's main character. *Romance de la Negra Rubia* is meant to be some kind of inverted hagiography, and it discusses and articulates different ways the holy may be expressed, ways that are not considered canonical or official. We analyze the canonization process and some holy practices in the novel from the point of view of the concept "numinous" as famously presented by German theologian Rudolf Otto.

Keywords: *Romance de la Negra Rubia*, Holiness, Popular Religiousness, Numinous, Hagiography.

INTRODUCCIÓN

En 2009, la escritora argentina Gabriela Cabezón Cámara publicó la novela *La Virgen Cabeza*. En los años 2011 y 2012, aparecieron la primera edición digital y la primera en papel de la *nouvelle* *Le viste la cara a Dios*. En 2014, se editó *Romance de la Negra Rubia*. Con estas tres novelas publicadas, más la transposición de la segunda a novela gráfica, Cabezón Cámara logró rápidamente captar la atención, por un lado, de la crítica y de la academia, que encuentran en esos textos núcleos

intelectuales y estéticos interesantes para el debate, y, por el otro, extrañamente también la del Estado, que les otorgó en 2013 a la autora y al dibujante Iñaki Echeverría la distinción Alberto Palacios por la mencionada novela gráfica, *Beya*, en reconocimiento a su aporte cultural a la lucha contra la trata de personas.

Quien haya leído las obras de esta autora, que forman según ella una trilogía construida desde la oscuridad (Domínguez, 2014), recordará algunas de las líneas de tensión que estructuran no solo cada historia, sino también la escritura y las variadas estrategias narrativas que conforman los textos. Estamos pensando ahora particularmente en tres líneas de tensión. La más evidente es la de la violencia. Quizá de modo asfixiante en la *nouvelle Le viste la cara a Dios*, pero puntal necesario en la trilogía entera, las diferentes expresiones violentas (y usamos «expresión» en todas sus dimensiones) instalan de modo insoslayable una crítica de las asimetrías, las fronteras, los territorios, y de las prácticas e identificaciones que todo aquello conlleva. Es en la experiencia de lectura donde estas violencias parecen reventar en el rostro del lector. Incluso esto se tematiza explícitamente en la escena de apertura de *Romance de la Negra Rubia*, en la que se presenta pictóricamente la irrupción policial en un desalojo. Ese es el instante que «explotaría en las cosas», y cuya explosión inminente «no es más que restos estallados» (p. 11).

Luego, siguiendo con las líneas de tensión en la obra de Cabezón Cámara, tenemos la de los géneros y las sexualidades. En algún punto, cada fábula en su superficie presenta como núcleo una trama entre cuerpos, identidades e interpelaciones, no siempre convergentes ni carentes de peligro. La sexualidad en su gradación compleja, que va de lo festivo-existencial hasta el abismo de la violación y el crimen, juega un papel fundamental al abordarse las obsesiones de esta obra.

Finalmente, la tercera línea de tensión en Cabezón Cámara se da en torno de lo religioso, ya sea en términos generales (en cuanto práctica comunitaria), ya sea en términos particulares, cuyo foco, en este caso, está puesto en la tradición judeocristiana. Este punto, que la crítica siempre reconoce como pertinente, es quizá el más opaco de todos porque se trata del factor inesperado. Géneros, sexualidades y violencias son caminos de reflexión por los que estamos acostumbrados a transitar en la literatura contemporánea. Sin embargo, más allá de la evidente relación que puede establecerse entre las tres tensiones, relación que aparece claramente en Cabezón Cámara, lo religioso puede confundir en las primeras lecturas, pero su persistencia en la trilogía confirma su fuerza central y no meramente estilística, con lo que se vuelve algo más que una mera nota revulsiva dentro de la profusión crítica que la trilogía propone.

Ante la persistencia de lo religioso en las novelas de Cabezón Cámara, nos atrevemos a pensar que esta trilogía oscura es, en gran medida, una trilogía religiosa, no solo por los nombres evidentes de las dos primeras obras, sino porque todas ellas están atravesadas por la sacralidad, la profanidad, el misticismo, el milagro, el martirio, la santidad, el santoral, la profecía, etc., y todo desde una explicitud cuando menos destacable. Por ejemplo, la escritora argentina Alejandra Zina, en la presentación de *Romance de la Negra Rubia*, en Buenos Aires, en marzo de 2014, abordó la novela desde la fe; dijo, en términos ante todo poéticos, que allí «la fe, aparte de misteriosa, es sensual, calentura de cuerpo y corazón, culminación amorosa».

En varias entrevistas, Gabriela Cabezón Cámara se dedicó a reflexionar sobre esta dimensión religiosa en sus novelas. Nos interesa nombrar en este momento la conversación que Cabezón Cámara y Leonardo Oyola tuvieron junto con Esteban Bitesnik en la Biblioteca Nacional (Ciudad de Buenos Aires) en octubre de 2014, en la que el coordinador del encuentro asoció el interés de ambos escritores respecto de los superpoderes (de los personajes de la cultura pop) y la religión, expresado, por ejemplo, en Cleopatra, la travesti de *La Virgen Cabeza* a quien se le revela la Virgen, y se cuestionó de dónde proviene dicha inquietud. Cabezón Cámara respondió que esta presencia en su literatura se debía a la socialización religiosa y de la industria cultural que ella había incorporado y consumido. En el plano de la «mitología religiosa», la autora encontraba que el superpoder está presente, y por eso los santos no son diferentes de los superhéroes. Y los describió a los primeros así: «Siempre son héroes individuales, que se recortan de la masa, que tienen alguna conexión especial con algún más allá, [...] y que arreglan las cosas más o menos solos, aunque sea [...] en nombre de Dios».

En este punto queremos detenernos. De todos los campos semánticos en torno a lo religioso, la santidad y su presencia en la novela *Romance de la Negra Rubia* parecen ser una buena puerta de acceso. La narradora y protagonista de la obra es una artista que se llama Gabi y que, en defensa narcotizada de una ocupación ilegal y comunitaria de un edificio, ante la orden de desalojo decide inmolarse con querosén y fuego. Su largo estado crítico la transforma en la víctima enseña de los artistas okupas a quienes, luego de la batalla campal, se les permite volver a la habitación del edificio. La narración del desalojo, cuenta la voz narradora, coincide con «la cronología de una santidad, la mía» (p. 12). El segundo capítulo, titulado «Cómo me hice santa» (pp. 15-17), presenta el momento de la alianza, el grito de «¡Tenemos una muerta!» (p. 15) de la multitud al saberla en coma farmacológico. Este *plus non ultra* es el que cubre la historia de Gabi con los rasgos del martirio y del sacrificio. El acto de inmolación es nombrado en el texto como el «mito del origen» y el «sacrificio fundante» (pp. 32 y 33). Retrospectivamente, su vida y su agonía son reelaborados hagiográficamente: mientras ella es trasladada al hospital y los okupas acampan fuera del edificio, se produce el milagro de que nadie quede desamparado cuando comienza a llover (pp. 16-17). Se recuerdan, además, las palabras que Gabi había dirigido a los policías antes de inmolarse: les había dicho que ellos no regresarían nunca al edificio. Como pronto cayeron víctimas de sus propias tramas delictivas, se reinterpretaron las palabras de la protagonista como una profecía. Por todo esto, Gabi reconoce que se ganó «una aureolita de santa» (p. 26) durante su estadía en el hospital.

