

¿Qué es lo contemporáneo?

Giorgio Agamben

Dossier Religión: *Dri, Bonnin,*

Giménez Béliveau, Bentivegna,

Rosemberg, Tamayo, Benlabbah, Néspolo.

Entrevista a Alfredo Portillos

La edición digital hoy

El arte de Josefina Plá

Opina *Benegas Lynch*



10 | BOCADESAPO

Revista de arte, literatura y pensamiento

Tercera época | año XII | N°10 | Septiembre 2011

10 | BOCADESAPO

Revista de arte, literatura y pensamiento

Tercera época | año XII | Nº10 | Septiembre 2011

SUMARIO

- Editorial 1
- ¿Qué es lo contemporáneo? *Giorgio Agamben* 2

Dossier Religión

- Cristianismo y liberación en Argentina. *Rubén Dri* 8
- Las voces de la teología de la liberación. *Juan Eduardo Bonnin* 16
- De indiferentes y desafiliados. *Verónica Giménez Béliveau* 22
- *Katechon* y comunidad. *Diego Bentivegna* 28
- "Soy el pastor y vos tenés a mi oveja". *Diego Rosemberg* 38
- El nacionalcatolicismo español. *Juan José Tamayo* 42
- El discurso reformista árabe y la cuestión femenina. *Fatiha Benlabbah* 48
- Profetas a salto de mata. *Jimena Néspolo* 50

Entrevista

- Alfredo Portillos: "El arte como ritual cotidiano". *Jorge Sánchez y Natalia Gelós* 58

Artículos

- La edición digital en el mundo en desarrollo. *Octavio Kulesz* 64
- La otra que fulgura. *Ángeles Mateo del Pino* 70

Opinión

- Atrápame si puedes. *Felipe Benegas Lynch* 78

Historieta

- *La del mundo*. Lautaro Fiszman 80

STAFF

DIRECTORA

Jimena Néspolo

SECRETARIA DE REDACCIÓN

Natalia Gelós

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Diego Bentivegna - Claudia Feld

Gisela Heffes - Walter Romero

JEFE DE ARTE

Jorge Sánchez

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Mariana Sissia - David Nahon

ILUSTRADORES

Paula Adamo - Víctor Hugo Asselbon -

Santiago Iturralde - Florencia Scafati -

Salvador Sanz

COLABORADORES

Giorgio Agamben - Felipe Benegas Lynch

Fatiha Benlabbah - Verónica Giménez

Béliveau - Juan Eduardo Bonnin - Rubén Dri

Ángeles Mateo del Pino - Octavio Kulesz

Diego Rosemberg - Juan José Tamayo

ARTISTAS INVITADOS

Fe Blasco - Mara Biondi

La imagen de tapa y las que ilustran el Dossier Religión pertenecen al artista **Víctor Hugo Asselbon**.

Derechos reservados - Prohibida la reproducción total o parcial de cada número, en cualquier medio, sin la cita bibliográfica correspondiente y/o la autorización de la editora. La dirección no se responsabiliza de las opiniones vertidas en los artículos firmados. Los colaboradores aceptan que sus aportaciones aparezcan tanto en soporte impreso como en digital. BOCADESAPO no retribuye pecuniariamente las colaboraciones.

E-mail: redaccion@bocadesapo.com.ar
suscripcion@bocadesapo.com.ar
publicidad@bocadesapo.com.ar

Editor responsable: Jimena Néspolo

Dirección postal: Hortiguera 684, (1406)
Ciudad de Buenos Aires.

TE: (02322) 54-0064 / (011) 15 5319 5136

ISSN 1514-8351

Impresa en Ciudad Autónoma
de Buenos Aires, Argentina.

