

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con reconocimiento Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



LA PARODIA COMO REVELACIÓN:
UNA LECTURA DE *TADEYS*,
NOVELA PÓSTUMA DE OSVALDO LAMBORGHINI

TESIS

Que para obtener el grado de
DOCTORA EN LETRAS MODERNAS

Presenta
Zyanya Mariana Mejía Ascencio

Directora de la tesis
Dra. Cecilia Salmerón Tellechea

Lectores
Dr. César Nuñez
Dr. Panagiotis Deligiannakis

A mi hija, el sentido

a Noé Jitrik, mi Virgilio
y a Tununa,
por la leche con chocolate de mi infancia en Torres de Mixcoac

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis existe gracias a las becas y apoyos que me otorgaron CONACYT y la Universidad Iberoamericana, a través de FICSAC. Más allá de las instituciones, quiero agradecer a las personas sin las cuales este viaje no hubiera llegado a buen puerto.

Todo mi proceso de formación como doctora se lo debo a la paciencia y a los vislumbres de la Dra. Cecilia Salmerón Tellechea, sin su bonhomía y fe en mi trabajo, esta tesis no existiría. Al Dr. César Nuñez, le agradezco su generosa y afectiva lectura, aún sin conocerme, y al Dr. Panagiotis Deligiannakis, su tiempo y atenta lectura; para ambos, mi gratitud por haber aceptado integrar la Comisión Lectora de este trabajo.

Me siento en deuda con el escritor y académico Ignacio Padilla (1968-2016) que, en días sombríos, me regaló tiempo y palabras para no desertar del doctorado, de alguna manera esa larga conversación me acompañó todo el camino; gracias. No quiero dejar de nombrar a dos mujeres, colegas y jefas, que siempre me han apoyado; Mónica Chávez e Hilda Patiño, mi gratitud sincera.

En Buenos Aires, sin la hospitalidad de mi exsuegra Norma Carabajal y las pláticas con Roberto Ferro en el bullicioso Once, hubiera sido imposible encontrarme con escritores y académicos que habían conocido a Osvaldo Lamborghini; entre ellos César Aira, Josefina Ludmer, Germán García y Luis Chitarroni, a todos ellos mi gratitud por el tiempo, las palabras y los cafés. Agradezco en especial los muchos diálogos con el escritor Ricardo Strafacce en el Café Varela Varelita, su cálida generosidad aún resuena en mí. Por supuesto mi amor a Noé y Tununa, padre y madre de muchas formas.

En México, a María Elena y sus hijas que me han regalado certezas cotidianas y amor; a Carlitos, un hermano que me regaló la vida; a mi querida Brenda por el alimento y la complicidad, y a Joe por leer esta tesis con cariño y amistad. A mi hija, Tziri, por su solidario abrazo en esta empresa y por su amor y existencia siempre. ZM

La música, los estados de la felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.

Borges

ÍNDICE

Entre Lamborghinis y parodia: Introducción	8
Capítulo I	
I- La parodia: El gesto de un canto que traviste, exhibe, revela	21
1.1 La parodia ilustrada	21
1.2 El palimpsesto invertido de Genette	31
1.3 Parodia, la provocación lúdica en los formalistas rusos	35
1.4 De lo sagrado a lo soez: Una arqueología de la parodia según Bajtín	41
1.5 En busca de la risa y el género perdido: Kristeva	49
1.6 Hutcheon: <i>ethos</i> y paradojas en la parodia	59
1.7 Política, colectividad e individualidad de una literatura menor	65
1.8 La poética de la parodia	70
Capítulo II	
II- El cielo por asalto: Vida y obra de un tal Osvaldo Lamborghini	84
2.1 La muerte fértil: Operaciones de autor	86
2.2 Temblar con cortesía: <i>El Fiord</i>	100
2.3 <i>Marc</i> , la historieta	114
2.4 La imagen inversa: Los Sebregondis	117
2.4.1 El Sebregondi-poemario: Una reivindicación anal	118
2.4.2 El Sebregondi-prosa y los niños: el niño proletario, el niño taza	129
2.5 De Macedonio a Genet	135
2.6 Los hermanos Lamborghini: homosensual adentro-político afuera	144
2.7 <i>Literal</i> , la revista	172
Capítulo III	
III.- La saga de los <i>Tadeys</i> : arqueología de un encuentro	177
3.1 Una obra singular, póstuma y posiblemente incompleta	177
3.2 La representación de la representación	181
3.3 Historia de un encuentro: Una lengua, un derecho, el desierto y los tadeys	196
3.4 Genealogía de un encuentro: El misterio de los tadeys	214

3.4.1 Artificios de un encuentro: caníbales y civilizados	234
3.4.2 El espejo de la representación: semi civilizados y tadeys	243
3.5 La encarnación del encuentro: El ano	250
3.5.1 Heréticos y déspotas: el monstruo semita	266
3.5.2 De amujerar o la mujer como monstruo institucional	273
Conclusiones o disquisiciones breves alrededor de una saga	285
Bibliografía	289

ABREVIATURAS

TÍTULOS:

NCI: Osvaldo Lamborghini, *Novelas y cuentos I*

NCII: Osvaldo Lamborghini, *Novelas y cuentos II*

SRi: Osvaldo Lamborghini, «Apéndice: Sebregondi retrocede.»

SRii: Osvaldo Lamborghini, «Sebregondi retrocede»

DRAE. *Diccionario de la Real Academia Española*

OCI: Jorge Luis Borges, *Obras Completas I*

OCII: Jorge Luis Borges, *Obras Completas II*

AUTORES:

OL: *Osvaldo Lamborghini*

ENTRE LAMBORGHINIS Y PARODIA: INTRODUCCIÓN

La parodia es una obra en la que el parodista parodia lo parodiado
Papernoi.

OL, como la crítica argentina nombra a Osvaldo Lamborghini, llegó a mi vida una tarde del 2009, en un taller literario con Mónica Lavín. Yo terminaba de leer un ensayo acerca del erotismo y sus vínculos con la violencia cuando César Tejeda, que en aquel entonces tallereaba lo que sería su primera novela *Épica de bolsillo para un joven de clase media* (2012), comentó: “En tu ensayo tienes que incluir a *Tadeys*, una novela horrorosa”. La novela de Osvaldo Lamborghini se acababa de publicar en la colección ‘Singulares’ de Conaculta (*Tadeys*, 2009), que dirigía el escritor y periodista Mario González Suárez. Compré y leí el libro de Lamborghini, lo viví como la crónica de una serie de abusos comunes en México pero presentados como inversiones, en vez de violar mujeres o niñas se violaban hombres y niños. Al terminar el libro lo olvidé en los cajones de mi memoria.

Bajo la presión burocrática, al iniciar el doctorado, reapareció *Tadeys*. La novela póstuma del poeta y escritor argentino unía, según mis recuerdos, erotismo-violencia-sacralidad, la línea de ideas que me gustaba investigar. Nunca imaginé que esta decisión apresurada e intuitiva me regalaría mucho más. Por un lado, me permitió adentrarme en las complejidades históricas y estructurales que plantea la parodia y su vertiente latinoamericana; neobarroca y neobarrosa. Por el otro, me dediqué cuatro años a la lengua sin patria, ni patria que propone Lamborghini y al erotismo, anudado a lo violento-político y a lo sagrado-histórico, que estructura la saga de los *Tadeys*.

Al elegir la novela de *Tadeys*, me interesaba: 1) fundamentar la importancia de estudiar una novela póstuma, posiblemente inconclusa y poco estudiada. 2) Describir el estado textual de la obra de OL. 3) Ubicar en el texto, las claves y registros que me permitían leerlo como parodia. 4) Restablecer los diferentes discursos parodiados (civilización y barbarie, progreso y salvajismos...) que se textualizan e incluso se encarnan en la trama. 5)

Sin embargo, quería trascender el ámbito literario, interpretando esta obra más allá de las dicotomías capitalistas (campo/ciudad; orilla/centro; salvaje/civilizado; progreso/atraso...) que se desprenden de ella. 6) Me motivaba profundizar en la capacidad panorámica de la estructura paródica y, por lo tanto, 7) demostrar que el género es capaz de revelar, amalgamando diferentes discursos en una misma trama, los linajes literarios que le anteceden, al tiempo que denuncia contextos políticos.

Por la intertextualidad explícita de diferentes discursos entrelazados en la novela, la investigación empezó con la parodia y el capítulo I de la tesis recorre el vaivén de un posible género perdido y actualmente recuperado por la crítica literaria moderna. Esta idea que retoma el linaje dionisiaco de la parodia, se fundamenta en las propuestas de los principales teóricos que han hablado de ella. El recuento inicia con la desaparición del término durante la Edad media, a pesar de las escenificaciones paródicas de los rituales cristianos; su renacimiento con el pensamiento ilustrado en tanto bisagra estilística, más cercana a la sátira educadora; y su importancia en la crítica literaria moderna como discurso reflexivo y crítico. Como crítica literaria moderna, me refiero a las proposiciones de los formalistas rusos, particularmente a lo expuesto por Tiniánov; a los teóricos franceses como Genette y Foucault y, a la idea de ‘repetición y diferencia’ propuesta por Deleuze. Añado, las teorías anglosajonas con especial énfasis en la canadiense Hutcheon.

Más allá de las definiciones teóricas, me preocupaba poder plasmar en esta tesis la relación de la parodia con los discursos acallados por el cristianismo, en tanto institución de poder, así como su capacidad crítica a partir del uso de discursos populares y escatológicos. Me interesaba particularmente evidenciar la episteme vertical occidental, de raigambre cristiana y sagrada, que ha sustentado la normatividad y los principios comúnmente aceptados por los Estados Nacionales modernos latinoamericanos. De ahí la importancia, para este análisis, de lo planteado por Bajtín y por Kristeva.

Por una parte, Bajtín explica lo carnavalesco como la fusión de diversos discursos culturales, históricos e ideológicos en la trama de un mismo texto; mezcla de voces que suscitan el nacimiento de la moderna novela occidental. Por otra parte, analiza la sátira menipea, una estructura dramática de origen griego que, dadas sus características, es capaz de representar el cambio o la extinción de un sistema de valores encarnando conceptos en una historia. Ambos dispositivos, la estructura menipea y el amalgamamiento de discursos al ritmo de un carnaval, descritos en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1986) y difundidos en Francia por la búlgara Julia Kristeva, son analizados en el capítulo I de este trabajo como elementos que caracterizan la parodia en general y su uso en América Latina, en particular. Incluyo la propuesta de Kristeva que se concentra en la capacidad crítica de la estructura paródica para enfrentar y cuestionar los valores que impone el poder; en occidente el cristianismo y sus derivados laicos condensados en el Estado nacional tripartita. Huelga decir, que todas estas reflexiones acerca de la parodia, serán retomadas en el capítulo II y sobre todo en el capítulo III, para demostrar la importancia de la novela de *Tadeys* como *imago* panorámico de la historia colonial de la región.

Concluye el recuento con la propuesta de Aristóteles en la *Poética* y la importancia de la representación, como estructura de identidad, para la sociedad ateniense. A partir de ellos, este capítulo pretende plantear los límites y posibilidades de una forma literaria considerada ambigua, pero también las derivaciones de un término que, aunque mirado con desdén, no sólo cuestionó el logocentrismo europeo u occidental, sino que fundó miradas literarias e históricas en América Latina.

Al respecto, el crítico literario argentino Roberto Ferro explica que la parodia ha sido “el modo privilegiado y fundante con que la literatura Latinoamericana ha problematizado las jerarquías de autoridad y las manifestaciones de poder cultural que estructuran el paradigma centro/periferia [...] no como suplementos vicarios, estrategias de ocultamiento o de simulación de una identidad inalcanzable, sino como gesto distintivo y fundacional” (Ferro 7).

Cabría recordar que el nacimiento de la literatura de Nuestra América fue a partir de la cita a los textos de leyes generales; textos nacidos como continuidad legal o como burla a la norma. En las Indias occidentales, a diferencia de Europa, los hombres-puente entre la metrópolis y las colonias, los burócratas más leídos que escribían, jugaban casi siempre con la tradición y la risa en un mismo texto; de alguna manera ‘el gesto paródico’ fundó la literatura americana.

En los textos, la geografía, la fábula y los prodigios de la región se instalan sobre las estructuras discursivas traídas de ultramar (tratados jurídicos, crónicas religiosas, discurso científicista y antropológico) proponiendo imágenes y visiones literarias de gran riqueza discursiva. *La expresión americana*, le llamaba Lezama Lima, a esta textualidad de reflejos barrocos, a estos gestos discursivos en relación directa con imágenes medievales y renacentistas, con los libros grecolatinos y los viajes a países fabulosos y desembarcos en puertos desconocidos. Sistemas metafóricos que fundan voces y cantos en la literatura latinoamericana, no sólo en Osvaldo Lamborghini.

Empero, Roberto Ferro añade que:

(...) una de las características predominantes en los estudios sobre la parodia en la Literatura Latinoamericana supone el traslado casi mecánico de modelos teóricos extrapolados, cuya validez y entidad no está en discusión, pero que han surgido como producto de la reflexión sobre textos que guardan diferencias de todo orden con los que son objeto de nuestra atención. (Ferro 7)

Siguiendo al crítico y escritor argentino Roberto Ferro, el capítulo I de esta tesis concluye que la parodia, más que una bisagra estilística o una imitación burlesca, coto de los bajos fondos, es un género que encarna conceptos e invierte mundos revelando su agonía. En el inciso “la poética de la parodia”, añado que el género de la parodia no es un fenómeno occidental, coto de los neo-estructuralistas, sino una estructura compleja que puede rastrearse en muchas literaturas como la japonesa, la china, y por supuesto en la latinoamericana. En los casos brevemente analizados en esta tesis, quise demostrar que la parodia sirve para retratar

mundos cambiantes y agónicos, dejando en el espectador la simiente de una tristeza melancólica. El mundo conocido se disuelve y por eso puede retratarse tan descarnadamente.

Si la estructura paródica aparece en diversas literaturas que hablan de ciclos culturales decadentes y moribundos, para efectos de este trabajo nos limitaremos a la literatura argentina; en particular aquella que rodea a los hermanos Lamborghini y, de alguna manera, la que forma y conforma la obra de Osvaldo, el menor de los Lamborghini. Quizás la historia de la parodia lamborghiniiana arranque en 1955, al inicio de la resistencia peronista, cuando aparece el *Saboteador arrepentido*, el primer libro de poemas de Leónidas Lamborghini, de tradición peronista y hermano mayor de Osvaldo. La idea de sabotaje, eco de estructuras paródicas, es nueva y vieja a la vez; es una línea quebrada y continua que va de Hernández y *El gaucho Martín Fierro* (1872), hasta *Operación masacre* (1957), de Rodolfo Walsh. Este linaje, rastro de unas ruinas circulares que se reescriben continuamente y es retomado por Leónidas en plena proscripción del peronismo, pasa por el habla de los personajes de Arlt, por el lamento del tango y el sainete de los hermanos Discépolo, atraviesa las consignas del discurso popular y la sintaxis peronista y, por supuesto, se descoloca frente a Borges. Son un montón de voces, risas y tragedias, que cruzan a Osvaldo.

Inmovilizado frente a la persistencia de la tradición literaria, incluso dentro del ámbito familiar, Osvaldo decide odiar y homenajear a su hermano; para/odiar a su héroe de infancia y a su entorno peronista. Decide, como Hegel lo explicara, pasar de la tragedia griega a la comedia burguesa, “es decir, de Edipo Rey al vodeville” (*El Ortiba*) y proponer, por lo menos en *Tadeys*, una síntesis histórica al estilo hegeliano.

Entiende Osvaldo que más allá de los discursos populares, vanguardistas y elitistas, la lengua traída de ultramar e impuesta como lengua nacional en nuestro continente, ha implicado la construcción de identidades nacionales y discursivas en constante contradicción. Intuye, muy posiblemente siguiendo a Kristeva y los telquelista, publicados en la revista *Literal*, que la estructura paródica que utiliza su hermano Leónidas en su poética, a pesar de

su capacidad para unir y amalgamar oposiciones discursivas, de retomar tradiciones populares vertidas en las letras del tango y en el lenguaje popular, implica una representación exótica y periférica de los latinoamericanos en el mercado europeo; una especie de sub-europeos, de literatura de segunda clase. Al fin y al cabo, está hecha de fragmentos coloniales y gestos presentes; de pedacerías que evocan un pasado acallado, sometido y en ruinas.

Silencios textuales que se confunden con el silencio corporal del menor de los Lamborghini. De ahí que la vida de Osvaldo esté muy vinculada a su obra y que pueda considerarse como una literatura menor, utilizando el término acuñado por Deleuze y Guattari para referirse a literaturas que no conforman el canon nacional de representación cultural, y que además proponen una mirada oblicua y política de su momento histórico. De hecho, se podría decir que Osvaldo es un autor de lengua y de ideas. Su lengua rebuscada, con palabras torcidas y fragmentarias, recuerdan los dispositivos de la parodia, pero con una tendencia al hermetismo que manifiesta su muy personal e incesante búsqueda de una voz propia en un mundo de voces establecidas y hechas.

Los estudios acerca de las primeras obras de Osvaldo Lamborghini, recopiladas a fines de los años 80 en España bajo el sello Serbal y reeditadas posteriormente en 2003 (Sudamericana) y en 2013 (Mondadori), siempre bajo los oficios de su amigo y albacea César Aira, han sido vastos e importantes. De hecho, entre la muerte de Osvaldo en Barcelona en 1985 y la edición de Sudamericana en 2003, su obra nómada y desperdigada se multiplicó y se derramó a otros ámbitos. Apareció tanto en periódicos y revistas de literatura como en fragmentos de obras de teatro; pero sobre todo se propagó en el mundo académico que lo integró a la cartografía literaria argentina postdictadura.

La resurrección académica se complementa con lo que he llamado 'la muerte fértil'. Sembrada por César Aira en complicidad con otros escritores, como Alan Pauls; Ricardo Strafacce, la editorial Mansalva, y otros varios, junto a estas semillas aparecen las llamadas 'operaciones de autor'; reverberación de otras 'operaciones de autor' en la historia de la

literatura porteña. Es muy posible, que Aira reeditara la obra de su amigo como clave para leer su propia obra, como insinúan algunos escritores, entre ellos el chileno Bolaño. Empero, la labor titánica que implicó la recopilación, ordenación, ediciones y reediciones del corpus lamborghiniano también indican un gesto de amor tan grande e importante como el que tuvo, al final de la vida de Lamborghini, la editora alemana Hanna Muck.

Este capítulo II de la tesis, intitulado “Vida y obra de un tal Osvaldo Lamborghini”, está dedicado a los textos que se enlazan con la vida nómada y marginal del escritor; se incluye el análisis de *El Fiord*, su trabajo de guionista en la historieta policiaca *Marc* y los *Sebregondis*. *El Fiord* fue el primer texto de Lamborghini, circuló en copias mecanografiadas, fue publicado en una editorial inventada y le generó un aura de culto entre ciertos lectores. Los *Sebregondis*, en cambio, revelan la compleja relación que tuvo Osvaldo con su hermano mayor, Leónidas, así como la búsqueda de un proceso paródico personal, que va y viene de la poesía a la prosa y viceversa.

“Leónidas quiere convertir a la parodia en un gesto desaforado, parodiar un texto es arrebatarse sus entrañas, o lo que tiene de más entrañable, aunque el gesto no sea bondadoso”, explica Nicolás Rosa. Agrega que “Osvaldo nunca recurrirá a la parodia pues implicaría el reconocimiento de un modelo, aunque fuese abstracto o profano; sólo quiere inaugurar una escritura sin detrás, sin pasado, en un acto de provocación literaria.” (Rosa, “Los Lamborghini: malones literarios de los confines”). Osvaldo, al final de sus días con la novela de *Tadeys* retomará la parodia, pero en los *Sebregondis*, como afirma Rosa, permanece el acto de provocación literaria. La idea de provocar también la sustentan su amigo/enemigo Germán García y Josefina Ludmer, a quienes entrevisté en Buenos Aires en julio 2016, antes de morir. En este ciclo de entrevistas a personajes que conocieron a Osvaldo Lamborghini, añadido a Elvira, la hija de Osvaldo, que actualmente resguarda los manuscritos de su obra y me permitió consultarlos una tarde de sábado, así como ciertos escritores porteños que me hablaron de Osvaldo y su vida. Pienso en el café con Luis Chitarroni, en el brevísimo té que

tomé escuchando a César Aira en el barrio de Caballito, en el generosísimo Ricardo Strafacce con quien bebí largas cervezas y charlas en el bar Varela Varelita y los vastos consejos de Roberto Ferro en el bullicioso Once.

Todos confirman, por experiencia o por la lectura de su obra, la provocadora personalidad de Osvaldo en busca de una voz propia, que termina cruzando toda su obra. Esta característica, provocadora y de alguna manera violenta y tierna a la vez, es particularmente interesante en la transformación que le impone Osvaldo al primer *Sebregondi retrocede* y al que he llamado Sebregondi-poemario, para diferenciarlo del segundo *Sebregondi retrocede*, que posteriormente publicara transformado en Ediciones Noé en 1973. A partir de la transformación, se puede observar la búsqueda de un lenguaje propio, quizás intraducible como propone Davobe en la “Introducción” del libro de ensayos *Y todo el resto es literatura*; una exploración que involucró su propia existencia y sexualidad.

En los Sebregondis, el lenguaje de Osvaldo es un travestimiento de palabras, una danza entre lo viejo, lo nuevo, lo impuesto y lo acallado que va más allá de las representaciones nacionales, revelando la violencia normalizada del sistema, antes y después de la dictadura como sucede en el cuento “El niño proletario” o en *Tadeys*. Muy posiblemente, de esa mezcla de comprensiones políticas y silencios corporales provenga la lengua de lupanar de Osvaldo, que intenta metamorfosear la parodia tradicional, desarticulando los discursos que vienen de afuera (las promesas populares peronistas y sus oposiciones reaccionarias) y aquellos que organizan la casa familiar (la normatividad de una familia patriarcal en el Buenos Aires de los años 50 y 60).

Osvaldo se dedica a cantar junto y en contra de las tradiciones heredadas; como palabras líquidas que ahogan los discursos planteados como absolutos, como mitos revisitados, como visiones alcohólicas que rompen y fijan el lenguaje a un mismo tiempo. Vislumbres y reflejos de ‘Osvaldo el menor’ que en reflejándose busca encontrar un canto propio. Por último, se señala, muy brevemente, la participación de Osvaldo en la revista

Literal, editada conjuntamente con sus amigos Germán García y Luis Gusmán. Sin el capítulo II, no se puede entender la importancia de la novela de *Tadeys*; las particularidades de su lenguaje, los dispositivos en su estructura, elementos recurrentes en la obra de Osvaldo y, sobre todo, su legibilidad. Sin embargo, el núcleo de este trabajo de tesis se concentra en el capítulo III, el más importante, consagrado íntegramente a *Tadeys*.

La novela posiblemente esté incompleta, empero, la riqueza y variedad de discursos utilizados es sorprendente. Es interesante notar que, lo que en los Sebrecondis es una fractura del lenguaje, un devenir sin sentido, un contra canto disruptivo sin deseos de comunicar; en *Tadeys* se convierte en un canto articulado que revela, de forma panorámica, los elementos coloniales que conforman la representación histórica y literaria en América latina. El hermetismo de los Sebrecondis se convierte en ideas traducibles y diacrónicamente universales en *Tadeys*, algo de esa comunicación ya había estado presente en la historieta de *Marc*. Muy posiblemente, este canal para comunicar se lo brindará la convivencia con Hanna Muck en Barcelona.

Más aún, los fragmentos discursivos y la violencia que se narra en *Tadeys* devienen máscaras múltiples (serias, reverenciales burlonas o grotescas) que esconden una forma de conocimiento, de revelación o de grito. El quiebre de un sistema que representa sus discursos (históricos, psicoanalíticos o políticos) como verdad absoluta; aunque sean cambiantes, de duración efímera como el poder y la cultura que lo sostienen.

A la usanza de la menipea, donde los personajes encarnan conceptos, en *Tadeys* Osvaldo plantea, desde el principio del texto, que la Comarca, por su extensión y características, es la representación de la América hispana. De ahí que cuestione el sistema mundo impuesto desde el siglo XVI de linaje cristiano, estructura colonial, y economía mecanicista industrial que derivó en la violencia de la dictaduras militares en el Cono Sur. Un revelar el vínculo de gobiernos dictatoriales, e incluso democráticos, con la cosmología que se engendra en las narraciones de Colón.

Con cosmología me refiero a un relato de creación, a la usanza de las narraciones cosmogónicas que hablan del origen del mundo, pero desde una racionalidad vinculada a las estructuras de poder. La cosmología no es una obra creada por los dioses sino una estructura de pensamiento organizada por los seres humanos, lo que entenderíamos por un “sistema de representación”. Este sistema de representación que se arraigó con la estructura colonial y poscolonial capitalista, se expone como geografía mítica en el capítulo iii de la novela donde se narra el encuentro entre el padre Maker y los tadeys; una parodia del encuentro histórico narrado por Colón en su *Diarios de navegación* y reverberado en la imaginaria poética de literatura occidental y la tradición canónica.

Los fragmentos discursivos del navegante genovés que retoma Lamborghini pueden analizarse más allá, y demostrar que el discurso de Colón no es una realidad sino una representación hecha de discursos medievales, tomados fundamentalmente de los relatos de Mandevilla y Marco Polo. Relatos de viajes a lo desconocido que a su vez se nutren de las narraciones de Plinio, el viejo, y de Heródoto. Este capítulo de *Tadeys*, quizás el más rico en discursos, insinúa el debate entre Sepúlveda y Fray Bartolomé de las Casas que discutían de derechos y guerras justas; de cristianos y caníbales, de europeos con civilización y lengua como Próspero y salvajes sin lengua como Calibán.

Esta división, entre civilizados y salvajes que reverbera en la historia oficial y en la literatura canónica, puede también rastrearse en *La cautiva* (1837) de Echeverría, considerado origen y pauta de la literatura argentina que habla de la pampa como desierto y de los amerindios como salvajes bebedores de sangre. Así, *Tadeys* engarza y confunde los límites del centro y la periferia; sí los comarqués son salvajes para Roma y sus autoridades (es decir los hispanoamericanos somos salvajes para Occidente), entonces los tadeys (los habitantes originarios de la Comarca) son salvajes para los comarqués. Este microcosmos del encuentro que define el macrocosmos del Estado conduce toda la novela, el pasado violento origina la violencia del presente (aunque la disposición de lectura de la novela sea del presente al

pasado). De hecho, el capítulo i de la novela que inicia con la familia Kab, puede considerarse un microcosmos en el que se refleja el macrocosmos del Estado, y la estructura de la novela.

Este planteamiento aparece precozmente en el cuento “El niño proletario” pero en la saga se desarrolla cabalmente, gracias a la mezcla de discursos populares y elitistas. Por ejemplo, Osvaldo entiende que para las élites argentinas, influenciadas por el psicoanálisis, la devoción popular por Eva Perón fue analizada como una devoción maternal, aunque para las organizaciones populares y la población en general no fuera así. Esta comparación de Eva como madre y, por lo tanto, de Perón como padre le permite a Lamborghini estructurar la línea de poder que recorre *Tadeys*. En la novela, donde lo micro y lo macro se mezclan, el padre se identifica con el Estado y la madre (un hombre amujerado) con el gobierno, detentado por la familia Vomir. Sin embargo, la división entre Estado y gobierno, como entre hombre y mujer no queda clara en la narración; los Vomir son Estado y gobierno al mismo tiempo, hombres amujerados vía el ano que amujeran a la población a partir de violaciones anales. Lo mismo sucede con todos los personajes: con el padre Kab, que somete a sus dos mujeres y al boyerito; y con el barco de amujerar donde el científico Ky es el padre-razón y Jones el padre-ley de jóvenes revoltosos convertidos en damitas sumisas.

Allende estos juegos de padre-poder y mujer-sumisión, explícitos en el psicoanálisis y absorbidos por el sistema capitalista, aunque de raigambre romana, Osvaldo utiliza la palabra Heródoto para hablarnos de dos geografías míticas convertidas en pactos discursivos: la mítica **Canibalia** y la despótica **Orientalia**. Heródoto no sólo es un griego escribiendo de los salvajes escitas que habitan más allá del desierto; Heródoto es para la cultura occidental “el padre de la historia” y para Osvaldo el iniciador de un pacto de representaciones que convirtió al planeta entero en una Comarca sometida a occidente.

El pacto que insinúa Osvaldo, en esta tesis se analizó como un juego de encubrimientos y travestimientos que derivan por un lado, en lo que Carlos Jáuregui ha llamado ‘*Canibalia* frente a sí misma’, es decir lo que la cultura europea asume como la

cristiandad occidental civilizada. Por otra parte, el pacto, no sólo alude a la estructura colonial originada en el siglo XVI, sino a la estructura neocolonial que convirtió oriente en una Orientalia gobernada por despóticos depravados. El *Orientalismo*, término acuñado por el teórico palestino Edward Said, define la organización neocolonial europea del siglo XIX que se apropió de Atenas y de su linaje, como antes el colonialismo lo hiciera con Jerusalén y la cristiandad para justificar, por un lado, la antigüedad civilizatoria de occidente y, por el otro, imponer la estructura del Estado nacional en las demás culturas.