Una vez recuperada, las cicatrices de su cuerpo son testimonio de la historia recién resumida, y, ante el apoyo de la comunidad de artistas okupas, capitaliza el poder adquirido y se convierte en líder de un movimiento organizado de ocupación de edificios. Como tal, también es presentada como pieza central de una obra de arte que se exhibe en Europa, donde conoce a una mujer alemana, Elena, que compra la instalación (pp. 37-40). Se enamoran y, por un lado, construyen una relación afectiva y erótica muy unida, y, por el otro, realizan una composición artística en la que se pone en cuestión el poder y la opresión a lo largo de la historia occidental y de la Argentina (pp. 47-60). Elena, quien se encuentra en la fase terminal del cáncer que padece, no solo le lega a Gabi

todo su dinero, sino que también le ofrece literalmente su rostro para que se lo transplante. Así, luego de la operación, Gabi gana las elecciones para ser jefa de gobierno en Buenos Aires y, ante la imposibilidad de contener la migración interna que quiere asentarse en la ciudad, renuncia y se retira a sus casas dispersas por el mundo (pp. 62-68).

El entramado en el que resaltan las instancias de lo religioso no surge, así, al azar. Sin embargo, no se trata de una cristianización de la narración en un sentido ingenuo, es decir, sin dobleces. Por el contrario, aquí encontramos un uso estratégico de lo cristiano para conformar una obra de una religiosidad no religiosa, furiosa y abrasiva. La inteligencia que los textos de Cabezón Cámara muestran se ve, por ejemplo, en esta tensión irreconciliable. En su primera novela, *La Virgen Cabeza*, la narradora y protagonista observa los milagros que pueblan la villa gracias a la Virgen y su intercesora; a pesar de su comprensión escéptica, por fuera de toda fe, reconoce que «...éramos Dios, algo de lo sagrado circulaba entre nosotros» (p. 96). Este parece ser el nudo de significados que hay que desatar: la sacralidad austera de un universo profano. Para dejarlo en claro, no intentamos darle ni a la obra ni a Cabezón Cámara una intervención proselitista dentro del campo intelectual; solo intentamos comprender cómo opera el marco religioso y cristiano dentro de su novelística. En septiembre de 2013, la autora publicó en la revista del diario Clarín un artículo sobre la devoción a la Difunta Correa; el texto cerraba con la siguiente afirmación:

Es celosa Deolinda como es celoso Jehová [...]. “Celosa” dicen sus creyentes ahí donde yo diría vengativa pero yo no creo y me quedo afuera de los celos de Dios y de todos sus santos y también afuera del consuelo de su amor» (<http://www.diversidadreligiosa.com.ar/blog/las-devociones-populares-en-la-literatura-2-la-difunta-correa-por-gabriela-cabazon-camara/>).

Si algo deseamos reconocer y pensar en la obra de la autora es justamente este hablar de lo religioso a pesar de que no se esté enunciando desde dentro, sino desde una periferia que no observa para ofrecer simplemente la crítica fácil o directa, sino para darle más espesor y lucidez al vacío que mira a los ojos aquello que no puede más que percibir como otro vacío.

Entonces, la santidad. Parece evidente que ni de las mismas obras literarias ni de otras intervenciones públicas de Cabezón Cámara sea posible encontrar una reflexión sistemática sobre este campo, ni tampoco se observa un conocimiento que podríamos considerar estrictamente académico. Aparte de ciertos momentos que ofrecen una rigurosidad mayor, más bien podemos considerar que los usos de lo religioso que la autora presenta son justamente un juego del lenguaje, más próximo al sentido común (como se ve en la cita antes expuesta sobre el significado del santo) que del discurso sesudo de quien investigó para construir su obra.

En este artículo, desarrollaremos diferentes acercamientos al problema de la santidad, en particular, y de lo religioso, en general, en la novela *Romance de la Negra Rubia*. Para ello, primero abordaremos la cuestión de la presencia de la tradición de la religiosidad popular argentina en la obra de Gabriela Cabezón Cámara. Luego, intentaremos ampliar el concepto de santidad y de religión popular con el objetivo de no reducir el proyecto literario de la autora a una mera etnografía. Lo haremos basándonos, en buena medida, en los estudios descriptivos y estructurales de la crítica y escritora argentina María Rosa Lojo

sobre los santos populares en la Argentina. Finalmente, consideraremos algunos aspectos de la novela desde la perspectiva de la numinosidad, según entiende el teólogo y filósofo Rudolf Otto.

Dos observaciones antes de comenzar con la reflexión. Primero: aunque este trabajo se centre en *Romance de la Negra Rubia*, a veces traeremos a colación las otras dos obras de la trilogía cuando sea necesario aclarar algún punto y sean estas novelas las que mejor sirvan para ello. En este sentido, este estudio toma como principal objeto de investigación la última novela de la trilogía, pero el tema, bien mirado, abarca las tres obras y, en definitiva, a la poética de Gabriela Cabezón Cámara.

Segundo: el proyecto estético de la autora se construye en buena medida en la acumulación de significados. Por lo tanto, en ocasiones nuestra reflexión buscará dar cuenta de esa polisemia. La dificultad de diferenciar con claridad los diversos planteos que se superponen complica el estudio, pero, en definitiva, lo vuelve más pertinente. Solo como ejemplo: la segunda obra de la trilogía se llama *Le viste la cara a Dios*. Este título presenta al menos tres significados. Primero, el más corriente, alude al plano sexual. Un segundo plano recuerda a Éxodo 33, 18-23, en el que se afirma la imposibilidad del ser humano de enfrentarse al rostro de Dios. Estos dos primeros significados se encuentran en la novela de modo inmediato: sexualidad y misticismo son los planteos narrativos que mueven la historia. Pero también se hace referencia en la *nouvelle* a Auschwitz y a los prisioneros llamados «musulmanes» (Cabezón Cámara, 2012, p. 33), y aquí surge la tercera decodificación: Primo Levi afirmaba en sus escritos que los musulmanes, aquellos prisioneros que llegaban a sufrir extremos de inhumanidad, «le veían el rostro a la Gorgona» (según el análisis de Agamben, 1999, pp. 53 y ss.). Como se puede apreciar, el título de la novela de Cabezón Cámara es inestable en su interpretación, y no es posible dar cuenta de un plano significativo sin anunciar el otro.

PRIMERA APROXIMACIÓN A LA SANTIDAD

Comencemos este breve acercamiento con la definición de «santo», específicamente en el catolicismo, que es la tradición religiosa en la que Cabezón Cámara se enfoca en sus novelas. En el campo de la historiografía, se reconoce que, según los cánones de la Iglesia católica, «santa» será aquella «persona fallecida que sobresalió en sus virtudes [...]; que poseyó fe, esperanza y amor; [que] demostró sabiduría y justicia; [que] ejerció moderación y perseverancia» (Mulder-Bakker, 2002, p. 3). Y todo esto en grado heroico, con una presencia importante en la veneración del pueblo luego de su muerte y con milagros comprobados. Como aclara la investigadora recién citada: «[l]a santidad [...] es una cualidad asignada póstumamente» (2002, p. 4). La principal codificación de este complejo panorama es un texto de la primera mitad del siglo XVIII, escrito por el cardenal Lambertini, futuro papa Benedicto XIV. Pero los papas ya ostentaban el poder único de canonizar fieles desde el siglo XIII, y es en este periodo cuando se solidifica la antiquísima tradición hagiográfica, puesto que uno de los requisitos formales de todo el proceso era la redacción de la vida del potencial santo para su posterior juicio. Sin embargo, quedan así varios siglos previos sin cubrir, y aquí está el fermento del culto de los santos: todo

debe comenzar con la veneración popular, que no suele esperar la confirmación institucional, lo que lleva a que la superposición de ambos niveles no siempre sea exacta.

Con lo dicho, encontramos la gran primera dificultad, que surge de que el mismo concepto de «santo», aunque circunscripto al cristianismo, no es unívoco (Mulder-Bakker, 2002, p. 8). Más allá de la idea de perfección que conlleva, su verdadera fuerza surge de una polisemia incontrolable. No obstante, se sabe que los primeros santos cristianos fueron los mártires, por lo que, a lo largo del tiempo, el gran eje que organiza este concepto siempre es la muerte. Si, por una parte, la santidad, si bien puede constituir una aspiración individual, es necesariamente adjudicada por el reconocimiento del otro; por otra parte, la interpelación solo cobra su real dimensión una vez muerto el candidato, puesto que en vida la cadena de acciones que hacen que la existencia sea santa no está cerrada. Es decir, santidad y muerte se exigen porque una implica la apertura que la otra promete —en definitiva, hay una incertidumbre intrínseca en la vida, y la santidad allí no es algo inalienable—. Previa a esta alianza, solo se puede confiar en la interpelación de la comunidad que inviste al sujeto. Estas dificultades muestran que la santidad, pensada como identidad, es interesantemente problemática.