www.bocadesapo.com.ar

LA VOZ, LA REVOLUCIÓN

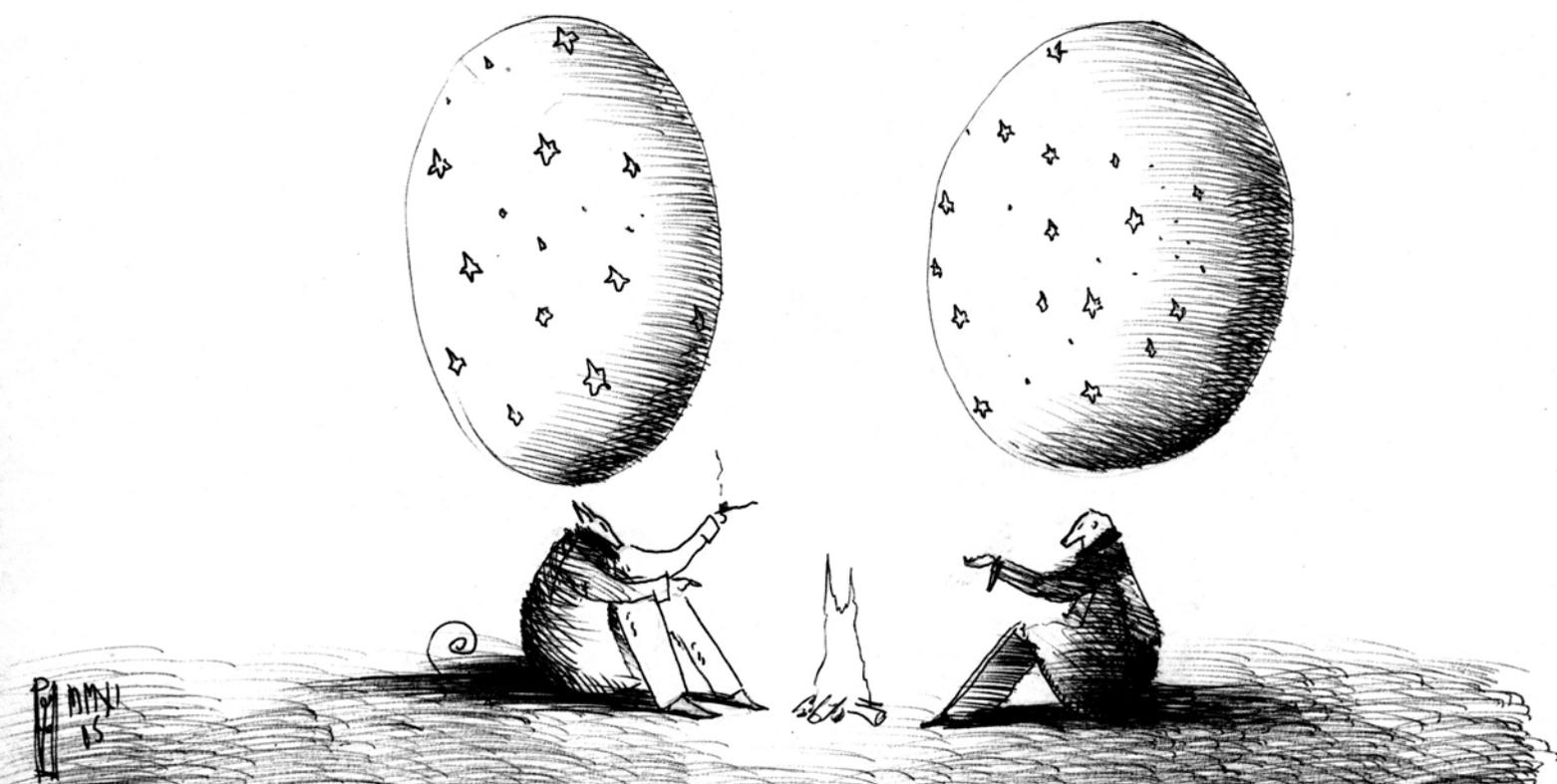
PROFETAS A SALTO DE MATA

La voz es el punto en donde lo animal, lo humano y la cultura se cruzan. A partir de la voz, se exhibe y se efectúa el carácter ritual de la letra. Aquí se analizan distintos textos de la escena religiosa latinoamericana de fin de milenio, en el intento de discernir el horizonte simbólico e ideológico de las voces que la pueblan.

POR JIMENA NÉSPOLO

Constatar la [in]existencia de Dios no supondría —al parecer— mayor problema. El problema, más bien, es constatar que las representaciones con que las sociedades asumen la existencia del mal y lo ponen religiosamente en escena, suponen el dibujo de negatividades cruzadas, superpuestas, vueltas positividad en el otro hemisferio. La crisis que atraviesa a las religiones y a sus jerarquías eclesiales, además de tener una raíz económica, política y moral, manifiesta la notoria ineficacia de las instituciones en ofrecer respuestas acordes a este tiempo histórico. La hagiografía, la vida de los santos, con la que el catolicismo —por ejemplo— desarrolló, a lo largo de su historia, un paradigma de comportamiento social a partir de la construcción de modelos identitarios emblemáticos, hoy resulta si no bisona, francamente minusválida. ¿Con qué rostros, con qué voces representar al bien y al mal? En este sentido, no es casual que a Martin Scorsese y Lars von Trier, dos cineastas que responden a tradiciones cinematográficas distintas, los haya reunido un mismo actor, Willem Da-

foe, para encarnar el abanico de modulaciones que van de lo crístico a lo satánico. Como se recordará, *La última tentación de Cristo* (Scorsese, 1988) surgió a partir de la adaptación de la novela homónima del escritor griego Nikos Kazantzakis, novela que tuvo la suerte de entrar en el Índice de Libros Prohibidos de la Iglesia Católica (el catálogo, creado por la Inquisición, incluyó a autores como Rabelais, Descartes, Gide y gran parte de la novela decimonónica, y fue abandonado en 1966, luego del Concilio Vaticano II). La obra de Scorsese, por su parte, activó en el momento de su estreno el debate encendido en la feligresía. ¿Y qué tiene la película de revulsiva? La revulsividad se condensa, quizá, en el rostro y la voz de Willem Dafoe que dan vida a un Cristo que duda que las fuerzas que lo habiten sean las de Dios y no las del Demonio. Un Cristo que saborea, sufre y goza su poder, y que en su abanico de tentaciones por momentos se sabe un simple loco. Años después, en *Anticristo* (2009) de Lars von Trier, esa voz que se pretende *docta*, ese rostro crístico, ya es abiertamente satánico.





LA VOZ BELLA [LA FISURA SIN FISURAS]

*Él les hablaba al fin, con esa voz cavernosa
que sabía encontrar los atajos del corazón.*

*Les decía cosas que podían entender,
verdades en las que podían creer.*

Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo* ¹

Sensible al conflicto de las ideologías de cambio de siglo –y de milenio–, a los tormentos espirituales de los hombres de bien y a plurales fanatismos, en una polémica reciente Horacio González observaba que el novelista Mario Vargas Llosa promovía en su prosa un interés especial por figuras que –en cambio– el polemista de derecha condenaba, y que las dos esferas coexistían por separado.² Arriesgaba, por tanto, la posibilidad de pensar al autor como un sujeto bifronte atravesado por tensiones antagónicas, tan incomunicadas como identificables.

Sin embargo, el análisis de la novela *La guerra del fin del mundo* (1981) –una novela extremadamente rica en la mostración de un conflicto histórico y político concreto– nos revela la existencia de una malla ideológica compacta en la que la pluralidad de voces, personajes y perspectivas políticas se distribuye en la escena textual a modo de ópera o de ensalmo dispuesto hacia el regodeo estético y la ratificación de un mensaje unívoco.³

Según manifiesta el escritor en el prólogo, esta novela debe su existencia a *Os sertões* (1902), del erudito brasileño Euclides da Cunha, que le reveló “la guerra de Canudos, a un personaje trágico y a uno de los mayores narradores latinoamericanos.” Considerada como el texto capital de la nacionalidad brasilera, la obra es una crónica periodística-histórica de las cuatro campañas militares contra Canudos (como corresponsal del diario *O Estado de São Paulo*, da Cunha acompañó a la expedición gubernamental que destruyó el movimiento dirigido por Antônio Vicente Mendes Maciel, conocido como Antonio Conselheiro o Consejero), verdadero campo de batalla donde se dieron cita en 1897 todas las fuerzas políticas que pretendían definir el futuro de la incipiente nación.⁴ Sin duda, la figura del escritor periodista que refiere la historia de una población entera seducida, conmovida y empujada por un caudillo político, mezcla de santón iluminado, curandero y carismático agitador social debe haber impresionado hondamente al autor de *La ciudad y los perros*. En ese periodista asmático que acompaña a la briosa expedición de Moreira César y que en *La guerra del fin del mundo* no tiene nombre, bien puede observarse la sombra fantasmática de su predecesor –aunque irónicamente nos presente aquí a un periodista casi ciego que observa la matanza de Canudos con los anteojos destruidos.

