

2010

Los hermanos Lamborghini: Contrapunto y desafío en los usos de la tradición nacional

Nancy Fernández

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Fernández, Nancy (Primavera-Otoño 2010) "Los hermanos Lamborghini: Contrapunto y desafío en los usos de la tradición nacional," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 71, Article 16.
Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss71/16>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

LOS HERMANOS LAMBORGHINI: CONTRAPUNTO Y DESAFÍO EN LOS USOS DE LA TRADICIÓN NACIONAL

Nancy Fernández

Universidad Nacional de Mar del Plata (CONICET), Argentina

Aquí empieza su aflicción

Ascasubi vía Bustos Domecq

Introducción

Ancistros y herederos son el producto de operaciones culturales retrospectivas. Ya Borges a propósito de Kafka, razonaba sobre el sistema de citas que los epígonos traman entre precursores imaginariamente vinculados entre sí; de esta manera, el presente sería la instancia que modula relaciones y traza líneas de filiación. Podría decirse que la historia de la literatura en su conjunto constituye una serie de pactos y diatribas pugnando por construir la escena protagónica de los autores, en la cual se hacen más o menos visibles sus estrategias de legitimación. Pero la historia de la literatura argentina presenta singularidades que tienen que ver con los desplazamientos históricos, políticos y culturales de ideologemas que funcionaron como variables de un imaginario fundacional: Civilización y Barbarie. Vectores binarios, pares opuestos siempre en tensión, paradójicas antinomias cuando no contradictorias, lo cierto es que desde el subtítulo del clásico *Facundo* de Domingo F. Sarmiento, esos lugares de anclaje y clasificación – lugares de enunciación – constituyeron un proceso de retornos constantes más movimientos de traslados y desalojos, que no siempre giraron en torno de la lucha partidista entre unitarios y federales, sino también entre criollos e inmigrantes – pensemos en el Centenario y la glorificación del Martín Fierro por parte de Lugones – entre masa, multitud y elite o clase media tendiente a desligarse de toda manifestación popular. Si en el siglo XIX fue la Generación del 37' quién interpretó la violenta realidad política de su tiempo enfrentando – gradualmente – a Juan Manuel de Rosas, la década del 70, ya en siglo XX fue testigo de complejas luchas y conflictos que condensó Juan

Domingo Perón. En esta línea, el apotegma de David Viñas, provocador, señala la emergencia de la literatura argentina con la figura de Rosas, lo cual implica cierta continuidad de aquellos comienzos; así, la violencia afirma la fuerza de un retorno, repetido pero siempre desplazado. En el siglo XX la historia de los golpes militares (30', 43' pasando por el 66' hasta llegar al 76') dan cuenta de una hostilidad hacia toda forma de manifestación masiva y popular, contando a su vez con el expreso apoyo o con la complicidad callada de vastos sectores de la clase media. Historia tensa e impetuosa que se va pergeñando sobre todo desde la caída del gobierno constitucional peronista en el 55' a manos de la "Libertadora". También tensa es la euforia que a principios de los 70' desfila en las calles porteñas con los manifestantes a favor de Héctor Cámpora, y opresivo es el clima que se vive entre los dos sectores internos del peronismo cuando se disputan el control del movimiento. El tristemente célebre episodio de Ezeiza con la llegada del líder desde el exilio español y la consecuente denostación pública que se le inflige al ala izquierdista y juvenil en Plaza de Mayo, es el gozne que marca el giro definitivo del poder que caerá en manos de López Rega y la Triple A para desembocar en la última y la más trágica de las dictaduras.

En este contexto desembocan las prácticas culturales que fueron cómplices y testigos de la algarabía artística que buscó apartarse del brazo de Onganía para refugiarse en el Instituto di Tella y en la bohemia intelectual de las librerías y los bares de la calle Corrientes. Así es como en 1969, Osvaldo Lamborghini publica *El fiord*, con el antecedente de *Nanina*, de Garmán García, y la posterior edición de *El frasquito*, de Luis Gusmán. Y así es como los tres amigos abandonan el efímero proyecto político de asesorar al Secretario de Cultura por la Provincia de Buenos Aires: el poeta y militante Leónidas Lamborghini. Con su apartamiento de los respectivos cargos públicos, deciden abocarse a formar un grupo intelectual de vanguardia, eligiendo el espacio semiclandestino y marginal de los circuitos institucionales; así surge *Literal* (1973-1977). Mas allá de las ocasionales disputas por el liderazgo del nuevo eje – entre García y Lamborghini –, buscaron diferenciarse de quienes se nucleaban en torno de *Los libros* (Piglia, Sarlo, Rosa, el Toto Schmucler), cuya línea política e ideológica, era una prioridad a la hora de establecer un marco de análisis y referencia en la producción cultural. Sin embargo, sería poco menos que ingenuo sostener que *Literal* se mantenía ascético de toda intervención política ya que su programa hay que encuadrarlo en la teoría crítica y semiológica del postestructuralismo francés, cuyo referente máximo es Tel Quel (una formación intelectual realizada a la luz de Marx, Lacan y Althusser). Desde esta perspectiva, Kristeva, Barthes, Ricardou, Sollers y otros, daban forma a un grupo que comenzaba a coagular en la Argentina los nombres de Héctor Libertella (*El camino de los hiperbóreos*), Tamara Kamenszain (*Los no, De este lado del mediterráneo*), el actor Lorenzo Quinteros, el semiólogo Oscar Steimberg, y una crítica que empezó descollando desde muy joven por la singular lucidez de sus análisis: Josefina Ludmer. Retomando la cuestión de los precursores, esa misma paradoja vivió *Literal*