La santidad eclesíastica y oficial exige, por definición, que la persona no esté viva. El historiador Peter Brown afirma que el culto a los santos permite «la unión del Cielo y de la Tierra» mediante la intercesión de «seres humanos muertos» (2015, pos. 475, traducción propia; ver también Mulder-Bakker, 2002, pp. 8 y ss.). Brown afirma en otra parte que «[n]ada hizo que su papel como agentes específicamente humanos de la divinidad fuera más evidente que el momento en que se los veía de modo más humano: es decir, cuando morían» (1993, p. 13; traducción propia). La santidad es la coronación de una vida ejemplar, y para asignar aquella la Iglesia necesita inferirla del pasado, estudiando la vida ya clausurada, y de lo que vino después, la respuesta pública ante dicha vida y la manifestación intercesora y milagrosa del candidato.

Por último, cabe recordar otra tradición, la del ascetismo cristiano en sus orígenes durante el siglo IV en Egipto y principalmente Siria. Los historiadores de lengua inglesa nombran a las figuras ejemplares de este fértil territorio (anacoretas, estilitas, ermitaños, eremitas, etc.) como los *holy men*, lo que permite pensar biografías y experiencias comunitarias, previas a la codificación eclesíastica del siglo XVIII, de lo que se puede llamar el guion de la santidad. Holy, como también su equivalente alemán, remite en español a lo ‘santo’ y a lo ‘sagrado’ (de allí que la famosa obra de Rudolf Otto tenga en español la doble traducción). Estos *holy men* experimentaban y construían biografías en torno a «un concepto de “lo sagrado” más amorfo y más espiritual» (Cameron, 2001, p. 27) que el de siglos posteriores.

El amplio espectro de textos que recuentan la vida de los santos se puede reunir en el término de «hagiografía»^[1]. Susana González Marín afirma que «entre los autores [críticos] que ofrecen alguna especificación del contenido [de las hagiografías] es frecuente que se mencione el elemento milagroso» (2000, p. 117). La función hagiográfica que es considerada de modo indiscutible como la primera es la «glorificadora» y la «edificante» (2000, p. 118): «El valor ejemplar del santo, que resulta tan importante desde el punto de vista funcional, anula la posible pertinencia de la historicidad» (2000, p. 118).

Con todo esto presente, abordaremos a continuación *Romance de la Negra Rubia*, una hagiografía extraña, en primera persona, cuya transgresión al género se refuerza desde la misma titulación desviada y architextual de «romance» (en tanto novela, pero también con el significado de amorío, peripecia ajena a una santidad entendida desde la rectitud oficial).

SANTOS Y RELIGIÓN POPULAR EN LA NOVELÍSTICA DE CABEZÓN CÁMARA

Elementos Etnográficos

Romance de la Negra Rubia tiene como protagonista, como vimos, a Gabi, quien es considerada santa por el grupo de okupas con quienes resistió la intervención policial en el edificio que habían tomado. Dadas las circunstancias de su canonización, el carácter de santa de la protagonista no tiene como fundamento ninguna autoridad institucional, sino que es de carácter popular. Justamente, la investigadora Jimena Néspolo analiza este problema en las dos primeras novelas de la trilogía de la autora, *La Virgen Cabeza* y *Le viste la cara a Dios*. En un artículo de 2013, rastrea en dichos textos (y en otras obras de otros autores contemporáneos) aquello que le permite «relevar la proliferación de [...] prácticas [es decir, “la religiosidad popular” y las “devociones” asociadas] y calibrar el régimen estético que las mismas despliegan en la vida cultural argentina» (p. 126). Así, por ejemplo, se recuperan la figura de la Difunta Correa y el culto a María en *La Virgen Cabeza* (Néspolo, 2013, pp. 130-131). Asimismo, en *Le viste la cara a Dios*, se puede rastrear la devoción a San Jorge. Como el análisis de Jimena Néspolo es anterior a la publicación de *Romance de la Negra Rubia*, naturalmente nada se dice en aquel sobre este texto; de todos modos, creemos que no es pertinente detenerse en esta cuestión, porque no parece haber en esta novela ningún elemento que remita a un rito o a una figura propia de la religiosidad popular argentina, con lo que debemos buscar otro enfoque para nuestro propio análisis.

El interesante trabajo de Néspolo se centra en los vasos comunicantes que se pueden establecer entre universo ficcional y cultura popular a partir de la presencia referencial en el texto (aunque trabajada estética y narrativamente) de ciertas prácticas reconocibles en nuestra amplia y compleja configuración cultural nacional. No es tarea menor dar cuenta de los modos en que la literatura enuncia diferentes procesos sociales y propone una mirada crítica sobre ellos, en el sentido de posicionarse dentro de diferentes alianzas y negociaciones de decodificación. Sin embargo, nuestra investigación va por otros senderos, unos que se alejan del posible carácter etnográfico (más o menos encubierto o divergente según el caso) de la obra de Cabezón Cámara. Una de nuestras hipótesis es que la santa de *Romance de la Negra Rubia* puede ser considerada popular, según veremos, pero que su valor trasciende este plano de lo puramente contextual o etnológico. Esto se debe a que, primero y como ya observamos, esta novela evita la referencialidad inmediata que sí se encuentra en las otras dos novelas de la autora. No obstante, al considerarla como parte de un conjunto, se disuelve el marco etnográfico, que vincula una narración desde las periferias urbanas y sociales a un pacto mimético de decodificación. Es decir, más allá de remitir al campo de la religiosidad popular o no, el proyecto literario de Cabezón Cámara parece

no posicionarse intelectualmente según los efectos de realidad disponibles en las estrategias narrativas utilizadas.

La cuestión, para nuestra investigación, no es dar cuenta simplemente de una presencia, sino de las posibles lecturas significativas que esa presencia permite según las tensiones que la trama narrativa construye. Si no el peligro radicaría para nuestra investigación en hacer de la presencia un valor autónomo, con lo que, de exagerar esta posición, podríamos construir nuestro análisis desde un populismo cultural (Cevasco, 2014, p. 115), o, peor, achacar dicho populismo cultural a la novelística de Cabezón Cámara. Si del primer peligro nos defendemos mediante el resto de este estudio, el segundo (suponer que las novelas de Cabezón Cámara celebran lo popular como positivo en sí y no que presentan el problema de la relación y la jerarquía) se ve complejizado al leer críticamente la trilogía como un todo. En el capítulo octavo de *La Virgen Cabeza*, la periodista Quity narra homodiegeticamente su primera impresión respecto de las veneraciones populares de la villa en la que había ingresado. Leemos: «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» (2009, p. 56). El acento aquí no está puesto en el objeto, sino en la mirada que organiza la comprensión del objeto. Si, según dice la voz narradora, se pasó finalmente de una decodificación violenta a otra que, sin describirla, al menos carece de dicha violencia simbólica, lo importante es la pregunta por la interacción entre diferentes posiciones dentro del campo cultural y no simplemente la valoración acrítica.