Aunque el tratamiento textual sea harto distinto, ambos textos comparten, en efecto, un mismo eje histórico: la fundación en Canudos de una ciudad santa presidida por un predicador asceta de religión sincrética; la rebelión de éste y sus seguidores frente a las medidas modernizantes implementadas por la naciente república de Brasil, consideradas por los yagunzos como encarnación del Anticristo (separación de Estado e Iglesia, matrimonio civil, régimen de impuestos, desempleo, etc.); la realización de dos expediciones militares dispuestas a reprimir el levantamiento, sorprendentemente derrotadas por un pueblo casi desarmado y hambriento; y, por último, una feroz represión militar que supuso el exterminio de más de 25.000 rebeldes y la destrucción del asentamiento en nombre de los ideales del liberalismo y el progreso.

Pero si antes de presentar los acontecimientos históricos y la figura de tan

extraño profeta, el texto del brasileño daba un largo rodeo teórico y descriptivo sobre la geografía, el clima, la flora y la fauna sertanera, es curioso observar que el del peruano procede por métodos inversos llegando –en términos de Cornejo Polar– a “hipertrofiar el azar”, poniendo en riesgo incluso la verosimilitud del relato.⁵ Como simple ejemplo, es interesante entonces que retomemos el epígrafe de este acápite y nos detengamos en el modo en que la novela de Vargas Llosa caracteriza la voz del profeta; una caracterización que se ofrece en las primeras páginas y que es reforzada de manera redundante a lo largo de las siguientes, y que hace referencia al modo sencillo, directo y –a la vez– ciertamente demagógico, en que Antonio Consejero les hablaba a sus fieles seguidores.

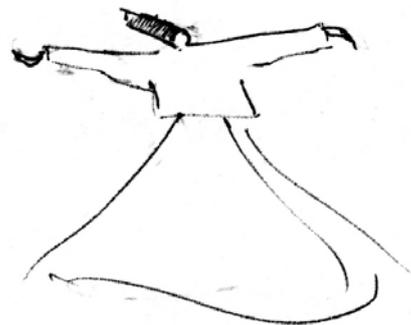
Había predicho tanto el Consejero, en sus sermones, que las fuerzas del Perro vendrían a prenderlo y a pasar a cuchillo a la ciudad, que nadie se sorprendió en Canudos cuando supieron, por peregrinos venidos a caballo de Jozaeiro, que una compañía del Noveno Batallón de Infantería de Bahía había desembarcado en aquella localidad, con la misión de capturar al santo. (100)

La voz del santo resonó bajo las estrellas, en la atmósfera sin brisa que parecía conservar más tiempo sus palabras, tan serena que disipaba cualquier temor. Antes de la guerra, habló de la paz, de la vida venidera, en la que desaparecería el pecado y el dolor. Derrotado el Demonio, se establecería el Reino del Espíritu Santo, la última edad del mundo antes del Juicio Final. ¿Sería Canudos la capital de ese reino? (101) ▶

El texto se sucede a partir de la transcripción de la conciencia de los personajes convocados por medio de un narrador que, en principio, se pretende objetivo y distante. En el abanico de los personajes presentados, hay un linaje de “narradores de la realidad” que va del periodista miope, pasa por el escriba monstruoso León de Natuba que deviene luego cronista receptor de las palabras del profeta, hasta llegar finalmente al enano cabezón (encargado de mantener viva la tradición oral, fundiendo la hagiografía con la vida de los santos y los héroes, y la conservación de la palabra del caudillo). Pero esta alternancia de personajes e historias, que en un primer momento parece excesiva, a las pocas decenas de páginas se vuelve repetitivamente mecánica, al intercalar de manera simétrica episodios que refieren a dos esferas claramente diferenciadas en el binomio Modernidad/Primitivismo; ambas esferas se diferencian a partir del uso (y abuso) de analogías de carácter bíblico.⁶ Valiéndose de la construcción de esquemas simétricos alternados y de su reiteración a partir de la actualización en clave irónica de conocidas alegorías bíblicas (el éxodo, la peregrinación en el desierto, el pueblo elegido, el juicio final, etc.), *La guerra del fin del mundo* logra representar el sentimiento religioso que aúna a la comunidad sertanera como salvaje exaltación primitiva. Esta actitud moral –digamos– de la inteligencia que articula el texto, llega a su máxima expresión en la escena de coprofagia a la que somete a los fieles seguidores del Consejero, quienes poco antes de su muerte, confunden con “maná” sus excrementos y se los comen.⁷

Como puede claramente observarse en la larga conversación final entre el periodista miope y el Barón de Cañabrava, la visión del mundo que se desprende es de un escepticismo más cínico que trágico. Si la moral del relato comenzaba por recusar al otro (considerado como “bárbaro”, “loco” o “primitivo”), hacia el final termina refluendo, a modo de espejo, sobre la propia actitud enjuiciadora: el “fin del mundo” adquiere entonces un sentido doblemente apocalíptico, es el fin de los rebeldes (físicamente exterminados por una represión que ellos mismos interpretan bajo el modelo de la escatología bíblica), pero también es el “fin del mundo” de la Razón, porque al imponerse de un modo salvaje se anula a sí misma. Así, el texto actualiza el viejo dilema sarmientino entre civilización/barbarie pero lo sofoca de un relativismo posmoderno sobre el que es preciso reflexionar: monárquicos, anarquistas, militares, republicanos de varios matices, terratenientes, sacerdotes, políticos y periodistas quedan igualmente desconcertados frente al significado histórico-social de Canudos (ni el sistema decimal era obra de los herejes, ni el censo auguraba la vuelta de la esclavitud, ni la rebelión de Canudos intentaba restaurar la Monarquía, ni la República era el Anticristo). Pero si la moral del texto insiste sobre el sinsentido o el absurdo de la historia, en lo formal *La guerra del fin del mundo* se erige sobre una estructura –apuntábamos– estricta y una impecable normativa lingüística: el desorden y la arbitrariedad que en lo temático convoca la novela, en lo formal se actualiza en una prosa clásica que destila virtuosismo.