Tadeys es un libro obsceno. Pero esa obscenidad no está en las descripciones de las violaciones anales, sino en la metáfora del miembro y de la penetración anal, como instrumento de control y de poder sobre el cuerpo y la cultura del Otro¹. Todos los intercambios se cuantifican en términos de poder y sumisión. De hecho, los encuentros anales son más que luchas de poder, son sometimientos y destrucción de la psiquis del Otro. El dolor infligido a la otredad, muchas veces mezclado con gozo, implica una humillación ontológica, en tanto ser vivo y cultural. Una humillación que en sus formas más extremas ha implicado la desaparición de pueblos enteros. Así, el holocausto, que tanto marcó a la generación del baby boom en Europa y América Latina, y a la que pertenece Osvaldo Lamborghini, aparece no como un hecho insólito que no volverá a suceder, sino como una estructura de desaparición masiva y repetitiva, engendrada por los valores del capitalismo, vigente desde el siglo XVI.

¹ En la tesis, para enfatizar la importancia de la otredad encubierta, escribo Otro con O mayúscula

Nota aclaratoria

Ya que la parodia es una estructura que cuestiona el discurso del poder, sea cual sea, he decidido que el corpus de la tesis sea todo en español. Eso incluye las citas de artículos en otros idiomas, en el corpus aparecen traducidas al español y a pie de página, en su idioma original. No es un rasgo nacionalista sino una afirmación popular, la mayoría de la gente en México, incluyendo mis padres, sólo hablan español. Es también un aprendizaje llevado a la letra, el español que hablo y con el que escribo e impugno la estructura colonial es, al fin y al cabo, una lengua menor, en el sentido que Deleuze le da. Lo he decidido así como un cuestionamiento a la imposición neocolonial francesa e inglesa en la academia latinoamericana, y su derivado norteamericano en México.

En la mayoría de los casos, he buscado las traducciones canónicas de los textos; en otros momentos, cuando encontrar la traducción oficial no fue factible y los textos se encontraban en francés, inglés o italiano, decidí traducirlos yo. Incluso, para algunos textos provenientes de crónicas o documentos jurídicos en castellano del siglo XVI, encontrados en la red, los he reescrito en un español actualizado y su versión original a pie de página. Es posible que por traducir, sin ejercer el oficio de traductor en todas esas lenguas, se me acuse de arrogancia. Mi decisión, empero, respondió a lo práctico; faltaba, como siempre, tiempo.

I

LA PARODIA:
EL GESTO DE UN CANTO
QUE TRASVISTE, EXHIBE, REVELA

1.1 LA PARODIA ILUSTRADA

Castigat ridendo mores
(Corrige las costumbres riendo)

El diccionario de la Real Academia Española señala que el término parodia proviene del latín tardío *parodiā*, y este del griego *παρωδία* /*parōidia*, que significa 1)Imitación burlesca, 2)Remedar (imitar). Esta definición, que se quiere de raigambre antigua, en realidad es heredera de la cosmología que se institucionaliza en el siglo XVIII con los ilustrados, y posteriormente asumen los modernos. Limita la parodia a una figura retórica, omite la importancia de la estructura paródica y su representación, seria o grotesca, en la antigüedad y, como se verá, en sus vertientes actuales y olvida que, en su origen griego, el contra canto paródico convoca lo sagrado y lo humano que suscita la risa, en un mismo espacio-horizonte. La parodia representaba mundos complejos y cambiantes que fenecen, y revelaba las contradicciones que hablan de la existencia.

Es posible que por ello, durante la Edad Media, el término desapareciera a pesar de las representaciones paródicas que se interpretaban. Algunos poetas desplazaron la parodia hacia los contenidos cargándolos de un sentido metafísico que se expresaba en lo corpóreo y soez, como la fiesta de los locos o las fiestas del asno ("*fête de l'âne*"), de finales del año, donde en lugar de cantos melodiosos resonaban rebuznos. El alto clero consideraba a estos dramas o recreaciones musicales verdaderas profanaciones pues, como el sacrilegio de la risa, introducían contenidos groseros en la liturgia, el "*Officium Circumcisionis*", o mezclaban

cuerpo y embriaguez con los ritos sagrados, como las misas de jugadores, bebedores y glotones, el “*Officium Lusorum*”, la “*Missae potatorum*” y la “*Gulatum*” respectivamente (Benet Casablancas 61).

El término reaparecerá hasta el siglo XVI, de manera aislada, en la *Poética* (1561) de Julio César Escalígero. Proveniente de una tradición retórica, este filólogo y humanista italiano, contrario al reformismo de Erasmo, y una de las mentes más agudas de su tiempo, propone la siguiente definición:

Así como la Sátira deriva de la Tragedia y el Mimo de la Comedia, la Parodia deriva de la Rapsodia. Cuando, de hecho, los juglares interrumpían su recitación, entraban en escena aquellos que, por amor al juego y para reanimar el ánimo de quienes los estaban escuchando, invertían y trastocaban todo lo que los había precedido... Por esto llamaron *paroidoús* a estos cantos, porque junto al argumento serio insertaban otras cosas ridículas. La Parodia es así una Rapsodia invertida que transpone el sentido en ridículo cambiando las palabras. Era algo similar a la Epirrema y a la Parábasis... (Agamben, *Profanaciones* 48-49).

Esta definición renacentista que evoca el vínculo del canto con los poemas homéricos (la rapsodia), con la comedia (Epirrema), con la parábasis cómica (especie de metaficción planteada por el coro griego al público) y con la parodia, será desdeñada por los ilustrados franceses e ingleses.

En efecto, hasta el siglo XVIII, el término parodia reaparece en diccionarios y enciclopedias francesas pero se desvincula del canto sagrado y se reduce a una bisagra estilística vinculada al juego, la burla y la ironía; algo afín al término *pastiche* definido como imitación irónica o agradablemente crítica (Saint-Gérard, “Parodie et pastiche”). Su resurgimiento coincide con el pensamiento anticlerical de un Voltaire satirizando en su cuento, *Candido o del optimismo* (1759), la obra de Leibniz, *Ensayos de Teodicea sobre la bondad de Dios, la libertad del hombre y el origen del mal* (1710), y con el remedo hecho por

Boileau, Racine y Furetière de unos versos serios de *El Cid* (1636) de Corneille en *Le chapelain décoiffé* (1664); en ambos casos sirve para corregir (como si fuera sátira) y para manifestar las disputas ideológicas y generacionales de la época.

El texto *Fragmento de una comedia titulada Chapelain despeinado, de otra manera* (*Fragment d'une comédie intitulé Chapelain décoiffé, d'une autre façon*), surge anónimamente a raíz del nombramiento, hecho por Colbert, al poeta Chapelain para elegir a los escritores pensionados por el rey. Los autores utilizan la disputa de honor entre Don Diego y su rival, Don Gómez conde de Gorma, que aparece en las cuatro primeras escenas de *El Cid* de Corneille (1636), para trivializar la querrela literaria del momento, centrando el honor en el uso de una peluca: “¡Ay rabia, Ay desesperación! ¡Ay peluca de mi vida!”² (Boileau 469-470). Los autores vulgarizan la solemnidad de Corneille utilizando por un lado, un tono burlesco y, por el otro, un tema menor: la peluca.

Otro ejemplo de la misma época³ lo proporciona un jovencísimo Racine con su obra *Los litigantes* (*Les plaideurs* 1668) donde el uso de la parodia como estilo, le sirve para evidenciar las disputas generacionales (Tran-Gervat, “Folie romanesque et rire parodique” 164) y, de muchas maneras, una evolución literaria, como señalan los formalistas rusos. Aunque está basada en la comedia *Las avispas* (422 a.E.C) de Aristófanes y esta puede considerarse una sátira de las costumbres de la época; Racine escribe la obra para deslindar su dramaturgia del entonces ya viejo y afamado Corneille. Así, un verso de estilo grave y unas palabras que se querían profundas e íntimas en *El Cid* (1636): “Las arrugas en su frente fueron grabadas por sus hazañas”⁴, Racine, vía una transformación pequeña (que en español también se logra con el cambio de una letra y un tiempo verbal), se convierten en crítica de la

2 “O rage, ô desespoir! O perruque de ma vie!”

3 L’âge classique: periodo de la segunda mitad del siglo XVII, considerado como el apogeo de la literatura francesa y de alguna manera el inicio del pensamiento moderno.

Curiosamente, los escritores y artistas de la época buscaban la simplicidad desdeñando lo que consideraban vulgar y preciosista

4 “Ses rides sur son front ont gravé ses exploits”

banalidad mercantilista: “Ganaba en un día más que otros en seis meses/ Las arrugas en su frente gravaban sus hazañas”⁵.

La palabra también reaparece en inglés junto a las mofas y sátiras de Swift, particularmente la defensa burlona que hiciera el escritor irlandés en “Apología del autor” (“The Author's Apology”, 1709), donde reduce la palabra parodia a una figura retórica:

Hay una cosa que el juicioso lector no puede dejar de observar, algunos pasajes de este discurso, que son causa de objeción, son lo que llamamos parodias, en ellos el autor personifica el estilo y las formas de otros escritores, los cuales se tiene la intención de denunciar⁶. (Swift, “The Author's Apology” 27)

Siguiendo a Swift, se puede afirmar que tres son las grandes características de la parodia como figura retórica o parodia como estilo: 1) el estilo del escritor criticado: este recurso está dirigido a un puñado de conocedores capaces de ver las similitudes y diferencias entre un escritor parodiado y el que parodia; 2) un contexto conocido, elemento necesario para el gran público, sin él no hay burla colectiva ni molestia del poder, lo que hermanaría los cuentos de Swift, con el *Candido* y *Le Chapelain décoiffé*. La tercera y última característica se referiría a 3) la ‘melancolía lúcida’ de la cual hablaremos más adelante.

La apología, es una defensa es para su libro *Cuentos de una barrica* (*A Tale of a Tub* 1704), publicado seis años antes y criticado por los defensores de la Iglesia de Inglaterra, pues en él tres personajes —Peter, Martin y Jack—, satirizan con sus acciones y dichos las cristiandades que se disputan la Europa de la época: la Iglesia Católica de Pedro, la Luterana de Martín y la Calvinista de Juan. Swift entiende a sus contemporáneos a cabalidad por eso los puede satirizar y, con una enorme lucidez melancólica, parodiar su época que se tambalea

5 “Il gagnait en un jour plus qu’un autre en six mois/ Ses rides sur son front gravaient tous ses exploits”

6 “There is one thing which the judicious reader cannot but have observed, that some of those passages in this discourse, which appear most liable to objection, are what they call parodies, where the author personates the style and manner of other writers, whom he has a mind to expose”

y cambia. En *Los viajes de Gulliver* (1726), por ejemplo, Swift describió cosas nuevas como las dos lunas de Marte; Voltaire, por su parte, las nombró como lugares originarios de los personajes de su cuento *Micromegas* (1752), curiosa coincidencia a pesar de que la óptica disponible de la época no permitía ver esos cuerpos celestes tan pequeños. Oficialmente las dos lunas de Marte (Fobos y Deimos) fueron “descubiertas” por el astrónomo Asaph Hall. Debido a estas coincidencias, los dos mayores cráteres en Deimos (de unos 3 km de diámetro cada uno) fueron bautizados como "Swift" y "Voltaire". Se podría afirmar que cuando cambia nuestra comprensión del universo cambia la mentalidad de los seres en la tierra.

Se puede constatar que la palabra parodia se relaciona con la cosmología que rodea a Swift, un orden surgido en la cristiandad que vacila al vislumbrar nuevos dogmas y nuevos astros. Sin embargo, el hecho de que la parodia aparezca como figura retórica, y que se hermane con la sátira correctiva y no con una estructura discursiva total —un gesto que sintetice un mundo— desnuda una posibilidad de reformas a un orden inestable que aún conserva su centro de poder, no un cambio integral o revolucionario a pesar de la melancolía.

Esta idea se puede comprobar en una carta, del 29 de septiembre de 1725, que Swift le dirigiera a Alexander Pope: “el objetivo principal que me propongo en todas mis labores es vejar al mundo, más que divertirlo”. En la vejación del mundo subsiste la esperanza de cambiarlo, y en efecto, más adelante incorpora su desesperanza por lo político y social más no por lo humano: “siempre he odiado todas las naciones, profesiones y comunidades, y todo mi amor es hacia los individuos... odio y detesto el animal llamado hombre, y sin embargo amo absolutamente a John, Peter, Thomas etc...” (Swift, “Carta a Alexander Pope”). Las disputas religiosas irán secularizando el monoteísmo cristiano hasta convertirlo en una línea de horizonte que mira hacia el progreso: el Estado-nación. Es decir, que los valores cristianos (el

misterio de la trinidad⁷ y el alma individual) estructurarán el Estado nacional, aparentemente laico, moderno e individualista, que sigue mirando hacia arriba y hacia el genio.

A diferencia de la ontología, relación entre lenguaje y mundo, la parodia como si fuera una para-ontología, “expresa la imposibilidad de la lengua para alcanzar la cosa y de la cosa para encontrar su nombre” (Agamben, *Profanaciones* 62). El barroco español, y posteriormente el Neobarroco de Lezama Lima y el Neobarroso de Perlongher en América Latina (Perlongher, “Caribe Transplatino” 93), son representaciones para-ontológicas que desde el inicio asumen la incapacidad de la lengua o del arte — como *Las meninas* de Velázquez— para definir el mundo.

Velázquez personifica esta incapacidad representando una cosmología entera pero vista desde cierta perspectiva oblicua. Es un espejo que refleja la imagen de otro espejo; es la representación de la representación de un mundo completo (con sus dioses, sus hombres y sus oficios y el poder que los sostiene). Aparentemente, este mundo de *Las meninas* sólo se mira a sí mismo, pero está abierto y en constante movimiento, lo insinúa Velázquez en la representación que pinta. Hay en el cuadro una arqueología y un devenir, y el observador participa de este tránsito generado por las acciones que revelan una cosmología completa. Se mira cómo los personajes palaciegos se mueven en la escena retratada por el pintor; cómo los reyes visitan al pintor en su estudio y se ven reflejados; el poder nunca se mira directo siempre se ve reflejado en esta cosmología que se quiere laica y jurídica. Los dioses greco latinos, lejanos y difusos, también son participes de la acción y en lo alto de la habitación se mira cómo Apolo se corona con laureles por haber vencido a Pan mientras Midas adquiere orejas de burro; cómo Atenea golpea furiosamente a una desventurada Aracné. En efecto, como si fuera de raigambre barroca o neobarroca, la representación paródica, en este caso un

⁷ No es parte de este análisis ahondar en la estructura tripartita que recorre la tradición occidental (Duby, *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Madrid, Taurus, 1980), con antecedentes en la tradición aria (Dumézil, *L'Idéologie tripartite des Indo-Européens*, Latomus, 1958) y que estructuró el Estado-nación de tipo europeo

discurso reverencial, contiene el orden de una cosmología en movimiento, donde oficios, hombres y dioses se metamorfosean enunciando el vacío. Su omnipresencia elimina la necesidad de nombrarla. De hecho, en la representación de Velázquez, lo simbólico se confunde con la representación de lo humano y se concreta en el espacio y en el tiempo.

Quizás, aludiendo a esta imposibilidad entre cosa y lenguaje, quizás porque la semilla del barroco se gestó en ultramar, en un mundo nuevo difícil de nombrar, o quizás porque algo había muerto y resucitado en el mediterráneo; lo cierto es que el barroco se comió el término parodia pero se impuso en la atmósfera de las palabras y las imágenes lo paródico. En efecto, aparece en los poemas satíricos y burlescos de Luis de Góngora y Argote, como la *Fábula de Píramo y Tisbe* (1618), y en los *Sueños y discursos* (1627) de Francisco de Quevedo — imágenes carnavalescas y brumosas que reverberarán como visiones en *Tadeys*—, por sólo nombrar algunas obras de dos rivales del barroco. Además, según Foucault, una ruptura epistémica (mental e histórica) brota en *El Quijote* (1605) (Foucault, *Histoire de la folie* 15-66), en tanto parodia de las novelas de caballería y se encarna en *Las meninas* (1656) (Foucault *Les mots et les choses* 19-31). En este último caso, la parodia es seria y está representada como una simulación, un tránsito.

El Barroco cedió su lugar a la Ilustración y los franciscanos a los jesuitas en el Imperio español, ya decadente. Por ello, no es extraño que la palabra ‘parodia’ la introdujera a finales del siglo XVIII un jesuita, los educadores ilustrados por excelencia, Esteban de Terreros, en el *Diccionario Castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana* (1787). En el diccionario de autoridades de 1713, basado en el *Vocabolario degli accademici della Crusca* (1612), la palabra no se incluye y su inserción en el *DRAE* tendrá que esperar hasta 1817. Ya para entonces el término parodia se había deslizado hacia un sentido peyorativo, vinculado a la risa y lo popular, que cabalgó hasta el siglo XX en casi toda la cultura occidental.

En general, para la alta cultura de los Estados nacionales, primordialmente en la Europa occidental, la parodia fue entendida como falsedad, imitación ambigua y burda, como divertimento de los vulgares e ignorantes en un espacio de burdeles. En el mejor de los casos, como disfraz del inconsciente (Sangsue, *La relation parodique* 22). Se oponía a la verdad heroica y única del Estado, del caballero y del genio masculino. No es casual, que toda la literatura nacionalista en el mundo, e independentista del “Nuevo mundo”, sea épica y sus protagonistas, casi todos hombres provenientes de las clases acomodadas, aparezcan como caballeros íntegros de su tiempo, sin vicios de carácter, empujados por la genialidad o los ideales profundos.

Dentro de este debate, de orígenes religiosos pero secularizado, la imagen paródica ha sido doblemente culpable; mentirosa y pobre. Por un lado, es una representación sin esencia, como disputaban los bizantinos; una representación que mira a la divinidad entre los creyentes y al original entre los ateos. Por otro lado, es un simulacro, una vulgaridad de la gente pobre, del vulgo, de los villanos y campesinos. En efecto, durante el romántico siglo XIX y, el utópico y despótico siglo XX, la risa como la parodia fueron consideradas vulgares, degradantes y mentirosas; divertimentos populares o discursos parasitarios. En su ensayo *S/Z* (1970), Roland Barthes considera lo paródico como arrogante y mentiroso, “código irónico” le llama. Explica que a diferencia de la incertidumbre transgresora de Sade, Fourier y Flaubert la parodia, “destruye la multivalencia que podría esperarse de un discurso citacional” (Barthes, *S/Z* 36), reforzando el discurso que aparentemente cuestiona. Así, para el teórico francés, la parodia estaría del lado de la mentira y la finta. Argumento que reitera en su ensayo *El placer del texto* (1973), donde señala la doble moral del género y cuestiona el disfraz de “la buena consciencia (y la mala fe) de la parodia”⁸, aclara que detrás de la risa se oculta una voluntad de control, poder y censura (Barthes, *Le plaisir du texte* 19)..

⁸ “La bonne conscience (et la mauvaise foi) de la parodie”

Siguiendo esa misma línea de ideas, en una entrevista de 1953 que le realizara la revista *Lettres françaises*, Sartre condenó la parodia como un “género impotente”, válido exclusivamente para el cabaret (Sangsue, *La parodie* 9). Cabe recordar, que el cabaret es el lugar donde eclosionan las primeras representaciones homo-eróticas del siglo XX, como el escándalo de 1907 que produjo la pantomima “Sueño de Egipto” (“Rêve d’Egipte”), de la escritora Colette y su amante la marquesa de Morny, en el Moulin Rouge (Moulin Rouge).

Esta clasificación de ‘género impotente’ (vinculado a la taberna, los homosexuales y las mujeres libertinas) sitúa la parodia junto a “los espíritus incapaces de crear”, a los que son poco hombres (sin simiente) y, por lo tanto, condenados a sustraer las ideas de los verdaderos creadores, hombres potentes, para producir un entretenimiento tolerable pero de baja ralea. En pocas palabras, la parodia se consideraba un divertimento plagario, impotente y poco viril e, incluso, podríamos inferir que de índole mujeril (mujeres y homosexuales). Clasificación binaria y patriarcal que Osvaldo utiliza en la saga de *Tadeys*.

En la alta cultura de un Estado nacional, la parodia implica una versión degradada y de menor valía que su génesis. De alguna manera asesina lo que la tradición occidental asume como original, verdadero y substancial y lo que la tradición secular burguesa y heteronormativa pretende como modelo progresista a seguir. De ahí que la parodia no sólo se vincule con la risa sino con una crítica al poder en cualquiera de sus formas. Daniel Sangsue sostiene que detrás de la idea de la parodia como herramienta de ladrones, de parásitos que se nutren de los creadores originales, se encuentra en realidad el culto al genio, masculino en general; a la consciencia individual y a la propiedad literaria (Sangsue, *La parodie* 8). Sucede lo mismo con los términos de risa (frente a seriedad), de falsedad (frente a verdad única), de degradación (frente a progreso), de travestimiento (frente a hombría), de divertimento populoso (frente a alta cultura), conceptos vinculados tanto al individuo genial como a la alta cultura y la posesión privada patriarcal. Valores respetados en el siglo XIX, que se concretarán, durante el siglo XX, en una serie de leyes que se dicen protectoras de los

creadores y sus derechos de autoría comercial, negando sutilmente la idea de saberes públicos y de voces múltiples, anteriores y posteriores, que atraviesan todo texto literario; las sociedades reescriben, inconscientemente, todas las obras literarias que leen. De alguna manera, como dijera Eagleton, “leer equivale siempre a reescribir”.

De la Ilustración hasta el siglo XX, el término parodia se restringe a una figura retórica, con afanes de ilustrar, que divide moral y jerárquicamente las costumbres; las generaciones literarias e incluso las clases sociales dentro de un discurso. Habrá que esperar la escuela de los Formalistas rusos, a Bajtín y a Kristeva, fronteras orientales de la cultura occidental donde el Estado nacional se instala sobre lo diverso, para que el término parodia se expanda y se perciba como un género complejo que manifiesta una ruptura con el código precedente (Tiniánov); que exhibe un discurso desacralizante, en constante tensión, por las culturas y las lenguas enfrentadas en el trasfondo de la representación (Bajtín) y por ende, que se construye como una intertextualidad permanente que desnuda “la historia de la lucha contra el cristianismo”, en tanto cosmología del poder (Kristeva).

1.2 EL PALIMPSESTO INVERTIDO DE GENETTE

*El lenguaje que hablan acarrea leyes, códigos,
deformaciones y prejuicios que asimilamos
a la percepción simple, a lo más natural*
Sarduy

En la Edad Media el término palimpsesto (del griego antiguo *αλίμψηστος* /*palímpsêstos* grabar de nuevo) designaba un manuscrito redactado en un pergamino previamente utilizado y del cual se habían rascado y desaparecido las viejas inscripciones para integrar otras nuevas; muchas veces restos de la anterior escritura se traspasaban. Aunque Gérard Genette es un heredero del pensamiento ilustrado y moderno, utiliza esta técnica medieval para explicar en su obra, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982), la trascendencia textual de un determinado texto y “su relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette 9-10). Con mucha operatividad, Genette reformula el concepto de “intertextualidad”, acuñado por Julia Kristeva en 1966 en su estudio sobre Bajtín, y lo incluye como una de las cinco categorías de la transtextualidad o tipos de relaciones transtextuales en la literatura: 1)-Intertextualidad; 2)-Paratextualidad, 3)-Metatextualidad; 4)-Hipertextualidad y 5)-Architextualidad. Todas estas relaciones, explícitas o implícitas, pueden considerarse poéticas trascendentes y vinculantes; escrituras y reescrituras a partir de textos previos, muchas veces recíprocas y decisivas en la construcción de un nuevo texto.

Para efectos de este trabajo, nos centraremos en las relaciones que Genette propone como prácticas hipertextuales (travestimiento, transposición, pastiche, imitación satírica e imitación seria /*forgerie*), entre las cuales se encuentra la parodia, señalada como caricatura (transposición burlesca), deformación lúdica o pastiche satírico (Genette 35, 37). Para explicar las prácticas hipertextuales, es decir el vínculo existente entre un texto de nuevo cuño, llamado hipertexto (texto B), engendrado a partir de un texto anterior (texto A) conocido como hipotexto, Genette utiliza dos criterios: El ‘régimen’ y la ‘relación’.

Régimen	Intención, efecto, tono	Lúdico	Satírico	Serio
Relación entre Hipotexto (texto A) e hipertexto (texto B)	Transformación	Parodia	Travestimento	Transposición
	Imitación	Pastiche	Imitación satírica	Imitación seria

En “el cuadro general de las prácticas hipertextuales” (41); el régimen se refiere al ritmo que establece el tono de un texto determinado. El ritmo confiere intención a un texto que puede ser de carácter lúdico, satírico o serio. Por otro lado, la relación se refiere al vínculo (homenaje, crítica, comentario) que se establece entre el hipertexto y el hipotexto, que se puede dar en términos de transformación o imitación.

Genette utiliza los ejemplos conocidos de *L'âge Classique* para ejemplificar la parodia que implica transformación de un texto previo en un hipertexto de tono lúdico, como lo hace *Los litigantes* con los versos de *El Cid*. Deslinda, no obstante, la parodia del travestimento por su tono satírico, y de la transposición que puede darse en tono serio o reverencial (38-40). Más adelante, Genette distingue la escritura que sólo imita (pastiche y “*forgerie*” /imitación seria), de la que verdaderamente transforma y usa; de ahí que separe la parodia del pastiche, que aunque lúdico sólo sería una imitación (38). Después utiliza el ejemplo canónico de la escuela francesa *Le chapelain Décoiffé* para ejemplificar la “parodia estricta” que transforma, vía un tema “vulgar”, el hipotexto serio de *El Cid*.

Estos criterios “estrictos” de Genette no permiten analizar *Telémaco travestido* de Marivaux (*Le Télémaque travesti*, 1717), como parodia total de la novela clásica con tintes pedagógicos, de Fenelón, *Las aventuras de Telémaco*, (*Les aventures de Télémaque* 1699), Tran-Gervat, “Définition opérationnelle” 11). Tampoco incluye a la parodia reverencial presente en muchos textos japoneses conocidos como *Kaidan* (Requen Hidalgo 31-32).

Este género de lo sobrenatural y del horror, considerado en el jerárquico Japón contemporáneo un género popular y de divertimento, fue muy utilizado por una generación de

literatos japoneses como cuestionamiento a la occidentalización de la era *Meiji* y a la posterior guerra del pacífico. Aparece en *Los cuentos de cabecera* (1945) de Ozamu Dazai, reinterpretación burlona de cuatro cuentos tradicionales japoneses que se sitúan en lo sobrenatural. Tampoco se puede incluir la llamada ‘Literatura posmoderna’ construida como parodias, en el sentido amplio del término, y por supuesto, no extiende la figura de parodia a un género literario como se ha propuesto para la novela latinoamericana.

Como ejemplo de este último caso, pienso en la ficción histórica *Los pasos de López* (1982) y la decisión del mexicano Ibarguengoitia que prefirió parodiar en su novela la versión de la independencia escrita por el oaxaqueño Carlos María de Bustamante, el *Cuadro Histórico de la Revolución de la América mexicana, comenzada en 15 de septiembre de 1810, por el ciudadano Miguel Hidalgo y Costilla* (1843), a la versión del empresario y político Lucas Alamán, *Historia de Méjico: desde los primeros movimientos que prepararon su Independencia en el año de 1808 hasta la época presente* (1849). La elección de Ibarguengoitia no fue casual, aunque ambos son contemporáneos y testigos de los hechos, la versión del Oaxaqueño no sólo es más popular y compleja en términos de voces y personajes que participaron en el movimiento de Independencia, sino afín al movimiento; a diferencia de la versión de Alamán, menos polifónica y quizás mejor escrita, pero proclive a la corona y al poder. Algo parecido le pasó a Lamborghini en *Tadeys*, al preferir parodiar la versión de Colón del ‘encuentro’ entre Europa y las tierras halladas, más popular y de raigambre medieval que la propuesta por Vespuccio, como veremos más adelante.

Por otra parte, Genette aclara que tanto la imitación (del pastiche), como la transformación mínima textual (de la parodia) invierten el tono del texto engendrado. Esta idea de invertir un tema ‘noble’ en estilo ‘vulgar’, planteada por Genette, da continuidad a la idea ilustrada de la parodia (y todo lo vulgar que produce risa) como un elemento perteneciente a la baja cultura y, por ende, a un público popular sin verdadera instrucción. El teórico francés argumenta que su propuesta sigue la poética de Aristóteles que intenta

completar, y expone un cuadro de géneros donde la representación de las acciones humanas se dividen en dos tipos —dramáticas o narrativas—, que a su vez se distinguen en dos prototipos de dignidades morales y/o sociales —altas y bajas (Genette 20).

Representación		Dramática	Narrativa
Acciones y personajes	ALTA	Tragedia	Epopéya
	BAJA	Comedia	“ <i>parōidía</i> ”

En este cuadro, las acciones y los personajes, tanto en la comedia como en la parodia, serían consideradas bajas y vulgares (pertenecientes a la ‘baja cultura’), en oposición a lo honorable y serio, (dignidad de la ‘alta cultura’) que usa la tragedia y la epopeya para expresarse. La inversión de lo noble a lo vulgar — a partir de una cita desviada con función lúdica—, se argumenta con la etimología de la palabra parodia (*para* ‘canto al lado’) que explica el nacimiento de la parodia como fruto de una “rapsodia invertida” (Genette 24); algo que ya había anotado el renacentista italiano Escalígero.