en su momento de germen, respecto de un autor fetiche: Ricardo Zelarayán, escritor de circulación restringida a unos pocos advertidos. Su primer libro, *La obsesión del espacio*, fue reseñado por la revista, por lo cual podría decirse que de alguna manera fue descubierto por el grupo. Sin embargo, Zelarayán ejerció a su vez un ascendente magisterio que deslumbró a García, Lamborghini y Gusmán, en la estela de lo que fue Macedonio Fernández en la década del 20' para la vanguardia histórica en la Argentina. Y fue precisamente Zelarayán quién, a propósito del proyecto que estaban iniciando, les hizo conocer a Macedonio y a Gombrowicz.

Leónidas y Osvaldo

Muchos son los críticos que han dedicado sus lecturas a Leónidas Lamborghini (Fernando Molle, Daniel Freidemberg, Ana Porrúa, Julio Schwartzman, Omar Chauvié, Osvaldo Aguirre, Luis Chitarroni, Miguel Dalmaroni etc.). Algunos otros a Osvaldo (Josefina Ludmer, Cesar Aira, Arturo Carrera, Tamara Kamenzsain, Ariel Schettini, Adriana Astutti, Diego Peller, la entrevista que le hicieron Mónica Tamboreana y Alan Pauls en *Lecturas críticas*, Nicolás Rosa que se ocupa de ambos, etc.); y aunque Ricardo Straface titule su insoslayable libro *Osvaldo Lamborghini. Una biografía*, no evita la importancia y el ascendente que Leónidas ejerció sobre el hermano menor. Mas allá de los hechos, las versiones y los relatos que componen la trama de una vida, vamos a plantearnos el modo en que leer y escribir son operaciones culturales que traman, valga la redundancia, los vínculos con la historia personal y colectiva. Los textos elegidos, aquellos que forman parte menos de una biblioteca estable que de un capital ambulante de bienes simbólicos. Lo cierto (y nadie como Straface para narrarlo y mostrarlo) es que los libros marcan zonas de cruce interpersonales que contribuyen a delinear el imaginario de una comunidad de pares o de rivales. Aquí Osvaldo marca su territorio, en los pactos sobre intrigas que pone en foco a alianzas sospechosas – en su deliberada elección del margen – y sospechadas – transitivas en condición de clandestinidad tribal –. Si los críticos de Leónidas veían la reescritura como operación clave de una “estética” que se apropia tanto de la literatura clásica (Homero), de la moderna experimental (Joyce) como del género gauchesco, la risa, a veces oscura y ácida, a veces en sordina, es el gesto que atraviesa gran parte de su poética que no excluye el motivo de la artimaña (cuando la letra juega su prestigio en una partida de truco) o la trampa (cuando la palabra sugiere elípticamente aquello que decide callar). Entonces, la complicidad, ya con el lector, ya con el sujeto del enunciado, es la treta que funda el complejo vínculo entre los hermanos. La poética de Osvaldo también repone los ecos o los restos de una risa negra, matiz cromático que se debe a su juego incondicional sobre el filo de lo ilegible. Cómo podríamos sintetizar aquellas marcas que los distinguen? Por un lado, Leónidas