Santidad Popular: cómo y para qué

Si bien no parece conducente para abordar *Romance de la Negra Rubia* el tipo de análisis que consideramos referencial, es posible avanzar por este camino desde otra perspectiva. En 2007, la escritora e investigadora María Rosa Lojo publicó *Cuerpos resplandecientes*, una colección de cuentos centrados en los santos populares de la cultura argentina. Este libro sobre devociones populares, según la autora, es parte de su proyecto de estudiar «la construcción del imaginario argentino» mediante la ficción, proyecto en el que ya había encarado el tema de la muerte y del amor en sendos libros, publicados en 2000 y 2001. La colección *Cuerpos resplandecientes* tiene cuentos sobre, entre otros, la Difunta Correa, la cantante Gilda, el Gauchito Gil, el ahora beatificado Ceferino Namuncurá y el ahora santificado cura Brochero. Lo que nos concierne para este trabajo es el breve, pero profundo estudio que Lojo incluye como introducción al libro. En esas páginas, la autora elabora una figura de la santidad popular según las diferentes características que condicionan la santificación realizada por fuera de las instituciones y la trama hegemónica de significados (pp. 7-13). Si nos atenemos a este campo de características que, según afirma Lojo, comparten en mayor o menor medida los santos populares, ahora sí podemos cuestionarnos si la protagonista Gabi participa de la familia descrita por la investigadora sin la exigencia de una relación directa y referencial con las veneraciones presentes en nuestra cultura.

Lojo propone cuatro grandes rasgos. Primero, el hecho de que suele ser común la marginalidad de prácticas y de experiencias de estas figuras; es decir, estamos

muchas veces ante una biografía no afín a los valores y la moral considerados virtuosos por la religión oficial. Muchos de estos personajes «vivieron al margen de la ley, incurrieron en la violencia y el crimen, o por lo menos no se destacaron, antes de su muerte, por la ejemplaridad de su conducta» (p. 9). Segundo, la autora tiene en cuenta la relación estrecha entre el santo o la santa y los sectores populares de la sociedad, ya sea por «pertenencia» o por «cercanía indiscutible» (p. 9). La tercera característica es la experiencia del sufrimiento, parte crucial en cualquier camino del héroe para satisfacer su destino (p. 10). Por último, el cuarto rasgo es la manifestación de la santidad mediante el milagro, elemento confirmador del carácter particular y extraordinario de la figura en cuestión (pp. 10-11). Excepto este último rasgo, los anteriores no son suficientes ni exclusivos para la constitución de una hagiografía. La comparación tácita a la que Lojo se enfrenta es a la de las vidas de santo paradigmáticas, elaboradas a partir de acontecimientos biográfico-narrativos hegemónicos según los discursos oficiales. Desde esta comprensión, podemos decir que no se trata de un simple listado de características lo que enuncia la investigadora, sino que es la propuesta de formaciones alternativas más o menos cercanas o en disputa con la discursividad hegemónica según las prácticas y experiencias religiosas de sectores populares.

Es en este sentido como abordamos la novela de Cabezón Cámara. La protagonista, Gabi, tiene correspondencias claras con el análisis de Lojo, y este carácter con el que se construye narrativamente la santidad popular en la novela permite reforzar el valor transgresivo que mueve la relación de la protagonista respecto del orden establecido. Parte del proyecto político y estético de Cabezón Cámara es discutir lo que entraña el concepto de «orden establecido», y lo discute desde ficciones cuyos materiales están ajenos al consenso de sensibilidades y decodificaciones legitimadas.

Veamos cómo estas características se adecuan a la novela de Cabezón Cámara; lo haremos en otro orden para una mejor argumentación. Para comenzar, la combustión como acto de resistencia es el elemento fundante en la biografía de Gabi. Como dijimos en la introducción, en este momento, se presentan agrupados varios conceptos de carácter religioso: el martirio, el sacrificio, la profecía, el milagro y la santidad. Sin esto, las otras características parecen no ser suficientes para destacar la interpelación de santidad que se asigna popularmente al personaje. El acto de Gabi con el que se enfrenta al desalojo —narrado en el capítulo segundo, «Cómo me hice santa»— es percibido como un sacrificio. La narradora afirma en el capítulo 6: «Yo le decía a lo mío, a ese quemarme a lo bonzo, “el sacrificio fundante” o “el día del estallido”» (p. 32). En el último capítulo, se relaciona el sacrificio con el martirio: «Lo que es propio del martirio es volver al mártir signo [...]. No todo sacrificado genera una tradición, pero el martirio espontáneo siempre tiene un primer muerto» (pp. 72-73). Mientras la estaban trasladando al hospital, los okupas desalojados se cobijan bajo manteles de nylon justo antes de que se largara a llover. Esto se interpreta como un hecho milagroso: «Alguien leyó en eso el comienzo del milagro pero fue una lectura posterior en varios días a los hechos que relato» (pp. 16-17). El cuarto capítulo agrega un nuevo elemento ya desde su título, que es «La profecía». Se considera que Gabi también tiene algo de profeta porque sus últimas palabras antes de prenderse fuego luego se cumplen. Finalmente, «la aureola se coronó» (p. 26),

dice la voz narradora cuando los okupas recuperan el predio en el que habían estado viviendo.

Esto muestra cómo *Romance de la Negra Rubia* hace un uso heterodoxo de los conceptos que, en la tradición católica, tienen acepciones diferenciadas. Lo importante, entonces, es reconocer que este uso en la novela tiende más a la apertura y la flexibilidad que se encuentran en contextos paraoficiales, no tanto en la transpolación precisa de cada una de sus prácticas y experiencias, sino, sobre todo, en la forma de relacionarse con estos conceptos que no exige solución de continuidad.

Segundo, hablemos de la relación con «las clases populares, los marginales, los excluidos de toda índole» (2007, Lojo, p. 9). Este alineamiento se presenta plásticamente en la primera página de la novela, en la que se recupera el sentido común que sostiene el carácter represivo de la fuerza policial y judicial y su uso por parte del poder como mecanismo de sometimiento de los desposeídos. Así se presenta a «los cien canas que estaban formados atrás de ellos [los jueces] en un semicírculo en el que los vecinos se veían reflejados a sí mismos junto con las espaldas de los judiciales sobre las superficies combadas de los escudos de acrílico...» (p. 12). Justamente defender a los vecinos (concepto estratégico por excelencia en el sentido común, que siempre alude a la legitimidad basada en el conocimiento y uso del territorio, el orden y la cotidianeidad vulnerable) es lo que permite la alianza entre Gabi y los que ella llama «los míos»: la comunidad de artistas y bohemios primero (ella misma es poeta, es decir, tiene el capital suficiente para pertenecer), y luego de expandir el movimiento social, todos aquellos que participan de la ocupación de casas y edificios. Al final de la novela, cuando Gabi es elegida jefa de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, la alianza se extiende: «Hice casas, monoblocks y penthouses y hubo nuevos edificios para muchos. Pero entonces empezaron a llegarnos pobres de todos los confines» (p. 63).

Respecto de la experiencia del sufrimiento, Lojo afirma que «[l]a idea de que el dolor y los obstáculos operan como medio imprescindible de perfeccionamiento y purificación es por cierto un concepto clave del cristianismo y, en particular, del catolicismo» (2007, p. 10). Como venimos afirmando, la novelística de Cabezón Cámara se presenta dentro y fuera de la extensa formación cultural del cristianismo, ya sea exponiéndolo como crítica, ya sea como parte de su tradición. La fuerte atención que presenta ante prácticas religiosas poco atractivas para la literatura actual es una marca destacable de la obra de Cabezón Cámara. Respecto del sufrimiento como medio de purificación, otra vez tenemos el «sacrificio fundante», según palabras de Gabi, pero también la enfermedad y la muerte de su amante. Al enterarse de que Elena tiene cáncer, Gaby recuerda que «muté en mujer de Lot en escultura de sal, volví la cabeza vi la muerte la guadaña, enmudecí, me hice piedra, me desmoroné [...]: ahí sí me desplomé, caí en picada, me rompí» (p. 54). Alrededor del primer sufrimiento, giran el poder y la política sintetizados en la santidad conseguida: Gabi es la líder que negocia con los poderosos la distribución de propiedades para sus seguidores. Respecto del segundo gran sufrimiento, tenemos la trama narrativa que se concentra en el amor y la sexualidad de la protagonista. Lo interesante es que, al final de la novela, Gabi renuncia a todos sus cargos y posiciones por agobio y desgano, y vive un duelo continuo por la muerte de Elena. Es decir, el ideal de perfección y purificación

se ve puesto en duda. ¿Cuál puede ser ese ideal, parece preguntarse la novela, de quien se siente suspendida en una «caída que no cae» (p. 68)? Quizá bien poco, apenas el hecho de «[saber que] se ha de morir, sentir ese sinsentido» que recién la protagonista comprende con plenitud luego de la combustión, «cuando había sobrevivido» (p. 76).