De alguna manera, la inversión de valores épicos en vulgares de Genette supondría la continuidad de la cosmología propuesta por Voltaire y Racine, los parodistas ilustrados del siglo XVIII; un cristianismo secularizado que usa un sistema binario para crear divisiones entre alta y baja cultura, entre ciudad y campo, entre educación libresca y tradiciones orales, entre ilustración y superstición y por supuesto, entre civilizados y bárbaros. Ideas todas que aparecen en la llamada Conquista del desierto de la historia Argentina y que retoma Lamborghini. Empero, a diferencia de Swift que al parodiar un estilo buscaba el escarnio social, lo lúdico para Genette es una especie de divertimento o distracción sin afanes agresivos o burlones respecto al texto imitado (*pastiche*) o transformado (*parodia*), idea más cercana a Bergson y su propuesta del efecto cómico que analizaremos más adelante.

1.3 PARODIA O DE LA PROVOCACIÓN LÚDICA EN LOS FORMALISTAS RUSOS

En una sátira inglesa del siglo pasado, Gulliver, regresando de la tierra de los liliputienses donde la gente sólo tenía tres o cuatro pulgadas de alto, se había acostumbrado a considerarse a sí mismo como un gigante entre ellos, de manera que caminando por las calles de Londres no podía dejar de gritar a los carruajes y a los peatones, que tuvieran cuidado y se quitaran de su camino por miedo a aplastarlos, imaginándose que ellos eran muy pequeños y que él todavía era un gigante...'
Dostoievski

En las fronteras de la cultura occidental, durante y después de los años conflictivos de la Revolución de Octubre de 1917, frente a una incipiente modernidad y la muerte de la cosmología zarista⁹, aparece en la reflexión de los formalistas rusos el concepto de parodia. Este grupo, surgido principalmente de la OPOJAZ (Sociedad para el estudio de la Lengua Poética) se interesa en desarrollar una teoría literaria que les permita, en primera instancia, un acercamiento “científico” a los textos. Cuestionan la interpretación que se le ha dado a la literatura y que la restringe al “pensamiento en imágenes”, a un “vehículo ideológico”, a la “encarnación de una verdad trascendental” e incluso como “creadora de símbolos” o “reflejo de la realidad social”; la defienden, en cambio, como un hecho material cuyo funcionamiento puede analizarse como se examina una máquina (Eagleton 6). Para implementar su propuesta, los formalistas utilizaron la lingüística y las estructuras del lenguaje que aplicaron al estudio de la literatura. Hicieron a un lado el análisis del contenido literario (donde se puede sucumbir a lo psicológico o a lo sociológico), y se concentraron en el estudio de la forma literaria. Para la forma, lo importante no es el tema que se vislumbra de un texto sino el conjunto de “recursos” o “funciones” que convierten las palabras y, la relación entre ellas, en un sistema textual total usado para un tipo particular de ejercicio formal (Eagleton 6).

Al respecto, Viktor Shklovski, en su artículo de 1917 “el arte como artificio”, señala por un lado, la automatización del lenguaje cotidiano: “si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en

⁹ La palabra Zar encierra toda una cosmología: Proveniente del latín caesar, es el título usado por los monarcas eslavos, principalmente rusos. Aparece en 1547 con Iván IV, el terrible, y desaparece con el último zar Nicolás II, de la dinastía Romanov que accedió al poder en 1613

automáticas” (Shklovski, “El arte como artificio” 60). Por el otro, propone la ‘desautomatización’, es decir técnicas que intensifiquen el lenguaje, lo opriman y extiendan, lo retuerzan e inviertan, lo manipulen hasta “volverlo extraño”. Este *extrañamiento*, ardua lucha con las palabras, no sólo vivifica el lenguaje y lo confronta irremediabilmente con la frase rutinaria donde las palabras se enmohecen, se vuelven rancias y embotadas; sino que modifica en el lector la percepción habitual obligándolo a concentrarse en el artificio del texto; en ‘*la literaturidad*’.

Por ello Shklovski, subraya la distancia entre el lenguaje ordinario y “la lengua poética” donde incluye la prosa en todas sus expresiones: “el ritmo estético consiste en un ritmo prosaico transgredido... No se trata, en efecto, de un ritmo complejo sino de una violación al ritmo, y de una violación tal que no se le puede prever” (Shklovski, “El arte como artificio” 70). Este conjunto de desviaciones a la norma, esta especie de profanación lingüística —pues no existe proporción entre el significante y el significado—, no es un estado permanente del “lenguaje poético” sino efímero o transitorio pues “si esta violación llega a ser un canon perderá la fuerza que tenía como artificio-obstáculo” (Shklovski, “El arte como artificio” 70), y terminará deviniendo, con el paso del tiempo, en habla ordinaria o género del pasado.

Justamente, buscando determinar las leyes de estos procesos de desviación y ruptura, Yuri Tiniánov, otro representante del formalismo ruso, presenta a la parodia como un momento de corte, una transgresión con el código precedente. Es decir, un procedimiento que explica el paso literario e histórico contextual de una generación de escritores a otra. El paso de una cosmología tambaleante o moribunda a otro equilibrio u otra cosmología; el devenir siempre en fuga de la mirada del mundo y el viaje de la lengua que va del otro pasado (herencia, tradición, reverencia) a un yo presente (nueva organización constructiva o destructiva a partir de elementos viejos).

No se trata de una forma ignominiosa de la risa, como definiría Aristóteles a la parodia; ni de la apropiación crítica del estilo de otro autor para vejar al mundo, como lo hiciera Swift o Voltaire en sus cuentos. Tampoco se trata, como explicara Genette en *Palimpsestos*, de una figura microestructural vinculante, o de una cita desviada, que invierte los valores jerárquicos de una sociedad dada transformando lo trágico en cómico y lo épico en paródico, sino de un género; de una estructura dialéctica donde lo viejo perfila, dentro una dinámica evolutiva, lo nuevo.

Así “la esencia de la parodia, explica Tiniánov, consiste en la mecanización de un procedimiento determinado” sólo perceptible en el caso que sea conocido el procedimiento que se mecaniza (Tiniánov, “Tesis sobre la parodia” 169). De ahí, que la parodia funcione como una especie de ancla que permite romper y abandonar la vieja tradición literaria y moverse hacia la nueva; un desplazamiento entre dos puertos, entre dos lenguajes estéticos. Sin embargo, “cuando se habla de filiación, o de tradición literaria, uno suele imaginarse una especie de línea recta que une al ‘hermano mayor’ de una determinada rama literaria con su ‘hermano menor’, algo que se podría pensar de los hermanos Lamborghini. Pero las cosas son mucho más complejas. No hay prolongación de una línea recta, sino más bien desvío, propulsión a partir de un punto dado, lucha” (169); enfrentamientos circulares entre parodia y para-odia. Tiniánov no propone una línea recta temporal, tan cara a la tradición occidental, ni siquiera una idea de progresión sino una serie de cortes que desplazan los géneros o las mecanizaciones, a las que uno está acostumbrado, en dos etapas.

La primera etapa implicaría la saturación de una escuela literaria (e incluso de un autor, por ejemplo Pushkin o Gogol para Dostoievski), el agotamiento de sus códigos estéticos y la automatización de sus formas. Es decir, límite y disolución de una vieja escuela. La segunda etapa, explica Tiniánov, surge de la apropiación de los viejos códigos estéticos recreando nuevos, como lo hace Dostoievski con Gogol y, el escritor japonés, Ryūnosuke Akutagawa con Dostoievski. No se trata de un homenaje permanente ni de una influencia

angustiante, sino de un mecanismo, casi de violencia, que releva los viejos cánones estéticos para imponer otros. Algo parecido pasa entre el primer y segundo Sebregondi de Osvaldo.

Este mecanismo de la parodia, esta “substancia de la parodia”, se realiza a partir de una tarea doble: Primero, la mecanización del procedimiento determinado [haciéndolo reconocible] y, posteriormente, la organización del nuevo material” (Tiniánov, “Tesis sobre la parodia” 169). Este proceso de organizar lo nuevo mecanizando lo viejo se logra, según Yuri Tiniánov, mediante cuatro mecanismos:

- 1) La repetición, “que no coincide con el plano de la composición”
- 2) La transposición de las partes “(la parodia corriente: leer los versos de abajo arriba)”
- 3) El “desplazamiento de los significados en el estilo del retruécano”
- 4) La separación de procedimientos afines y reunión con procedimientos contradictorios (Tiniánov, “Tesis sobre la parodia” 169-170).

Para empezar, “la parodia existe en la medida en que a través de la obra se vislumbra en el segundo plano, lo parodiado”; por otro lado, “si el segundo plano se diluye” hablamos de una estilización. Sin embargo, puede suceder que la obra carezca de la ambigüedad necesaria para lo paródico y se perciba en un solo plano, sin particularidades estilísticas, entonces pasa inadvertida, se pierde o se convierte en otra cosa (Tiniánov, “Tesis sobre la parodia” 170). A diferencia de la estilización, fase inicial en la que subsiste una cierta inocencia (Dostoievski jugando involuntariamente con el estilo de Gogol), “la fase paródica”; como escribiría el escritor argentino Alan Pauls, pone “al desnudo lo que se roba de otro” (Pauls, “Tres aproximaciones al concepto de parodia”) exige no sólo ‘el fin de la inocencia’ sino una provocación lúdica. El autor se convierte en un orgulloso ladrón que a través de una serie de procedimientos de perceptibilidad, de desajustes en los planos que desplazan al género, pone en evidencia el hurto y la transformación.

La parodia, empero, no siempre pone en evidencia el hurto y lo lúdico, pues las rupturas entre lo viejo y lo nuevo pueden leerse como engranajes dialécticos: engarces entre

automatización y desautomatización. Por ende, el conjunto de esta serie de cortes, de parodias que determinan sucesivas orientaciones y *percepciones* a lo largo del tiempo podría llamarse, siguiendo a Tiniánov, historia de la literatura. Empero, el mismo Tiniánov afirma que es imposible dar una definición estática de los géneros literarios en evolución que abarque todos sus fenómenos: “los géneros se desplazan”, insiste. Pueden transferirse del centro a la periferia, experimentar el fenómeno de la canonización, descomponerse o simplemente desaparecer (Tiniánov, "El hecho literario" 207-208). No son un sistema constante e inmóvil, ni una época o “una contemporaneidad literaria” (210), aunque puedan definirse a partir de ciertas convenciones: “en el siglo XVIII un trozo será un fragmento, en tiempos de Pushkin, un poema” (Tiniánov, "El hecho literario" 207).

Al respecto de la evolución literaria como alternancia dialéctica de formas, Viktor Shklovski señalará, en su texto “Rozanov: La obra y la evolución literaria”, que “En cada época literaria existen no una sino varias escuelas literarias. Estas existen simultáneamente y una de ellas representa la cúspide canonizada de la literatura. Las demás existen marginalmente y en silencio” (Shklovski 171). Más adelante explica que:

cada nueva escuela literaria representa una revolución, algo así como la aparición de una nueva clase social (...). La línea ‘vencida’ no desaparece, no deja de existir. Simplemente cede su lugar en la cúspide y desciende para descansar en barbecho y resucitar de nuevo, siendo una eterna pretendiente al trono. (...) La nueva escuela hegemónica, habitualmente, no es una restauradora pura de la forma anterior, sino que se ve complicada con rasgos de otras escuelas más jóvenes, e incluso con rasgos heredados de su precursora en el trono, pero ahora en un papel auxiliar. (Shklovski, “Rozanov: La obra y la evolución literaria” 172)

Podemos concluir entonces que la parodia para los formalistas rusos, por lo menos para Shklovski y Tiniánov, es un sistema completo textual. Un género, dentro de una evolución dialéctica compleja, que se desplaza y que por lo tanto no es abarcable en su totalidad pero sí

en ciertos mecanismos. En el caso de la parodia los rasgos serían la mecanización de un procedimiento determinado, es decir, evidenciar dispositivos estéticos del pasado que al reorganizarlos derivan en una nueva estética. Desde esta perspectiva, *El Quijote*, como apuntará Foucault, sería un ejemplo de parodia en tanto género, donde las viejas estructuras y un lenguaje épico delinean nuevos mecanismos estéticos estructurados a partir de un novedoso lenguaje prosaico, un mecanismo que sin saber anunciaba una nueva cosmología.

1.4 DE LO SAGRADO A LO SOEZ: UNA ARQUEOLOGÍA DE LA PARODIA SEGÚN BAJTÍN

La existencia humana, la vida del intelecto, significa una experiencia de esta melancolía y la capacidad vital de sobreponerse a ella
Steiner

A diferencia de los formalistas rusos que definen a la parodia como un mecanismo que desnuda procedimientos “mecanizados” reincorporándolos en nuevos contextos y donde el reconocimiento del lector implica, en muchos casos, un efecto cómico; para Bajtín “lo cómico-serio”, de donde se deriva la parodia, es un parentesco interno de ciertos géneros.

La risa tuvo mala fama en la Edad Media, representación de lo diabólico; en la Ilustración se usaba como juego estilístico para el escarnio social y, en la modernidad, como discurso de los bajos fondos y la representación obscena vinculada a lo poco original; no fue así para los antiguos que vinculaban a través de las ninfas una consciencia profunda que mezclaba lo sacro y lo fatuo. Este hecho, lo señala Bajtín: “la consciencia literaria de los griegos no encontraba profanación blasfema alguna en las elaboraciones paródico-transformistas del mito nacional” (Bajtín, *Teoría y estética de la novela* 424). De ahí, que Bajtín proponga que todo género serio, llámese épico, trágico, lírico o filosófico suele convertirse en “imagen cómica de la palabra” exponiendo la complejidad de toda acción representada (Bajtín, *Teoría y estética de la novela* 424):

Los antiguos referían a este dominio los mimos de Sofrón, el “diálogo socrático” (como un género aparte), la vasta literatura de los banquetes (también como un género especial), las primeras memorias (Ion de Quío, Critio), los panfletos, toda la poesía bucólica, la “sátira menipea” (como género especial) y algunos otros géneros. Dificilmente podríamos marcar fronteras claras y estables del dominio de lo cómico-serio. Mas los antiguos percibían netamente su distinción fundamental y lo oponían a los géneros serios: la epopeya, la tragedia, la historia, la retórica clásica, etc. (Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski* 217).

Lo cómico-serio —*spoudogeloion*: compuesto por (σπουδαῖος/ *spoudaíos*) seriedad y (γέλιοις/ *geloíōs*) risa—, explica Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski*, deriva de un “arcaísmo que permanece en el género [pero que no está] muerto, sino eternamente vivo, o sea capaz de renovarse (...) de asegurar la *unidad* y la *continuidad* (Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski* 217). A diferencia de Tiniánov, Bajtín no considera que la parodia sea propiamente un género autónomo sino una fuerza discursiva, usada por la novela polifónica desde su prehistoria, e incluso antes de su nacimiento como género. El discurso paródico pone en juego o en tensión, a veces incluso hasta la destrucción, dos o más lenguajes ajenos. De ahí, que para Bajtín, tanto la novela moderna europea, generalmente polifónica, como la parodia para nuestro análisis, abreen de un “género especial” que los antiguos llamaban “sátira menipea”. Para demostrarlo, Bajtín despliega un recuento histórico que, inicia en los griegos y prosigue en los romanos, donde explica cómo los géneros “altos” (épica, tragedia, lírica sagrada, etc.) generaban sistemáticamente un discurso desacralizante (dramas satíricos, sátira menipea, farsas latinas o novelas en tensión discursiva como *El asno de oro* de Apuleyo); es decir un discurso menor dialógico, dual. Hija del diálogo socrático y del folclor carnavalesco (Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski* 226), la menipea permite restablecer, lo que hoy influenciados por Foucault llamaríamos, ‘la arqueología de la novela polifónica contemporánea’.

La menipea comparte los tres rasgos principales de lo cómico-serio: 1)- Aparece en la actualidad y no en el pasado absoluto del mito y la tradición. Actúa y habla dentro de lo familiar. 2)- Se fundamenta en la experiencia y la libre invención, su actitud hacia la tradición es crítica, muchas veces implica una denuncia cínica. 3)- Deliberada heterogeneidad y mezcla de estilos, niega el mono-estilismo de la epopeya, la tragedia, la alta retórica y la lírica. Pluralidad de tonos intercalados: alto y bajo; serio y ridículo; prosa y verso (Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski* 219-220).

A estos tres rasgos, la menipea permite “una excepcional libertad de la invención temática y filosófica”, especie de fantasía encarnada, o aventura simbólica, que pone a prueba la verdad (Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski* 229). No se trata de representar vicios de carácter de los personajes, sino las “aventuras de la *idea* o la *verdad*”, una especie de universalismo filosófico “con una extrema capacidad de contemplación del mundo” que pone en jaque lo considerado como real (229-231). Si la acción de la menipea se desplaza a los infiernos, a los umbrales, sus personajes experimentan fronteras psíquicas y morales excepcionales: anormales, monstruosas, desdoblamientos, ilusiones irrefrenables, sueños raros, locuras. Estas fronteras hechas de “sueños, visiones y locura destruyen la integridad épica y trágica del hombre y su destino: manifiestan las posibilidades de otro hombre y de otro destino” (223). Hecho que se refuerza con las características escenas de escándalo, conductas excéntricas y violaciones de todo tipo que suceden en la menipea (234); lo que Aristóteles llama acciones ignominiosas y dan pie a la parodia clásica; lo que Lamborghini encarna en el ano y permite lo grotesco y escandaloso en la saga de los *Tadeys*. La menipea está llena de oxímoros lingüísticos y contrastes escénicos, a veces incluye *utopía social* y una mezcla de géneros que permiten una pluralidad de discursos, de estilos y tonos; el todo dentro de situaciones presente pues reacciona inmediatamente a los acentos ideológicos actuales (Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski* 235). Como río subterráneo, para Bajtín, la menipea alimenta la novela polifónica contemporánea europea y el discurso paródico.

Bajtín refuerza su argumentación histórica explicando que en la Edad Media, hija de Roma, el sistema literario gira en torno a la cita de la palabra sagrada de la Biblia, del Evangelio, de los Apóstoles, de los Padres Maestros de la Iglesia; ello genera pastiches litúrgicos, exégesis paródicas de los evangelios y teatro profano, es decir un cuerpo textual donde se cruzan dos lenguas, dos discursos que convergen en la risa festiva medieval, “la risa de los necios” (Bajtín, *Teoría y estética de la novela* 435-438), “las fiestas de los locos” que hemos mencionado antes.

En efecto, en la novela polifónica como en el discurso paródico se entrecruzan miradas, pensamientos lingüísticos, tipos de habla paralelos que, como ríos subterráneos, desembocan en un mismo espacio narrativo. Sin embargo, a diferencia de lo que sostenían los formalistas, para Bajtín estos discursos enfrentados son más que un mecanismo de evolución literaria pues “la palabra novelesca no nació ni se desarrolló en el estrecho proceso literario de la lucha entre tendencias, estilos y concepciones abstractas, sino en la multiseccular lucha entre culturas y lenguas” en el vaivén cotidiano (Bajtín, *Teoría y estética de la novela* 448). Una cotidianeidad que no sólo manifiesta un conflicto ideológico, —la lucha europea entre lo que suele llamarse su raíz semita, judeocristiana, y su origen ario, grecolatino— sino que termina por engendrar lo que se entiende por novela moderna en occidente; de Rabelais o Cervantes a Joyce.

Aunque Bajtín sólo habla de la tradición europea de la novela, esta lucha de discursos también puede rastrearse en *La historia de Genji* (源氏物語 *Gengi Monogatari*), escrita alrededor del año 1000 por la cortesana japonesa Murasaki Shikibu. En el relato de Genji, escrito en un silabario exclusivo para mujeres el *Kana*, se mezclan los valores chinos de la época presentes en la corte japonesa y en los ideogramas *Kanji*, de uso masculino exclusivo. Además, las costumbres cortesanas se mezclan a la idea de la fugacidad y mutabilidad de las cosas (*mujo*), con una fantasmagoría erótica peculiar, con fragmentos de poesía y con las creencias vitalistas de las divinidades mayores y menores del sintoísmo (*kami*) que conforman la matriz japonesa del futuro género *kaidan*; elementos recurrentes todos tanto en la literatura japonesa del siglo XX (Dazai, Sakaguchi) como en la actual cultura pop nipona, por ejemplo el cine de horror clásico y actual.

Este conflicto entre un lenguaje ‘alto’, canónico e institucional y otro considerado vulgar, con raíces incluso en otras lenguas o religiones, no es sólo condición de posibilidad de

la novela polifónica, reivindicadora de discursos disidentes, sino esencialmente una característica estructural y discursiva de la parodia.

En la América Latina la estructura paródica encontró tierra fértil para su existencia; se opuso a las lenguas institucionales, las lenguas de la ley y la burocracia, a los discursos políticos y mediáticos, a la escuela pública y los libros canónicos y retomó el habla de la calle, el argot, el lunfardo o la lengua castiza (y portuguesa) hibridada con lenguas nativas americanas. No toda novela es paródica, sin embargo en nuestra topografía, ciertas novelas y especialmente la parodia como género transitan un espacio gnóstico, como afirma Lezama Lima en *La expresión americana* (1993) y se convierten en la ruptura disonante de una cosmología entera. En efecto, como si emulara el barroco o se afirmara neobarroca como propone Sarduy en *Ensayos generales del barroco* (1987), la estructura paródica contiene el orden de una cosmología en conflicto. Un cosmología sobre decorada e invadida, como la define Perlongher en su “Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense”: “Invasión de pliegues, orlas iridiscentes o drapeados magníficos, el neobarroco cunde en las letras latinoamericanas” (93). Y es que en la América Latina, (como en el África colonial), instalamos, con una mano, las palabras de la lengua colonial en nosotros mismos y, con la otra mano levantada en puño, rechazamos e injuriamos la lengua impuesta. Como un quebranto lingüístico, transhistórico, que utiliza el aparato de pensar del enemigo para expresar las sublevaciones. Un quiebre pero también una especie de lengua metafísica, más allá de las dualidades y los binarismos, que brota de las tierras y los cuerpos como *Paradiso*, la novela de Lezama Lima; resurrección cubana del barroco (Perlongher “Introducción a la poesía neobarroca” 93).

Algo parecido propone Antonin Artaud, que a diferencia del teatro balinés o el oriental que van más allá del lenguaje verbal, el teatro occidental sostenido puramente en el lenguaje ha perdido su capacidad vital y metafísica:

(...) crear una metafísica de la palabra, del gesto, de la expresión para rescatarlo de su servidumbre a la psicología y a los intereses humanos. Pero nada de esto servirá si detrás de ese esfuerzo no hay una suerte de inclinación metafísica real, una apelación a ciertas ideas insólitas que por su misma naturaleza son ilimitadas, y no pueden ser descritas formalmente. Estas ideas acerca de la Creación, el Devenir, el Caos, son todas de orden cósmico. (Artaud 90)

Una sublevación oral y voluptuosa a la cosmología impuesta que entiende Calibán y le cuestiona a Próspero en la obra *La tempestad* (1611). La parodia puede entenderse como un engarce entre una cosmología dominante y otra disminuida u opacada; pero también como “una fuga de galaxias hacia ninguna parte”, escribe Sarduy para definir el neobarroco (Sarduy 36). Este engarce entre imaginarios textuales, este extrañamiento constante insertado en la lengua, se manifiesta como contra canto reverencial en el poema “Poemario del diálogo de la lengua” del chileno Gonzalo Rojas:

El que no ha visto a Dios en el juego no ha visto a Dios,
yo lo vi a los cuatro tal como es: un niño
con cara de dragón como somos todos. Desde el momento
que el dragón está en nosotros y es nosotros: la que más
me habló de Él esa vez fue la mariposa
en la punta de Bucalebu, y allá abajo
el mar: -“Esas sí
que son olas, me dijo ella, ésas
sí que son olas”.
La pobrecilla
creía ver Mundo, no
había Mundo. Lo que era
o parecía que era, era
pura ventolera.
Y ahí mismo se acaba el cuento
del pensamiento. (Gonzalo Rojas)

Esta ruptura que convoca lo cósmico, puede aparecer también como sublevación histórica, como en las crónicas de Garcilaso de la Vega o como un ruptura espacial que brota desde lo íntimo, como lo hace en sus poemas Osvaldo Lamborghini:

Cada uno habla desde su lugar
 invirtiendo el lugar
 Propone el estigma de la adivinanza
 y el enigma crece. Crece
 hasta crecer
 hasta creerse en el haber nacido
 y en payada cualquiera se raja.
 Rezuma en su encordado:
 “Ajá: o el hombre se hace mundo
 o zas: el mundo hombre se vuelve”. (Lamborghini, “Los Tadeys” 59-60)

Producto de determinaciones histórico lingüísticas y de naturaleza contestataria, la parodia, según Alan Pauls, siempre se define frente al poder y se “alista incondicionalmente en los discursos menores” (Pauls, “Tres aproximaciones al concepto de parodia”). Puede aparecer como un jadeo voluptuoso en el neobarroco cubano que mira al mar caribe, o como un melancólico desarraigo que mira al río de la Plata: “desterritorialización fabulosa” “furiosamente antioccidental” adjetiva Perlongher a este brote neobarroso (“Introducción a la poesía neobarroca” 94); que opone en un mismo movimiento lenguaje e ideología.

Muy posiblemente por ello, en América Latina la parodia tuvo una función de alquimista entre lo viejo y lo nuevo y encontró tierra fértil para su existencia. Entendida como un gesto que revela todo un imaginario, la parodia se opone al monolingüismo pues engarza la lengua traída que se impuso sobre otras lenguas y la lengua hablada. Algo que sucede en los personajes de *Pedro Páramo* (1955), enterrados en fosas comunes cuestionan con sus historia al poder, hablan con una sonoridad que suena a un México rural pero citan en su hablar el “Infierno” (1304) de la *Divina Comedia* que, a su vez, Dante escribiera en la lengua de los comerciantes florentinos citando fragmentos del *Corán* (siglo VII) (Asín Palacios). Siguiendo a Bajtín, la parodia se convirtió en algo más que un género fundante de nuestra literatura, en muchos casos con una cierta carga ambigua en el lenguaje, como el *Fausto, Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta Ópera* (1866) de Estanislao del

Campo, obra paródica que permite entretejer y gozar a Goethe y a la gauchesca al mismo tiempo.

Es pausable que la parodia ya no tenga sentido en la Europa blanca, homogeneizada por el consumo y la tecnología, que ha democratizado el lenguaje y fusionado, aparentemente, las herencias que oponían el ojo ario y el oído semita de los profetas; el cuerpo y lo sagrado en algo más individual y cerrado. Es posible también que “derrocado el poder que la suscitaba, resueltas aparentemente las contradicciones lingüístico-culturales que encarnaba” (Pauls, “Tres aproximaciones al concepto de parodia”), la parodia aletargada sólo pueda encarnar los mecanismos dialécticos o los procedimientos de los cuales hablaban los formalistas rusos. No sucede lo mismo con las migraciones africanas en el territorio y la “novela negra”, escrita en francés e inglés hoy.

1.5 EN BUSCA DE LA RISA Y EL GÉNERO PERDIDO: KRISTEVA

*¿Acaso podemos disociar un discurso acerca de la religión
de un discurso de la salvación; es decir sobre lo sano, lo santo, lo sagrado,
lo salvo, lo indemne (immun, sacer, sanctus, heileg, holy-
y sus supuestas equivalencias en tantas lenguas)?
Y ¿la salvación, es necesariamente la redención, frente o respecto al mal,
la falta o el pecado? Ahora: ¿Dónde está el mal?
Derrida*

La idea de la parodia como representación de lo humano en constante repetición; como instantes sucesivos; como tránsitos sin sentido último; como conflicto y movimiento perpetuo o como carnaval más allá de la muerte, no podía integrarse a la idea de un orden total como el monoteísta. Una cosmología derivada de lo Único —con mayúscula—, que se representa a sí misma como absoluta y lineal, llena de sentido mesiánico; apocalíptico. Julia Kristeva en un pequeño artículo “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, editado en 1966 en la prestigiosa revista francesa *Critique* en su número 239 (Navarro v), afirma que el discurso carnavalesco y transgresor, por su naturaleza dual, desnuda “la historia de la lucha contra el cristianismo” (Kristeva 15). El cristianismo entendido, no como un significado concreto, religioso o espiritual, sino como la encarnación de un discurso complejo, secularizado e institucional del poder.

Dado que la parodia en su origen incluía lo sagrado y lo humano en un mismo horizonte, no es extraño que durante la cristiandad, a pesar de las representaciones paródicas, el alto clero la considerara, como a la risa, una profanación. Desde su institucionalización, como religión de Estado, y a partir de sus siete Concilios que establecieron no sólo la infalibilidad del orden eclesiástico sino la naturaleza sagrada de Cristo —Jesús no era una **representación** del dios monoteísta sino el dios mismo—, el dogma cristiano se volvió infalible y verdadero. Un poder invisible e institucional frente a las figuraciones materiales. Huelga decir que un ciego en el desierto monoteísta puede ser patriarca (Isaac), vengador (Sansón) o centinela del señor pues lo espiritual vive entre la obscuridad y el silencio; en cambio un rey griego que pierde la vista corrompe su corona, su reino en Tebas y debe

exiliarse como Edipo o asumir el ridículo como Polifemo. La imagen es materia y ambigüedad en la tradición cristiana; la representación también.