hace uso del canon (hegemónico) para resituar la tradición europea y nacional con operaciones que dinamizan el sistema de representación mediante la reescritura, el homenaje estilizado en variantes culturales, políticas e ideológicas (por ejemplo en “*Eva Perón en la hoguera*”) y la parodia (por ejemplo en *El solicitante descolocado* que es, básicamente el que tomo aquí). Dicho texto pone en tensión los registros de una neogauchesca urbana, el tango (“yo quise decirle mentira, mentira”), la literatura culta de las coplas de Manrique “como se viene la muerte / tan callando”). Este uso de la tradición *descoloca* los discursos hegemónicos en la mueca torsiva de un presente cómico y trágico (“– No gastés un solo peso / porque el pájaro / no ha cagado sobre mí”). Aquí es donde los motivos del trabajo, del salario, las instancias cívicas y electorales, urna y revolución, proponen un sujeto vaciado de su estatuto empírico. Los hermanos invalidan la visión comprensiva de la realidad aunque en Leónidas predomine el hiato, la descomposición y el fragmento y Osvaldo esté más cercano, al fragmento desde luego, pero más proclive al *síntoma*, cuyos materiales provienen de consignas, siglas, cortes discursivos y saberes de época. Los críticos coinciden en considerar a Leónidas un escritor de vanguardia (o diríamos mejor, de neovanguardia) por la ruptura que establece con las convenciones estéticas, sintácticas, fonéticas, por montar y desmontar (deconstruir) la estructura sólida del lenguaje levantado sobre la Idea, ideas de lo bello y lo comunicable. Asimismo desconoce el certificado de validez que la poesía extiende desde el terreno clásico e impugna desde su lugar, personal y solitario, con motivos políticos, cotidianos, familiares y culturales. Se diría que Leónidas revisa los materiales de la poesía y se convierte en recolector de los restos que la institución dejó afuera. Por otro lado, Osvaldo establece otro trato con la tradición. Aunque admita su presencia en los libros preferidos, lleva aquellos objetos de lectura a un campo que disuelve no solo las cláusulas de propiedad privada sino el sistema de representación sostenido en una referencialidad general y consensuada. Si Osvaldo y el grupo que integra forma una comunidad lo hace en función de un sujeto que se constituye *com-partiendo* consignas y saberes, en la doble acepción que nos señalaba Jacques Ranciere, en tanto *partición* de un sujeto que se afirma en el disenso, en su sensibilidad política que bordea la singularidad, la diferencia ajena a toda forma gregaria. Así, política, vida y literatura se cruzan como series simultáneamente constitutivas de lo real. Respecto de la escritura de Osvaldo, Aira notó en *El fiord* el procedimiento de la alegoría, pero acertadamente señalaba el corrimiento de su ínsita verticalidad. Probablemente podríamos advertirlo desde la operación que el autor practica, a saber, una diseminación y vaciamiento de sentidos en un continuo, cuya superficie es la letra que anula las contradicciones lógicas entre arriba/abajo, adentro/afuera. Véanse sino esas figuraciones que harían las veces de personajes (la categoría de personaje no entra en *El fiord* ya que es un texto contra la modalidad realista y el realismo hacía del personaje y el narrador eje central). Miremos también lo que podríamos asociar al espacio, o a esa dimensión donde lo que sucede implica algo así como un lugar. Si no hay contradicción, en tanto error categórico imputable a los procesos

secundarios, donde caben acusaciones, demostraciones, asociaciones, alegatos, aquí hay en cambio paradoja, ese mecanismo donde los sentidos coexisten simultáneamente en el inconsciente o en el lenguaje de los sueños. Aira admitía la presencia textual de la CGT, de Eva Perón, de Perón, de Augusto Timoteo Vandor, pero aquí son restos transformados de los saberes y del imaginario de época, del marco de referencia que sirve a Osvaldo para reinventar la potencialidad de la escritura cuando un término abandona su sentido para ocupar, sin mediación, uno diferente. De ahí, también, que podamos decir que *El fiord* es la contracara de *Quien mató a Rosendo*, de Rodolfo Walsh. Porque la escritura de Osvaldo es metonímica, allí donde la condensación y sustitución, la repetición y el desplazamiento encalan trazos del discurso político en consignas, siglas, registros culturales corridos de lugar. Asimismo, en la línea del trabajo sobre el referente, algo de lo que hace en *El fiord* lo muestra en *Stegmann 533'bla*, clara referencia al domicilio pringlense de Arturo Carrera, sede de encuentros, proyectos y tertulias intelectuales. Esto es una muestra cabal acerca de aquellas escrituras que juegan con lo verídico oponiéndose al realismo tradicional, el cual tiene que ver más con el verosímil que con una idea de verdad extratextual. Aclaremos de paso que *Stegmann* es un libro de forma breve – de bolsillo –, es un poemario que integra la colección Mate, que dirige Carrera y que en la contratapa leemos un subtítulo que no está en el anverso: “Unos bizarros poemas de circunstancia trágica”. Como podemos notar, las operaciones culturales, de las cuales ningún miembro de la cofradía artística e intelectual de entonces, es ajeno. Se trata de la construcción del mito personal del escritor o si se quiere, de la imagen de autor como una complejo subjetividad cuyo síntoma es el nombre propio. Ahora, si Osvaldo comparte con Leónidas su predilección por la gauchesca y por su texto canon, *Martín Ferro*, en el primero el género se funde con un saber que lo impregnó tempranamente: me refiero al psicoanálisis que junto a Germán García y Luis Gusmán absorbieron de Oscar Massotta. Entonces aquí podemos hablar de una práctica significativa que difiere de lo que hace Leónidas. Sin embargo, son notables algunas semejanzas, con la singularidad del artífice que ambos fueron para su propio estilo. Otra vez podemos advertir procedimientos compartidos, como la tensión entre el registro hablado y el escrito concomitante en ciertos aspectos con lo alto y lo bajo. La sintaxis de *El fiord*, donde la frase parece ser el núcleo rítmico y pulsional de la escritura, asimismo, muestra cultismos hiperbólicos como abyecciones exacerbadas, afirmando la grafía entre prosa y poesía sin mediar distinción. Quizá se trate de recuperar algo de lo que Liliana Guaragno señalaba como práctica terrorista de la lengua. En tal caso podemos recorrer una escritura cuyo síntoma es la escansión de un motivo: el cuerpo y su ritmo. Entonces, la letra corta la lengua del cuerpo y el cuerpo de la lengua. Así desarma la estructura legitimada por el sistema de representación político, ideológico, cultural, estético y lingüístico, entre cuyos escombros no quedan rastros de una tradición que naturalice lo nacional. De ahí que la violencia narrada y poetizada en términos de parricidio, incesto