Entiendo que la decisión de oponer a la imperfección desbordada de la realidad, la belleza del arte debe claramente entenderse como marca distintiva de esta poética; una poética operística que se supone plena, que borra o anula los quiebres, los altibajos, las fisuras de las que surge y que se entrega como objeto estético acabado, perfecto y, principalmente: consumible. Se trata, en efecto, de una voz narrativa que en su salmodio reclama estricto y religioso mutismo en plazas, ágoras y mercados.



LA VOZ TRANSITIVA [EL MANDATO]

*Y así como Dios habla por boca de un idiota, esta vez, y sin Dios,
fue el idiota el que habló por el Maligno, no por la boca, por el culo del nomás,
que provocaron la aprobación de la dama de barro y el gesto de aplaudir
con las tetas y pedorrear. Maker se ruborizó aquí y se dijo:
Soy un genio, pero me adelanté demasiado a mi época.
Osvaldo Lamborghini, Tadeys⁸*



Sin duda, la impugnación de lo religioso –en tanto sentimiento aglutinante de una comunidad ideal– se corresponde ideológicamente con el sistema que supo asimilar a un sector destacado de la narrativa hispanoamericana post *boom*, en concomitancia con una industria editorial espectacularmente integrada a la economía de mercado. En este sentido, puede observarse que la poética de Vargas Llosa anuncia proféticamente el apocalipsis del arte, en tanto éste se asuma como práctica servil de un sistema que exige que la obra se encauce dentro de la factura obra-mercancía.

Frente a este estado de situación, el gesto del escritor argentino Osvaldo Lamborghini de sustraer el texto literario de la escena editorial (es decir de la edición) es significativo. Casualmente, para las mismas fechas en que *La guerra del fin del mundo* se publica, Lamborghini se lanzaba en la escritura del que sería su texto final: *Tadeys* (publicado recién en el año 2005 gracias a la conservación del original por parte de su mujer, Hanna Muck, y de la gestión y edición de su albacea, César Aira). La novela despliega una artillería narrativa que hace pie en el dislate y la disrupción (semántica, sintáctica, fónica, temática) y se inserta de lleno en la tradición de los escritores malditos (Sade, Baudelaire, Rimbaud, Celine, Genet) que la *ratio* psicoanalítica de fin del siglo XX supo (re)descubrir. Radical hasta rozar la ilegibilidad, la matriz abiertamente asocial del texto expulsa al lector o lo contamina en su pudibundez puesto que la extrema crueldad narrada en sus casi cuatrocientas páginas aboga por hacer de la violencia un mero *ritornello* significativo. ¿Y cómo se produce este vaciamiento? Pues, en principio, poniendo en escena a un monje llamado Maker que incurre en la herejía de ofrecer una traducción “hampona”, lasciva, del libro sagrado por excelencia: la Biblia. Leemos, en una interesante y sintética nota al pie:

El Obispo destierra a Maker y lo hunde en el mundo (desconocido) de los tadeys, o permite que lo descubra, según se mire, para castigar el pecado del monje: vanidoso e hipócrita desconocimiento de toda autoridad, al redactar Maker, el inolvidable Maker, una traducción lasciva de la Biblia (en secreto, cosa que nadie pueda obligarlo a detener su pluma). (...) “Nadie puede ser tan imbécil” fue, durante aquellos días, al conocerse las copias, la opinión más aceptada entre quienes comentaron –es decir, todo el mundo– el disparate. La versión Maker, en comarquí, además de “oler la pezuña del Maligno”, parecía destinada a un público previamente elegido:

- Para los perversos que no osan decir su nombre*
- Para los heréticos que mienten devoción*
- Para los vapores inmoderados de la taberna*
- Para los carne de burdel.*

En realidad era el fruto de las horas libres, pero sudorosas, de un botarate. Al que la velocidad de la injusticia le negó un mérito: el de haber escrito un libro absolutamente necesario. (209)

Como se recordará, la historia se sucede en una época que mima el medioevo y en un país imaginario llamado LacOmar (o La Comarca), que basa su economía en la explotación de los tadeys, especie de criaturas animales parecidas a los humanos y con rasgos cuasi-infantiles, cuya carne es exquisita y sus hábitos sexuales no menos curiosos. En la saga, estas criaturas son descubiertas por Maker (esto sucede en la tercera parte, puesto que el texto publicado invierte el orden cronológico de los hechos narrados, pero las tres partes –según nos explica su albacea– habrían sido escritas en simultáneo), al aceptar el exilio como castigo de su infracción y refugiarse en las montañas.

A modo de no tan forzada síntesis, diremos que el protagonismo del culo en éste y demás textos de Lamborghini es crucial. Por el culo se habla, se fornicaba, se expulsa o se asimila: porque si Dios (la Ley) habla por la boca del profeta, el Maligno ►



(el pecado, “lo prohibido”) no puede sino manifestarse por el culo. El culo es el revés negado [deseado] de la cultura y la gesta lamborghiniana asume la odisea insoportable de escribir con mierda todas y cada una de sus prohibiciones. Pero si con Bataille sabemos que “lo prohibido” debe su estatuto *divino* a la Ley que señala su excepcionalidad y su pasible infracción⁹, ¿qué sucede cuando “la prohibición” abandona su carácter transgresivo y se convierte en “mandato”?¹⁰

Luis Gusmán refiere un episodio, ocurrido entre 1973 y 1974, que tiene como protagonistas a Oscar Masotta, Germán García, Oscar Steimberg y Lamborghini, a propósito de la presentación de una revista. En aquella oportunidad, Masotta se habría explayado largamente sobre *Literal* (la revista que realizaban Gusmán, Lamborghini y Germán García), para terminar afirmando que mientras que la novela *Cancha rayada* (García, 1970) planteaba de manera tensa y contradictoria la relación entre psicoanálisis y literatura, *El frasquito* (Gusmán, 1973) era uno de los mejores libros de la literatura argentina y *El fiord* (Lamborghini, 1969), uno de los más importantes de la literatura mundial.¹¹ Esta escena —refiere Gusmán— habría sido capital para Lamborghini, en tanto le habría impuesto el desafío de estar “a la altura de esas palabras”. La hipótesis de que es imposible pensar la obra de Lamborghini sin la lectura regente de Masotta, especie de *lector modélico* lacaniano al que le estarían ofrecidos los objetos simbólicos de su horror, amor y repulsión, se presenta como el eje de lectura más firme.