Finalmente, centrémonos en la marginalidad de las prácticas, un elemento clave en la poética de Cabezón Cámara. Desde su ingreso en el edificio ocupado, antes de la irrupción de la policía, Gabi se mueve por fuera de la convención hegemónica propia de los candidatos oficiales a santos. Una vez convertida en santa, la marginalidad se acentúa. No solo es considerada una presencia milagrosa, sino que también es la líder de un movimiento político de ocupación ilegal de viviendas. Además, la deformación provocada por la combustión desarticula cualquier tipo de cotidianeidad hasta el punto de transformarla en pieza clave de una instalación artística en Europa. Se enamora de la alemana Elena y viven una relación erótica de ensueño, relación que aún hoy para buena parte de nuestra sociedad, espacio de intervención e interpelación de *Romance de la Negra Rubia*, continúa siendo difícil de ubicar en marcos comunes de decodificación no violenta.

Luego de todo lo dicho, creemos que la referencia a la religiosidad popular en Cabezón Cámara no puede ser gratuita, sino que debe tener un valor, según expresa la investigadora Sonia Jostic en su exposición en el IV Congreso CELEHIS del año 2011. Allí sostiene que *La Virgen Cabeza* —y, por extensión, podríamos considerar también el resto de su obra— recupera de la religión popular el carácter infractor, que fortalece la postura de la trilogía enfrentada a la jerarquía y alineada a modos contrahegemónicos de entender la cultura.

Esta postura de enfrentamiento y de posición marginal se manifiesta de modo claro en el tercer capítulo de *Romance de la Negra Rubia*, que se titula «La voz de los sin voz». La narración explota este sintagma comprendiéndolo de diferentes puntos de vista, recurso constante, como dijimos, en las tres novelas de Cabezón Cámara. Por un lado, está la referencia a la importante y ya clásica pregunta por la subalternidad y la capacidad de enunciar desde dicha posición, unida a la cuestión de la representación y la transitividad enunciativa (Spivak, 1998). Esto no es ajeno a la poética de Cabezón Cámara, y, si afirmamos arriba que no nos concentramos en el valor etnográfico de la trilogía, es justamente porque la respuesta que ofrece la autora a estos interrogantes parece indicar una desconfianza a cualquier tipo de vicaría de la vocalización.

Hay un segundo significado para este sintagma: ahora no tener voz no es una metáfora de la subalternidad, sino de la muerte: «...los sin voz de verdad, los que ya no, los que tienen un relato redondo de sus propias vidas justamente porque no pueden contarlos, los que ya tuvieron fin» (p. 19). Ante este cierre absoluto de la capacidad de vocalizar, la narradora dice que toman la posta los deudos, quienes dan testimonio en nombre del muerto. Al final de la novela, en el capítulo llamado «Notas sobre el sacrificio», se asocian, por el contrario, testimonio y muerte en el mismo sujeto: el mártir (etimológicamente, el testigo). «...el mártir es quien vio todo hasta el final, pero en el final no hay nada apenas la propia muerte y de eso no hay testimonios, el mártir no puede hablar más que con sus pobres restos...» (p. 76). Como vemos, Cabezón Cámara hace uso de la polisemia y de los juegos de palabras para construir sentidos cada vez más complejos. Enunciación,

testimonio, muerte, martirio; todo forma una cadena que busca apresar una experiencia que se escapa, que se presenta inefable. Aquí podemos decir que, si antes habíamos acentuado lo popular de la religiosidad popular, ahora nos encontramos el acento puesto en la primera parte de la expresión: hay en Cabezón Cámara una alianza, quizá equívoca e irónica, con la experiencia religiosa y con lo sagrado, que —nos recuerda la investigadora Sonia Jostic en la ponencia arriba nombrada— Mircea Eliade definía como la manifestación de lo completamente otro (Eliade, 1992, p. 19). Esta presencia de difícil asimiento, ya dijimos, es obstinada en la trilogía y parece ir más allá de la caricatura o de la transgresión.

Para concluir, en este apartado hemos seguido el análisis de María Rosa Lojo acerca de qué hace a alguien un santo popular. La santidad popular (es decir, la mediación del pueblo en la interpelación de santidad) funciona en Gabriela Cabezón Cámara como recurso múltiple para poner en juego, por un lado, un plano que podríamos llamar metafísico, en el que lo religioso arroja en términos tradicionales preguntas básicas del ser y de la existencia humana; y, por el otro lado, un plano en el que se tensan los campos discursivos de lo hegemónico e institucional y la contrahegemonía, ya se manifieste en la marginalidad de los personajes o en la crítica a formas automáticas de decodificación (por ejemplo, el discurso oficial o el sentido común).

EL ROMANCE NUMINOSO DE LA NEGRA RUBIA

La Discursividad de lo Santo

El vocabulario y la caracterización narrativa que se mueven en la obra de Gabriela Cabezón Cámara dentro del campo religioso contienen una doble faz: por un lado, la evidente crítica a procesos históricos y culturales que constituyen en parte el eje de nuestra tradición de la violencia; por el otro, y para nosotros es el aspecto crucial, una indagación en la experiencia basal que une lo humano con lo religioso —este último, en su sentido menos localizado—. La trilogía oscura y, sobre todo, la novela en la que hacemos foco trabajan con constancia la toma de consciencia que hace que el ser humano se posicione ante una realidad que va más allá de la rutina. Por eso, sus novelas se apoyan en acontecimientos críticos; en *Romance de la Negra Rubia*, hay nudos narrativos que producen fronteras, saltos cualitativos que imposibilitan homogeneizar la serie de acciones: la inmolación, la canonización, el despertar erótico, la muerte de la amante y el trasplante de rostro. En cada uno de estos puntos se abre una cuña donde se corporiza lo humano y se muestra —valga la aparente contradicción— en su aspecto más desencarnado. Que el texto se trame a partir de la negociación de lo religioso acentúa este campo de posibilidades.

Por ejemplo, las narraciones de la enfermedad y la muerte de Elena y el posterior trasplante de rostro. Cuando la narradora se entera de la enfermedad terminal de su amante, se relaciona sexualmente con ella «con la fiera intención de pronunciar un fiat ordenador de caos celulares», y la narradora afirma: «[L]a hice acabar como una fuente con furia de exorcista» (p. 54). Luego, leemos en el capítulo siguiente: «Elena [...] se murió: [...] la abracé como la virgen a su hijo, hicimos la piedad entre las dos» (p. 61); también: «[C]uando murió la luz de mis ojos, mi adorada, [...] se hizo carne de mi carne, salvada su carita de gusanos,

rescatada la mía del incendio» (p. 61). Estas citas muestran el caso más explícito: la exploración de lo religioso mediante su transpolación por encadenamiento semiótico de semejanza o de contigüidad. Como vemos, en *Romance de la Negra Rubia*, la decodificación de los acontecimientos narrados circula por carriles que exageran y exacerban los marcos de una cultura cristiana media. Es imposible desligar acontecimiento y expresión porque las estrategias enunciativas de la santa Gabi acoplan cada núcleo narrativo con la enciclopedia religiosa del sentido común de modo tan obstinado que la lectura nunca se encuentra por fuera de esta discursividad profanamente religiosa.