y fagocitación, devuelva el gesto de quien acomete contra discursos consolidados bajo el dominio de algún rótulo. Eso es lo que acontece con el uso que Osvaldo hace del naturalismo. Mientras que se pronuncia grupalmente y en forma explícita contra todo lo que resume las demagogias populistas del realismo (como *Literal* hace notar en su manifiestos), *El fiord* anula conexiones extraverbales (metalingüísticas diría Lacan) y dentro del texto, integradoras, que puedan volver reconocibles empíricamente las alusiones sesgadas de la escritura. Pero bien podríamos pensar que todo modo de concebir arte y literatura tiene su reverso y en el caso de Osvaldo sería “*El niño proletario*”, el anómalo relato dentro de su producción que no obstante, también procede a cortar con bisturí, las narraciones lacrimógenas de marginados y oprimidos, surgidas en Boedo, entre las décadas del 20 y del 30' (más allá de la relectura que Eugenio Cambaceres hizo desde la Generación del 80', con una inversión del signo ideológico). Cambaceres, con una relectura adaptada a las necesidades de la cultura nacional en vistas del embate inmigratorio que asediaba la pura cepa de la oligarquía terrateniente. Recordemos *Potpurrí*, *Silbidos de un vago*, *Música sentimental* y sobre todo, *En la sangre*. En su caso, *Sin rumbo* supone un caso complejo entre decadentismo y naturalismo (por las descripciones detalladas del cuerpo, en estado erótico en descomposición mortal) con los últimos relentes románticos. Un cuento peculiar decía, por narrar una historia casi estructurada como “introducción, nudo y desenlace”. Sin embargo, en esa parodia de las políticas estéticas sobre la miseria, la legibilidad narrativa de los condenados sociales resulta trampa. En este sentido, si el método naturalista de Emile Zola consistía en la observación causal que registraba el detalle mórbido de patologías hereditarias, finales trágicos de malogradas vindicaciones proletarias (*Germinal*), disolución predeterminada de vínculos familiares y mecanismos sociales, (*Nana*), las historias de menesterosos, orfandad y desamparo de Elías Castelnuovo especialmente, pero también de Leónidas Barletta, Juan Cendoya, Alvaro Yunque etc. se construyen en base a módicas traducciones del modelo francés, con la austera retórica de quién sabe que en la pobreza no cabe el lujo de las palabras. Pero, aunque en el discurso del hambre y la enfermedad se constituye el sujeto como reverso inescindible del esplendor discursivo de la riqueza (todo sistema requiere su reverso), hay un oscuro indicio de un móvil sacrificial que inmoviliza, fatalmente, los lugares de víctima y victimario. Es allí donde los valores de circulación expulsan con violencia indefectible a mendigos y proletarios aunque no sean ajenos a su circuito; y es por ello que el lenguaje se descentra afirmándose, como retórica, precisamente en la falta de recursos y de estilo que advierte, impotente, el imposible objeto de deseo: el espejo rutilante de la potencia fiduciaria, como solo pudo pensarlo Nicolás Rosa. De tal manera, los relatos de Boedo se inscriben en el espacio transemiótico del significante y es ahí cuando Osvaldo asesta un negro golpe de gracia a la prodigalidad de ese llanto. Mientras que Boedo traduce la mediación entre lo real y lo imaginario como imposibilidad retórica mostrando la anulación instantánea de la extensión (entre