En este mismo sentido, podríamos incluso observar que la escena de coprofilia que “El niño proletario”¹² (1973) actualiza se presenta cabalmente como lazo de hermandad entre pares (“Por el ano desocupé. Desalojé una masa luminosa que engegucía con el sol. Esteban la comió y a sus brazos hermanados me arrojé.”). Suficientemente se ha subrayado que “El fiord” anuncia y anticipa la orgía de sangre y violencia que envolvió a la Argentina de los 70. En esta instancia, me interesa —por tanto— señalar que si ya desde el título de este relato se jugaba con el anagrama de la pronunciación “Freud” (froid), en el suceder de la obra el psicoanálisis operará como motor de la imaginación teórica y, a su vez, horizonte posible de legitimación: Lacan (vía Oscar Masotta) se ofrece como el sistema explicativo que a la vez que autoriza el campo de la expresión transgresiva de toda el ala vanguardista reunida en *Literal*, se constituye como su horizonte posible de inteligibilidad. El paradigma lacaniano se convierte, pues, en el paradigma que valida el borramiento del sentido para convertir todas las experiencias del sujeto en asuntos pulsionales y la escritura, en travesura [cínica] de distorsiones, de lapsus, fallas y polisemias. En esos juegos, entonces, marcados por el desacomodamiento sintáctico y lógico, se filtra el discurso del psicoanálisis, a partir de un léxico específico y una jerga connotada.¹³

Los “Buenas noches, culo” hasta expresaron su alegría por la muerte del Gran Tadey, y se dieron entre ellos hasta agotarse. Uno, parecido a Atlas en lo fornido, pero además millonario en piedritas que todo el día buscaba, le había puesto el redondel como a 58 o 60. Cada Tadey eyacula medio litro como mínimo. Murió vomitando semen Tadey, las tripas reventadas por la fuerza del oleaje en cada acabón. El comportamiento de las hembras fue repugnante. Formaron bandos, Las con Ano (partidarias de esta tesis) y Las sin Ano (partidarias de ésta). Se apedrearon y lastimaron. Murió una de ellas, pobrecita, que ni siquiera había tomado partido. En medio de las guerreras se paseaba con un montón de mierda en la mano. Quería comprender, no como las otras temerarias. Todavía virgen, casi cachorruta, miraba su pila de soretes y monologaba como lo haría Hamlet. (241)

Si se acepta la tesis —como señala Germán García— de que para Lamborghini el psicoanálisis era “un objeto a parodiar” (“El optimismo a todo trapo del psicoanálisis falo, hablo.”)¹⁴, es necesario también señalar que en tanto éste se constituye en el marco explicativo que habilita y redefine el abanico de “lo decible”, haciendo de lo sexual y su verbalización el centro de sus peripecias, condena a la literatura que habilita a un posicionamiento de vasallaje, marginal y negativo. Porque si bien hay mixtura y contaminación en la opacidad de esa voz narrativa que se resiste, transitiva e indómita, a dejarse comprimir en el orden de la Razón [Nación], la teoría psicoanalítica termina funcionando como una suerte de “Patria”, anhelada o posible. La traducción maligna de la Biblia realizada por Maker mata a un Dios para enarbolar a otro, allí cumple su condena y se vuelve profecía: anclado en el sin-sentido del significante liberado, para existir no puede sino “armar filas” en el paradigma de la Santa Teoría.¹⁵

En alguna página de todo ese desvarío apocalíptico, terrible y final que es *Tadeys* leí una frase que no marqué, que ahora no encuentro y que sospecho haber soñado. Esa frase, real o imaginaria, decía: “Erré el camino, quedé entrampado, ya es tarde para volver atrás.” Puedo hermanarme con su dolor, nada me obliga —no obstante— a deglutir de nuevo las páginas que lo ratifiquen o lo absuelvan con el apócrifo...

|...la impugación de lo religioso —en tanto sentimiento aglutinante de una comunidad ideal— se corresponde ideológicamente con el sistema que supo asimilar a un sector destacado de la narrativa hispanoamericana post boom, en concomitancia con una industria editorial espectacularmente integrada a la economía de mercado. |

LA VOZ AMUJERADA [SILENCIO Y EMERGENCIA]

*Hay algo que es necesario que todo el mundo sepa:
la revolución se hará inexorablemente, pues el mundo no se detiene.
Hace veinte siglos, Cristo inició la Gran Revolución, la única, la verdadera.
Cristo enseñó cómo se hace la revolución: Amar y dar testimonio de ese amor,
hasta entregar la propia vida, hasta derramar la última gota de sangre.*
Jerónimo Podestá, *La violencia del amor*¹⁶



Pero además, están –claro– *Las hijas de Hegel* (circa 1982)¹⁷ por cuyas páginas pasan a modo de loco cocktail: José Hernández, el movimiento obrero revolucionario, pasa Pretty Jane, Nietzsche, Huidobro, pasa Bataille, Artaud, también Masotta... Allí, curiosamente, Lamborghini afirma que “lo humano es lo marcado: la mujer” (179), y también: “Dejé de escribir cuando me sentí el traidor inmundo de todos los hombres: *Esa mujer era el mismo Yo*” (178). La transexualidad que César Aira supo tan bien explorar en sus páginas, debe sin duda su existencia a la des-programación que “las hijas” habilitan: “José Hernández escribió el *Martín Fierro*. Escribió todo un programa, fue un clásico, ¿y cuántos? –cuántas– cuántas marméduas y cuántas, cuántas novelas de la eterna (porque el femenino retorna) (lo reprimido retorna) serán necesarias para des-programar, para desatar todo lo que estaba atado –y bien atado?” (171)