En un bellissimo ensayo acerca de la imagen y sus representaciones, *Vida y muerte de la Imagen* (1994), Debray explora los fundamentos del pensamiento cristiano y explica que “El ojo es el órgano bíblico del engaño y de la falsa certeza; su falta hace que se adore a la criatura en lugar del Creador” (Debray 66), añade que YHWH, tetragrama de imposible pronunciación, son las cuatro letras del verdadero dios que no se contempla (Debray 66-67); todo lo demás podría ser falsedad, imagen, discurso o parodia. Esta disputa entre el dios monoteísta y su representación, se reanuda en el siglo VIII cuando iconoclastas e iconófilos (también conocidos como iconódulos) se enfrenten casi un siglo, del 726 al 843, virulentamente. Para los iconófilos la imagen estaba unida a su modelo por un vínculo metafísico; no era sólo una representación sino una evocación por la cual la divinidad accedía al mundo de lo sensible, se revelaba materializándose. Este lazo invisible recuerda el que tenía, durante los ritos agrícolas, el hipócrates con el dios Dionisio a partir de los atuendos (o los atuendos de Quetzalcóatl que Moctezuma envió a Cortés, esperando se fuera); ornamentos que se mezclan al culto dionisiaco que antecedente al teatro y la representación griega. En cambio, los iconoclastas percibían la imagen como un simulacro que reemplazaba ignominiosamente la idea de lo sagrado; implicaba una falsedad, una idolatría que pretendía desplazar “lo divino, objeto iconoclasta, [...] indescriptible” (Debray 69-73). El dogma de lo verdadero contra lo falso (de lo original sobre la copia), finalmente se impuso en la alta cultura occidental y en el poder que ejercían sobre sus colonias occidentalizadas.

Esta disputa entre dios verdadero e imagen, entre la tradición semita y la helénica-aria, entre verdad y representación reaparecerá primero entre católicos y protestantes; después entre religiosos/conquistadores y nativos amerindios, entre fe legítima e idolatría; entre ciencia y supersticiones; entre seriedad y risa, entre humanos y seres desechables y finalmente entre obra original y copia paródica. El Estado ilustrado, dividirá al mundo entre ciudadanos

cultos y pueblos supersticiosos y se convertirá en la frontera que delimita el horizonte hacia el progreso y, por ende, educa lo bárbaro e incivilizado; de ahí que la parodia se confunda con la sátira educadora. En muchos casos, el instrumento para discernir entre un bando y otro es el cuerpo y el brote de la risa.

El origen de la división data de los albores del cristianismo, cuando la risa “que se expresa en y a través del cuerpo”, fue considerada desde las primeras Reglas Monásticas del siglo V, junto a la holgazanería, como el gran enemigo del monje; el hombre sabio en el imaginario popular. La *regula Magistri*, por ejemplo habla del “cerrojo de la boca”; de la “barrera de los dientes”, por ello, explica Le Goff, de entre todas “las formas malignas” que salen del interior del ser humano “la risa es la peor”. Se opone a la gran virtud del silencio, que lleva a la humildad y el recogimiento (Le Goff 46-47). De ahí, que las artes en el occidente cristiano, por lo menos hasta el siglo XII, solieran representar la risa como gesto de locos, poseionados, niños o prostitutas; seres olvidados de dios y posteriormente considerados seres ‘sin razón. Restos de ese imaginario cristiano-medieval, heredado al pensamiento ilustrado, se preservan en la modernidad y prevalecen hasta bien entrado el siglo XX en las estructuras del Estado moderno y colonial, laico pero heredero de la cosmología autoritaria del cristianismo.

Bergson y Freud, a contracorriente de sus contemporáneos de raigambre cristiana que consideran la risa una vileza y una “curiosidad de espíritus vulgares” (“El chiste” 139), escriben artículos en París y libros en Viena acerca de ella. El filósofo francés Henri-Louis Bergson señala al inicio del primer ensayo de su libro titulado *La risa* (1900), — recopilación de tres artículos originalmente publicados en la *Revista de Paris*, revista literaria fundada en 1829—, que lo cómico es propio de lo humano: “Un paisaje puede considerarse bello, agraciado, sublime, insignificante o feo; pero jamás será ridículo. Nos reiremos de un animal,

pero porque hemos descubierto en él una actitud de hombre o una expresión humana.”¹⁰ (Bergson 2-3). La risa como la enemistad son propias de lo humano, añadiría Borges¹¹, “El jardín de los senderos que se bifurcan”: “Pensé que un hombre puede ser enemigo de otros hombres, (...) pero no de un país: no de luciérnagas, palabras, jardines, cursos de agua, ponientes” (*OCI*, 475). La risa, continúa Bergson, es enemiga de la emoción, pues “lo cómico exige (...) algo como la anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura”¹² (Bergson 3-4). Por último, indica que la inteligencia “debe permanecer en contacto con otras inteligencias (...). No se puede saborear lo cómico en el aislamiento. Como si la risa [cómica] tuviera necesidad de un eco.”¹³ (4), de un discurso integrador, de un sentido gregario. Para Bergson, como para la comedia en Aristóteles (lo veremos más adelante), la risa efecto de lo cómico, es más que un momento gozoso, es un gesto social que ‘castiga’ la mecanización de la vida y el lenguaje. Se presenta cuando un cuerpo olvida el ritmo de la vida y tropieza; cuando una idea rígida se repite y deja de tener sentido común pues es incapaz de adaptarse a las nuevas situaciones. La risa de los otros, le recuerdan al desviado el camino social que han pergeñado la mayoría. Una cosmología efímera en el tiempo histórico pero que se afianza en la temporalidad humana castigando al rebelde. Este tercer elemento propuesto por Bergson, que se refiere al carácter colectivo de la risa cómica, eliminaría la risa como acto fallido, como lapsus del inconsciente más cercana a un rictus y hermanada con la solitaria melancolía que le interesaba a Freud.

10 “Un paysage pourra être beau, gracieux, sublime, insignifiant ou laid ; il ne sera jamais risible. On rira d’un animal, mais parce qu’on aura surpris chez lui une attitude d’homme ou une expression humaine.”

11 Exclusivamente en el caso de Borges, para evitar la repetición de su nombre y de sus cuentos en las citas, se ha optado por citar las *Obras Completas I y II (OCI y OCII)* y la página correspondiente

12 “Le comique exige (...), quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur. Il s’adresse à l’intelligence pure.”

13 “Seulement, cette intelligence doit rester en contact avec d’autres intelligences. On ne goûterait pas le comique si l’on se sentait isolé. Il semble que le rire ait besoin d’un écho.”

Sigismund Shlomo interesado en la posible existencia del inconsciente a través de los actos fallidos, lapsus, olvidos, sueños y chistes publica cinco años después de su obra *La interpretación de los sueños*¹⁴, *El chiste y su relación con el inconsciente (Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten 1905)*. A partir de una recopilación de chistes, mayormente judíos, Sigmund Freud no sólo reconoce en ellos estructuras similares a las de los sueños sino la relación del humor y la risa con el inconsciente; explica cómo el chiste “desacraliza de una manera tolerable ciertos valores aceptados socialmente” (Foks 3).

En el libro, Freud desmenuza las diferentes técnicas del humor, ese “sacerdote disfrazado que casa a cualquier pareja” (“El chiste” 13); que esconde represiones, que se relaciona con los sueños y que produce la risa. Disfraz, represión, sueño y risa, elementos todos, que reaparecerán como valores y características propias de la parodia según Bajtín, y que Kristeva retomará en términos de ‘discurso doble, dialógico’ (lo disfrazado y el disfraz) justamente para cuestionar la idea vertical monolítica del cristianismo, discurso monológico le llamará, en las representaciones literarias de occidente (Kristeva).

Hablando específicamente de la parodia, Freud señala que se trata de un mecanismo que devalúa el objeto aludido; mancilla lo que se encuentra enaltecido, rebaja lo sublime: “Uno puede volver cómica a una persona para hacerla despreciable, para restarle títulos de dignidad y autoridad” (“El chiste” 180). De ahí que, el ‘padre del psicoanálisis’, sitúe a la parodia junto al disfraz, al desenmascaramiento, a la caricatura y al travestismo y los exponga como recursos; técnicas que a partir de un gesto excesivo, una “acepción doble” (32), degradan un hecho cualquiera. Sucede que para lo que consideramos ajeno y extraño o; moral, educado y recto o; intelectualmente elevado y erudito, tres representaciones excesivas de una cultura determinada, hace falta para regresar al equilibrio, o producir el chiste y la risa, una fuerza de igual proporción pero en sentido contrario y paralela en el inconsciente social. Por

14 La primera edición fue publicada inicialmente en alemán *Die Traumdeutung* en noviembre de 1899, aunque su editor Franz Deuticke, la fechó como 1900

ejemplo, a un personaje de acciones elevadas y eruditas se le enfrenta otro de acciones llanas y simplistas, que termina produciendo lo cómico y la risa. El mejor ejemplo de este tipo de enfrentamiento cómico lo representa la novela decimonónica *El rey de los Schnorrers*¹⁵ (1894), del escritor inglés Israel Zangwill, donde un filántropo askenazi platica con Manasseh Bueno Barzillai Azevedo da Costa, el elocuente y miserable sefaradí que ha hecho de la mendicidad un arte. Esta novela, como la mecánica del humor planteada por permite que dos excesos antagónicos (el askenazi enriquecido e ignorante y el sefaradí sabio y empobrecido), representados en el imaginario como fuerzas paralelas, se enfrenten y en enfrentándose engendren, con risa y burla, un punto medio estabilizador en la consciencia del ser humano y particularmente de la comunidad judía en Inglaterra; un punto medio que recuerda los efectos de la catarsis en la *Poética* de Aristóteles (que veremos más adelante).

Lo interesante es que estas fuerzas paralelas, que conviven dentro del imaginario de un grupo o de una sociedad, no son visibles en las estructuras de poder. Las representaciones de la vida cotidiana suelen ser negadas o invisibilizadas pues no alimentan el discurso hegemónico, generalmente monolítico e incluso épico. Este carácter épico es indudable en la hagiografía cristiana, por ejemplo las historias y leyendas de santos recopiladas por el dominico Santiago de la Vorágine en la *Leyenda dorada* (1261-1266) (*Legenda aurea*) o en las crónicas de los primeros franciscanos en el Nuevo mundo. También aparece en las relaciones de la conquista, por ejemplo *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* (1632) de Bernal Díaz del Castillo, publicada póstumamente, y en los textos fundacionales de los Estados-nacionales europeos y latinoamericanos que han privilegiado el discurso heroico para narrarse. Discursos todos que aparecen parodiados en la novela de *Tadeys*.

Que las representaciones provenientes de la tradición cristiana religiosa y secular sean épicas no es casual, explica la joven teórica búlgara Kristeva. La épica estructurada “con fines

15 Término yiddish para mendigo

sincréticos” habla desde un sujeto (yo) portador a un tiempo de lo concreto, lo universal, lo individual y lo colectivo; como los santos o los héroes de la tradición cristiana y occidental. En efecto, siguiendo el análisis que hiciera Bajtín de las nociones de ‘*status de la palabra*’ y de ‘*cronotopo*’ en sus textos de teoría literaria, desconocidos en ese momento en occidente, Julia Kristeva plantea que toda lectura convierte la historia en presente; lo diacrónico en sincrónico y la moral oficial en infraestructura de los textos; de ahí que todo texto pueda leerse “como doble” al igual que el chiste, según el análisis de Freud. La psicoanalista y lingüista va más allá, y expone que en lugar de la noción de intersubjetividad se instala el de *intertextualidad*¹⁶; “todo texto se construye como mosaico de citas” (Kristeva 2-3), insiste, como imaginarios inconscientes y conscientes que se citan palabra tras palabra. Por ello, el dialogismo, la ambivalencia y el status de la palabra, —los tres conceptos principales de Bajtín mediadores entre lo estructural y lo cultural, entre lo histórico y lo literario—, difieren, por ejemplo, entre un discurso épico y uno paródico.

Explica que el cronotopo cristiano, desde San Agustín narratológicamente lineal y representado “como abstracción” (Kristeva 2), se enfrenta a un discurso dialógico profundamente popular, carnavalesco, subversivo y antiteológico derivado de la sátira menipea y absorbido posteriormente por la novela polifónica. El primero, es un discurso monolítico que “coincide con el todo de un dios o de una comunidad”, supone una jerarquía “causal, es decir teológica” (Kristeva 13) y puede representarse como discurso épico; mientras que el segundo que entreteje símbolos (a veces místicos o sagrados) con espectáculo profano, escenas cómicas con gestos trágicos o fantasmagóricos, puede aparecer como estructura paródica.

Posiblemente Kristeva sigue el libro de ensayos *El teatro y su doble* (1938), del poeta místico y director de escena Antonin Artaud que cuestiona la disociación del lenguaje con el

¹⁶ Kristeva acuña el término *intertextualidad* en un sentido más amplio de aquel que le da posteriormente Genette

cuerpo y los sueños: la separación “del teatro analítico y el mundo plástico nos parece una estupidez. Es imposible separar el cuerpo del espíritu, o los sentidos de la inteligencia,” (Artaud 87). Kristeva no sólo señala, como Artaud, la necesidad de recuperar “lo doble” en el lenguaje sino que lo cita hablando de “la risa que calla” que enmudece en la épica e implica callar o asesinar la voz del otro (Kristeva 15). Explica que la risa cuando se le vincula a lo vulgar, lo marginal y pobre y se relaciona con lo diabólico, lo popular o lo menor suele enmudecer y desaparecer en el discurso oficialmente, ello implica que el vínculo entre *ley* y *Otro*, un otro intertextual, no son parodia sino *homicidio y revolución*; es decir la ley asesina discursivamente al Otro que se ha rebelado al poder. Homicidio, como lo hizo la representación cristiana épica frente a las herejías, los paganismos, las brujas y el erotismo; monstruos medievales que aparecen en *Tadeys*.

Por otra parte, expresa la necesidad de re-integrar a la palabra monolítica el espacio: “Estudiar el status de la palabra (...) frente a esa concepción espacial del funcionamiento poético del lenguaje” (2) y reintegrar la idea de crueldad; “homicida, cínico, revolucionario en el sentido de transformación dialéctica” (Kristeva 15). No como “sinónimo de sangre vertida, de carne martirizada, de enemigo crucificado” (Artaud 102), sino como consciencia “en el sentido gnóstico de torbellino de vida que devora las tinieblas” (102) racionales de un discurso unívoco. Representar en el discurso el “estado trascendente de vida” (Artaud 120) que permite la escena carnavalesca y aniquilar a la persona y el carácter psicologista como lo hace la estructura menipea.

Este discurso transgresor, trascendente y carnavalesco, del cual se desprende la novela polifónica y la estructura paródica, es mucho más que una simple inversión de lo épico como propone Genette. Surgido de la sátira menipea (*Diálogos* de Platón, *Satiricón* de Petronio, *Metamorfosis* de Ovidio...), como analiza Bajtín y he analizado en el fragmento anterior, aparece tanto en los juegos populares como en el teatro y la prosa medieval (*fabliaux*, *Roman*

de Renard) de raigambre precristiana; más tarde es absorbido por la novela polifónica y sus antecedentes (Rabelais, Cervantes, Swift, Sade, Dostoievski, Joyce, Kafka).

Aunque Bajtín y Kristeva no lo dicen, la polifonía no es exclusiva de la novela occidental. He hablado de la novela japonesa y la estructura del *kaidan* que permite burlarse de los planteamientos absolutos y lineales; en el caso de China, el erotismo desvirtuado permite los cuestionamientos de la estricta moral confuciana. Eso exactamente pasa en la novela *Jin Ping Mei* (金瓶梅 *El ciruelo en el vaso de oro*, 1610), escrita por “el erudito de las carcajadas de Langling” quizás un seudónimo de Wang Shizhen; considerada “la primera novela moderna de la literatura china” (Relinque Eleta 19-20). Fue prohibida por considerarse soez y obscena aunque retrata con crítica mordaz la decadencia final de la dinastía Ming (1368-1644). Polifónica, las seis mujeres del protagonista libertino, Ximen Quing, pueden referirse a los seis ministerios que rigen el gobierno de los Ming pero también retratan seis diferentes clases sociales de la época; sus ideales, costumbres y sobre todo su lenguaje. Como la sátira menipea, *Jin Ping Mei* retrata situaciones en los umbrales y excesos para cuestionar una época decadente y moribunda; en este caso la dinastía Ming.

Y es que la parodia, a veces a partir de la risa transgresora como *Jin Ping Mei* o *Tadeys*, y a veces a partir de lo serio-cómico, cuestiona siempre, en el interior de la estructura misma del texto, las leyes de la representación lineal, del lenguaje y de la autoridad. Se puede decir que la parodia, plural y dialógica como la novela moderna, anuncia la muerte de un sistema de representación, llámese la dinastía Ming con *Jin Ping Mei* o la cosmología cristiana convertida en política y en Estado pretendidamente secular con Rabelais y Cervantes. Muy posiblemente de este fenómeno occidental, donde dogmas cristianos y Estado se confundieron provenga la frase que Koselleck, el historiador alemán fundador de la “historia de los conceptos” (*Begriffsgeschichte*), en sus textos y conferencias solía repetir con cierta ironía, decía que cada vez que escuchaba política entendía teología. La frase se enmarca

en su análisis de la revolución francesa donde explica que la experiencia histórica precede a su contextualización. Para él, los elementos sociales, las crisis y los cambios que modelan la historia son anteriores al lenguaje que los define, sin el cual, empero, permanecerían ininteligibles (Koselleck, *L'expérience de l'histoire*). Eso no significa que los conceptos son indispensables para pensar la experiencia histórica —de hecho existe una tensión constante entre el hecho histórico y la palabra que brota y que acuña la lingüística—, pero en la representación paródica los conceptos sirven para encarnar una época de forma panorámica.

1.6 HUTCHEON: *ETHOS* Y PARADOJAS EN LA PARODIA

*Queda claro que es imposible dar una definición estática del género
que abarque todos sus fenómenos: el género se desplaza*
Tiniánov

Se puede entender, de manera simplista, el concepto de *ethos* como una serie de valores y formas intrínsecas que sostienen una estructura dada, de ahí que para la crítica literaria canadiense, Linda Hutcheon, los mecanismos internos de la parodia puedan rastrearse en su *ethos*, implícito en la etimología del término (Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia” 183-185). Explica, en su artículo “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, — originalmente publicado en la revista *Poétique* (1981) —, que la voz parodia, como la voz rapsodia, se conforma de la raíz griega (ὠδή) *ōidē* /oda equivalente a canción/canto. De ahí la indiscutible naturaleza textual y discursiva de la parodia que siempre apunta a “textos o convenciones literarias”; en oposición a la sátira que tiene como finalidad corregir y ridiculizar “algunos vicios del comportamiento humano” (Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia” 178). Señala que la sátira, en su estructura interna, se refiere generalmente a elementos extratextuales, vinculados a lo social y a lo moral que aseguran la eficacia del ataque discursivo, e incluso la redención del atacado o/y del lector. Esta idea de Hutcheon acerca de la sátira como arma pedagógica remite a ‘la parodia ilustrada’ de Swift, Voltaire y Racine y se vincula a la risa señalada por Bergson, esa que produce el efecto cómico. Una risa que no implicaría un *ethos* o una cosmología destructiva en términos sociales, sólo un factor correctivo.

En cambio, la parodia “marca una transgresión de la *doxa* literaria” que no sólo hace referencia al estilo de un autor, como plantea Genette y los llamados parodistas ilustrados, sino a su estructura interna que remite siempre a la estructura de un texto (Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia” 178). Advierte, sin embargo, que raramente se presenta un género puro, casi siempre hay interferencia, entrelazamientos y desplazamientos en una obra.

Por otra lado, el término también se compone del prefijo (παρά) *para/para* que suele traducirse como ‘frente a’ o ‘contra’. Ello implicaría el sentido tradicional, que le diera el teórico francés Gerard Genette de ‘contracanto’. Es decir, una obra que se construye a partir de la mirada de otra, que opone o contrasta dos textos con el deseo de provocar un efecto cómico, ridículo o denigrante como el de la parodia irreverente y soez. Sin embargo, el prefijo (παρά) *para* también puede significar ‘al lado de’ lo que sugeriría un canto tangencial, que se produce ‘al lado de’ para resignificarlo (Hutcheon, *Theory of parody* 32).

Más allá de una simple oposición, ‘al lado de’ sugeriría un acuerdo, una intimidad; una especie de reverencia (paródica) que puede cancelar el texto de referencia e incluso ensalzar el paródico. La imitación/transformación implica un mecanismo de reflexión que, no sólo se integra en el nuevo texto como espejo deformado, sino que testifica una distancia crítica de autoridad y transgresión (Hutcheon, *Theory of parody* 32-69). Un ejemplo de ello, sería el relato “En el bosque bajo los cerezos en flor” (2013) que utiliza el *Kaidan*, un género popular que hoy nutre incluso la cultura pop, para rescatar elementos del sintoísmo prohibido por la ocupación norteamericana después de la guerra del pacífico (Sakaguchi). Este escritor japonés, Ango Sakaguchi, retoma lo sobrenatural del género para re-significar, bajo una mirada violenta, triste y hasta cierto punto desencantada, la tradición oral y sacra de la cultura japonesa.

El concepto de ‘parodia seria’ puede parecer contradictorio y confundirse con la acción de intertextualidad pues todo texto, como afirma Kristeva, “se construye como mosaico de citas”, como imaginarios inconscientes y conscientes que se citan palabra tras palabra. En ese sentido, todas las tradiciones literarias estarían bajo el signo de la intertextualidad pero particularmente las literaturas coloniales, como la latinoamericana que desde su fundación no sólo está atravesada por los discursos dominantes y coloniales de occidente, sino y substancialmente por la lengua colonial. González Echevarría, en su texto *Mito y archivo* (2000), propone que, durante la colonia, la literatura de la región encubre la

retórica de la ley y la crónica religiosa; en el siglo XIX, se estructura con el discurso naturalista y evolucionista y, a partir del segundo decenio del siglo XX la literatura latinoamericana se disfraza con el discurso antropológico.

Y si bien toda escritura organizada descansa bajo el signo de la cita, reverencial o irónica, no toda escritura puede experimentarse como acción paródica a menos que su gesto provoque la ruptura con lo sagrado. Y es que sólo pueden ironizar sobre los dioses quienes tienen la certeza de su existencia, pero extrañarlos paródicamente quienes los han perdido, máxime si se les convoca nostálgicamente en una lengua nacional impuesta. Algo cotidiano en esta región del mundo que, desde su fundación como extensión lingüística de la península hispánica (castellano y portugués), pierde a sus dioses y se reinventa sin encontrarlos.

La interacción entre dos textos puede ir más allá de lo esperado, puede cancelar el texto de referencia (texto A) y ensalzar el paródico (texto B), pues la imitación/transformación implica un mecanismo fundamental de reflexión que, no sólo se integra en el nuevo texto como espejo deformado o como robo lúdico, sino que testifica una distancia crítica de autoridad y transgresión hacia el texto parodiado (Hutcheon, *Theory of parody* 69). Por ejemplo, *El Quijote* sería la parodia de las novelas de caballería, particularmente del *Amadís*, sin embargo Cervantes clausuró, en cierto sentido, las novelas de caballería (Jitrik, “Rehabilitación de la parodia” 15-16).

Esta estructura que reflexiona y deforma, al mismo tiempo, un texto dado; Linda Hutcheon la nombra “paradoja de la parodia” y explica que: “La naturaleza textual y pragmática de la parodia implica, a un mismo tiempo, autoridad y transgresión, y ambas deben ser tomadas en cuenta” (Hutcheon, *Theory of parody* 64)¹⁷. En efecto, la fusión entre autoridad y transgresión; “la articulación de una síntesis”; “el engarce entre lo viejo y lo nuevo” se da a partir de la repetición. Más allá de lo intertextual, la repetición tiene una

17 “The textual and pragmatic natures of parody imply, at one and the same time, authority and transgression, and both now must be taken into account.”

función de alquimista, puede convertir lo sacro en algo cotidiano, lo común en vulgaridad y lo sagrado en soez, hecho ya señalado tanto por Bajtín como por la teórica búlgara Julia Kristeva, pero la repetición, incluso la aparentemente idéntica, también indica diferencia, una ‘diferencia deleuziana’.

El filósofo francés subraya, en su texto “Repetición y diferencia” (1968), que la repetición, reverencial o burlona, incluye forzosamente diferencia pues depende de los saberes de una época; de la mirada de hombres y dioses encerrados en una habitación sin saber que saben: son, explica Deleuze, el “que sabe que no sabe” que sabe (Deleuze, “Repetición y diferencia” 79). Hutcheon utiliza la idea de repetición deleuziana no sólo para explicar parte de las paradojas internas de la parodia sino para desarticular las críticas que se le hacen de plagio y poca originalidad al género. Aunque el arte y la creación, en tanto productos del artificio humano, pueden coquetear con la idea de ‘rutina y semejanza sin chiste’ —hecho exacerbado en esta época industrial y mecanicista donde cada objeto es la reproducción de otro objeto y cada identidad mediática es sustituible e intercambiable. En realidad, explica Deleuze en su pequeño ensayo, retomado por Hutcheon, incluso lo aparentemente repetitivo o rutinario, en realidad es cambiante.

Si los actos de los hombres y sus ignominias se repiten eternamente, como indica Parménides, como Príamos infinitos que suplicantes lloran que les entreguen el cadáver de sus hijos; también es cierto que toda repetición es diferencia, como el pie de Heráclito en el agua fluye. Y si podemos ver ambos gestos sin contradicción, es porque muy posiblemente la época convocada esté moribunda y necesite la parodia para expresarse.

La repetición, de estos actos infinitos que llamamos humanidad, se refrenda como gesto o literalidad, como pequeño plagio, especie de duplicación, copia o imitación, que al repetirse descontextualiza y suscita miradas diferenciadas: “A partir de otra formulación, la parodia es repetición con una distancia crítica que determina más diferencias que

similitudes”¹⁸ (Hutcheon, *Theory of parody* 6). En sentido contrario, pero la misma idea propone Borges en su cuento “Pierre Menard, autor del Quijote” (*OCI*, 444-450), donde un Quijote idéntico, pero escrito posteriormente, es diferente; como los diferentes Quijotes que leemos desde el siglo XVI. Esta repetición, puede ser incluso una obra duplicada hasta la saciedad pero la mirada del creador y del lector, siempre cambiante, la convierten en singular y por lo tanto en diferente. Allende, lo repetido propone en su diferencia desafíos y vislumbres.

Pienso en una serie de repeticiones y concatenaciones literarias que inician en el relato paródico *La nariz* de Akutagawa, publicado en 1916 y basado en *La nariz*, historia anónima que forma parte de la recopilación del siglo XIII conocida como el *Uji Shūi Monogatari*. Me remite también a la satírica obra *La nariz* (1836) de Gogol y a la gran influencia que la narrativa rusa tuvo en Akutagawa y otros escritores japoneses de ese momento. Concluyo con el homenaje paródico que le hace Mario Bellatin a Akutagawa con su novela *Shiki Nagoaka: una nariz de ficción* (2001).

Además de la diferencia como parte de las paradojas, Hutcheon insiste, como Bajtín y Kristeva, en la analogía de la parodia con el carnaval. La risa carnalesca, aunque subvierte temporalmente el orden social, es aceptada e incluso legalizada por las autoridades, lo que implica una transgresión efímera autorizada. Esta fuerza subversiva de la parodia, comparable al carnaval medieval, le permite a Hutcheon explicar la “estilización paródica” en tanto herramienta crítica, sutil y compleja pues teje, en un mismo texto, tendencias normativas y conservadoras con tendencias provocadoras y revolucionarias. Al fin y al cabo, “el reconocimiento del mundo invertido supone una serie de conocimientos sobre el mundo que se invierte y que, de alguna manera, se incorporan” (Hutcheon, *Theory of parody* 74)¹⁹.

18 “Parody is, in another formulation, repetition with a critical distance, which marks difference rather than similarity”

19 “The recognition of the inverted world still requires a knowledge of the order of the world which inverts and, in a sense, incorporates”

Podemos concluir que la subversión paródica implica, como condición de existencia, una cierta institucionalización estética que permite el reconocimiento de las formas y convenciones literarias (Hutcheon, *Theory of parody* 74-75), hecho anteriormente señalado por los Formalistas rusos.