objeto real y objeto imaginario), Osvaldo Lamborghini realiza lúdicamente otra operación, ya que el lujo festivo de las palabras, el uso paródico de los estereotipos culturales (victimarios y víctimas son reconocibles, unos, en sus extremas atrocidades, otro, “Estropeado/Stroppani”, en su absoluta disección animal) juego ostensiblemente a mostrar, ahora sí, *Literalmente*, la extensión, entre escritura y objeto, entre el lenguaje y lo real que se expone ante la mirada “absorta”, perpleja de lectores que deben leer lo intratable, lo “inenarrable”. Entonces, Osvaldo Lamborghini reafirma su programa entre la repetición *literal* y el desplazamiento al bies; la introducción del relato en la primera persona del niño burgués, asesino y violador, reproduce el programa naturalista con la salvedad de un desvío, el filtro de la voz cuya imagen de autor repone el eco de Osvaldo como si dijera “ya lo vimos, ya estuvimos ahí”. Pero el riesgo que asume en la escritura es doble: poner a prueba apostando fuerte, los límites del lenguaje, sobre el borde mismo de lo legible y lo ilegible, lo que se puede decir y la sanción punitiva que la moral burguesa impone a las condiciones de publicación literaria.

Cultura nacional y tradición (construcción y uso)

Aunque muy lejos de demagogias y populismos, en *Literal* se trató de ejercer un secreto destino que hacía de la intriga y el complot, la base de su condición política. Así, sospechosos y sospechados de toda aquella línea que comulgara con las bellas letras y la estética realista convencional, erigieron su propuesta como consignas seriadas que jugaban a descolocar la lectura y generar provocación. Eso fue la pegatina callejera de afiches que desplegaban una sólida concepción teórica en sintonía con la escuela francesa, lo cual, más que sumar acólitos se realizó como un happening y celebración de lo que para ellos constituyó la práctica colectiva del lenguaje, sin nombre propio ni propiedad privada; lengua fraguada y silente, sobre la materia rugosa del pegamento y el papel en paredes al descuido y al azar. Sin embargo, ese pacto clandestino, tenía la compacidad de la letra, la palabra, la frase arrojadas contra el vacío de la comunicación, pero que sostenidas sobre la materialidad del significante, no hablaban de literatura (mucho menos de valores que normaran calidades) sino y sobre todo del proceso de escritura como producción. Así, la performance, la puesta en escena de la circulación textual muchas veces previa al texto, constituyó la base de operaciones culturales que radicalizaban las experiencias de vanguardia. Los ‘70’ y su contexto dieron marco a ese proyecto y de alguna manera se empezaba a construir modelos, líneas de filiación, usos y lecturas de la tradición nacional para poner a prueba el acto y el lugar de enunciación. Quiero decir, textos y nombres inclasificables hicieron del margen su operación, su moldura y elección; podría decirse que son poéticas del borde por la deliberada opción que, en ese momento, los desaloja del amparo tranquilizador que brinda

la legitimidad institucional. Fuera de catálogos y programas de estudio, fuera de circuitos comerciales y librerías, mantuvieron no obstante un estratégico movimiento que tampoco los privó de cierta recepción mediática (notas, reseñas) más allá de que la trama de sus acciones comenzara en los bares porteños. Y allí, y en algunos departamentos que fueron sede de tertulias y disputas (como el de Paula Wajzman y la célebre Piri Lugones, la actriz Tina Serrano y su marido de entonces, Lorenzo Quinteros) comenzaron y continuaron las prácticas que se quisieron de frontera sin relegarse a la marginalidad, en tanto condición externa que imponen los circuitos de producción, circulación y consumo. Al sustraerse a la ley de la oferta y la demanda, la escritura, como conjunto de procedimientos sobre un capital simbólico, genera el efecto de una palabra fraguada en la clandestinidad, resistente a la comunicación y a toda regla de aceptabilidad. Ahí es donde el efecto de jerga privada o mejor, de habla tribal, se afirma en la formación, artística, intelectual, donde códigos y consignas son identikit de pertenencia o exclusión. Y es allí mismo donde el grupo, enfrentándose al sentido común de la sociedad, inscribe un primer gesto de violencia. Pero como no hay gesto sin algo de acto ritual, la posición que mantuvieron desde 1973 a 1977, reescribe y transforma, repite y desplaza, el mito nacional constitutivo de nuestra comunidad y nuestra historia: el peronismo. Ese lapso es la secuela de militancias esporádicas y de ambiguos vínculos familiares; es cierto, en Osvaldo se manifiestan esos acontecimientos más o menos privados, más o menos públicos, de Perón y de Leónidas Lamborghini, su hermano, su mentor. Por ello, lejos de ser los poemas, un mero reflejo de vivencias personales, se emplazan como síntoma de sustituciones y desvíos, de metonimias y condensaciones elípticas, donde la escritura cobra sentido como fragmento inconcluso de la experiencia, o de la propia vida. Si “meterse en política” fue un modo de respirar el aire de los tiempos y de fantasear con la impostura de una subjetividad, también fue el intento de traducir y de apropiarse de la figura fraterna, imitándolo primero para traicionarlo después. Si bien Osvaldo tardó en manifestarse sobre la ruptura gradual con su hermano Leónidas, fue este quien produjo uno de los mejores textos de su poética, por el ímpetu visible y a la vez el enigma de una sordidez que se cierne, asediándolos, sobre los dos hermanos, encerrados en un cuarto del hotel Callao, allí donde en ocasiones, pernoctó sin rumbo fijo Osvaldo. La sección IX de *Las diez escenas del paciente* (1970), el tercer libro que sigue a *Las patas en la fuente* (1966) y *La estatua de la libertad* (1968), incluidos en *El solicitante descolocado* (1971-1989).