Quizá sea la Iglesia Católica (la Iglesia-dogma y la Iglesia Poder-institución) la que mejor manifieste ese hilo fuertemente misógino que atraviesa los dos mil años de “programa” occidental: la representación de lo femenino a partir de la figura de la serpiente, la lascivia y la manzana del pecado que la película de Scorsese condensa en una Magdalena que alucina y tiente en sueños a Cristo –representación que el *Anticristo* de Lars Von Trier hace estallar en una Eva abiertamente “maligna” en su mundo natural–, explota motivos alegóricos efectivamente dispuestos ya en el Pentateuco y desarrollados luego en la hermeneusis pastoral. La honda crisis que atraviesa la Iglesia Católica durante las últimas décadas en un proceso creciente de deslegitimación de sus líderes religiosos (los casos de Samuel Joaquín y Marcial Maciel en México o del padre Grassi en Argentina –por citar a modo de ejemplo) se evidencia hoy en el aumento de denuncias de casos de abuso sexual infantil y en la cómplice ineficiencia de la cúpula del Vaticano que esconde la amoralidad que la vertebró. Pero como señala Elio Mansferrer Kan, los problemas de la sexualidad, castidad y celibato en la Iglesia no son nuevos: ya surgen en el primer milenio y llegan a América con los sacerdotes españoles, que no sólo venían con la cruz sino también con sus compañeras y amantes, y si no las tenían no ponían ningún reparo en recurrir con urgencia a las mujeres indígenas o africanas.¹⁸ Con todo, se recordará que la posterior exigencia del celibato clerical –sancionada por el Concilio de Trento entre los años 1545-1563– traía como correlato la imposibilidad de que éstos acumularan bienes a nombre personal: proscrita la sexualidad [fértil] y demonizado el cuerpo femenino, la Iglesia-imperio se aseguraba así el devenir de un proceso sin igual de acumulación. Por su parte, la historiografía feminista insiste desde hace tiempo en el señalamiento de que la persecución de cientos de miles de mujeres por parte de la Inquisición debe evaluarse dentro de las prácticas [*sui generis*] que acompañaron el surgimiento del capitalismo. Existe un acuerdo generalizado en observar que la salvaje caza de brujas sucedida a comienzos de la era moderna estuvo signada por la necesidad de destruir el control que las mujeres ejercían sobre su función reproductiva (es decir, “reproducción de fuerza de trabajo”) y que esto sirvió para allanar el camino hacia el

desarrollo de un régimen patriarcal más opresivo.¹⁹ En esta coyuntura, en que el imperio económico de la Iglesia se constituye es que despliega una plataforma conceptual que refuerza la *demonización sacralizadora* del cuerpo femenino, en un mismo movimiento absolutamente funcional a las exigencias modernas (la sexualidad demoníaca de la mujer será sólo socialmente tolerada –bajo la égida tutelar de la Virgen María y todos los Santos– en tanto sujeto portador de vientre).

No es casual, en este sentido, que *Tadeys* ofrezca también –en una feliz flexión sintética– la ejemplaridad de un verbo maldito: “amujerar”. *Amujerar, agujerear, violar, perforar(se), doler(se), ma(n)sillar...* Todos verbos que orbitan la misma constelación temática convocada por el neologismo. Pero sería un obispo con gran incidencia social en la Argentina de fines de los 60 –momento de emergencia de las poéticas de Lamborghini y de Vargas Llosa– que, en plena revolución de las estructuras eclesiales pos Conciliares, denuncie los supuestos dogmáticos con que la iglesia ha considerado a la mujer:

El egoísmo del hombre emponzoña la vida social, y desquicia todas las estructuras políticas y económicas. La mujer hecha sierva, convertida en objeto e instrumento, no en complemento, es lo que emponzoña la vida del hombre y emponzoña la humanidad mucho peor que el pecado de avaricia. (“El misterio de la mujer en el desarrollo humano”, 110)

Es interesante observar cómo está construido el libro, donde este ▶





texto se inserta: orquestado a partir de conferencias, sermones, artículos y declaraciones emitidos por Podestá en el momento más álgido y revolucionario del siglo XX cristiano, *La violencia del amor* se planta a modo de diálogo, “de conversación con el lector” (según manifiesta en el “Prólogo”). Hay que recordar además que en aquel entonces las homilias realizadas por el obispo en el Luna Park o en distintas ciudades argentinas convocaban a miles de personas; cada texto está acompañado, por tanto, de una fecha y/o una referencia a su momento de “puesta en voz” que no es, por supuesto, el mismo momento en que sale publicado el texto (año 1968, mientras que los textos son de 1966-67) porque para ese entonces, Podestá ya era víctima de una feroz persecución por parte del ala más conservadora de la Iglesia —aquella mancomunada con el poder económico-militar argentino—. Podestá y su mujer, Clelia Luro, fueron quizá los primeros exiliados que el terrorismo de estado argentino produjo, con el despuntar —ya en el año 1974— de la Triple A.²⁰

Pero me interesa observar cómo esta voz de profeta se deja permear, ya desde sus primeros escritos, por el universo femenino. En *Jerónimo Podestá. Un hombre entre los hombres* (2011)²¹, Clelia Luro no sólo inaugura el género “autobiografía post mortem” (a partir de la edición ordenada de sus escritos, y el avance de una escritura que en primera persona encarna al yo/Podestá y que repone los sucesos históricos acaecidos entre —por ejemplo— una carta del General Perón y la respuesta de Jerónimo) sino que también nos recuerda que ella (en tanto secretaria del obispo, editora y/o consejera) fue también sutilmente partícipe de sus primeros textos.