1.7 POLÍTICA, COLECTIVIDAD E INDIVIDUALIDAD DE UNA LITERATURA MENOR

*Esas palabras tienen mucha relación con nuestros gestos.
El gesto con el ritmo oracional.
Y la llegada del asma, pez que respira fuera del agua,
distancia entre lo que se huye y lo que muere.*
Lezama Lima

La parodia, ingenio que ridiculiza para algunos ilustrados, cita invertida para otros como Genette; dialogismo histórico y festivamente lúdico para Bajtín; juego de intertextualidades para Kristeva y siempre un mecanismo paradójico para Hutcheon, es también un elemento de carácter político. Hutcheon afirma que “a través de un doble proceso de instalación e ironización, la parodia señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas” (Hutcheon, “La política de la parodia” 187), lo que implica consecuencias políticas e ideológicas de continuidad o diferenciación. Entre ellas, el quiebre de la supuesta originalidad del individuo creador. Idea proveniente de la creencia del alma única, convertida por el protestantismo en individuo único que se merece, por gracia divina y vía el capitalismo, la posesión y propiedad personal, tanto en términos estéticos como comerciales. Vínculo explicado por Max Weber en su ensayo *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1905), en el cual no me detendré, pero sí diré que la parodia cuestiona esa idea de gracia individual que merece la riqueza material.

De ahí, que lo importante para la parodia, según Hutcheon, no sea el escritor genial, único en su tiempo, sino el escritor que usa un determinado lenguaje con un fin determinado. Huelga decir, que 1)-. “la parodia trabaja para poner en primer plano la política de la representación” (Hutcheon, “La política de la parodia” 188), es decir que hablamos de una especie de 2)-. “impugnación revisadora” (189) y de una 3)-. “consciencia colectiva” (194). Retomo estos tres términos que Linda Hutcheon utiliza en su artículo “La política de la parodia postmoderna” (1993), para señalar las fronteras comunes entre los mecanismos políticos de la parodia y aquellos que, según Deleuze y Guattari, usan los escritores de la literatura menor como Kafka y, el caso argentino que nos interesa, Lamborghini.

En el apartado III de su libro *Kafka: una literatura menor*, (1975) Gilles Deleuze y Félix Guattari explican, que una literatura menor no es aquella que se escribe en una lengua menor, sino aquella que una minoría hace con una lengua mayor (Deleuze-Guattari, *Kafka pour une littérature mineure* 29). Tiene una primera característica, la lengua está afectada, condicionada por el elemento de la desterritorialización. En este sentido Kafka y Lamborghini revelarían un dilema de la lengua impuesta. En el caso de Lamborghini, el acceso a un español impuesto a todas las demás lenguas nativas, impuesto por igual a múltiples pueblos locales y a migrantes que conforman el continente americano. Al fin y al cabo, el español es el primer proyecto exitoso de lengua global en el mundo. De ahí, la imposibilidad de no poder escribir, más que en una especie de ‘castellano’, o de escribir en el ‘español’ de la España imperial. Es decir la imposibilidad de escribir de otra manera, pues la consciencia nacional y de la patria, incierta u oprimida, dictatorial o democrática, pasa necesariamente por la literatura; por la batalla en la literatura y la lengua.

La imposibilidad de escribir en otra lengua que no sea el español implica para un escritor exiliado, como Lamborghini en Barcelona, un sentimiento de distancia con el territorio, con la territorialización primitiva de la patria argentina. Poética de la desterritorialización, la llama Perlongher y la señala como barroca, explica que “No es una poesía del yo, sino de la aniquilación del yo” (Perlongher, “Caribe Transplatino” 94). Pero la desterritorialización no sólo afecta a los exiliados en Barcelona que escriben en español sino al español mismo y al “yo” unívoco del español.

En efecto, la lengua castellana, para alejarse de la opresión, corta su vínculo con la metrópoli y se llena de palabras otras que remiten a la nueva topografía, pero en el exilio es una “lengua de papel”, un artificio de la memoria. La consciencia de esta doble imposibilidad del español es más aguda entre los exiliados argentinos y latinoamericanos en España, incluso en la independentista cataluña; podrían hermanarse al hablar la lengua del opresor histórico pero son excluidos y señalados como sudacas en la metrópoli, como migrantes analfabetos en

la ‘verdadera patria’ o como indios salvajes inarticulados que deben civilizarse. Así, el español de los argentinos, de los latinoamericanos en general, exiliados o no, es una lengua desterritorializada, propia a usos extraños y menores.

La segunda característica de las literaturas menores, es que todo en ellas es político (Deleuze-Guattari, *Kafka pour une littérature mineure* 30). A diferencia de las grandes literaturas donde la representación de un hecho individual (familia, cónyuges, historia...) se enlaza con otros hechos menos individuales, donde el medio social sirve de contexto y escenario y donde los encuentros pueden diluirse en tanto bloque de grandes espacios como sucede en *Mme Bovary* (1857) de Flaubert; la literatura menor funciona radicalmente diferente. Su espacialidad estrecha, hacinada, exigua como la de un “rizoma de múltiples entradas” (Deleuze-Guattari, *Kafka pour une littérature mineure* 7), convierte los hechos individuales en agentes políticos. De ahí, la importancia y el valor del hecho individual y pequeño que oculta y manifiesta otra historia más grande, más colectiva. Por ejemplo, la relación entre el misionero y los tadeys, animales con angustiante parecido humano, se proyecta como la relación conquistador/conquistado y sus derivaciones civilizado/bárbaro o ley/ciudadano. No se está hablando de un encuentro entre sujetos sino de un patrón histórico como programa político. Así, lo que en las grandes literaturas se juega en el subsuelo sin comprometer la construcción de la trama, en las literaturas menores se juega a plena luz, como una encrucijada entre la trama de la vida y la urdimbre de la muerte. Como los personajes no pueden hermanarse con la vida, lo hacen en la muerte.

Un tercer elemento que caracteriza la literatura menor es su valor colectivo (Deleuze-Guattari, *Kafka pour une littérature mineure* 31). Para Deleuze y Guattari los talentos no abundan en la literatura menor pues las condiciones de enaltecimiento colectivo no están dadas para una enunciación individual que separa y canoniza la voz de tal o cual maestro de las letras. Explican que está rareza de talentos y acciones comunes en la literatura menor es algo benéfico que permite la concepción y creación de otras literaturas de índole más política.

El campo de lo político contamina todo enunciado posible, sobre todo porque la consciencia colectiva o nacional aparece en la vida pública como algo inactivo, apático, en desintegración o desaparecido. De ahí que la literatura adquiera el rol de enunciación colectiva radical e incluso revolucionaria. Esta potencialidad se exagera si el escritor, como en el caso de Lamborghini, vive al margen de su comunidad; entonces su enunciación además de revolucionaria es capaz de forjar otra consciencia, otra sensibilidad.

La máquina literaria toma el lugar de la máquina revolucionaria, no por razones ideológicas sino para alimentar las condiciones de una enunciación colectiva faltante. Una enunciación acallada, que se diluye y se erosiona en términos públicos, ya sea por la dictadura o por las aparentes democracias. Es justamente en estos términos, afirman Deleuze y Guattari, que el problema de la linealidad se impone. Me refiero a que el enunciado literario no remite exclusivamente a un sujeto de enunciación causal (un héroe épico o un protagonista único), sino a un agente enunciado que también sería consecuencia; por ejemplo los tadeys de Lamborghini son causa, consecuencia y espacio en tanto título de la novela. En realidad el término tadeys es más que polifónico, no designa un narrador o un personaje sino un agenciamiento maquinicista, un agente colectivo y no individual arraigado a la soledad de la imposibilidad paródica.

En estos términos de literatura menor, Lamborghini renuncia a las categorías tradicionales de dos sujetos (autor y héroe; narrador y personaje, soñador y sueño) y se decanta por personajes múltiples que se diluyen en la masa, en un todo conceptual pues encarnan la totalidad de los tenderos del mundo; de las prostitutas; de los políticos; de los científicos. Son voces-ideas, representaciones que hablan desde una enunciación colectiva de la especie humana. No hay sujeto sino agentes colectivos de enunciación que se agencian o expresan las condiciones públicas de imposibilidad. Este elemento, que prioriza los agentes sobre los sujetos, hermanaría la literatura menor con la sátira menipea.

No estoy diciendo que toda literatura menor sea paródica aunque mucha lo sea, empezando con algunos cuentos de Kafka, estoy diciendo que las fronteras estéticas y políticas, que el uso del lenguaje soez y carnavalesco cual rizoma, que las representaciones paródicas, a veces, pueden leerse como representaciones y enunciaciones colectivas, como en *Tadeys*.

1.8 LA POÉTICA DE LA PARODIA

Dime cómo imaginas el mundo y te diré en qué orden te incluyes
Sarduy

Si la parodia puede aparecer en un texto como simple bisagra o como inversión de los valores aceptados por el poder; si la parodia es política y también cotidiana; si es lenguaje, ideas y vislumbres panorámicos; si es crítica al poder pero se viste de carnaval y se traviste de profana, si se enmascara para revelar una cosmología vigente pero tambaleante, se debe a que la parodia es fundamentalmente un canto. Un canto dionisiaco sagrado y disruptivo.

Extranjero, los orígenes de Dionisio se remontan a prácticas agrícolas venidas de Oriente, entre Beocia y el Ática, donde no sólo era dios del vino y del delirio divino, sino también del fuego; manso como la hoguera de la casa y destructor como la llama incierta. Muy pronto, sus cantos alegres y tristes se convirtieron en fiestas anuales estatales: las Leneas y las Grandes Dionisias o Dionisias urbanas, que incluían representaciones dramáticas (J. García IX-X); eran jornadas de trilogía trágica que concluían con dramas cómicos, satíricos o burlescos. No siempre fue así.

Hubo un momento en que el coro ditirámico devino canto trágico y se acompañó de danzas graves y lentas llamadas *Emmeleia*; en ese momento los sátiros, las ménades, las ninfas y otros personajes del cortejo dionisiaco, que simbolizaban la Otredad natural, desaparecieron de las representaciones teatrales. Muy pronto, posiblemente los devotos de Dionisio, los reclamaron. Pratinas, contemporáneo y rival de Esquilo, fue el primero en concluir la trilogía de tragedias con una pequeña pieza satírica. En ella, los héroes míticos de la tragedia —con sus dignidades, costumbres y lenguaje—, interpretados por los mismos actores, eran sobajados a través de una intriga vil que los familiarizaba con personajes de orden subalterno, vinculados a las fuerzas salvajes y lascivas de la naturaleza; miedos sociales a una otredad natural y salvaje (Bartra). Así, en la representación satírica cohabitaban héroes y sátiros, monstruos grotescos y salvajes que eran sacrificados para el gozo del público.

Esta otredad e infortunio temidos se acompañaban también con danzas, como la tragedia. Si se trataba de dramas satíricos, un coro compuesto de personajes como los silenos, los sátiros, Pan, y otros de la misma especie, bailaban las *sikinnis*, danzas mitad lascivas mitad jocosas (Magnin 48-51), que dado su arrebató y obscenidad se podría pensar en la parodia. Si la representación era una comedia, se usaban las danzas llamadas *kordax* que instaban a la alegría y al gozo dados sus movimientos de cadera. Este fenómeno casi místico, que unía danzas, música, canto y palabra, era considerado el vehículo ideal para transmitir el conocimiento y los valores griegos, especie de escuela de belleza y sabiduría del Estado ateniense (Jaeger 231-233).

Consciente de la importancia de las representaciones dramáticas, verdaderos rituales de la vida social ateniense, Aristóteles propone, al inicio de la *Poética* (335-323 a.e.C), un plan general para el estudio de la tragedia, la epopeya y la comedia (Aristóteles, *Poética* 1447a-1449b). El tratado, sin embargo, está incompleto. Se suele pensar, siguiendo la tradición cristiana-occidental, que la *Poética*, tal como ha llegado hasta nosotros, es un primer tomo de dos que la componen; el primero posiblemente dedicado a la tragedia y el segundo a la comedia. No obstante, siguiendo a Diógenes Laercio que habla de dos libros de Aristóteles acerca de *Disertaciones del arte poética*, y un tercer libro titulado *De la tragedia* (Laercio, Libro V 282-284), se puede pensar que lo que llamamos la *Poética* son fragmentos de una obra dentro de varios libros dedicadas al arte del artificio y la representación. Esta suposición es posible hacerla, pues el apartado correspondiente a la comedia, prometido en el inciso VI, no se encuentra en el texto, como tampoco dos pasajes de la *Poética* acerca de “cosas de reír” que se citan en la *Retórica* (siglo IV a.e.C) (Aristóteles, *Retórica* 1371b36-1418b6). En cuanto al término parodia, específicamente, sólo aparece en el inciso II dedicado al carácter o tipo de acciones de los personajes representados.

En efecto, Aristóteles clasifica y separa a los hombres “esforzados y buenos” de la tragedia, de los iguales de la comedia y de los “viles y malos” de la parodia. Escribe, citando

a puros dramaturgos desconocidos, que: “Homero imita y reproduce a los mejores [refiriéndose a la épica de los valientes en la *Iliada*], Cleofón [habla] a los iguales, mientras que Hegemón de Taso, primer autor de parodias, y Nicóxares, [autor] de la *Deiliade*, [describe] a los peores” (Aristóteles, *Poética* 1488a).

Es posible que la *Deiliade*, que menciona Aristóteles, sea un relato épico de los cobardes, una parodia utilizando a los peores. Algo parecido sucede con la posiblemente alejandrina *Batracomiomaquia*, —*La batalla de las ranas y ratones* atribuida por romanos y bizantinos a Homero y, por Plutarco, a Pigres de Halicarnaso—, empero más que una parodia de la *Iliada*, parece una sátira clásica. Sucede en el mundo de la naturaleza, los dioses intervienen tomando partido y al final Zeus siente compasión por las ranas, que llevan la peor parte, y decide usar un ejército de cangrejos para ahuyentar a los ratones y terminar la guerra que amenazaba con extinguir a las ranas (*Batracomiomaquia*). Aunque puede pertenecer al género heroico-cómico propuesto por Genette (Genette 22), esta guerra entre ratones y ranas recuerda aquella descrita por Swift en los *Viajes de Gulliver* (1726), entre Lilibut y Blefuscu sobre cómo cascar los huevos cocidos. Guerra fatua que satiriza los conflictos religiosos de la época, lo que la hermanaría con la parodia ilustrada; además las situaciones narradas llevan a la risa cómica, propuesta por Bergson, y no a la desesperanza o a la melancolía de la parodia.

Si el canto de Dionisios convoca tanto a la tragedia como a la comedia, si es un dios de muerte y resurrección, de llanto y risa, posiblemente la explicación que hace el estagirita del funcionamiento de la peripecia y de la catarsis en las representaciones dramáticas, aunque incompleta, nos ayude a trazar ciertos límites entre los géneros. Permítaseme entonces algunas disquisiciones acerca de la naturaleza de la peripecia en los diferentes géneros y el efecto de la catarsis en el espectador, para intentar delimitar el caso de la parodia.

La peripecia en la tragedia, dice Aristóteles, “es la inversión de las cosas”. Se logra invirtiendo la Fortuna del personaje principal, originalmente lleno de *hybris* (de exceso²⁰). En el infortunio, se re-conoce diferente a sí mismo al iniciar la acción. Esta re-velación o anagnórisis —vía un evento de índole patética (*πάθος/páthos* que puede traducirse como ‘pasión’/ ‘compasión hacia el otro, o consciencia—, provoca en el espectador una catarsis; una especie de aceptación mansa y definitivamente personal de la Fortuna de los seres mortales: “no se ha de buscar sacar de la tragedia cualquiera delectación, sino la suya propia” (Aristóteles, *Poética* 1453b).

Podríamos decir que la catarsis es un acontecimiento, una dialéctica personal entre continuidad y discontinuidad de la vida; un quiebre entre el ser y el aparecer. Una fisura ontológica. Es tan poderosa, que a veces, la fisura se convierte en simiente de creación que sobrevive al que la experimentó. Esa búsqueda de simiente, muchas veces está presente en la catarsis de la parodia de la cual hablaré más adelante.

En la tragedia, la catarsis mata los absolutos heroicos e impulsa un renacer de la consciencia en términos de lo humano, un punto medio entre los dioses y los mortales. Esta epifanía se produce mediante dos extremos: temor ante lo tremebundo que está más allá de lo mortal —los dioses, lo divino, lo ininteligible— y conmiseración ante lo miserable, pues somos semejantes al desgraciado (Aristóteles, *Poética* 1452a-1453a), como Edipo ciego rodeado de las ruinas de Tebas o Príamo rogando por el cadáver de su hijo.

En cambio, la peripecia en la comedia (y de la sátira clásica) se realiza en un sentido optimista. Implica el re-conocimiento de un hecho social injusto o defectuoso al re-dimensionarlo dentro de una utopía disparatada. Muchas veces, el defecto surge de los vicios de carácter de los personajes, que Aristóteles señala como la “representación de las cosas

20 El término *hybris* puede traducirse de muchas maneras. He elegido interpretarla como exceso. Exceso de belleza: Helena; de fuerza: Heracles; de valentía: Aquiles. Una característica, el exceso, a la cual sólo los héroes, seres semi divinos, tienen derecho sin embargo perturba a los dioses

ridículas” de los hombres (Aristóteles, *Poética* 1449a-1499b): el esclavo ingenioso engañando al amo avaro; el hombre al sátiro borracho, la lavandera al político ambicioso. Oposiciones extremas de igual fuerza, que al invertirse trastocan las jerarquías tradicionales y producen risa. Sin embargo, a diferencia de la tragedia, la catarsis cómica atañe a lo exterior y grupal. La risa, que canaliza las frustraciones propias de la existencia humana, se produce por las acciones de un personaje de rango menor (representante de los muchos), que por un contexto disparatado, puede burlarse de un personaje de rango mayor (representante de los pocos). Es una experiencia orgiástica colectiva, en el sentido metafórico, pues iguala en la representación lo que la convención y la moral quisieran mantener desigual.

Este fenómeno se experimenta claramente en *Los Arcanienses* (425 a.e.C). En ella, Aristófanes (444-385 a.e.C) objeta la pomposidad de los personajes míticos de las obras de Eurípides a través de la vestimenta: “Chico, dale el andrajario de Télefo. Está encima de los andrajos de Tiestes, debajo de los de Ino.” (Aristófanes 62). En este caso, la burla del comediógrafo se centra en los ropajes, convirtiendo las telas e insignias jerárquicas en vestimenta ordinaria, de ahí que se hable de comedia. A pesar de la constante crítica social, sus obras no se consideran sátiras, en el sentido clásico griego, pues no integran en la acción el mundo de los sátiros y demás espíritus o personajes semi humanos que caracterizan el género. De hecho, los diálogos y las acciones se inscriben y suceden dentro de la *polis*, en el sentido griego del término, y sirven como cauce contextual para la crítica política, social y cultural e incluso literaria del momento (Gil Hernández 36). Por último, aunque Aristófanes se burle, tanto del discurso que hoy asumimos mitológico, como de la dramaturgia de un autor, que el público popular y culto reconocían respectivamente, y utilice elementos obscenos (J. García XV), nunca representa las acciones de sus personajes de forma ignominiosa, como sugiere Aristóteles que hacen las parodias. El fragmento del estagirita señala que Homero, por ser un excelente poeta, acotó, con el poema yámbico *Margites*, las formas de la comedia pues en ella representa “las cosas ridículas y no las oprobiosas para los

hombres”, entendiendo por ridículo “cierta falla y fealdad sin dolor y sin grave prejuicio” (Aristóteles *Poética* 1449a-1449b).

A diferencia de la comedia, la risa en los llamados ‘dramas satíricos’, posteriormente sátiras, se desata a partir de la desgracia, especie de castigo social o lección impuesta por las reglas al personaje bestial (proveniente de las fuerzas de la naturaleza) que no se adapta a las normas de la *polis*, a las expectativas ‘civilizatorias’ del grupo. Analicemos el único caso que ha llegado completo hasta nosotros, el drama satírico de Eurípides (480-406 a.e.C), *El cíclope*.

La sátira inicia con el monólogo quejumbroso de Sileno, representante de los espíritus salvajes de la naturaleza, quien ha pasado su existencia buscando a Dionisio secuestrado por piratas. Después de esta breve presentación que lo pinta vicioso, Sileno se encuentra con Ulises y sus hombres; con ellos pacta comida a cambio de vino. Sin embargo, el Sileno viola lo pactado y entrega a Ulises y a sus hombres a la gula del cíclope Polifemo.

La obra, en general, recrea el famoso canto IX de *La Odisea* (VIII a.e.C) de Homero, donde Odiseo/Ulises ciega y burla a Polifemo, pero con algunas grandes diferencias, principalmente de ritmo y tono. En *La Odisea*, la escena tiene un ritmo profundo, misterioso, épico; la astucia de Ulises, héroe de Troya, vence al ingenuo Polifemo. En cambio en *El cíclope* de Eurípides, una mentira indica el arranque de la acción e implica la violación a la palabra pactada de un personaje representado como borracho y lascivo (habla de Helena grotescamente). Por otra parte, el Polifemo de Homero es hijo de Poseidón y de las fuerzas obscuras y tectónicas de la naturaleza, en cambio el de Eurípides es un salvaje impío que equipara su caverna al mundo y su voluntad en la cueva a los designios de los dioses en Troya. Como el Sileno al hablar de Helena, Polifemo profana con sus palabras la ley

dispuesta por los dioses. Por ello, Ulises aparece como herramienta del orden divino y humano: “debías expiar tu sacrílega cena”²¹, le explica al cíclope (Eurípide 51).

Al final, Ulises/Odiseo, instrumento de los dioses y la civilización, se opaca frente al equívoco producido por el nombre de “Nadie”. Esta escena final de *El cíclope* convierte el canto IX de la *Odisea* en una escena jocosa. El nombre de “Nadie”, usado como artimaña por Ulises, deja de ser el instrumento misterioso del “sin yo” —representación del ‘yo plural’ de todos los seres vivientes que viaja por el mundo griego para desposeerse de los atributos sociales e identitarios y merecer el regreso a Itaca, paralelo a un viaje al inframundo; y que reaparecerá como elemento clave de la parodia en tanto género —, se convierte en el inicio de un juego de enredos divertidos: “Nadie fue mi perdición/ Nadie me hirió el párpado”²² (Eurípide 49). El público ríe y la risa no es ignominiosa es gozosa pues castiga los pequeños vicios cotidianos, la falta de lógica civilizatoria, de razonamiento normativo, quizás de sentido común.

La parodia es un género complejo, parecería la suma de los demás géneros. A la usanza de la tragedia, la parodia sucede dentro de una cosmología determinada y supone para el gran público un conocimiento previo de los ‘mitos’ que conforman esa cultura determinada, —es decir los valores y jerarquías de una sociedad dada en un momento determinado, lo que Deleuze llama los saberes de una época—; y, para un grupúsculo más culto, un posible conocimiento intertextual de textos previos, vinculados a la tradición, al canon y a las instituciones que formaron y conformaron esos ‘mitos’, esa cultura de gustos y prejuicios determinados. El drama paródico se estructura como una unidad con sentido propio, lo que provoca una catarsis personal al interior del espectador, como en la tragedia. Sin embargo, al compartir el ritmo narrativo de la epopeya, puede engarzarse como una sucesión de acciones, cada una con sentido propio. Lo que explicaría la propuesta de Genette que define la parodia

21 “Tu devais expier ton repas sacrilège”

22 Personne m’a perdu/ Personne a crevé ma paupière

como un género inverso de la epopeya (Genette 20). La suma de unidades puede funcionar como una alegoría o como un gesto que revela toda una cultura detrás y cierta mirada objetivante u oblicua respecto al mundo que la rodea. Como en la tragedia, la catarsis puede provocar un quiebre profundo, una herida que se convierte en hábitat y simiente de otras representaciones.

Como la comedia antigua, la parodia se desarrolla en un ambiente festivo de total permisividad, carnavalesco y brumoso como señala Bajtín. El tono festivo, sin embargo, va más allá de lo cómico y perturba al espectador a lo largo de la obra, dada la deshonra y las vergonzosas acciones y reacciones de sus personajes: “los peores” de una sociedad. De alguna manera, sus personajes se comportan como si vivieran fuera de la *polis*, ignominiosamente, casi tocan un estado animal como los personajes de la sátira; empero, viven al interior de las murallas civilizadoras. Por ello, la peripecia, no se realiza en el sentido optimista de la comedia, ni implica un cambio de Fortuna como en la tragedia, sino una reacción grotesca, de mayor proporción o violencia, a las acciones previas. El re-conocimiento de dichas acciones puede producir una risa alterada; un rictus, muy cercano a la mueca de la máscara de la tragedia, y una terrible sensación de rechazo o melancolía pues las normas y valores invisibles que sostienen a la sociedad se visibilizan y destruyen en la representación.

Por último, a diferencia de la comedia y de la sátira donde la risa es (ελάω) *gelao*/gozosa y hace referencia a la alegría. Es posible que en la parodia la risa sea (καταγελάω) *katagelao*/me río de ti, literalmente, y designe lo denigrante, lo que se subvierte, lo que descende. Comparte con la palabra catástrofe (κατα – στροφήω) el prefijo *cata* para referirse a lo que cae, lo que va de los cielos a la tierra, de lo eterno a lo humano (Camacho). Vimos con Bergson que la risa gozosa funciona como castigo social dentro de una utopía disparatada que invierte los roles de poder, otorgando esperanza. En cambio, la risa de la parodia degrada al hombre como sus acciones oprobiosas; lo hace caer en un estado animalesco; sin límites sociales. Lo que explicaría la diferencia que marca Aristóteles, entre los vicios de carácter de

los personajes de la comedia y la ignominia de los de la parodia (Aristóteles, *Poética* 1449a-1449b).

Para aclarar nuestra propuesta, sinteticemos lo escrito anteriormente en el siguiente cuadro:

Características Género	Antecedentes	Carácter personajes	Espacio- contexto de la acción	Temporalidad	Drama	Tono	Baile
Tragedia	Mitos: Linaje de Tántalo que implica una cosmología completa	Héroes con <i>hybris</i>	<i>Polis</i>	Acciones dentro de una unidad determinada	Acciones singulares y desafiantes	Tremendo grave, contenido	<i>Emmele</i> Grave y lenta
Comedia	Mitos, tragedias y conocimiento de los excesos del poder y la norma social	Hombres cotidianos con vicios de carácter (falla o fealdad sin grave prejuicio)	Las costumbres	Sucesión de acciones y enredos, pueden o no ser en una unidad	Enredos, acciones ridículas	Alegre, gozoso, extrovertido	<i>Kordax</i> Alegres movimientos de cadera
Sátira	Mitos, tragedias conocidas y miedos sociales a la otredad salvaje	Monstruos y seres divinos. Lascivos, viciosos y salvajes como los silenos sátiros, pan, ménades	Fuera de la <i>polis</i>	Sucesión de acciones y enredos, pueden o no ser en una unidad	Traiciones a la norma y lo civilizatorio	Contenido y gozoso	<i>Sikinnis</i> Vehemente lasciva jocosa
Parodia	Mitos, tragedias, comedias y discursos de los saberes de época	Conceptos encarnados en hombres excesivos, ignominiosos y monstruosos. Exageraciones y escándalos sociales que violentan.	En el cuerpo de los personajes	Sucesión de unidades que producen un sentido fantasmagórico	Acciones oprobiosas y degradantes que revelan la miseria humana	Tremendo, carnavalesco o extrovertido	(No encontré un baile)

Si el espectador sobrevive a la obra paródica, a los excesos propios del género, es decir permitiendo ser perturbado por la representación que invierte, enturbia o destruye los valores y jerarquías de su época, entonces se produce la catarsis de la parodia. Esta catarsis gesta el nacimiento de un tipo de consciencia particular donde canto y representación se confunden, donde lo fatuo y lo profundo se funden; donde las fronteras entre lo dionisiaco y lo apolíneo no existen como tampoco el individuo. Algo parecido sucede cuando el canto *mélos* se confunde con el *lógos*.

Existe una acepción antigua del término parodia —útil para los serios poemas homéricos como para la parábasis cómica—, que alude al misterio que vincula *mélos* y *lógos*, el cosmos y el hombre, y une el canto sagrado y la palabra prosaica. A la usanza de los metros rítmicos de los *Rbhu* védicos, donde melodía (*μέλος/ mélos*) y palabra (*λόγος/ lógos*) se acoplan (Calasso, *La literatura y los dioses*), los cantos dionisiacos invocaban y destruían mundos. Dionisio, dios de la vendimia, el misterio y el delirio místico, moría y resucitaba como los dramas que su canto invocaba, (drama (*δράμα*)/hacer, actuar, ‘acción’ representada escribe Aristóteles). Sus personajes en acción representaban un espacio gnóstico lezamiano, como propone el poeta cubano en *La expresión americana* (1993); una especie de Yang y Ying rítmico que repite que detrás “de los entonadores del ditirambo” (tragedia) y “de los cantos fálicos” (comedia) (Aristóteles, *Poética* 1449a) sólo se esconde el enigma de la existencia humana y el vacío.