Veamos ahora cómo la narradora resume metafóricamente su inmolación: «Fue como una caída libre y en el impacto del suelo, el fondo del precipicio, reventé como una bomba arrojada desde [un] avión» (p. 30). Durante la convalecencia, continúa la narradora, comienza una nueva experiencia: «...el después del estallido se me hizo levitación, como un impás surrealista, no caí, quedé flotando en la bruma hospitalaria y después volví a subir» (p. 32). Aquí ya tenemos imágenes y sugerencias de descenso y de ascenso, coherentes con el relato hagiográfico de cómo este personaje realiza su derrotero heroico para terminar santificado por sus seguidores.

Lo alto como zona de experiencia religiosa tiene su doble vertiente, como dijimos antes. Por un lado, la crítica de las jerarquías y los poderes: «Mientras tanto, mientras pude sostener conversaciones, negocié con los de arriba, los de los pisos más altos, los que están cerca del cielo [...]: los más cercanos a Dios son nobles o son obispos cuando no son las dos cosas» (p. 41). Por otro lado, una auténtica expresión de apertura hacia una relación con los otros y lo otro de orden cualitativamente diferente. En el capítulo séptimo, la narradora cuenta su vida de santa. Como una estilista contemporánea, vive en lo alto de un edificio de donde no desciende, salvo excepciones y siempre «tapada por una tela, toda oscura» (p. 40). Desde allí se dedica a intervenir y mediar entre los poderosos y sus fieles para poder conseguir más edificios y habitaciones que ocupar. Leemos: sus fieles activistas le «habían reservado un piso, con vistas a río y parque, el piso de más arriba [...]» (p. 36). Al final de la novela, en el capítulo titulado «Ahora» (es decir, la vida de la santa una vez que renuncia a su poder político-religioso), se insiste en ese espacio elevado: «Cuando alzo la vista lo que veo es el río. Me despierto temprano, no tanto como para ver los reflejos rosados del amanecer en el vasto horizonte marrón y celeste de mi piso vigésimo, pero lo suficiente para gozar de la mañana. La luz, como una planta: disfruto de la luz ahora, miro por la ventana todo lo que es en la luz» (p. 67). Finalmente, la narradora se posiciona enunciativamente en la contradicción de estas dos tensiones opuestas de elevación y descenso: «Desde esa caída que no cae, desde esa suspensión escribo» (p. 68).

Lo que se va tramando es una narración saturada de fórmulas y de clisés religiosos, más o menos deformados y libremente utilizados, y siempre por fuera de lo institucional y de lo dogmático. La intervención en los campos semánticos e ideológicos donde se conjugan la santidad, el sacrificio, el martirio, el éxtasis, la mística, etc., permite la inscripción de instancias que consideramos —para darles un nombre— numinosas, según el famoso concepto del teólogo y filósofo Rudolf Otto aparecido en su libro *Lo santo o Lo sagrado*, de 1917. Tomamos este concepto, vale aclarar, sin pretender adscripciones confesionales ni de quienes

firmamos este trabajo ni, por supuesto, de Gabriela Cabezón Cámara. Lo que buscamos con él es describir esa insistencia presente en la obra de esta autora, insistencia sobre la relación última de lo humano consigo y con todo, engarzada en un texto que, dado el abarrotamiento de lo religioso, la presenta como coherente y legítima, puesto que el horizonte de lectura tiene como expectativa ese alcance.

Lo Numinoso

El concepto de lo numinoso explora, según Otto, aquellas zonas a las que una idea racional de la religión no accede. El teólogo comprende que el verdadero sentimiento religioso no solo se funda en bases racionales, porque «aun cuando los predicados racionales están de ordinario en el término más visible, dejan tan inexhausta la idea de la divinidad, que precisamente solo valen y son *para y en* un algo irracional» (p. 8; cursivas del autor). Otto reconoce que en el fondo se trata de asir el concepto de lo sagrado/lo santo (en alemán, *das Heilige*; en inglés, *the holy*), pero que la historia filosófica y teológica de este término impide abismarse a su fondo primigenio, «que se sustrae a la razón [...] y que es *árreton*, inefable» (p. 11; cursivas del autor). Así, lo «numinoso» busca alumbrar todo lo que la sedimentación cultural de lo «santo» encubre. Y Rudolf Otto agrega que «como es enteramente *sui generis*, no se puede definir en sentido estricto [...]; solo cabe dilucidarla» (p. 13). Por lo tanto, el teólogo se dedica a describir los aspectos que se presentan en esta experiencia, y estos solo los presenta mediante acercamientos y analogías.

Entre dichos aspectos, mencionemos el sentimiento de dependencia extrema, lo majestuoso, lo tremendo y lo fascinante (Cipriani, pp. 135-136). Del primero, Otto dice que lo llama «sentimiento de criatura», es decir sentimiento de la criatura que se hunde y anega en su propia nada y desaparece frente a aquel que está sobre todas las criaturas» (p. 16). Lo tremendo de lo numinoso tiene como correlato el pavor que se aloja en lo más nuclear de la experiencia ante la divinidad; según Otto, en las religiones que él considera mayores, «aquel estremecimiento primario vuelve a repetirse en la forma infinitamente ennoblecida de un temblor y enmudecimiento del espíritu, que llega hasta sus últimas raíces» (p. 24). Lo majestuoso en la experiencia numinosa, a su vez, apunta al elemento de «poder, potencia, prepotencia, omnipotencia» (p. 27). Por último, la conjunción de la majestad y el carácter *tremendum* produce el aspecto fascinante que presenta lo numinoso (pp. 47 y ss.).

En *Romance de la Negra Rubia* y, también, en la obra general de Gabriela Cabezón Cámara, encontramos narrado una y otra vez el enfrentamiento del ser humano ante el carácter disolutivo de la existencia. La consciencia de lo irrefrenable e irreversible de la finitud posiciona al sujeto en un estado de relación con lo otro, con un abismo impersonal, y desde esta posición surge lo que consideramos análogamente la experiencia de lo numinoso.

Ser consciente de la mortalidad es uno de los disparadores de esta experiencia; Gabi lo nombra como ese «saber que se ha de morir» y también como el sentimiento de «ese sinsentido» que se le manifiesta a partir de su convalecencia y su santidad (p. 76). La experiencia de la muerte busca construirse en palabras, y por eso la narradora dice, como ya citamos, que los muertos son «los que ya

no, los que no tienen un relato redondo de sus propias vidas justamente porque no pueden contarlos, los que ya tuvieron fin» (p. 19); también dice que «en el final no hay nada apenas la propia muerte y de eso no hay testimonios» (p. 76). Esta dificultad de incluir lo que solo puede enunciarse por fuera, lo que por definición corta la enunciación, es la que se ve acompañada por otras expresiones contradictorias y paradójicas, como las que ya también vimos del ascenso y el descenso.

Otro disparador es lo que Cabezón Cámara presenta como la experiencia de la corporalidad y de su sostén último en la dura y pura trama físico-química. En la hospitalización posterior a su acto de inmólación, Gabi, conectada a máquinas, se reconoce como simplemente «la procesadora entre dos clases de bolsas», es decir, «puro cuerpo en resistencia, las células trabajando para conservarse juntas, los órganos esquivando a la mortal entropía» (p. 32). Por encima de esta funcionalidad orgánica y fisiológica, la prosa de Gabriela Cabezón Cámara se obsesiona por la resistencia contra dicha entropía: la vulnerabilidad que es, en última instancia, siempre fracaso, porque «morirse es reviente igual como le contestó Adorno [...] al buen Rilke que decía que es mejor morir en casa», y, en definitiva, «[m]ejor sería no morir» (p. 75).