“y él daba vueltas a mi alrededor
 con su larga charla
 intentando otra vez
 clavarme eso
 lo que tenía clavado de niño
 de años hace años

– ¡pero eso fue sólo un penetrante accidente!
nada más
le grito violento
entonces
– ¡no elijas la inocencia!
me gritó él también
violento
a tirones
violento
– ¡y no elijo la inocencia!

y en seguida lo sorprendo
cuando estaba por hundirme
eso que él tenía hundido ahí
de años hace años

– y no tengas miedo
me dice
– y no tengo miedo le respondo
empuñando violento el electro shock
que siempre llevo
entre mis ropas

y él comenzó a retroceder
entonces
al fondo de la pieza
y no quiero
¡y no quiero
gritaba desde allí
lleno de ruido
y saqué violento
el electro shock
de entre mis ropas
que siempre llevo
y él grita
loco sí
boludo no!
loco sí
¡boludo no!

porque prefería llegar a ser
el loco que era
antes que
boludo sí

cuando entonces le recordé
la serena parodia

de la ceremonia del té
que hacíamos
al caer la tarde
frente al mar”.....

El extracto es sólo una parte de una letra que desmonta y reconstruye no tanto las tardes de ajedrez que escandían tiempos difíciles pero de hermanos unidos. Aquí más bien se trata del truco, como juego y apuesta, como artimaña que promete pagos y esconde deudas, contraídas por contingencia, por “accidente”. Es el desafío y contrapunto que repone a su manera el libro guía: *Martín Fierro*. De la lucha por la ley de levas (decretada por Sarmiento), el paso por la fuga, el culto a las leyes consuetudinarias y el código de la amistad (entre Fierro y Cruz) hasta la paulatina reintegración al sistema político y social en la segunda parte. El viaje de Ida y Vuelta de Martín Fierro parece devolver una imagen especular y transformada a Leónidas y Osvaldo, quienes además, siempre buscaron en su escritura, el ritmo de la poesía, la música irregular de los versos gauchescos.

Los vaivenes militantes de Osvaldo son conocidos; al fervor juvenil de un antiimperialismo, continúa el corte con el ala izquierda de las listas sindicales del periodismo para volcarse a posiciones ortodoxas muy distintas de las que sostenían, hacia finales de los 60', Eduardo Jozami, Osvaldo Bayer y Rodolfo Walsh. Pero aunque hubo aquel reencuentro efímero con Leónidas poco antes de Ezeiza, Osvaldo conoce el impacto de la visibilidad que implica un modo elegido de inserción en el campo intelectual argentino. En 1969 publicó *El fiord* (ediciones Chinatown, sello “literalmente” inventado por Osvaldo), vendido por contraseña en la librería Hernández, en el centro de la ciudad de Buenos Aires; después aparecerá *Sebregondi retrocede* (colección Narradores del Arca, cuyo editor se apellidaba Noé, una verdadera epifanía de la animalidad o la barbarie), casi simultáneamente con la salida del primer número de *Literat*.

En la constelación literaria, resulta productivo leer la escritura de Lamborghini a la luz y a la sombra de *El matadero*, *Las refalosa* y *La fiesta del Monstruo*; Echeverría, Ascasubi y Bustos Domecq son los autores que modulan en esta serie, los tonos de la violencia que atraviesa la lengua nacional. Y pareciera así que, salvando las variables, el sujeto se constituye como sistema y/o escritura que enuncia el habla del terror. Así, desde la estilización a la parodia, la escena fundante es el uso y violación del cuerpo. Pero en esa interpelación que coloca la víctima en el lugar de la Civilización, se produce una paradoja, cuando no un desajuste. Porque desde Martínez Estrada pasando por Viñas hasta Piglia (Rosa, Sarlo, Ludmer para llegar a Gabo Ferro), vimos la Barbarie encarnada como naturaleza visceral y sanguinaria. América salvaje y previa a la lengua, la ética y la civilidad. ¿Qué cuerpo se tiñe entonces del rojo federal – y peronista –, qué carne es sometida como res de matadero? el cuerpo idealizado, el conjunto de ideas que no se matan pero que provocan risa y diversión a la hora de exponer su desamparo, desnudez. Esas son las escenas que Piglia rescataba de *El matadero*; el hervidero de negras y carniceros que