De ahí, que fuera común el quiebre de los cantos, trágicos o cómicos, introduciendo melodías discordantes que provocaban risotadas irrefrenables, a esta ruptura se le conocía como contra cantos *parà tèn odén/* junto al canto. El primero en usarlo en la estructura dramática fue Hegemón de Taso (Aristóteles, *Poética* 1488a), posteriormente el citarista Oinipas introdujo “la parodia en la poesía lírica, separando la música de la palabra” (Agamben, *Profanaciones* 49-50). Para el filósofo italiano Agamben, la ruptura de este

vínculo libera un *pará* que se convierte en prosa literaria y que con Gorgias hace posible el nacimiento de la prosa artística (Agamben, *Profanaciones* 50). Se podría añadir que esta ruptura origina un *imago* del logos ateniense que fundamenta la secularización y la prosística de occidente, esta última analizada por Bajtín en su *Teoría y estética de la novela* (1989) y que en estas páginas hemos llamado ‘la arqueología de la novela’. Esta liberación trae consigo un lamento por la música pérdida y por el canto devoto, una nostalgia que, según Cicerón, se escucha como ‘canto obscuro’ en el discurso en prosa (*est autem etiam in dicendo quidam cantus obscurior/ en el habla también hay cierta especie de canto algo obscuro*)” (Agamben, *Profanaciones* 50).

Esta consciencia, mezcla de obscuridad, risa, cuerpo y dolor lúcido, — el *páthos* como Aristóteles definió a esa experiencia misteriosa (mezcla de consciencia y compasión)—, puede estar vinculada a las ninfas, seres afines al agua y al flujo de la consciencia, especie de heraldos de las energías primordiales, donde también abreva la sexualidad. Estos entes, que aparecen en forma de jovencitas lascivas, otorgan voluntariamente al iniciado su don líquido y fluido, una forma de posesión, para crear un puente entre lo divino y lo humano. Cabe recordar que para los griegos, “la posesión fue ante todo una forma primaria del conocimiento” vinculada a lo sagrado y nombrada entre los filósofos, como nos lo recuerda Calasso en su ensayo “La locura que viene de las ninfas” (2004). En el *Fedro*, Platón se refiere a ella como un “don divino” (Calasso, “La locura que viene de las ninfas” 33), mientras que su maestro Sócrates se reivindica como *nymphóleptos*, cautivo de las Ninfas (Calasso 37). Calasso afirma, en su ensayo, que en un himno tardío a Apolo se habla de las aguas mentales, las *Noeronhydáton*, espejo de agua donde yacen las Ninfas. Ellas detentan esa ‘liquididad espejeante’ que pueden ofrecer voluntariamente al iniciado, al que está listo para romper los vínculos, pero que también sirve para engullir los espíritus frágiles; como Hilas. El amante de Heracles fue sumergido en medio de un remolino mientras una ninfa lo besaba. De

ahí que Nymphé signifique "muchacha preparada para casarse" (para enredarse con el Otro) pero también "veneno de agua" (Calasso "La locura que viene de las ninfas" 34-35). Así, podemos decir que las ninfas, como la poética de la parodia, confunden el espíritu con su mezcla entre lo fatuo y lo profundo revelando en su vaivén, cual danza muchas veces erótica, cosmologías y disrupciones.

Esta mezcla entre sagrado/profundo y humano/fatuo también aparece en el grabado la *Melancolía I* (1514). En medio de una composición inundada de objetos que acompañaban el pensamiento de la época, el maestro renacentista Alberto Durero, representa a un ser alado, que recuerda la descripción que hiciera Rilke del ángel terrible en la primera elegía de sus *Elegías del duino* (1923):

Porque lo bello la belleza no es nada
 No es más sino el principio de lo terrible, lo que somos apenas capaces
 de soportar, lo que sólo admiramos porque serenamente
 desdeña destrozarnos. Todo ángel es terrible (Rilke)

El ángel insinúa con su gesto que los saberes (ciencia y artes), representados en las cosas materiales de toda índole que lo rodean, sin la gracia, sólo producen melancolía. La parodia, con su mezcla de profundo y fatuo, subsanaría la enfermedad de lo profundo, el pesimismo cultural y la inmovilidad propia del melancólico según la tradición saturnina, expuesta en el clásico texto de Klibansky, Panofsky y Saxl, *Saturno y la melancolía* (1964).

De ahí que se pueda decir que la parodia, en tanto género, reafirma la tesis de Aristóteles: "Y por este motivo la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia, ya que la poesía trata sobre todo de lo universal [en el hombre como condición humana]; y la historia, por el contrario, de lo singular" [de las cosmologías de cada época] (Aristóteles, *Poética* 1451a-1451b). Y es que lo poético canta la insondable contradicción de la existencia humana, la luz y la sombra que se repite sin cesar, sin tregua; mientras que la historia habla de las cosmologías y sus dioses que cambian continuamente y mueren.

Por ello, me parece que sólo pueden satirizar a los dioses quienes tienen la certeza de su existencia, pero extrañarlos paródicamente quienes los han perdido y, a pesar de ello, deciden seguir caminando pues han entendido que todo puede sintetizarse a un gesto repetitivo. Algo parecido le sucede a la literatura latinoamericana; pienso en la acariciada síntesis del Inca Garcilaso de la Vega en los *Comentarios Reales de los Incas* (1609) que sigue siendo Inca pero escribiendo en español; en los cauces profundos y eternos que fluyen en la memoria infantil del protagonista de José María Arguedas en *Los ríos profundos* (1958); en los rastros que va dejando el linaje familiar en *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez; y en la emulación histórico colonial, que 500 años después, ambicionará Osvaldo Lamborghini en la saga de los *Tadeys* (1983). Desde su fundación, en tanto continuidad de castilla en el siglo XVI, la América hispana pierde a sus dioses, se reinventa constantemente sin encontrarlos produciendo belleza y melancolía.

II

EL CIELO POR ASALTO:
 VIDA Y OBRA DE UN TAL OSVALDO LAMBORGHINI

*Los historiadores (y de un modo distinto los poetas)
 hacen por oficio algo propio de la vida de todos: desenredar el entramado de lo verdadero,
 lo falso y lo ficticio que es la urdimbre de nuestro andar en el mundo.*
 Ginzburg

Al nombrar al escritor argentino Osvaldo Lamborghini se suele decir que es un autor de culto, prematuramente fallecido, porteño, de jerga incomprensible, pornográfico y violento. Que fundó un mito al publicar *El Fiord*, un librito “abominablemente atractivo” que en 1969 había que “pedirlo, en voz muy baja, a un librero cómplice de la calle Corrientes” (Drucarrof 145). Se nos olvida, sin embargo, que fue un escritor prolífico, como lo demuestra su obra póstuma. Que en vida, a pesar de la turbulencia de Cámpora en el poder, el regreso y muerte de Perón, el golpe militar del '76 y el regreso a la democracia en el 83, publicó —además de *El Fiord*—, una selección de *Poemas* y editó, con el dibujante Gustavo Trigo, la serie *¡Marc!* en la revista *Top maxi historietas* (1971-1972). Si esto fuera poco, publicó *Sebregondi retrocede* en la editorial Noé en 1973, casi simultáneamente con la salida del primer número de *Literal* (1973-1977); la influyente y casi mítica revista de crítica literaria y psicoanálisis de los años 70, fundada junto a los escritores Germán García y Luis Gusmán. Hoy, *Literal* es considerada como “un polo de la crítica de vanguardia de comienzo de los 70” y el instrumento introductorio del psicoanálisis lacaniano en Argentina (Gusmán, “Sebregondi, no retrocede” 34-35).

Por último, suele olvidarse también que su escritura fisuró, junto a otros autores considerados marginales como Libertella, el linaje de los antepasados ilustres: Macedonio, Gironde y Borges, a los que Lamborghini llamaba “la casta del saber y de la lengua” (Libertella, “Generación Literal”). Ello permitió una hendidura en la cartografía literaria local,

más allá de Borges, los argentinos tenían, feliz simetría, su propio escritor maldito. No cualquiera sino el antecedente de autores contemporáneos como Alan Pauls o César Aira.

2.1 LA MUERTE FÉRTIL: OPERACIONES DE AUTOR

*Sé que se urden a costa de mí infames patrañas,
dales crédito algunas de ellas son exactas*
Néstor Perlongher

A pesar de una breve vida polémica y de una muerte fértil —en menos de 10 años su obra se multiplicó—; a pesar del mito que lo rodea y de la academia que lo estudia y difunde; a pesar de las sospechas de varias o una “Operación Lamborghini” y de tempranas críticas a su obra, algunas convertidas en clásicas —como el precoz pie de página que le dedica Josefina Ludmer a *El Fiord* (1969)—; a pesar de las voces y textos que lo nombran y lo introducen tempranamente a la cartografía literaria argentina se podría decir, casi lapidariamente, que la obra de Osvaldo Lamborghini, quizás por su singularidad y cierto localismo lingüístico, es poco leída y prácticamente desconocida fuera de la Argentina. Una singularidad o “diferencia indómita”, explican Dabove y Brizuela en la introducción a los ensayos de Osvaldo Lamborghini recopilados en *Y todo el resto es literatura* (2008), característica que no ha permitido su inserción en el mercado cultural global.

Al respecto, Roberto Bolaño, en “Derivas de la Pesada”, afirma que “lamentablemente” la literatura argentina después de Borges tiene tres puntos de referencia antiborgeanos; dos públicos y uno secreto; Soriano, Arlt y Lamborghini respectivamente. Es una idea provocadora y lúdica, de parte del escritor chileno, a sabiendas que Arlt “una verdadera máquina literaria”, como lo describe Mario Goloboff en la introducción a la edición crítica de Arlt, en la colección de Archivos. Explica que es una continuidad en la literatura argentina en la que muchos de los mejores narradores se inscriben voluntariamente dentro de un linaje arltiano (Goloboff xx). Por otra parte, En un seminario en la Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA), Piglia señala a Juan José Saer, Manuel Puig y Rodolfo Walsh como las tres vanguardias de la literatura argentina (Las tres vanguardias 11). Sin embargo, para Bolaño sólo existen Soriano, Arlt y Lamborghini.

Explica que el primer punto de referencia es Osvaldo Soriano, autor de novela policiaca y comercial; el segundo es Roberto Arlt, “un Jesús de Buenos Aires difundido por su apóstol Ricardo Piglia”. Ambos, observa, son “parte importante de la literatura argentina y latinoamericana y su destino es cabalgar solos por la pampa habitada por fantasmas.” El tercer punto de referencia, explica, “La tercera línea en juego de la literatura argentina actual o post-Borges es la que inicia Osvaldo Lamborghini. Ésta es la corriente secreta. Tan secreta como lo fue la vida de Lamborghini, que murió en Barcelona en 1985, si no recuerdo mal, y dejó como albacea literario a su discípulo más querido, César Aira, que viene a ser lo mismo que si una rata deja como albacea testamentario a un gato con hambre” (Bolaño).

Vida secreta y singular, escribe Bolaño y señala: “Lamborghini siempre va dos pasos más adelante (o más atrás) que sus perseguidores”; escribe una obra indómita sustentada en una nueva sintaxis donde la palabra “*crueldad* se ajusta a ella [a la sintaxis] como un guante”, concluye el escritor chileno.

A pesar de innumerables críticas, y del desprecio de incontables escritores como Bolaño, la muerte de Lamborghini fue generosa, muy generosa. Justo al morir, los suplementos culturales de *Tiempo Argentino* y *La Razón* publicaron textos dedicados a él de varios escritores y poetas. Entre ellos, por supuesto, César Aira y Héctor Libertella que fuera un gran lector de Lamborghini. Además Rodolfo Fogwill, que en los 80 incluyera *Poemas* (1980) en el catálogo de su editorial Tierra Baldía; Miguel Briante, Edgar Bayley y Arturo Carrera con quien hiciera *Palacio de los aplausos (o el suelo del sentido)*, un librito-*objet d'art* publicado por Viterbo en el 2002 (Pauls, “Maldito mito”). Y por supuesto Luis Guzmán y, su amigo/enemigo, Germán García. “La revista *Innombrable* publica su relato *La causa justa* y un ensayo injurioso de Germán García que había sido excluido, quizá por pudor, de las necrológicas de los diarios.” (Astutti, “Mientras yo agoniza” 75).

No es una cuestión tanto de pudor como de rivalidades literarias: en el grupo de Osvaldo se encuentra Aira, en el de Germán se encontraba Piglia; se detestaban y hablaban mal de la literatura del contrario. En las entrevistas que hice tanto a Germán García como a Ricardo Strafacce (grupo Aira) en el 2016 en Buenos Aires, me tocó testificarlo. Lo cierto, es que Germán fue amigo de Osvaldo. Consiguió que “Carlos Marcucci, que tenía una editorial donde publicaba humoristas” le publicara *El Fiord*. Compartieron los días felices de *Literal* y de alguna manera el exilio en Barcelona:

Cuando (...) apareció en mi casa de la calle Copérnico, en Barcelona, hablamos horas. Se proponía como un "peso muerto", tenía la misma desesperación que manifestó al poco tiempo de haberlo conocido (entonces lo contacté con Paula Wajzman, y la terapia terminó en "pareja"). Pero en Barcelona no tenía ganas de ocuparme de Osvaldo Lamborghini, de manera que la cosa terminó en pelea. (García, “Fuego amigo”)

Antes de volver a la Argentina, en 1985 se vieron: “Tuve la certeza de que no viviría demasiado. En pijama, sentado en el piso frente a las líneas ciegas de un televisor mal sintonizado, me mostró unos dibujos con anotaciones manuscritas.” Osvaldo le dio una copia del relato *La causa justa* que le produjo a Germán, como antaño, el mismo entusiasmo que *El Fiord*. Pensó que Osvaldo “había asimilado lo mejor de Witold Gombrowicz” y al llegar a Buenos Aires publica el relato en la revista *El innumerable*: “Hice publicar su primer libro, y uno de sus últimos grandes relatos”. Termina su texto “Fuego amigo” con las mismas palabras de la entrevista que me concediera en Buenos Aires: “Fuimos amigos” (García, “Fuego amigo”).

Más allá de Germán García, las publicaciones continuaron y se multiplicaron. En Barcelona un septiembre y 1988, en Ediciones del Serbal, se publica *Novelas y Cuentos*; un corpus breve e intenso. En él se reunían los textos publicados (*El Fiord*, *Sebregondi*

Retrocede, *La causa justa*) y aquellos que Osvaldo había dejado preparados para ser publicados (*Relatos*, *Las Hijas de Hegel* y algunos poemas); unos pocos textos más complementaban lo publicado (*El pibe Barulo*, *Sebregondi se excede* y *El cloaca Iván*). Con motivo de esta publicación, Alan Pauls anotaría que se acababa un mito, el de *El Fiord*, para fundar otro (Davobe-Brizuela 9), pues aparecieron muchas reseñas y notas en suplementos culturales de los principales diarios argentinos. Posteriormente, en 1997, Adriana Astutti haría una enumeración pormenorizada de ellas. Cito algunas que me parecen importantes: Una reseña a *El Fiord* de Oscar Steimberg en *Los Libros*; una nota de Jorge Di Paola que precede una muy interesante entrevista a Lamborghini en la revista *Panorama*; una reseña a *Sebregondi Retrocede*, de Josefina Ludmer, en el suplemento cultural de *Clarín*; dos textos de Germán García: un postfacio a la primera edición de *El Fiord* y un texto, publicado en *Literal* acerca de *Sebregondi Retrocede*; un reportaje y una nota sobre la parodia en “El niño proletario”, de Alfredo Rubione, en la revista *Lecturas críticas* y un par de columnas en la *Historia de la literatura argentina* de CEDAL, tomo 5, aunque omiten u olvidan, en el índice general, el nombre de Osvaldo Lamborghini (Astutti, “Mientras yo agoniza” 75).

En 1994, De Serbal publica *Tadeys*, “prácticamente no hay reseñas de esta edición en Argentina. Sí en cambio se multiplican los textos escritos en el marco universitario” (Astutti, “Mientras yo agoniza” 76). En efecto, cierro esta lista incompleta, anotando la importancia de la revista *Lecturas críticas*, que retoma la obra de Osvaldo. La revista surge en la universidad pública, durante el período de postdictadura en la Argentina (1983-2003), desde las cátedras de Literatura argentina y de Teoría literaria en las carreras universitarias de letras, como un intento de intervención en términos de reorganización del entramado sociocultural a partir de la literatura (Gerbaudo 18-31):

Un rápido repaso sobre qué se lee muestra la operación perseguida a través de la selección realizada: Alfredo Rubione escribe sobre “El niño proletario” de Osvaldo

Lamborghini; Nora Domínguez reseña *Nadie nada nunca* de Juan José Saer [texto oblicuo sobre el terrorismo de Estado en su versión santafesina]; Silvia Prati, *Mis muertos punk* de Rodolfo Fogwill. Como otra forma del envío a sus obras se publican entrevistas a Nicolás Rosa [“El otro textual”], Osvaldo Lamborghini [“El lugar del artista”], Severo Sarduy [“Reírse de la risa”] y la ya citada de Ricardo Piglia [“Parodia y propiedad”]. En el apartado “Ficción”, se incluye un inclasificable y desopilante texto de Alberto Laiseca: “Por favor, ¡plágienme!”.

Algunas otras zonas de riesgo: en las entrevistas se habla de Sade, de Luis Guzmán (algo más que autores incómodos para el discurso oficial de la época). En su artículo sobre “El niño proletario”, Rubione subraya el carácter “escandalosamente amoral e insensible” de un narrador “literalmente perverso”... (Gerbaudo 26)

Siempre bajo los buenos oficios de su albacea y amigo, el también escritor César Aira, el corpus lamborghiniiano se reedita en editorial Sudamericana (2003) y finalmente en la globalizada y mercantil Random House Mondadori (2013).

Paradoja, que un monopolio editorial como Mondadori publique al marginal Osvaldo y que las grandes cadenas de librerías porteñas, representantes de la clase media no peronista, vendan sus libros. Cabe recordar que originalmente los fans de Osvaldo leían sus textos en ediciones casi clandestinas (*El Fiord* en Chinatown y *Sebregondi retrocede* en Noé); en revistas exquisitas pero extinguidas (*Innombrable* publicó “La causa justa”) o en fotocopias mugrientas (los relatos “Matinales”, “Neibis). Paradoja que ya había anotado, diez años antes, Alan Pauls al respecto de la edición de *Novelas y cuentos* en Sudamericana:

[había] un cierto malestar: ¿estaba bien sacar al maldito de su aguantadero y emparedarlo entre dos cartones suntuosos, oficializando con la dignidad burguesa del Libro las injurias, la violencia, los fantasmas deformes que sus feligreses habían

aprendido a gozar en subediciones estilo fanzine? Y ¿estaba bien que la responsable de ese inesperado ascenso social del monstruo fuera una editorial española? (Pauls, “Maldito mito”)

Este nuevo corpus del 2013 de Mondadori, con sello comercial español (¡casi imperial!) consta de cuatro títulos —*Novelas y cuentos* tomo I y II; *Poemas 1969-1985* y *Tadeys*— incluyen lo “publicado o no, esbozado, interrumpido, olvidado, abandonado” (Aira, “Nota del compilador i” 303) por Osvaldo y custodiado en el departamento de Barcelona por Hanna Muck, la editora alemana de origen checo y última compañera de vida de Lamborghini.

Añado al cuarteto de libros Mondadori, por un lado la publicación de *Tadeys* que se hiciera en el 2009 en México, en la colección Singulares de Conaculta y gracias a la cual esta tesis nació. Por el otro, el *Teatro proletario de cámara*, editado por ARPublicatións de Barcelona con un tiraje de 300 ejemplares numerados y cosidos, con papel satinado de alto gramaje y una tapa caja forrada en tela. “No parece casual que para este “libro arte”, César Aira retome su rol de prologuista, luego de haber asumido para Sudamericana (2003a; 2003b; 2004 y 2005) y Mondadori (2010, 2011, 2012a, 2012b) el más discreto de ‘compilador’” (Castro 3). Para terminar con los textos dispersos devenidos unas hipotéticas “obras completas de Osvaldo Lamborghini” añadiría la edición facsimilar de la revista *Literal*, editada por la Biblioteca Nacional en 2011 y la edición de la historieta *¡Marc!*, junio 2013, de la editorial independiente Puente Aéreo.

Antes de continuar con la reseña de la muerte fértil o las sospechas de una “operación de autor”, quisiera anotar que en el verano del 2016, tuve la oportunidad de ver los manuscritos de *Tadeys* que actualmente resguarda la hija de Osvaldo; Elvira Lamborghini. Aunque el texto está organizado en carpetas y la letra de Osvaldo es pequeña, pulcra y legible; el trabajo de leer, organizar, buscar editoriales y reeditar es monumental.

Personalmente pienso que la labor de Aira es un acto de amor, independientemente de la operación de autor que se le ha criticado y la construcción de una clave de lectura para leer su propia obra creativa. Al gesto amoroso de Aira habría que añadir el gran amor y la contención que implicó para Osvaldo, Hanna: “Yo vine a la Argentina para enamorarme de vos (...) Tengo un plan maravilloso: cagarme en todo. Reír (ya lo estoy haciendo). Me he curado” (Echevarría).

En enero de 1982, Osvaldo, casi recién llegado a Barcelona, conoce a esta valquiria divorciada y con cuatro hijos. A los tres días ya estaban viviendo juntos. Ella intentó introducirlo a los ambientes literarios catalanes sin éxito, escritores y editores no le hacían mucho caso y él los llamaba, despectivamente, los sublimes. Ella lo convenció, seguramente sin mucho trabajo, que ganaba suficiente dinero para los dos, “y lo animó a que se concentrara en leer y escribir”. Él aceptó, se encerró en el departamento y “comenzó un período de intensa productividad” (Echevarría). Fue entonces cuando Lamborghini se aficionó a las novelitas pornográficas “que proliferaban en la España del ‘destape’”. Con ellas empezó a pergeñar” los collages y dibujos que se expusieron en el MACBA, en Barcelona, y se editaron después como libro artesanal. Como Osvaldo no salía nunca del departamento, Hanna “feminista veterana” iba los domingos al Mercado de San Antonio a buscar material. “Había que oírle contar los malentendidos y suspicacias que despertaban sus compras regulares” de pornografía barata (Echevarría). En abril del 85 se mudaron a “un piso de la calle Comercio, en el Borne”. En el dormitorio, Osvaldo montó su “tallercito y decidió no salir nunca más a la calle.” *“Fijate hasta qué punto era así que una tarde de julio yo volvía de trabajar y le dije: “Osvaldo, hay un parque cerca de casa, ¿vamos a dar una vuelta?”, y él me contestó: “Hace mucho calor, esperemos al otoño””* (Pagella).

El encierro, era un unirse a él mismo, un irse del mundanal ruido, un alejamiento social aún más radical que el aislamiento de su contemporáneo el escritor uruguayo Onetti. En

efecto, Juan Carlos Onetti, premio Cervantes 1980, pasó los últimos doce años de su vida (1976-1994) encerrado en su departamento madrileño, prácticamente no salía de su cama donde leía, fumaba, tomaba whisky y recibía las visitas de lectores y periodistas.

Oswaldo murió el 18 de noviembre. Hanna lo encontró en la tarde, regresando a la casa; “crisis cardíaca aguda”, explicaron los médicos. Estaba, como siempre, en pijama y en la cama rodeado de papeles como en las fotos que ella le tomara; tenía 45 años (Echevarría). Después, durante tres décadas, en maletas debajo de la cama, Hanna “custodió celosamente el legado de Lamborghini” (Echevarría); un legado que César Aira, como he explicado en este inciso, ha editado metódicamente. Por último, habría que añadir que tanto Hanna como editora, y Aira como escritor, sabían que sin marginalidad tampoco hay canon, que sin presente no hay pasado, y que la obra de Oswaldo Lamborghini parece convocar eternamente un presente continuo, lo que (de alguna manera) está inacabado y parece porvenir: “MUCHACHOS, hay que seguir escribiendo; porque yo no soy padre: soy destino” (Lamborghini, *Las hijas de Hegel* 225).

La fértil muerte continuó, exactamente cinco años después de la edición del corpus de Lamborghini en editorial Sudamericana, a finales de agosto y 2008, la imagen de Oswaldo Lamborghini aparecía en la portada de *Ñ*, la revista cultural del diario *Clarín*, con una sugestiva editorial: “de transgresor a clásico” (*Ñ*). Reseñaban *Y todo el resto es literatura* (julio 2008), una colección de ensayos editados exactamente 39 años después de la primera publicación de *El Fiord* (julio 1969), compilados por Juan Pablo Davobe y Natalia Brizuela, que convertían “la obra marginal de Lamborghini en una pieza central del “sistema literario” argentino” (*Ñ*). Tres semanas después, el suplemento cultural del periódico *La Nación*, *Adn*, titulaba su portada “La vida de un genio maldito” haciendo referencia al texto *Oswaldo Lamborghini, una biografía* (2008) (Peller, “Oswaldo Lamborghini: adentro y afuera” 1). Monumental biografía de 847 páginas — ¡ni Borges tiene una así!— del escritor Ricardo

Straface. En palabras, del también abogado Straface (Buenos Aires 1958), fue el mito-personaje lo que provocó en él la necesidad de contextualizar por un lado al escritor, por otro un período histórico particular de la argentina, el de las catacumbas (posterior al de la *Revista Literal*), y comprobar “si el hombre se parecía a la voz” (Munaro).

Diego Peller afirma “parecía menos una azarosa conjunción editorial que una “Operación Lamborghini” estratégicamente programada [...], ambos libros, aunque por caminos muy diferentes, parecerían aspirar a producir un efecto definitivo y monumental” (Peller, “Osvaldo Lamborghini: adentro y afuera” 2). El escritor Rodolfo Fogwill, inquisitivo como lector y lapidario, sobre todo cuando se trata de defenestrar a la crítica académica, sentenció: “parece un eficaz dispositivo de consagración” (Fogwill); una operación de Autor. Un pequeño detalle de edición lo confirmaría. *La biografía* de Straface editada en Mansalva, la editorial de la obra de Aira, se terminó de imprimir en septiembre del 2008, exactamente 20 años después, casi como aniversario, de la primera edición de *Novelas y Cuentos* publicada por del Serbal en septiembre de 1988.

Esta enumeración, incompleta repito, intenta demostrar que muchos han sido los esfuerzos, las operaciones Lamborghini, para sacar del aislamiento la obra del menor de los Lamborghini. Aunque sus libritos siempre circularon por las mesas del bar la Paz, aún durante el Proceso (Drucaroff 146), se leía poco, quizás nada. Sin embargo, los ensayos y textos dispersos, reducidos durante los años 70, 80 y 90 ahora se engrandecían gracias a los suplementos que testificaban la existencia de un escritor maldito y canónico a la vez, un transgresor dentro del sistema literario argentino.

En cuanto al término “Operación Lamborghini”, Elsa Drucaroff explica en *Los hijos de Lamborghini*, que el concepto lo utiliza Carlos Correas en su ensayo *La operación Masotta* (Correas) para explicar la autoconstrucción pública de un intelectual antes del 76; una operación de autor dirigida a lanzarse exitosamente al mercado (Drucaroff 148). En este texto,

mezcla de biografía, ejercicio crítico, testamento y epitafio, Correas sigue de cerca al trío que formaban Juan José Sebreli, Masotta y él mismo Correas, así como la auto-edificación o auto-legado de su amigo/enemigo Oscar Masotta, quien fue sucesivamente marxista, sartriano, lector precoz de Merleau-Ponty en los 50, crítico literario, amante de la historieta y “vedette intelectual del Instituto Di Tella” (Lennard), “hasta llegar finalmente al psicoanálisis en donde se construye como el primer lector de Lacan en la Argentina y su más potente difusor” (Djament 2).

Además, el texto reconstruye una época importante de la literatura y la crítica argentina, a fines de los años 50, marcada por el grupo *Contorno* —revista literaria argentina fundada en 1953 que agrupaba a la intelectualidad argentina de izquierda crítica al peronismo—, como renovador de los modos de pensar la literatura y sus intersecciones con lo político y lo social (Crivelli). La revista inauguraba cierto estilo de formación filosófica y la defensa de un tipo de postura en Argentina y concretamente en Buenos Aires: el intelectual como alguien que entra en tensión tanto en el mercado como con la institucionalidad académica; postura de alguna manera vigente en Argentina hasta el día de hoy.

Cabe anotar que tras la reedición del libro de Correas en el 2012, Maslaton en un artículo de la revista *Ñ* lo califica como el último escritor maldito (Maslaton), muy posiblemente por su cuento *La narración de la historia* que narra un fugaz vínculo erótico entre un joven de clase media y un adolescente marginal. Es interesante notar que el adjetivo maldito señala, en el imaginario cristiano, a un ser que por su comportamiento en la tierra es maldecido y sufre las penas del infierno; se opone al bendito, el bendecido por el dios monoteísta como Abel. El término se convirtió a finales del siglo XVIII en una anomalía social. Se utilizaba como categoría jurídico biológica para referirse a un monstruo sexual, un transgresor de los límites naturales y legales (Foucault, *Los anormales* 61-71). Por ello, no es de extrañar que, en su momento, el cuento de Correas detonara una reacción judicial, un

proceso por obscenidad y un repliegue en su osadía existencial. Escritor maldito y obsceno, tensión entre la academia y el mercado, entre la crítica y la ficción y de alguna manera replegado existencialmente, todos son elementos que también describen a Osvaldo Lamborghini, discípulo de Masotta. No son los únicos paralelismos entre Correas y el menor de los Lamborghini, se podría incluir el trío alrededor de la revista *Literal* y los amigos/enemigos que se gestan en la convivencia como Germán García y Luis Gusmán.