La consciencia de lo irremediable de la existencia se inaugura en la trilogía en el mismo título del primer capítulo de *La Virgen Cabeza*: «Todo lo que is born se muere» (p. 9). La trilogía se cierra, como ya citamos, con ese «[s]aber que se ha de morir» de la última página de *Romance de la Negra Rubia* (p. 76), haciendo explícito el reconocimiento de esta verdad existencial. De este modo, la obra de Cabezón Cámara comprende un memento mori que, lejos de ser machacón y manido, pretende abismarse al fondo de esa posición en que se encuentra el ser humano. Allí mismo, en ese fondo, surge el sentimiento de absoluta dependencia y de reconocerse como criatura, sentimiento que aquí llamamos numinoso.

Ahora bien, criatura, es decir, ente creado, pero no con valor religioso que se apoya en una divinidad personal, sino creado sin agencia (lo que provoca pavor) y por fuerzas que no son exclusivas de la filogénesis de nuestra especie, como por ejemplo se observa en el título citado a comienzos de este párrafo. En citas anteriores reconocíamos que el cuerpo se manifestaba como una «procesadora» (p. 24), la enfermedad se concibe como un «caos celular» (p. 19), y el camino de santificación se lo considera una «explosiva entropía» (p. 26). El vocabulario es el de los procesos y el de las fuerzas de la naturaleza, lo que hermana al ser humano al resto del universo. Allí mismo está la dependencia, y parte de la consciencia de lo irremediable que estamos pensando surge de esta igualación ontológica y de la asimetría entre la narración pavorosa de la disolución y la indiferencia final del todo.

La hagiografía que una comunidad construye puede arropar un indicio de lo santo, aunque en *Romance de la Negra Rubia* y en las otras dos novelas esto no significa que se trate de aquello que se configura en los discursos oficiales. El carácter subversivo de la autohagiografía que Gabi compone muestra que no es bajo el amparo de lo institucional ni de la aparente historia de los vencedores donde se encuentra la posibilidad de manifestación numinosa de lo santo. De aquí la analogía entre los personajes abyectos de Cabezón Cámara y los santos de la cultura popular tal como los analiza María Rosa Lojo: así la obra de Cabezón Cámara propone un pseudosantoral conformado por Gabi, la santa bonza; por

la travesti que jura comunicarse con la Virgen y, gracias a ello, funda un negocio hiperrentable en la villa donde vive (de *La Virgen Cabeza*), y también por la joven secuestrada y prostituida salvajemente hasta que tiene la posibilidad de escaparse cobrándose venganza de sus captores y termina vestida de Virgen María (de *Le viste la cara a Dios*).

En *Romance de la Negra Rubia*, se discute explícitamente qué es lo sagrado. En el capítulo «El trabajo», Gabi y su amante discuten las relaciones de poder: Elena quiere enunciar qué es aquello «que lleva de Cristo al Vaticano» (p. 60), y afirma que «lo que hace a lo sagrado son los muertos que llevamos en la espalda, el sacrificio cero, el primigenio, el que cimienta la raíz de lo que somos, siempre un grupo que mata o será muerto» (p. 60). A esto, Gabi escribe lo siguiente: «Yo no acuerdo ni acordé ni me importó» (p. 60). Más allá de lo problemático del cierre de esta frase (la indiferencia, digna de otro análisis independiente), vemos que no acepta la idea de lo sagrado que le propone su compañera.

Entonces, primero, hay una preocupación explícita por las manifestaciones posibles (o no) de lo sagrado —o santo o sacro—. Segundo, Gabi rechaza la idea de que lo sagrado sea el sustento aprovechable para la opresión y la violencia entre grupos, y no porque tal cosa no exista. La experiencia numinosa surge ante la manifestación del eros y el tánatos como fuerzas primordiales, y muestra que el vocabulario mismo de la vida y del universo es el de la violencia (y se traslada al ser humano, como dijimos arriba). Aprovecharse de la vulnerabilidad propia de la existencia, vulnerabilidad que fascina y apabulla, con el objetivo de dominar, no parece ser un argumento legítimo —aunque muchos de sus personajes lo exploten con frecuencia— en la obra general de Gabriela Cabezón Cámara (Graná, 2012 y 2015). Para los personajes más lúcidos de la trilogía, aquellos alcanzados por la experiencia de lo numinoso, hay un corte, una decisión de no promover el carácter precario de la vulnerabilidad del ser humano. De allí, por ejemplo, la escena de la pietà, en la que Gabi abraza a su amante agonizante por la enfermedad, mientras la inyección voluntaria de morfina hace lo suyo: «Desnudas las dos nos abrazamos nos miramos a los ojos cuando entraba la morfina a su cuerpo moribundo se durmió se apagó duró un segundo y se enfrió Elenita entre mis brazos» (p. 62)^[2].

Atravesados los cuerpos por la disgregación inevitable, la experiencia de enfrentarse a la muerte del otro y negociar y apaciguar el sufrimiento que nunca se anula, todo esto es en Cabezón Cámara un límite tangible y explícito en el que se le ve el rostro a la existencia (para usar ecos connotativos del título del segundo libro de la trilogía). Y esto es, justamente, lo tremendo, lo que causa temor, y también lo que fascina. Este doble juego, que, en *Romance de la Negra Rubia* y en las otras novelas de la autora, exige la constante enunciación que busca poner en palabras aquello que da miedo porque se comprende demasiado, y en lo que se insiste en narrar porque nos ha abducido y encantado, a través de este doble juego de fascinación y de pavor ante el vacío y el abismo del todo, la lucidez de la escritura de Cabezón Cámara roza lo sagrado en términos negativos, una numinosidad que no sacraliza nada, porque no hay nada sacralizable: una hierofanía no hierofántica (Eliade, 1992, p. 19).

La manifestación de lo numinoso reubica al ser humano en un universo en el que la humanidad no tiene suficientes armas para luchar contra el rasero que lo regresa a su materialidad. Olvidado de esta verdad, hay prácticas y experiencias que lo obligan a acercarse a este reconocimiento: en *Romance de la Negra Rubia*

están bien presentadas en la santidad de Gabi, en su relación amorosa con Elena y en la performance artística que juntas crean. Es decir, lo religioso, lo erótico y lo artístico. Estas prácticas y experiencias tienen un aire batailliano que, aunque no sea el eje de este trabajo, creemos importante destacar: para el pensador George Bataille, «la religión, el erotismo y el arte se convierten en formas de la transgresión que posibilitan al hombre retornar a su condición originaria y a la violencia natural que la circundaba» (Fabbian, p. 50).

Así, la santidad en la novela se negocia de modo externo, en la relación con los seguidores y el mundo de la política, y de modo interno, en relación con la experiencia de esta numinosidad irreligiosa. En ambos casos encontramos una transgresión de los discursos y de los aparatos de la religión oficial. Solo por fuera del control y del protocolo de canonización institucional, Gabi tiene la posibilidad de legitimar su autohagiografía como la compleja narración de una alianza con los oprimidos y de una apertura a la trascendencia que todo lo devora. Esto hace que la historia de Gabi produzca muchos ecos al pensar en las vidas de los antiguos *holy men*, seres marginales e indomables, enloquecidos por la luz, pero, a pesar de todo, aliados e intermediarios en y de su pueblo (Brown, 1971). Santa popular y anticatólica, amoral y mística, política y nihilista, la Gabi de Gabriela Cabezón Cámara concentra en su figura todas las líneas de tensión de la poética de la autora, una de las más interesantes que la literatura argentina ofrece en este siglo.