manchan la estampa intangible y el discurso engolado del unitario bajándolo en masa de la altura ecuestre. Un elogio del verosímil que cobra su verdad en la muerte final; aplauso del carnaval blasfemo y bestial, resultado de la pluma maestra que supo estilizar, con distancia genuina y proximidad estratégica, la palabra ajena. Recién ahí la virtud heredada de Europa cobra el peso de lo material. Dos imágenes representando las instancias monstruosas y animales de verdugos y de víctimas, con la salvedad que el bárbaro es producto de un retrato, del artificio de quien esgrime la letra a conciencia de arma y lucha. Tal es el contexto que la construcción del nombre propio en tanto imagen — y mito — de autor requiere el siglo XIX. Pero en el caso de Acasubi, la palabra criminal funciona como amenaza. Aquí, la danza coral que fue rito colectivo y tradición rural se vuelve palabra anónima y policial; pero a su vez, se dice como ventaja y servicio de quien hace uso de la artimaña retórica, encubriendo el nombre propio con seudónimo — Paulino Lucero —, con acápite introductorio — que marca las posiciones a condenar y defender, y que bautiza con nombre el nombre de la Patria. Jacinto Cielo, soldado y gacetero, es el sujeto del enunciado que se aloja en la zona legítima frente al mazorquero sin nombre, degollador al servicio de Rosas. La fiesta y la sangre comenzaron a coagular las figuraciones, los motivos estéticos que hacen funcionar un dispositivo ideológico. El final de *El matadero* es elocuente: “Pobre diablo, sólo queríamos divertirnos con él y tomó la cosa demasiado a serio” cuenta el narrador que dijo el juez de la casilla enlodada al Sur de Buenos Aires. Y también nos cuenta que frunció su “ceño de tigre”. Si de sangre vive el animal, el hombre culto no sólo dispone de la razón sino también de las “tretas del débil” (tomo en préstamo la expresión de Josefina Ludmer). Al no garantizar ni gloria ni nación, la lucidez civil del pensamiento como arma, se refugia en su trampa letrada: borrar y pervertir el rostro del enemigo hasta despojarlo de su nombre.

En *La fiesta del Monstruo*, la masa tiene sus nombres pero agregaría: alias de jergas delictivas, patotas partidistas que hacen alusión metonímicamente, a cuerpo de bestia, a parte de monstruo. Cogote, pescuezo, resuello son indicios parciales del Perro Bonzo, la Mascota y de sus compañeros de andanzas, que reciben uno a uno las armas para escoltar el gran estandarte. Antes que denuncia y testimonio (demasiado cómodo por publicarse después del 55'), antes que el “odio visceral” que Bioy refiere en una entrevista, la narración en primera persona, protagonista y testigo del gran evento nacional, constituye una parodia que extrema los lugares comunes de los descamisados. Asimismo, el mundo representado es la fiesta colectiva y popular de un acto transmitido en cadena, dándole a la cultura de masas la función política que encubre el juego grupal con un judío rebelde. En síntesis, la escritura en dueto de Busto Domecq es la doble parodia de la clase a la que ellos no pertenecen, y también a la propia postura de sus creadores, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, a quienes le brindan la ocasión propicia para reír de sus propias hiperbólicas denostaciones, que tuvieron su resguardo en la revista *Sur* (dirigida por Victoria Ocampo). En

este clima peronista sin que Perón sea nombrado, la fecha del relato comporta un problema. Corre el año 47' y se habla en dos oportunidades de "la marchita, que es nuestra bandera"; si fue grabada oficialmente por Hugo del Carril en 1949, a que marcha se referirá? Andrés Avellaneda y María Teresa Gramuglio bordearon este problema sin abordar al respecto "*La fiesta del Monstruo*" sino "*Un modelo para la muerte*". Ni uno ni otro esclarecen el enigma referencial que constituye la marcha a lo cual podemos arriesgar que si no es el producto de la grabación instituida, sí son las instancias previas que tienen su difuso origen en el carnaval, la comparsa, la murga, el himno de club Barracas Juniors y que referentes del partido coinciden en admitir la autoría de Sciamerella. La procedencia popular de los ritmos es modificada a pedido de Hugo del Carril por una impronta marcial. De lo que no cabe dudas, es que el relato trata el pleno contexto del movimiento cuando Perón es líder indiscutido, con sus ritos y sistema de representación, sin que haya referencias claras o precisas a los comienzos de Perón en las filas del GOU, Edelmiro Farrell y sus marchas militares. Si algo no se cuenta es el discurso de casta y orden administrativo que impuso cada golpe militar.*