Pero volvamos a *La violencia del amor*. En “Denuncia profética” el texto anuncia que no le interesa sino ser el “altoparlante de una voz muy alta que ha hecho estremecer al mundo. Al margen de los diversos juicios que ha suscitado, es preciso reconocer que esta voz ha causado estremecimientos, en todos los tonos, desde el gozo sencillo y profundo hasta el disgusto.” (45) Hay una actitud de profunda humildad en esta conferencia de Podestá; se trata de una voz que se asume de pronto como simple eco de Pablo VI, de su dimensión incluso humana, para anunciar y explicar la asunción eminentemente moral, económica, social y política de la encíclica *Populorum Progressio* y decir que “la voz de Dios adquiere [allí] un matiz profético y apocalíptico bien definido”: “La palabra del Papa no lleva solamente el sello de la verdad, la audacia de sus conceptos y la valentía de su lenguaje le dan el sello de una verdad viva y luminosa.” (21) Lo que Podestá se dedica a explicar en sus homilias a fines de la década del sesenta es la gran novedad de esa encíclica que viene a instaurar una nueva doctrina evangélica y social de la Iglesia, desde una actitud de denuncia profética de resonancias apocalípticas que tiñe todo el horizonte de su época: la denuncia de la escalada armamentista y nuclear, la explotación y el hambre de los países subdesarrollados, la necesidad imperiosa de que el pueblo de Dios se convierta en vocero de un cambio espiritual de la humanidad en la búsqueda de un mundo más humano son todos los corolarios de una máxima que, para Podestá, se resume en: “Darlo todo por el hermano: esa es la fórmula revolucionaria que los cristianos tenían y tienen la misión de encarnar, de hacer evidente en el mundo.” (168). El “Reino de Cristo” se instaurará cuando los cristianos abandonen su egoísmo para trabajar por la justicia y el amor; esta consideración supone para el obispo la absoluta condena de cualquier método violento que se pretenda asumir para acelerar el proceso revolucionario. Pero lo curioso es que esa voz, que se dice en principio mera “portavoz” del mensaje papal, explora la potencialidad del silencio, genera la escucha del otro (cada sermón tiene su fecha, el siguiente retoma el anterior y hace referencia a la recepción que su discurso tuvo —ya una respuesta recibida en la prensa gráfica, ya una respuesta recibida personalmente) y permite que *lo femenino* [lo negado] emerja. “Clelia será tu fuerza”²², le augura

tempranamente Hélder Câmara, el obispo brasileño que lideró el grupo de dieciocho obispos tercermundistas (entre los que se encontraba Podestá) que en 1967 redacta una proclama histórica, en la que se vincula la situación de extrema pobreza y desamparo en la que viven los ciudadanos del hemisferio sur del planeta con la explotación a la que las corporaciones multinacionales, avalada por los países poderosos, los someten.²³

En su respuesta a Hélder Câmara, fechada en abril de 1968, Podestá afirma: “Por suerte Clelia tiene una fuerza y una claridad que me han ayudado muchísimo, y que no me han permitido claudicar ni faltar en nada a la verdad.” En otra carta, dirigida a monseñor Pedro Lira (22 de diciembre de 1968), dice:

Nuestros hábitos celibatarios, producto de un modo de vida que pretende dejarnos totalmente libres para Dios, nos hacen fácilmente solterones egoístas y nos vuelven incapaces de asumir serenamente y con libertad interior lo que coarta nuestra libertad externa; no soportamos estar condicionados por nadie y confundimos nuestra comodidad y la facilidad de disponer de nosotros mismos, con la entrega a Dios. (157)

De la profusa correspondencia que Monseñor Podestá mantiene en esa época con la *intelligentia* más avanzada y militante de la Iglesia Católica, se desprende que Clelia y sus seis hijas producto de su primer matrimonio representan para el sacerdote el descubrimiento del universo femenino que, asumido como “unión mística”, viene “a revivir el misterio de la entrega de Cristo a su Iglesia”, de allí que se pretenda renovar desde adentro de las estructuras eclesiales las exigencias de su dogma (“No hemos podido nunca separar esta sensación de plenitud en la entrega mutua, de la sensación de estar comprometidos como pareja en la entrega a nuestros hermanos, los hombres, para la salvación del mundo.” 65)

Estamos hablando de la época de la Guerra Fría y de sujetos que vi-



vían sus creencias con una claridad y una intensidad que, observada desde el mero presente *líquido*, quizá apabulle.

Pero la historia nos confirma que los “presentes” suelen conformarse con muchas voces, no siempre escuchadas. La voz de Podestá ni se esfuma en tanto vehículo del significado en pos de un mandato, ni se solidifica en un objeto estético de reverencia fetichista, sino que funciona como punto ciego en el que “lo negado”, de pronto, se manifiesta y altera —o intenta alterar— un estado de cosas. Se trata de una voz que se vincula íntimamente con la dimensión de lo sagrado y lo ritual que constituye a toda cultura, es el punto donde la Ley se pone en acto en su carácter performativo, el momento en que la letra (muerta) reactiva la complicidad profunda que mantiene con la vida, que la constituye y la precede.²⁴

Pero ya puestos cinéfilos —y para finalizar—, me urge recordar que el film *Zorba el griego* (1964), de Michael Cacoyannis, surgió también —como *La última tentación de Cristo*, de Scorsese²⁵— como adaptación de una novela de Nikos Kazantzakis: *Alexis Zorbas*, editada en 1946, unos años antes de que la Iglesia Ortodoxa Griega lo excomulgara. En la adaptación de Cacoyannis hay una escena hermosa en la que Antony Quinn, en el papel de Zorba, le dice al joven que encarna Alan Bates, que sólo le falta “ser un poco loco para ser perfecto, en la vida hay que ser medio loco para poder romper las cadenas y ser libre...” Es la escena culminante del film, es la que recordamos y es sencillamente perfecta porque allí, frente al mar y las montañas, ambos se toman de los brazos y, aunque no escuchen aún la música que con ellos se gesta, comienzan a danzar. ■

1 Vargas Llosa, Mario. *La guerra del fin del mundo*. Buenos Aires, Alfaguara, 2008, pág.36.

2 González, Horacio. “Se dirá que el novelista promueve un interés especial por figuras que condenará en cambio el polemista de derecha, y que las dos esferas están separadas. Cierto, pero asombra la ligereza con que actúa con personas que no conoce, cuyo pensamiento no ha consultado, montándose así en previos eslabones de desprecio solventados por el grupo Prisa.” (“Largas a Vargas” en: *Página/12*. Buenos Aires, 14 de marzo de 2011.)