A MODO DE BREVE CONCLUSIÓN

En las páginas anteriores, intentamos caracterizar lo religioso en *Romance de la Negra Rubia*, de Gabriela Cabezón Cámara. Para ello nos concentramos en la protagonista y la figura de santa que conforma. Reconocimos que la poética de Cabezón Cámara no respeta las formas y los discursos oficiales de santidad y canonización. Justamente, la escritura de esta autora se enfrenta a toda institución que históricamente detentó el poder, y la Iglesia católica es un objetivo pertinente. Además se podría argüir que, en esta trilogía, la experiencia numinosa, siempre detentada por parte de personajes marginales y antinstitucionales, tiene por necesidad oponerse a toda oficialidad y jerarquía. Por eso, la figura del *holy man* produce ecos y establece sintonías con la propuesta religiosa de Cabezón Cámara

Luego nos detuvimos en la santidad popular, principalmente como la describe María Rosa Lojo. Descartada cierta posibilidad realista o al menos referencial, encontramos que la caracterización de popular nos servía para reforzar la idea de santidad por fuera de los marcos de poder. Además, esta paraoficialidad permitía la construcción de una hagiografía contrahegemónica, en la que la narración expone modos de disconformidad cultural, gracias a los cuales la santidad no puede emerger en la obediencia y la reproducción de prácticas y de experiencias acordes a los regímenes culturales establecidos. La santidad es, por definición, rebelde en este sentido, y *Romance a la Negra Rubia* busca llevar al extremo esta rebeldía sin atisbos de domesticación. De allí que la alianza con lo popular y lo marginal es el campo propicio, ya que se recuperan aspectos y marcas de configuraciones culturales desatendidas y violentadas por el dominocentrismo.

Finalmente, nos centramos en el carácter más «metafísico» de la santidad de la protagonista; para ello, creímos valioso incorporar el ya tradicional concepto de lo «numinoso» de Rudolf Otto. Otra vez, reconocimos que una posición contrahegemónica es la que permite la emergencia de dicha experiencia: no es ni la centralidad ni el privilegio el marco adecuado para percibir la numinosidad de la existencia. También afirmamos que, en Gabriela Cabezón Cámara, la numinosidad es una experiencia de lo sagrado en tanto no hierofántico, una sacralidad irreligiosa que articula lo humano y el universo atravesado por puras fuerzas indiferentes a los destinos de lo viviente.

Creemos que los pasos a seguir en nuestra investigación son dos. Primero, se podría desarrollar la relación entre la poética de Cabezón Cámara y el pensamiento batailleano apenas expuesto en la sección anterior. Creemos que las reflexiones del pensador francés respecto de la religión, del sacrificio y del erotismo pueden echar luz y profundizar lo que hasta ahora hemos dicho. Segundo, se podría sistematizar la reflexión de lo religioso en Gabriela Cabezón Cámara tomando ya no como centro una de las tres novelas de la trilogía, sino esta última como un todo. Esta aproximación, que es la investigación que actualmente estamos desarrollando, gira en torno a una figura que se delinea en toda las novelas y que llamamos la del «sujeto arrebatado». Esta figura condensa buena parte de la propia poética e ideología de Cabezón Cámara, sobre todo como concepción de lo humano desde una metafísica de la vulnerabilidad.

Referencias Bibliográficas

- Agamben, G. (1999). *Remnants of Auschwitz*. Nueva York: Zone Books.
- Brown, P. (1971). The Rise and Function of the Holy Man in Late Antiquity. *The Journal of Roman Studies*, 61, pp. 80-101.
- Brown, P. (1993). *The Making of Late Antiquity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Brown, P. (2015). *The Cult of the Saints*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Cabezón Cámara, G. (2009). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Cabezón Cámara, G. (2011). *Le viste la cara a Dios*. Buenos Aires: Bajo la Luna.
- Cabezón Cámara, G. (2013). La Difunta Correa. *Diversidad religiosa*. Recuperado 14 de abr. de 2017 de <http://www.diversidadreligiosa.com.ar/blog/las-devociones-populares-en-la-literatura-2-la-difunta-correa-por-gabriela-cabazon-camara/>
- Cabezón Cámara, G. (2014). *Romance de la Negra Rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Cameron, A. (2001). Remaking the Past. En G. W. Bowersock, P. Brown y O. Grabar (Eds.). *Interpreting Late Antiquity* (pp. 1-20). Cambridge: Harvard University Press.
- Cevasco, M. E. (2014). *Diez lecciones sobre estudios culturales*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Cipriani, R. (2000). *Sociology of Religion*. Londres: Transaction Publishers.
- Domínguez, N. (2014). Historia de una transformación. *Clarín*. Recuperado 14 abr. 2017 de https://www.clarin.com/rn/literatura/resenas/Gabriela-Cabazon-Camara-Virgen-Cabeza_0_BkN4Y6cwme.html
- Eliade, M. (1992). *Lo sagrado y lo profano*. (Luis Gil, trad.). Barcelona: Labor.

- González Marín, S. (2000). *Análisis de un género literario: Las vidas de santos en la antigüedad tardía*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Graná, L. (2012). Degenerar la marginalidad. Una reflexión sobre géneros, subalternidad y literatura. Recuperado 14 abr. 2017 de p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/download/3502/4334
- Graná, L. (2015). *Le viste la cara a Dios*, de Gabriela Cabezón Cámara, con y contra el canon. Una vuelta por la literatura decimonónica. En M. Crespo (Dir.), O. Conde y A. R. Esteves (Codirs.). *Nuevas lecturas sobre marginalidad, canon y poder en el discurso literario* (pp. 177-201). Buenos Aires: Ediciones Universidad del Salvador.
- Jostic, S. (2011). Velas y balas, Miseria y Psicodelia, Rubias y Cumbias. Fricción (productiva) en las lógicas de escriturarias de los últimos años. Trabajo presentado en *IV Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Mar del Plata, Argentina
- Fabbian, G. (2014). El retorno de Lascaux: Arte, violencia y transgresión. Un acercamiento al pensamiento de George Bataille. En A. M. Zubieta (Comp.). *Mapas de la violencia* (pp. 43-59). Bahía Blanca: Edi UNS.
- Lojo, M. R. (2000). *Historias ocultas en la Recoleta*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Lojo, M. R. (2001). *Amores insólitos de nuestra Historia*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Lojo, M. R. (2007). *Cuerpos resplandecientes*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Mulder-Bakker, A. (2002). The Invention of saintliness. En A. Mulder-Bakker (Ed.). *The Invention of Saintliness* (pp. 3-23). Londres: Nueva York.
- Néspolo, J. (2013). Representaciones de la religiosidad popular en la novela argentina reciente. *Gramma*, XXIV, 50, pp. 125-135.
- Spivak, G. Ch. (1994). Can the Subaltern Speak? En P. Williams & I. Chrisman (Eds.). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory* (pp. 66-111). Nueva York: Columbia.

Notas

- * Leonardo Graná es licenciado y profesor en Letras por la Universidad del Salvador (USAL, Argentina). Se desempeña en la misma institución como investigador en el Instituto de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, y como profesor adjunto de Seminario de Literatura Argentina e Introducción a la Literatura I y II en la Escuela de Letras. Es magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural por la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM, Argentina). Actualmente cursa el Doctorado en Letras en la USAL.
- [1] Para la especificidad de este término y el de otros, como «*vita*», «leyenda religiosa», etc., ver González Marín, 2000.
- [2] En *La Virgen Cabeza*, la narradora Qüitty recuerda su encuentro en la calle con una adolescente —víctima de trata— que estaba literalmente en llamas (la incineración como castigo por parte de sus captores). Leemos: «El olor de la carne quemada por el fuego no me hizo añicos, abrazar con mi tapado de paño rojo a la mujer que gemía y aullaba y respiraba con estertores de ballena moribunda [...] no me hizo añicos, sentarme en el piso y ponerla en mi regazo como si fuera un bebé para apagarla del todo no me hizo añicos, mirarla a los ojos que le quedaban vivos en la carita carbonizada no me hizo añicos, [...] acercarle el cañón de la 38 a la sien no me hizo añicos, acunarla no me hizo añicos, dispararle y quedar bañada con el spray de sangre y sesos que le salió de la cabeza tampoco me hizo añicos» (2009, p. 43). Y páginas más adelante: «Le disparé porque no pude soportar tanto sufrimiento y nada más» (p. 48).