El *fiord* no solo invierte sino que deconstruye, transmuta los ideologemas claves (sintagmas cristalizados, consignas, lemas y eslogans que cimientan el imaginario nacional hecho discurso). Esto es, sin alinearse en la posición que acuerdan Echeverría, Ascasubi y Bustos Domecq, *El fiord*, resistente, ilegible se aloja en la zona más oscura de la fiesta bárbara, la "fiestonga del garchar" donde ni bien se nombra un término, eso mismo ya juega otro papel. En una sucesiva cadena significativa de desplazamientos, repeticiones, Carla Greta Terón será la CGT, Atilio Tancredo Vacán será Augusto Timoteo Vandor, en un juego donde la alegoría se inviste de todos los procedimientos posibles: traducción-traición (al sentido, al orden de lo general). Lamborghini reproduce estas claves, iniciales, anagramas, para que en su desintegración significativa las máscaras identitarias se transformen en efectos de diferencia. No hay mera inversión de roles y estereotipos sino disolución de las categorías generales que dando lugar al concepto, instalan la representación. Sin embargo *El fiord* plantea una contrapartida en el juego político y repone los mismos ideologemas desde la historia del peronismo: montoneros, la CGT, Vandor. Arriba/abajo, adentro/afuera, son los lugares que rompen el pacto de la lógica causal para establecer otra alianza, la relación entre palabra e imagen que pone énfasis en la eficacia de la acción. Así, el juego onírico repone la salida inconsciente al ardid de la representación. Ese es el ritmo y cadencia que anulando la distinción entre prosa y poesía, asume un lenguaje previo o mejor ajeno al carácter logocéntrico de nuestra cultura; así, la escritura inscribe la lengua del cuerpo como pornografía pura. El acta de nacimiento del "chico de mierda" rompe el pacto de la lengua social para instalar una jerga. La instancia obscena que apuesta a la mostración directa y carnal de la palabra-cuerpo, cuerpo-palabra, impugna la distancia sagrada de la mirada idealizante y externa. Aquí mismo hay que situar la parodia

de *Totem y Tabú*, de Sigmund Freud, apellido que presta un anagrama para el sentido/significante de la escena de incesto materno, parricidio y fagocitación final del líder. *El fiord* destituyó la mirada para poner en su lugar el tacto y la materialidad sexuada.

Cita y Advertencia

Este texto es una reescritura y versión acotada de una serie de trabajos derivados en una última publicación de mi autoría, a saber, “Cuerpo y violencia en la literatura argentina (Echeverría, Ascasubi, Bustos Domecq, Lamborghini y el grupo Literal)”. Dicho artículo forma parte de un libro colectivo, *Papeles en progreso. Usos y relectura de la tradición en la literatura argentina*, compilado por Edgardo Berg (Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2010). A su prólogo continúan los trabajos de Joaquín Correa, Nancy Fernández, Daniel Mesa Gancedo, Sebastián Hernaiz, Pablo Montoya, Daniel Nimes, Fabián Soberón y Jorge Wolff.

OBRAS CITADAS

Avellaneda, Andrés, *El habla de la ideología*, Buenos Aires: Sudamericana, 1983.

Borges, Jorge Luis, “Kafka y sus precursores”, en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires: Emecé, 1986.

Fernández Nancy, “Fiesta y cuerpo: algunas reescrituras de Civilización y Barbarie” en Elisa Calabrese, Edgardo Berg y otros, *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1996

———, “Violencia, risa y parodia. *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres y *El niño proletario* de Osvaldo Lamborghini”, en revista *Escritura. Teoría y crítica literarias*, no. 33/34, Caracas, 1992.

Gramuglio, María Teresa, “Bioy, Borges y Sur” en *Punto de Vista*, Año XII, número 34, julio/setiembre 1989, págs. 11-16, Buenos Aires.

Lamborghini, Osvaldo, *El fiord en Novelas y cuentos I*, edición al cuidado de César Aira, Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

Libertella, Héctor, (comp.), *Literal. 1973/1977*, Buenos Aires: Santiago Arcos, 2002.

Ludmer, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

Piglia, Ricardo, “El lugar de Saer” en *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, prólogo, selección y edición de Jorge Carrión, Barcelona: editorial Candaya, 2008.

———, *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Siglo XX/Universidad Nacional del Litoral.

Strafacce, Ricardo, *Oswaldo Lamborghini, una biografía*, Buenos Aires: Mansalva, 2008.

Viñas, David, *Literatura argentina y realidad política* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

Wolff, Jorge, *Telquelismos latinoamericanos. La teoría crítica francesa en el entrelugar de los trópicos*, Buenos Aires: Grumo, 2009.

* Al respecto mantuve intercambio de reflexiones con Edgardo Berg y Juan Diego Incardona.