Para Elsa Drucaroff, “después de la muerte de Osvaldo Lamborghini se han construido varias y no sólo una “Operación Lamborghini”. Ella hace hincapié en la gestada por César Aira quien organiza las sucesivas ediciones del corpus lamborghiniiano. A esta operación podríamos añadir el proyecto analizado por Diego Peller en “Estertores de una década literaria: Josefina Ludmer y Osvaldo Lamborghini en *Babel* a fines de los 80”, que representaba en los 80 la revista *Babel*; heredera, no sin ambigüedad, del proyecto de los años 70, *Los libros* que apostaban por intervenir en la política desde “la mediación del comentario bibliográfico” (Peller, “Estertores de una década literaria” 97). A la “operación Aira”, al proyecto *Babel*, a la posterior “operación Libertella”, como le llama Peller a la selección de textos que hace Libertella de la revista *Literal* (Peller, “Lacanismo Literal”), se le puede añadir el interés que suscitó la obra lamborghiniiana (particularmente *El Fiord* y *Sebregondi* prosa) como un instrumento para la búsqueda y recreación de una nueva cartografía cultural.

En efecto, antes de la existencia de un corpus editado comercialmente por Aira, se produjeron páginas críticas e incluso algunas canónicas con los escasos textos de Lamborghini. Pienso en los textos del crítico argentino Noé Jitrik, en las muchas páginas que Héctor Libertella le dedica en *Las sagradas escrituras* (1993) y en el ensayo *La edad de la poesía*, de Tamara Kamenszain, donde dedica sus palabras a varios poetas, entre ellos Lamborghini, (Astutti, “Mientras yo agoniza” 76); pienso también en el largo pie de página que la crítica literaria Josefina Ludmer escribe para *El Fiord* en su clásico texto *El género*

gauchesco (Ludmer, *El género gauchesco* 155-159); en los textos que Nicolás Rosa le consagra a los dos hermanos Lamborghini y en los artículos que la crítica y editora Adriana Astutti trabaja, entre ellos un ensayo del libro *Andares blancos. Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J. C. Onetti, Rubén Darío, J. L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig* (2001), donde aborda la cuestión de la infancia y la minoridad como clave de las ficciones de varios escritores latinoamericanos (Astutti, “Osvaldo, el menor”).

Originalmente, el ensayo de Astutti fue el título de una ponencia publicada en la revista de la universidad de Rosario: “yo soy la morocha, el marne, el cachafaz”. El título era una frase de Lamborghini en alusión a cantantes (la Morocha) y bailarines (el Cachafaz) de tango, así como títulos de algunas canciones (Marne, Morocha). Posteriormente, Astutti, editora del sello Beatriz Viterbo, cambiará el título por el de “Lamborghini, Osvaldo el menor”, haciendo hincapié en la relación entre los dos hermanos Lamborghini: Leónidas y Osvaldo. El texto reaparecerá en su único libro de ensayos: *Andares blancos*.

El ensayo de Astutti, parte de un corpus crítico y puede entenderse como una revisión cuasi historiográfica de la crítica y producción literaria argentina; revisión que se puede rastrear a partir del término “postdictadura” utilizado por Dubatti para analizar el teatro argentino entre 1983 y 2013. Jorge Dubatti explica que:

la Postdictadura remite a una unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura. En la Argentina se experimenta el sentimiento de que nada puede ser igual después de la aberrante dictadura militar de 1976-1983, sumada a los años de accionar de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) entre 1973-1976. La Postdictadura implica asumir que la Argentina es el país de los 30.000 desaparecidos, de los campos de concentración, de la tortura y el asesinato, del exilio, la censura y la autocensura, del terror, la subjetividad

hegemónica de derecha y la complicidad civil con el aparato de represión desplegado por el Estado. (Dubatti)

El horror de la dictadura argentina, de un genocidio que sigue aconteciendo en el presente, porque como dice Agamben “nunca ha dejado de suceder, se está repitiendo siempre” (Agamben, *Lo que queda de Auschwitz* 105), como sucede en verdad con todos los genocidios y las dictaduras que se dejan rastros de dolor en la memoria; impuso la revisión de la cartografía literaria argentina. Esta revisión, especie de testimonio de los hechos, aparece de manera precoz, como se explicó anteriormente, en la revista *Lecturas críticas: revista de investigación y teoría literaria*; podemos rastrearla también en el *Boletín del Centro de Estudios de Literatura Argentina*, Facultad de Humanidades y Artes, (CELA) de la Universidad Nacional de Rosario y, recientemente, en las *Jornadas académicas del 2013* dedicadas a Héctor Libertella y Osvaldo Lamborghini, recopiladas y editadas por Silvana López en la mítica editorial Corregidor²³ bajo el título *Libertella/Lamborghini La escritura/limite* (2016), que reflexionan “acerca de las formas de legitimación en el espacio literario argentino” (López, “Prólogo” 25).

La fertilidad y abundancia de textos críticos no facilita la lectura de la obra de OL — como lo nombran los teóricos argentinos. Según Germán García, este acrónimo es un piropo sexual inventado por Josefina Ludmer quien señalaba que la O del nombre se enlazaba, cual cópula, con la L del apellido²⁴—, leerlo sigue siendo una labor ardua, un “entrar de lleno en un campo de malestar en principio difícilmente interpretable y aun legible, lleno de ruinas y escombros, verbales y simbólicos” (Jitrik, “Límites del estertor” 236), una lectura estertórea, saturada de tristeza. Triste y a veces ilegible, empero, la voz de OL sigue produciendo

23 Que ha editado las obras completas de Macedonio Fernández

24 Entrevista con German García, hecha en Buenos Aires en 2016

reverberaciones, efectos e interpelaciones en la literatura argentina. Un como seguir escribiendo desde y después de la dictadura, después y desde la muerte.

2.2 TEMBLAR CON CORTESÍA: *EL FIORD*

*Cuando Borges se muere, se acaba de golpe todo.
Es como si se muriera Merlín,
aunque los cenáculos literarios de Buenos Aires no eran ciertamente Camelot.
Se acaba, sobre todo, el reino del equilibrio.
Bolaño*

Los neófitos suelen decir que OL es un autor ininteligible. Si acaso alguien lo conoce es debido a un librito publicado en vida, en 1969, *El Fiord*, en ediciones Chinatown; sello literalmente inventado por él y vendido por contraseña en un local de la calle Corrientes de Buenos Aires, atendido por el librero Hernández (N. Fernández 282), (Strafacce, *Oswaldo Lamborghini, una biografía* 168). Antes, *El Fiord* había circulado en hojas mecanografiadas, después, según César Aira, “cumplió el cometido de los grandes libros: fundar un mito” (Aira, “Oswaldo Lamborghini y su obra”). No cualquiera, sino uno de carácter filogénico y ontogénico: uno que va de *El matadero* de Echeverría, obra considerada el comienzo de la literatura argentina, a un “Matadero” propio llamado *El Fiord*; linaje y sentido en un solo relato. No será el único matadero, todos los textos lamborghiniños siguen esa línea pero será el primero y el umbral de su obra (Aira, “Nota del compilador i” 304).

El Fiord narra al estilo de una fábula para adultos la sublevación de hombres y mujeres sometidos al poder arbitrario de un tirano, “el Amo”. Los diferentes personajes reunidos, y de alguna manera sitiados en el subsuelo, alrededor de una parturienta deciden matar al tirano, apropiarse de su poder devorando su pene y liberarse “saliendo en manifestación” (Premat, “El escritor argentino y la transgresión” 115). Salen de la obscuridad como murga en desfile, bailando hacia la luz y, al compás del gong, corriendo consignas: “‘No seremos Nunca Carne Bolchevique Dios Patria y Hogar’; ‘Dos tres Vietnam’” (Lamborghini, *El Fiord* 25). Esta liberación grupal, esta aceptación y posesión de los cuerpos, puede leerse como la salida de un yugo íntimo, de una autoridad opresora. Una liberación, donde “no todo era mentira, cosa prefabricada, representación dolosa en la estructura”

(Lamborghini, *El Fiord* 23), y la entrada a un orden social, colectivo y público donde “las inscripciones luminosas arrojaban esporádica luz sobre nuestros rostros” (Lamborghini, *El Fiord* 25).

Muy posiblemente por ello, *El Fiord* también puede leerse como un breve relato político de inspiración peronista. En efecto, publicado semi clandestinamente en una editorial inventada, *El Fiord* retrata las luchas por el poder dentro del peronismo entonces marcado por la proscripción y el exilio de Perón; un Amo-Patrón protagonizado por el Loco Rodríguez y su amada Evita personificada como Carla Greta Terón quien también es la CGT, Confederación General del Trabajo. A pesar de la proscripción, subsiste en la Argentina un peronismo sin Perón, de vitalidad malsana que se retrata en *El Fiord*-peronismo. Los personajes del texto pueden leerse históricamente: el hijo Atilio Tancredo Vacán encarnaría al dirigente sindical del gremio de los metalúrgicos, Augusto Timoteo Vandor, asesinado con cinco disparos, por un grupo de personas en 1969, en el marco de lo que se denominó "Operativo Judas". Los cuervos que sacan los ojos representarían los jóvenes-Montoneros. Estos muchachos provenientes de familias tradicionalmente conservadoras y anti peronistas, luchaban contra la dictadura de Onganía, muy pronto influenciados por el contexto antiimperialista de la región, por la Revolución Cubana, el Che y por el catolicismo renovador, producto del Concilio Vaticano II, se radicalizaron en el peronismo revolucionario —“Perón o muerte”; “Perón Es Revolución” como se consigna al final de *El Fiord*.

Esta radicalización se convirtió en una lucha militante, de tintes muy violentos, y el nacimiento de la Organización, “la O” (la Orga) o “la M” de Montoneros, agrupación armada a comienzos de la década de 1970 que según Gamarro “se identifica simbólicamente con los gauchos alzados y hasta con los mazorqueros” (Gamarro 12). Muy posiblemente el nombre le dé continuidad a ‘las montoneras’ (formaciones militares irregulares en las guerras de independencia en América Latina), y se identifique con una línea política nacionalista,

antiimperialista y federal que simbólicamente, y de alguna manera artificial, se inicia en las luchas independentistas de José de San Martín, pasa por los caudillos, entre ellos Juan Manuel de Rosas quien encabezara la genocida campaña del desierto, y desemboca en Perón. Finalmente, Sebas, el famélico personaje al que tratan peor que a un perro en *El Fiord*, encarna las bases justicialistas por las cuales los Montoneros sienten un “profundo desprecio” (Carreras). En fin *El Fiord*-peronismo es un lugar donde la “izquierda se posó sobre la derecha; luego, la derecha sobre la izquierda” (Lamborghini, *El Fiord* 25), generando ambigüedad política y violencia.

Esta interpretación, empero, donde “el peronismo aparece como fiesta orgiástica y la sexualidad como terreno de enfrentamientos ideológicos”, es apenas, como inquiere Julio Premat, un primer pliegue de significación “que si bien plantea apasionantes problemas de interpretación, no abarca la trascendencia del texto” (Premat, “El escritor argentino y la transgresión” 116). *El Fiord* también remite a los vínculos entre literatura e historia; entre lenguaje y significación; entre artificio, tradición y cultura nacional y, especialmente entre creación, cita, reescritura e intertextualidad.

Como “Las fechas abundan en la obra de Lamborghini, junto al título o al pie de los textos o incluidas en el argumento, como marcas de la actualidad de la escritura” (Aira, “Nota del compilador i” 304), es posible que *El Fiord* se haya escrito entre octubre de 1966 y marzo de 1967, poco después del golpe de Estado de Onganía, como indican, por un lado, las fechas escritas por el mismo Lamborghini y, por el otro, la inclusión de la frase “No seremos nunca carne bolchevique. Dios, Patria, Hogar” (Lamborghini, *El Fiord* 25), consigna pronunciada unos años antes en Brasil por el general Onganía (Strafacce, *Oswaldo Lamborghini, una biografía* 187).

Strafacce asegura que el relato fue redactado en pocos días y en soledad, luego de la partida definitiva de su esposa Pierángela Tadorelli y su pequeña hija Elvira (Strafacce,

Oswaldo Lamborghini, una biografía 129). Más allá de las fechas exactas, reconocemos en *El Fiord* una época completa, con linajes y fantasmas. Del texto emanan, de manera simultánea, Eva, Perón y el peronismo; pero también se enuncia a la madre, al padre y al hijo mitológicos; alegoría política y biografía mezcladas. Reconocemos también los tabúes respecto a la madre violada y al parricidio caníbal; las transformaciones y devenires como el pene del loco Rodríguez convertido en asta y a la CGT parturienta metamorfoseada en potro domado; caballo que recuerda los umbrales de virilidad pampeana y elementos de identidad plasmados en *Don Segundo sombra*. Si todo esto fuera poco, al finalizar el relato el pobre “Sebas, el sufrido y sometido Sebas, se convierte en puro gaucho, corajudo y montonero” (Premat, “El escritor argentino y la transgresión” 118) que alude al gaucho valiente y espontáneamente rebelde del *Martín Fierro* que tanto encomiaba y padecía Borges.

Una curiosa convención ha resuelto que cada uno de los países en que la historia y sus azares han dividido fugazmente la esfera tenga su libro clásico. Inglaterra ha elegido a Shakespeare, el menos inglés de los escritores ingleses; Alemania, tal vez para contrarrestar sus propios defectos, a Goethe, que tenía en poco a su admirable instrumento, el idioma alemán; Italia, irrefutablemente, al alígero Dante, para repetir el melancólico *calembour* de Baltasar Gracián; Portugal, a Camoens; España, apoteosis que hubiera suscitado el docto escándalo de Quevedo y de Lope, al ingenioso lego Cervantes; Noruega, a Ibsen; Suecia, creo, se ha resignado a Strindberg. En Francia, donde las tradiciones son tantas, Voltaire no es menos clásico que Ronsard, ni Hugo que la *Chanson de Roland*; Whitman, en los Estados Unidos, no desplaza a Melville ni a Emerson. En lo que se refiere a nosotros, pienso que nuestra historia sería otra, y sería mejor, si hubiéramos elegido, a partir de este siglo, el *Facundo* y no el *Martín Fierro*. (Borges, “Prólogo a *El matrero*”)

Un año antes de que Borges, en el prólogo de su antología *El Matrero* (1970), se quejara del gaucho desertor y traidor, convertido en desventurado paladín por Lugones, y posteriormente canonizado como libro nacional sobre otros textos como el *Facundo*, moría Gombrowicz en París y *El Fiord-peronismo-Martín Fierro*, recién salido de imprenta (julio 1969), describía lo argentino como barbarie y lo gauchesco como destino manifiesto de salvajismo. Además, proponía en su estructura orgánica una “utopía del lenguaje”, como describirá tempranamente Germán García en un “posfacio” a *El Fiord*, “Los nombres de la negación”, primer texto de crítica que señalará las particularidades del lenguaje de Lamborghini, elemento que posteriormente atravesará toda su obra (Strafacce, *Oswaldo Lamborghini, una biografía* 168-169).

Al respecto del lenguaje que usa Oswaldo en *El Fiord*, Nestor Perlongher hace una diferencia entre la propuesta literaria neobarroca, de linaje caribeño, y aquella que acuña como neobarrosa y oriunda del puerto de Buenos Aires. Para explicarlas habla de las diferencias poéticas de los hermanos Lamborghini y afirma que Leónidas es un poeta neobarroco, su poesía de cuño social barroquiza por saturación metonímica; mientras que la propuesta de Oswaldo, más radical, integra la veta del lacanismo y una especie de épica pornográfica. Por ello, afirma, “no vacilaría en otorgar los lauros de la invención neobarrosa” al texto de *El Fiord* (Perlongher, “Neobarroco/Neobarroso” 99). Para ahondar en las raíces que diferencian un lenguaje neobarroco de uno neobarroso, propone la siguiente pregunta:

Cómo entender esto [subversión de la lengua] que no es vanguardia, y ni siquiera un movimiento, sino sólo la huella deletérea de un flujo literal que envuelve, en la palabras de Libertella²⁵, “aquel movimiento común de la lengua española que tiene sus matices en el caribe (musicalidad, gracia, alambique, artificio, picaresca, que convierten al barroco en una propuesta —“todo para convencer”, dice Severo Sarduy) y que tiene sus

25 Libertella, *Nueva escritura latinoamericana*

diferentes matices en el Río de la Plata (¿racionalismo, ironía, ingenio, nostalgia, escepticismo, psicologismo?). (Perlongher, “Neobarroco/Neobarroso” 99-100)

Años antes de que se hablara de lenguaje, de lo neobarroco y lo neobarroso, Josefina Ludmer traza una línea de unión entre lo histórico-literario y los fundamentos de la argentinidad, a partir del análisis de ciertos textos literarios que pueblan el imaginario nacional argentino en su clásico texto *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (1988). En él, Ludmer analiza y explica la genealogía de la violencia existente entre *El Fiord*, una fiesta del garchar²⁶, con la fiesta fundadora de la violencia en la literatura argentina: el poema político de Hilario Ascasubi, “La refalosa”. “La refalosa” narra, desde la voz anónima de un mazorquero, especie de organización parapolicial federalista, la antesala del degüello que se le hiciera al gaucho unitario, Jacinto cielo (Ascasubi, *La refalosa*). Esta crónica literaria de la violencia política, donde se opone la tríada ‘Jacinto Cielo—unitario-civilizado’ a la de ‘asesino anónimo-mazorquero de Rosas-salvaje, se engrana vía el epígrafe “Aquí empieza su aflicción” con el cuento “La fiesta del monstruo” (1947), firmado por H. Bustos Domecq, seudónimo de Bioy y Borges, que alude a la fiesta del 1 de mayo cuando Perón convocaba a las masas trabajadoras (Ludmer, *El género gauchesco* 145-158). Los vínculos no terminan ahí, tanto el poema de Ascasubi como el cuento de Domecq remiten, en términos de genealogía de la violencia política en la literatura argentina, a *El matadero* (1871) de Esteban Echeverría, que remite, como ya se analizó, a ese otro matadero descrito en *El Fiord*, pero como diría Julio Premat “en un contexto peronista y antisemita” (Premat, “El escritor argentino y la transgresión” 117).

26 El verbo Garchar, viene de la palabra garcha que significa pene, y se usa en Argentina como el verbo coger en México: (Está muy bien la tanita, la conozco. Sé quien se la garcha (Gobello, *Diccionario Lumfardo*)

A partir de esta genealogía histórico-política-literaria, cabe preguntar ¿qué es la fiesta más allá del desafío literario, más allá del universo peronista que implica la consigna “Patria o muerte”? La fiesta puede ser un carnaval donde todos están invitados a desfilan —ideas, cuerpos, mitos, orificios, consignas, patrias, tradiciones, valores y lenguaje—, todas las palabras y todos los mitos culturales que las sostienen; un espacio fantasmagórico de aparente alegría, donde el cuerpo garcha, marcha, habla, bebe y en sus excesos desbordados deja retazos de historia, como moretones, de tristes utopías incumplidas y secretos de jóvenes armados. En palabras de Ludmer: “la fiesta no sólo es el espacio ideal del uso de los cuerpos sino el espacio mismo de la alianza, o la alianza misma, militar, económica, política, policial, sexual” (Ludmer, *El género gauchesco* 152). La fiesta es también, en términos de Bajtín, el espacio idóneo para las relaciones dialógicas donde clases sociales y grupos políticos, cosmovisiones y personajes, géneros, lenguas y discursos y literarios conviven y platican (Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski* 217-220). Es una fantasmagoría de alianzas presentes, de violencias continuas, de cuerpos en vilo pero también de linajes históricos, que se repiten sin cesar.

Más allá de la transcripción pulsional de la historia colectiva argentina, en las 17 páginas de *El Fiord* se encuentran todos los senderos discursivos que obsesivamente recorren la obra lamborghiniana y particularmente la novela *Tadeys*, objeto de mi interés. Haciendo alusión a Leibnitz, y a Borges en el “El Aleph” donde describe el lugar y el instante en el que “todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos” emergen (*OCI*, 623), Aira dice que “*El Fiord*, como la mónada de Leibnitz, refleja todo el universo lamborghiniano” (Aira, “Osvaldo Lamborghini y su obra”). A qué se refiere Aira con la idea de mónada? Posiblemente, a la multiplicidad de discursos que como las mónadas, unidades dinámicas con una fuerza interior en constante movimiento, se reordenan con variables infinitas y en el caso de *El Fiord* como “fantasma primitivo de orgía, incesto y parricidio” (Premat, “El escritor

argentino y la transgresión” 115-117). Es decir: una cadencia que no distingue clasificaciones y va de la prosa a la poesía; del relato político y la parábola bíblica; de las proclamas fundadoras de la patria a las dicotomías sarmientinas; de la encarnación de lo gauchesco en conflicto con el poder a la utopía violenta; de la cultura europea a la hagiografía cristiana; de la función del yo ficcional, mezclado a lo colectivo, al uso de consignas y sintagmas que transcriben la historia colectiva mezclada a reescrituras freudianas.

Al respecto de una nota juguetona de Ludmer donde explica que froid/Fiord sería el anagrama lúdico en la oralidad, no en la escritura, de cómo suena Freud (Ludmer, *El género gauchesco* 56). Strafacce sostiene, en base a datos biográficos, que Lamborghini no había leído a ni a Lacan, en el momento de escribir *El Fiord* (Strafacce, *Osvaldo Lamborghini, una biografía* 54-63), sin embargo Julio Premat recuerda que, aunque Lamborghini no hubiera leído a los papás del inconsciente y la psique manifestada en el lenguaje, había ecos de esas teorías en el aire pues formaban parte de un ‘air du temps’ de la época (Premat, “Lacan con Macedonio” 124).

No me quiero detener mucho en el análisis de *El Fiord* pero retomemos alguno de los mecanismos discursivos amalgamados como el nombre Fiord. El título Fiord, según Strafacce, tiene su origen en el Bar Rex, frecuentado por una comunidad danesa asentada en Necochea, donde al adolescente Osvaldo le gustaba ir y escuchar relatos y tradiciones escandinavas (Strafacce, *Osvaldo Lamborghini, una biografía* 54-63); de hecho la palabra proviene del término noruego (*fjord*) universalmente adoptado para describir un brazo de mar de cierta extensión, bordeado por laderas rocosas empinadas y grandes profundidades, que asemeja un canal o entrada, más o menos rectilínea, a un valle excavado o tallado por la acción de los glaciares (Ponce). De ahí que el fiordo y la palabra fiord remitan, en primer lugar, a un espacio inmenso, antes escondido por los hielos y ahora encallado en países fríos

(Noruega, Escocia, Groenlandia, Islandia, Canadá, Alaska, isla Sur de Nueva Zelanda), todos lejanos de la América hispánica²⁷.

Los fiordos pertenecen a un frío mítico donde, según las teorías de los climas y las creencias de los Ilustrados como Voltaire o Montesquieu, viven los hombres libres, barbados (Gerbi 52-59) y puros: “Entonces apareció mi mujer. Con nuestra hija en brazos, recubierta por ese aire tan suyo de engañosa juventud, emergía, lumínica y casi pura, contra el fondo del fiord.” (Lamborghini, *El Fiord* 17). Por un lado, la imagen beatífica, que no se repite en los siguientes textos de Osvaldo, recuerda los versos del poema *Elvira o la novia del plata* (1832) de Echeverría “La aureola celestial de virgen pura/ el juvenil frescor y la hermosura”. Como si la mujer y la hija de Osvaldo encarnarán una salvación que sabía que con la separación iban desapareciendo de su vida y su lenguaje. Por otro lado, implica un norte, una brújula cultural desde el siglo XVI, donde se encuentra no sólo el clima frío sino la cultura europea, las mujeres rubias y los poetas ingleses:

Los buques navegaban lentamente, mugiendo, desde el río hacia el mar. La niebla esfumaba las siluetas de los estibadores: pero hasta nosotros llegaba, desde el pequeño puerto, el bordoneo de innumerables guitarras, el fino cantar de las rubias lavanderas. Una galería de retratos de poetas ingleses de fines del siglo XVIII brilló, intensamente, durante un segundo, en la oscuridad. (Lamborghini, *El Fiord* 17)

Esta imagen bucólica y efímera, donde hay norte, brújula y poesía inglesa (lo civilizado de lo civilizado), aparece después de una lluvia de fuego, casi bíblica, que cae como bolas ardientes para castigar la lujuria bestial de Alcira y de Carla Greta Terón desatada por la erección del recién nacido Atilio Tancredo Vacán.

27 Aunque en Argentina existen los fiordos

Vemos entonces que la palabra fiord no sólo se desliza de lo geológico a lo cultural oponiendo el norte civilizado y el sur bárbaro, sino que el significante se mezcla con lo bíblico y las teorías ilustradas colonialistas otorgando nuevos significados que reencontraremos en *Tadeys*. En *El Fiord* ya no hay orilla borgeana que abreva de occidente, sólo una grotesca deformación de la tradición venida de ultramar. Este desliz se repite a lo largo del texto con las palabras sexuales (garchar, ano, vagina, pene) que se saturan de ideología e historia refundando los géneros patrios e incluso religiosos. Por eso “La intriga de *El Fiord* puede leerse como el nacimiento de Cristo narrado por un Marqués de Sade trasnochado y peronista” (Premat, “El escritor argentino y la transgresión” 119), o como la orgía parricida y caníbal que, según Freud en *Totem y tabú*, funda la cultura.

Para la cultura se origina a partir de un vínculo entre totemismo y exogamia. Lo explica como un conflicto mítico donde un clan de hermanos comete un crimen prístino, secreto: el asesinato del padre. El crimen deviene festín cuando los hermanos devoran al padre y lo convierten en tótem. El banquete totémico, asesinato y festín, implica una transgresión que estrecha los vínculos sociales “Quien ha violado un tabú se vuelve tabú” (“Totem y tabú” 29). Los hermanos se hermanan con el crimen, se identifican, se sienten culpables y convierten la culpa en ley, internalizan al padre y su autoridad. Este pacto sagrado, inquebrantable, funda, según las dos prohibiciones tabú más antiguas: el respeto al animal tótem (lo que identifica al grupo) y limitar las relaciones sexuales con los individuos del sexo contrario pertenecientes al mismo tótem, con las posibles hermanas o madre (“Totem y tabú”). Así, todos los descendientes del crimen se convierten en un clan y todas las mujeres del clan se convierten en madres de los hombres. Devienen seres religiosos unidos por las prohibiciones que los limitan. ¿No es exactamente lo que sucede en *El Fiord*? Más aún, será lo que sucede en la novela de *Tadeys* fundando la cultura de la Comarca.

El mecanismo de prohibiciones y crímenes secretos y sagrados recuerdan, desde otro lenguaje, la recientemente abucheada en Venecia e incomprensida película *Madre* del director norteamericano Darren Aronofsky. La cinta de múltiples interpretaciones puede referirse a un crimen primero e inenarrable; a los vínculos patriarcales de un creador y su musa; a la tiranía de un Dios padre y sus hijos, Adán Eva y progenie, exigiéndole a la madre tierra todo, incluso el sacrificio caníbal de su hijo. La narración filmica se entrelaza por un lado, con imágenes violentas que devienen fiesta y tocan lo paródico; por el otro, con consignas de guerra actuales que remiten a un discurso político-histórico colectivo, como lo hiciera *El Fiord* 60 años antes.

Posiblemente por esta capacidad de de-construir el presente agónico, de hablar de la cultura como caos, del lenguaje como fantasma, de la historia como enigma y del discurso psicoanalítico como ficción, Oscar Masotta, mentor y amigo de los tres fundadores de *Literal* —Germán, Luis y OL—, e introductor de Lacan en la sociedad Argentina, “declaró con estilo de manifiesto” y quizás como “elogio desmedido” común en aquellos que tienen debilidad y entusiasmo por los amigos: “que *El Fiord* era uno de los libros más importantes de la literatura mundial” (Gusmán, “Sebregondi, no retrocede” 39). Otra cosa muy diferente pensaba el escritor y poeta Leopoldo Marechal, autor de *Adán Buenosayres* (1948), considerado en aquella época institución peronista, quizás proscrita pero institución: “Es perfecto. Una esfera. Lástima que sea una esfera de mierda” (Aira, “Nota del compilador i” 304). Marechal había obtenido el manuscrito de las manos del poeta Leónidas, militante peronista de vieja data y hermano 13 años mayor de Osvaldo.

Probablemente la anécdota del juicio de Marechal sea una leyenda, lo cierto es que “Osvaldo salía a la calle con *El Fiord* como otros salen a caminar provistos de un arma, una billetera, una agenda o los documentos” (Gusmán, “Sebregondi, no retrocede” 38); su idea era “propagandizar su obra entre la gente que consideraba inteligente” (Drucarrof 145). De

alguna manera lo logró pues, antes de su publicación en el sello de Carlos Marcucci, L.H. (Los Humoristas) convertido en la apócrifa editorial Chinatown, el texto se difundía en hojas mecanografiadas entregadas por el propio Osvaldo. Incluso durante la dictadura cívico-militar, autodenominada como la época del Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), su obra circulaba por las mesas del bar La Paz en la calle Corrientes (Drucarof 146).