3 Para abordar el tema de la “novela total” ver: Vargas Llosa, Mario. *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*. Barcelona, Seix Barral, 1975. García Márquez: *historia de un deicidio*. Caracas, Monte Ávila, 1971.

4 Da Cunha, Euclides. *Los sertones*. Trad. Benjamín de Garay. Bs.As., Plus Ultra, 1982.

5 Cornejo Polar, Antonio. “La guerra del fin del mundo: sentido (y sinsentido) de la historia” en: *Hispanérica. Revista de literatura*. Año XI, N°31, 1982.

6 Cfr. Bernucci, Leopoldo. “Vargas Llosa y la tradición bíblica: *La guerra del fin del mundo*” en: *Revista Iberoamericana*. Mexico, N°141, Octubre-Diciembre 1987.

7 “Lo adivinó: *Son óbolos, no excremento*. Entendió clarísimo que el Padre, o el Divino Espíritu Santo o el Buen Jesús, o la Señora, o el Propio Consejero querían someterlos a prueba. Con dichosa inspiración se adelantó, estiró la mano entre las beatas, mojó sus dedos en la aguadifja y se los llevó a la boca, salmodiando: *¿Es así como queréis que comulgue tu siervo, Padre?*” Vargas Llosa, M. *La guerra...* Ob.cit. (647)

8 Lamborghini, Osvaldo. *Tadeys*. Buenos Aires, Sudamericana, 2005, pág.182.

9 Bataille, George. *El erotismo*. Tusquets, 1997. Debo —además— a Walter Romero la recomendación del libro de Dominique Laporte, *Historia de la mierda* (Valencia, Pre-textos, 1978).

10 Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela, señalan en la “Introducción” a *Y todo el resto es literatura* (Buenos Aires, Interzona, 2008, que “sectores enteros de la literatura argentina actual (...) son predicados sobre la obra de Lamborghini, o autorizados (deliberadamente o no) por ella.”

11 Gusmán, Luis. “Sebregondi no retrocede” en: *Y todo el resto es literatura*. Ob.cit., págs.32-54.

12 Lamborghini, Osvaldo. “El niño proletario” en: *Novelas y cuentos*. Barcelona, Serbal, 1988, pág.66.

13 Ver: Premat, Julio. “Lacan con Macedonio” en: *Y todo el resto...* Ob.cit., pág.121-154. Jitrik, Noé. “Las marcas del deseo y el modelo psicoanalítico” en: *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*. Vol.10, Emecé, Bs.As., 1999, págs.19-31.

14 García, Germán. *Fuego amigo*. Gama, Buenos Aires, 2003, pág.47.

15 Como se recordará, la primera edición de *El fiord* incluía un epílogo de Leopoldo Fernández (seudónimo de Germán García) que llevaba por título “Los nombres de la negación”; la primera edición de *El frasquito*, por su parte, iba acompañada por un prólogo de Ricardo Piglia, “El relato fuera de la ley”. En este sentido, Diego Peller señala (“La flexión Literar y la discusión sobre el realismo” en: *El Interpretador*. Bs. As., N°23, febrero 2006), retomando las lecturas de Alberto Giordano (“*Literar y El frasquito*: las contradicciones de la vanguardia”) y Jorge Panesi

(“La crítica argentina y el discurso de la dependencia”), que la mezcla “teoría-ficción” se caracteriza por dos movimientos: una crítica teórica del popu(rea)lismo y un uso plebeyo de la teoría. La lectura que aquí se propone es, más bien, la inversa.

16 Podestá, Jerónimo. *La violencia del amor*. Buenos Aires, 1968, pág.168 (Sin mención de la editorial. Tapa ilustrada por Perez Celis).

17 Lamborghini, O. “Las hijas de Hegel” en: *Novelas y cuentos*. Ob.cit.

18 Mansferrer Kan, Elio. *Religión, poder y cultura*. México-Buenos Aires, Libros de la Araucaria, 2009.

19 Ver, entre otros: Mies, Maria. *Patriarchy and Accumulation on a World Scale*. Londres, Zed Books, 1986. Federici, Silvia. *Caliban and the Witch: Women, the Body, and Primitive Accumulation*. Nueva York, Autonomedia, 2004.

20 En *Mi nombre es Clelia* (Santiago de Chile, Edit. Héroes, 1996), Clelia Luro afirma que el final de la función episcopal de Podestá se debió a razones exclusivamente políticas, con maniobras encabezadas por el entonces presidente Onganía.

21 Luro de Podestá, Clelia. *Jerónimo Podestá. Un hombre entre los hombres. Su vida a través de sus escritos*. Buenos Aires, Ediciones Fabro, 2011.

22 *Ibid.*, pág.63. Las cartas citadas en lo sucesivo, están reproducidas en este volumen.

23 La reunión de la Conferencia Episcopal Latinoamericana realizada en agosto de 1968, en la ciudad de Medellín llegó a conclusiones similares. La adaptación al momento político, de acuerdo a la CELAM, obligaba a los sacerdotes a avalar acciones políticas de diferente cariz —revolucionarias, pacíficas o violentas— en los distintos contextos nacionales. Entre la curia argentina los documentos de Medellín movilizaron a varios sacerdotes en la formación del MSTM (Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo), en el que se destacaría la participación del padre Mugica. El primer encuentro del Movimiento, realizado en mayo de 1968, contó con el aval tácito de varios obispos (entre ellos, Jerónimo Podestá). El MSTM (entre 1967-1976) intentó articular la idea de renovación de la Iglesia (pos Concilio Vaticano II) con una fuerte participación política y social, principalmente en la acción en villas miserias, y una compleja cercanía con las organizaciones peronistas de izquierda.

24 Cfr. Rancière, Jacques. *El desacuerdo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2007. Agamben, Giorgio. *Homo sacer*. Valencia, Pre-Textos, 1998. Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Buenos Aires, Manantial, 2007.

25 Daniel Riera, en su novela *Evangelios y apócrifos* (Buenos Aires, Libros del naufrago, 2010), retoma también esta película para postular que la crucifixión de Jesús allí es presentada como el acto de suprema libertad de un Cristo-artista que se autoinmola por sus ideas.