Osvaldo, explica Luis Gusmán, se aferraba a su *Fiord* como una especie de moneda de cambio. Es decir, *El Fiord* tenía la función del dinero y, como posteriormente lo explicaría en *Tadeys*, serviría para contentar y comunicarse con los otros — “un tadeys con plata es un tadeys contento” repetirá en la saga de los *Tadeys*. *El Fiord* se convirtió entonces en plata de tadey; en un escudo para no titiritar de miedo ante el mundo que lo rodeaba y que se aferraba en *fiordizar*.

[Osvaldo era] profundamente subversivo: atacaba esas cuestiones que en general nadie ataca en su propia vida. Por ejemplo, no tenía domicilio ni trabajo, no formaba familia. Trabajó como librero, como psicoanalista, vivió en hoteles o en casas de otra gente. Cuestionaba el tener que ocupar un lugar en las relaciones de producción: era un desocupado permanente, negaba la base de la economía de la sociedad. Era consciente de esto, lo decía, y actuaba despreciativamente frente a otros que, según él, cedían a cambio de prestigio o ventajas [...]. (Drucarof 145)

Esta descripción hecha por Jorge Perednik en mayo de 1994 recuerda la elección de vida del escritor y filósofo rumano Emil Cioran, quien buscó a lo largo de su existencia una coherencia extraña por quererse absoluta: criticar al sistema de producción en sus textos sin integrarse productivamente a él. A diferencia de Cioran que siempre publicó sus textos, OL tuvo un aparente desinterés por la publicación de su obra; sabemos por su amplia obra inédita que siguió escribiendo durante doce años y que los tres últimos años de su vida, exilado en

Barcelona, fueron particularmente productivos (Aira, “Nota del compilador ii”), no así sus relaciones con el mundo. Al respecto, en una entrevista también hecha por Drucaroff en abril de 1994, Oscar Steimberg recuerda:

Osvaldo Lamborghini vivía el mundo como una pelea, y la literatura como una pelea constante [...], era respetado por algunos, pero suscitaba muchos odios, resentimientos, temores, desconfianzas. Establecía relaciones con el mundo con una paranoia generosamente asumida, aunque a veces se expresara téticamente. Vivía pidiendo ayuda económica. Lo hacía con dignidad. Nunca aceptó, que yo sepa, relaciones de humillación con nadie. La gente lo admiraba, pero huía de él. (Drucaroff 146)

Se necesitan por lo menos dos para la guerra, dice el refrán popular, pero para OL “la guerra [es] de todos contra todos” como en *El Fiord*; y eso engendra violencia en el lenguaje “marginal/magistral”, crisis con el mundo y el mercado “lesión/lección”. Tangencial a la vida, vive en hoteles, pensiones y cuartos prestados; sigue una poética de hoteles y farmacias (es adicto al alcohol y otros químicos) que disemina su obra en revistas, carpetas hojas sueltas y papelitos. Sin embargo Osvaldo “estaba muy pendiente del reconocimiento del mercado”. No significa, explica Gusmán, que pusiera su literatura al servicio del mercado. No, de ninguna manera “Osvaldo estuvo siempre en contra de los tics de la moda y en contra de la sociedad”, afirma Perednik; anota: “Era un tipo brillante en su manera de hablar. Fue una de las personas más inteligentes que yo escuché hablar en mi vida. Aun discrepando, era muy estimulante: obligaba a un ejercicio intelectual constante. Tenía una mente analítica privilegiada” (Drucaroff 146).

Su oralidad e inteligencia no bastaban para ingresar e insertarse en el mundo, “su escritura lo situaba por fuera, pero él quería estar adentro. Creo que así lo vivía él en esos años”, expone Gusmán (Gusmán “Sebregondi no retrocede” 36). Como si Osvaldo encarnara

el fin de las políticas peronistas de bienestar y desarrollo de los años 50 y 60, un keynesianismo económico de post-guerra que proponía el *desarrollo hacia fuera* y el *desarrollo desde adentro*; como si Osvaldo encarnara en los 80, la imposibilidad de regresar al origen peronista y no le quedara más que entregarse a las fuerzas del mercado u oponerse, en un balbuceo lingüístico, a ellas.

Efectivamente, si bien había un evidente descuido de Osvaldo respecto al mercado: desprolijo para vestirse, editoriales apócrifas, poco interés en publicar; no así por escribir y ser mirado, mirado más allá de sus provocaciones y actitudes homosexuales (Drucarrof 146). Mirado y ad-mirado; estar adentro y afuera; ser aclamado y amado o por lo menos incluido de alguna forma en el mundo, eso deseaba Lamborghini pero su marginalidad, alimentada por el mismo, le daba la sensación de fracaso: “Tengo miedo: yo quería triunfar, que me aclamaran y aclamaran, tener éxito: del lenguaje, Acl, un artífice: del lenguaje. Y fracasé.” (Lamborghini, *Sebregondi se excede* 166). En realidad decir y escribir “fracasé” implica una doble dialéctica del espíritu: después del fracaso, sobre todo si es rotundo, sólo puede estar un subir. Además, la síntesis entre vida y lenguaje, entre lenguaje y vida; ese engarzar la vida con la literatura, un temer y temblar existencial no puede llamarse fracaso, sino existencia común... de alguna manera todos fracasamos, pero no todos tiemblan con cortesía y devenir, como lo demuestran ‘los Sebregondis’.

2.3 *MARC*, LA HISTORIETA

Hoy, que está tan de moda hablar de los nihilistas, aunque cuando se habla de éstos la gente se refiere a los terroristas musulmanes, que precisamente de nihilistas no tienen nada de nada, no estaría de más visitar la obra de un verdadero nihilista. El problema con Lamborghini es que se equivocó de profesión. Mejor le hubiera ido trabajando como pistolero a sueldo, o como chapero, o como sepulturero, oficios menos complicados que el de intentar destruir la literatura.

Bolaño

Posiblemente, como afirma Bolaño, Lamborghini se equivocó de profesión y debió haber elegido la de pistolero a sueldo, algo de consciencia había de ello cuando creó al personaje de la historieta *Marc*, Marcel Leglaisse-Nehergang, hijo de ‘una distinguida familia francoalemana’, que esconde una historia de deshonra familiar, es un héroe con vocación de desastre.

Marc, publicada originalmente en la revista mensual *Top! Maxi- historietas* (entre julio de 1971 y mayo de 1972), con guión de Osvaldo Lamborghini y dibujos de Gustavo Trigo, amigo de la psicoanalista Paula Wajzman que por esos años era pareja de Osvaldo, fue reeditada, en su totalidad, por Esteban Prado y Esteban Quirós para inaugurar la editorial Puente Aéreo de Mar del Plata, en junio de 2013 (Barovero). Con un elogioso prólogo de Oscar Steimberg: “[en ¡Marc!] es una violencia siempre a punto de convertirse, ella también, en un rasgo de estilo” (Castro 10); su reedición se inserta en el intento de “fijar los contornos de unas hipotéticas obras completas” (Castro)

Como es usual en el género policial, el protagonista se presenta y cuenta su historia: “Y bien, Ivonne, hoy estoy sentimental y con ganas de hacer confidencias. Escucharás entonces algunas historias de mi vida” (Lamborghini y Trigo 1971a: 84), en este caso desde el primer episodio. Desde la adolescencia, explica el personaje, hay en él un gusto por la violencia y la impertinencia: “A los 16 años, (...) fui internado en uno de los distinguidos colegios de París y tuve problemas” (1971a: 85). Para encauzarlo, su padre le asigna dos ex presidiarios evadidos de la prisión de Guyana (el Alacrán y el Navaja) que terminan,

desesperados, renunciando. El segundo “intento educativo” se desarrolla en el Congo francés. El alto mando militar horrorizado por las matanzas de nativos perpetradas por Marc, lo destina a Indochina, donde otra masacre lo condena a muerte. Salvado del patíbulo por un ataque del Viet-cong, Marc regresa a Francia como el único sobreviviente, en el equívoco y para deshacerse de él, lo condecoran al grado de coronel. Finalmente, Marc es incorporado al “*Grupo de Asesores, organismo supranacional dedicado a perseguir a las grandes bandas*” (1971a: 97).

Marc (que resuena a marca, idea que reencontraremos a lo largo de *Tadeys* pero que se construye alrededor de Heródoto, en tanto marca o padre de la historia), encarna el colonialismo europeo en África y Asia y los enredos de las mafias internacionales, antes mucho antes de que se pusieran de moda: “*La organización capitaneada por Maurizius Hallenbart, criminal de guerra Nazi, es una de las tantas ‘corporaciones’ delictivas que operan a gran escala*” (Lamborghini y Trigo 1971b: 85). En esta segunda entrega aparece un personaje que se llama Maker (como el padre Maker en *Tadeys*), Jud Maker alias “*el rojo, Maker*” (1971b: 93) o “*el kid Maker*” (1971f: 68), un financista que engatusaba aristócratas con fortuna y aparecerá en otro números. Encontraremos también, como después sucederá en *Tadeys*, la idea del harem²⁸ como costumbre de perversos y violentos, es el caso de “*El harem de mío-mío*” (1971f: 68).

A pesar de ser nuevo en el campo de la historieta, el personaje que propone Osvaldo tiene éxito. “La revista de los jueves” de *Clarín* le otorga cuatro clarines y un entusiasmado comentario: “la mejor historieta de ‘*TOP, maxihistorietas para adultos*’. Surrealista, delirante, disparatada, constituye una de las mejores sátiras sobre el mitos de los ‘duros’” (Strafacce, *Osvaldo Lamborghini, una biografía* 247).

28 En la historieta de *Marc*, Lamborghini utiliza la grafía ‘harem’, la más común en México Sin embargo, algunos teóricos argentinos y en *Tadeys* la grafía cambia a ‘harén’, ambas grafías son aceptadas. Para evitar confusiones usaré la grafía ‘harem’, con excepción de las citas textuales de Lamborghini u otros autores argentinos

La personalidad del protagonista, en sus inicios, es la de un megalómano, inmaduro, depresivo e incapaz de mirarse a sí mismo. Posiblemente por ello, y por los excesos del guión propuesto por Lamborghini, cuando el ingenio de Marc se encuentra sitiado, las explosiones y las salidas fáciles concluyen la historia.

La historieta de *Marc* dialoga con otras novelas gráficas clásicas, como *Les Aventures de Tintin* (1929), del escritor belga Hergé, acusada de una narrativa colonialista. En efecto, la violencia de Marc, el protagonista, en el Congo se justifican a través de argumentos colonialistas, cabe recordar que en el Congo inician la aventuras de *Tin Tin*. Además, incluye a los hermanos Benson, asesinos a sueldo que dicen todo por duplicado tal como los hermanos Dupond-Dupont que persiguen a Tin Tin; Hernández y Fernández en las traducciones castellanas. Poco a poco, número tras número, *Marc* se adensa y la viñeta ridícula de los inicios deviene cruenta: usa poemas de Blake como diálogos, obscurece a los enemigos y en el número 8 aparece Blanche, “la novia”. Especie de espejo del protagonista pero mucho más cruel: “*Él solamente entiende "el"* (1972b: 76).

El protagonista también se irá complejizando: “*!No, nos moleste hombre estéril y solitario!*” —En el cuadro siguiente se explica — “*Bueno, ya tenía la verdad. Estéril y solitario. Pero, ¿acaso no había amado nunca? ¡No recordaba! En su cabeza giraban solamente las visiones ¡No había recuerdos! ¿Cómo? Todos los tipos hasta los más hundidos, tenían algún recuerdo amoroso en el cofrecito. Pero él, en cambio, lagunas, huecos, blancos... ¡Blancos!*” (1972b: 73). Sus enemigos se irán obscureciendo, hecho que coincide con su separación de Paula Wajsman y el inicio de una serie de peregrinajes por hoteles (Strafacce, *Oswaldo Lamborghini, una biografía* 239) que se distinguen en los Sebregondis.

2.4 LA IMAGEN INVERSA: LOS SEBREGONDIS

*Si quisiéramos definir por medio de una imagen o metáfora
lo más representativo de la literatura
argentina de hoy diríamos que es tantálica,
que sus escritores son tantálicos ellos mismos y que
segregan esa sustancia[...]que se llama tantalismo*
Virgilio Piñera

He llamado ‘Los Sebregondis’ a tres textos que en el título llevan la palabra Sebregondi: *Sebregondi retrocede* de 1973 (que citaré como *Sebregondi Retrocede* i); *Sebregondi retrocede* (que para diferenciarlo lo llamo Sebregondi-poemario) publicado póstumamente en 2013 y *Sebregondi se excede* también póstumo y del 2013 —no incluyo el texto de carácter testimonial “Sebregondi no retrocede” que Luis Gusmán escribiera para la recopilación de ensayos *Y todo el resto es literatura* (Interzona 2008). Los he elegido porque los Sebregondis, como ningún otro texto de la obra lamborghiniana, trenzan con palabras la vida, la obra y la lengua de Osvaldo Lamborghini. Los tres son significativos sin embargo, aquel que fuera escrito primero y publicado póstumamente es el más revelador. Le sigue el segundo Sebregondi, una especie de palimpsesto del primero con añadiduras y, finalmente, *Sebregondi retrocede*

2.4.1 EL SEBREGONDI-POEMARIO: UNA REIVINDICACIÓN ANAL

El ritual de citar, y mal, es el descanso del poeta
Oswaldo Lamborghini.

Cronológicamente, el primer Sebregondi se publicó hasta el 2003, en *Novelas y cuentos II*, como un apéndice del segundo tomo de la edición de Mondadori. He elegido este primer poemario, *Sebregondi retrocede*, como un hilo de Ariadna para transitar el laberinto que implica la vida y la lengua de Oswaldo Lamborghini; un enigma que como el de Edipo, que no sabe que mató a su padre y se casó con su madre, debe resolverse paulatinamente. Lo llamaré *Sebregondi retrocede*-poemario o simplemente Sebregondi-poemario, sabiendo que “originalmente fue un libro de poemas, terminado, pasado en limpio y mecanografiado” (Aira, “Nota del compilador i” 305); posteriormente fue encarpetaado “con una fecha manuscrita en la primera página: ‘1972’” (308).

Organizado en tres partes (I. Acopiador aviado, perdido; II. Borrás y III. La vuelta), fue escrito en soledad y en un umbral de abismo y excesos; entre el abandono de Piera, Pierángela Tadorelli, su esposa y el encuentro y separación con la psicoanalista Paula Wajzman (Strafacce, *Oswaldo Lamborghini, una biografía* 161-168).

En este Sebregondi-poemario, Oswaldo convoca, desde las primeras líneas al autor de *Voces* (1943), Antonio Porchia, un poeta místico de origen tano²⁹ y apreciado por muchos escritores argentinos; entre ellos Borges y Alejandra Pizarnik quien de él escribe:

Antonio Porchia ha creado voces proféticas, de oráculo. Sus palabras observan esa difícil naturalidad que obliga al lector a enjuiciar a su autor entre aquellos que escriben por “necesidad interior”. André Breton lo filia surrealista, añadiendo que el pensamiento de Porchia es “el más dúctil en lengua española”. “Un místico independiente” afirma de él Roger Caillois. “Poeta metafísico” lo llaman algunos

29 Tano, como se les dice cariñosa y coloquialmente a los argentinos de origen italiano.

lectores. Del otro lado de los elogios y de las definiciones tenemos al propio Porchia que hasta rechaza ser llamado “escritor”. (Pizarnik, “El iluminado Antonio Porchia)

Porchia es un poeta que busca lo inefable, lo inmaterial y que, como la esfinge de Tebas, lanza enigmas como el siguiente: “Algunas cosas para mostrarme su inexistencia, se hicieron mías” (Porchia 39). Escarba en la consciencia asentada en lo mental, como un buda sentado en un loto que recuerda: “Lo profundo de mí es todo. Pero es todo sin yo./ Es que todo lo que es profundo solamente es todo” (Porchia 107). Su poesía, de vibrantes aforismos tiene afinidades con el pensamiento budista y taoísta, con la idea de lo transitorio y la deconstrucción de los postulados comunes: “Mis verdades duran poco en mí: menos que las ajenas” (Porchia 51). Sus palabras transitan por caminos espirituales que pretenden, a través de la mente, adiestrar la materia, atravesar lo inmanente y llegar al vacío: “Mi cuerpo me separa de todo ser y de toda cosa. Nada más que mi cuerpo” (Porchia 33).

Sin embargo, en la tradición prosaica del pensamiento occidental, la verdad se confunde con el poder y el cuerpo con la materia; lo inmaterial con lo incorpóreo y lo mental con lo profundo. De ahí que los equívocos y las incomprensiones metafísicas le sirvan a Lamborghini para invertir los valores aceptados como la invocación: “Porchia estaba loco”.

La locura invierte y cuestiona el saber de los demás que dicen entender los aforismos. Más aún, es un citar lo y en citándolo mal, descansar y construir una voz propia: “Vamos a escribir unas cuantas frases para entender, siguiendo el hilo, desde el supuesto de entender.” (Lamborghini, SRi 231), como antes lo propusiera Gombrowicz en su texto *Contra los poetas* (1951) para destruir la imposta sagrada que la sociedad occidental le atribuye a los poetas. Es decir, recrear lo valorado y destruirlo desde una reorganización fragmentaria:

Porchia va, atájalo
 Porchia viene, atájalo
 Atájala a La Porchia
 Atájolo a Lo Porchio

Va, viene
 y va
 viene: Porchia a Lo Porchia hasta La Porchia
 (...)

 Y vinieron, vinieron los trotskistas, y vinieron, vinieron los trotskistas
 Con su Porchia
 Porchia permanente (Lamborghini, SRi 232)

A partir de segmentaciones sonoras de la palabra “porchia”, el poeta metafísico Antonio Porchia, deviene *porco*, cerdo, sucio, como la equívoca llegada del sector trotskista a la izquierda internacional que se quería total y monolítica. Pero más allá, de las diferencias materiales de la izquierda internacional (socialistas, comunistas, troskistas, anarquistas), el enigma de la poesía de Porchia que deviene porco/puerco, remite al enigma de la esfinge que Edipo-Osvaldo cree resolver en el largo poema “Hoy, relacionarse: y como sea”, fechado como 1969, donde afirma: “fui un homosexual pasivo el ano/ el ano complaciente ofrecido al falo de las palabras/ —y entonces—/ —aquí mi autobiografía comienza—” (Lamborghini, *Poemas* 11). Si Edipo se convierte en héroe y rey al resolver el enigma de la esfinge (pero no el enigma existencial propio), OL se convierte en poeta al resolver el enigma del falo de las palabras aunque deja sin resolver, como Edipo, el enigma de su homosensualidad.

De hecho, lo interesante de muchos poemas de Osvaldo y del Sebregondi-poemario es la transformación continua sin aparente puerto conocido; como si el complejo de Edipo propuesto por Freud al convertirse en el “Soy Edipo” de Osvaldo, dejara de interpretarse como el deseo de matar al padre para yacer con la madre, y se convirtiera en una orfandad travestida y compleja que destruye al mismo tiempo el mandato del Layo social (convíértete en un hombre-patriarca) y a la madre-lengua-Yocasta, ahorcando a todas las madres-esposas posteriores e interiores y travestirse en una ‘Ella-Yocasta’.

Por eso el poema pasa de los dimes y diretes de la izquierda (el Yo-Layo) a un recorrido existencial por la marginalia porteña (el yo-Yocasta). Los versos van por las calles

de “Callao”, los hoteles de Leandro Alem y los hábitos locales de la ciudad como tomar mate: “Los restos de la yerba se desprenden de la calabaza/ (el mate) si se utiliza la bombilla plateada Para Desprender” (Lamborghini, SRi 275). El texto se re-transforma constantemente, su identidad es movible, como la cotidianeidad de Osvaldo.

En febrero de 1973, Lamborghini regresa al Hotel Callao, a una realidad fragmentada, a días de excesos. “Sin la cercanía de Piera [su primera mujer y madre de su hija Elvira], explica Straface, Osvaldo sabía que se desbarrancaría al alcohol las pastillas y esos mundos que no compartía con García y Gusmán” (Straface, *Osvaldo Lamborghini, una biografía* 161), sus amigos de la revista *Literal*. Esos mundos íntimos de Osvaldo que oscilaban entre la ebullición política de la época y la homosexualidad oculta, Layo y Yocasta entrelazados en la soledad añorante y dolorosa de un Edipo-Osvaldo huérfano. Sus días se fragmentaban, “acodado en la ventana,” entre los manifestantes que celebraban anticipadamente la victoria de la fórmula política Cámpora-Solano (Straface, *Osvaldo Lamborghini, una biografía* 265), y su erupción personal y sexual descrita en textos como “Claros” y “La vuelta” recopilados en el Sebreondi-poemario:

Leandro Alem. Él está encima mío. Se esfuerza a pesar del envaselinamiento, jadea sincronizadamente. A mí, que hablo a retazos, me interesa una de sus partes: la pija, que siento como música sorda o ensordecedora, en mi tripa.
“Claros” (Lamborghini, SRi 259)

Y así fue. Unas violentas ganas de acostarme con alguien, con cualquiera, me hicieron salir de la cama arrancar para la cocina tomar una, dos y hasta tres pavas de rechupado mate. “La vuelta” (Lamborghini, SRi 280)

También encontramos estas dos representaciones Layo-Yocasta entrelazadas en el poema “Reivindicación”. Junto a la eclosión política de la izquierda y a la personal aparición del yo-Yocasta, que ambas parecen salir de la proscripción, surge una especie de largo devenir silábico que convierte lo sucio, lo antinormativo y lo anal en “Reivindicación” personal. Una

especie de anal-isis sublimado que confiesa en este verso “PAULA,/el malentendido se da desde el comienzo/ su r elección o enajenación, tiene un nombre: anal-ista” (Lamborghini, *Poemas* 18). Se podría pensar que el clima de tensa algarabía social pasa a una tensa algarabía personal que se manifiesta en la creación de “una especie de slang, de argot, de lengua menor en constante mutación” (Oubiña 74); pero también evoca el no lugar de la poesía. “Si hay lugar, no hay poesía. Toda la relación de la poesía es desde ningún lugar”, afirma contundente Lamborghini en una entrevista de 1980 (Lamborghini, “El lugar del artista”) cuando se le preguntó por el lugar desde el cual su obra criticaba al populismo y al liberalismo de izquierda. En aquel entonces se hablaba de *El Fiord* y sostenía desde ningún lugar; pero es muy posible que toda su obra, incluyendo la saga de *Tadeys*, se inscriba en esta lógica del no lugar; como si la palabra surgiera desde una verdad interior y que, como su poesía, salida de ultratumba, sin melodía, evoque un eterno presente triste y melancólico (Kamenszain, “la muerte del poema”).

No es el único porteño triste y de la época que usa los líquidos y desechos humanos para recrear una voz propia. Pienso en Alejandra Pizarnik, quien admiraba la poesía inmaterial de Porchia pero escribía la corporeidad hasta el límite en *La condesa sangrienta: Mujer, sangre y exilio* para Pizarnik (1936-72), ano, excremento y política para Lamborghini (1940-85). Paralelos, la tragedia “de la niña extraviada” puede mirarse junto a la mueca obscena del “marqués depravado”; en ambos prevalece la máscara, la desazón y la imposibilidad del lenguaje, los dos podrían interpretarse como “divinidades clancas³⁰ de la llanura, /como vientos opuestos o en otro decir, encontrados” (Lamborghini, *Poemas* 45).

Contemporáneos y póstumos, sabemos que Lamborghini supo y escribió del talento y la existencia de Pizarnik; en cambio según el poeta Arturo Carrera, amigo en común, Pizarnik

30 El diccionario de la Academia Canaria de la lengua, define la palabra Clancas como: “Con las piernas aparatosamente abiertas o dispuestas hacia arriba. Se usa sobre todo con los verbos *ir* y *caer*. *Resbaló y se cayó de clancas*.” “Su uso vulgar lo refiere como acto sexual o coito”

nunca supo de Osvaldo (Astutti, “Infancia y experimentación”). Y aún así, podemos paralelizar y decir que Pizarnik y Lamborghini, el menor, exponen una crisis en la función representativa del lenguaje; una rebeldía contra las estructuras que se manifiesta como una voracidad destructora de la significación; una *fagiografía* que contamina la existencia.

La destrucción parece venir de un invocar la infancia y la familia, el principio primero, “invocan y no evocan porque al hacerlo ni uno ni otro recuerdan un paraíso perdido sino que involucionan, —no regresan ni progresan— hacia un sitio anterior a toda sanción, y desde allí hacen zozobrar la lengua” (Astutti, “Infancia y experimentación”). Como hundir la lengua hasta perecer con ella y renacer como mito nuevo “el/ Analista/ y el/ Analizado/ Y el círculo se cierra como un Año” (Lamborghini, *Poemas* 21). Infancia, muerte y renacimiento mítico, pero cuidado no se trata de “la infancia de una autora sino de la infancia insostenible de un yo”, nos recuerda Tamara Kamenszain hablando de Pizarnik (Kamenszain, “La niña extraviada”) o de la “figura de autor” que avala Libertella hablando de Osvaldo:

Sebregondi propone una lectura como la que quería Macedonio Fernández: infinitesimal, homeopática, microscópica; es un bordado con la lengua hecha de “puntos” diferentes... Borra toda barrera de separación y exclusión de los opuestos, suprime la división clasista de los lenguajes: el lunfardo, el gauchesco, el estilo “culto”, la retórica, arcaísmos, neologismos, lo “obsceno”: todo coexiste como en un tapiz. (Castro)

Este vínculo sutil de ambos poetas — hilo que reaparece Libertella en tanto lector de Lamborghini—, originado en “el desencanto con el origen”, el oráculo destinal que sostiene la existencia —llámese infancia, principio, “vientre materno, jardín perdido, madre patria o lengua natal” (Gallo) y afianzado en el mito póstumo—, lo entendió a cabalidad César Aira quien afirma, hablando de Arlt: “Vivo, [el escritor] forma parte de una ciencia, de una teoría;

es un ejemplo de las leyes generales que lo conforman; muerto, se hace particularidad universal, es decir mito” (Astutti, “Infancia y experimentación”). Muy posiblemente por ello, Aira también preocupado por su linaje literario publicó en el sello Beatriz Viterbo Editora una especie de biografía de *Alejandra Pizarnik* (2012), recopilando las cuatro charlas sobre Pizarnik que impartió en el Centro Cultural Ricardo Rojas durante el mes de mayo de 1996 (Aira, *Alejandra Pizarnik*).

En las entradas de su *Diario*, 18 agosto de 1968 y 25 de junio de 1969, Pizarnik escribe, respecto a su poesía, algo que bien pudo haber dicho Lamborghini de los textos y poemas que componen su Sebregondi-poemario:

El error consiste en alimentar la esperanza de un día nuevo en que escribiré cosas nuevas: objetos externos hechos objetivos etc. O tal vez quiero dar un visado especial a mis textos raros. Puesto que son incomprensibles, que los salve, aunque sea la magia verbal (...) Mis poemas de ahora están muertos. Siento que nada vibra dentro de mí. Hay una herida y esto es todo. Pero se cumple en un lugar donde el lenguaje no parece necesario. (Pizarnik, *Diarios* 456-457)

No hay novedad, ni futuro posible si el origen, personal o político, ya no sustenta el lenguaje; de ahí “esta obstinada manera de escribir mal”. Palabras proféticas escritas en el ensayo “Los nombres de la negación”, de Germán García y firmado bajo el seudónimo de Leopoldo Fernández, postfacio o especie de epílogo a la primera edición de *El Fiord*. Germán García analiza un fragmento y destaca los contextos comunes de las palabras:

Planificar: palabra de la jerga sociopolítica

Ladino: de la jerga gauchesca

Inminente: adjetivo vaciado por la jerga periodística

Chata: una palabra de abuelas

Presagia, con su análisis retomado por Perlongher, la escritura menor de Lamborghini: “una mezcla de códigos” que intentan despertar las palabras y sacarlas de su letargo (Perlongher, “Ondas en *El Fiord*” 131-138). Una lengua personal que se opone a las significaciones que carga la lengua mayor: llámese la lengua de la familia normativa de los 40 (“Para mí fue fácil, Me quité la anticuada, la enagua, y le ofrecí las nalgas” (Lamborghini, *Poemas* 315) o la lengua del estado moderno (“la sangría, sangría de un poema: a partir de una identificación absoluta, moderna, con el estado moderno” (Lamborghini, *Poemas* 314). La lengua del discurso y la consigna política; la lengua Ley e, incluso, la lengua que es propia por origen, como lo indica en cursivas en el poema “El instituto de Rehabilitación”: “*me niego totalmente a escribir en mi lengua*” (Lamborghini, *Poemas* 314).

Se trata de destruir la representación que hasta ese momento presente, el ahora de la escritura, determina la sintaxis mayor (el lenguaje ley, la lengua mayor), convirtiéndolo en impulsos, en flujos, en corporalidades. Es hacer el trabajo inverso que propone el mito griego del nacimiento de Atenea, la diosa de la razón. Si Atenea nace de la cabeza de Zeus despojando al cuerpo materno del parto, al vientre de la titánide Metis del origen; el lenguaje de Lamborghini, que nace del ano y regresa a él, propone despojar al cuerpo materno y a la razón al mismo tiempo:

1
 El cuerpo tiene un órgano metafórico
 es el lugar de todas las transmutaciones
 es el lugar poético por excelencia, el ano (Lamborghini, *Poemas* 240)

Esta analidad, este balbuceo sonoro, despoja a la cabeza paterna (patria-patriarcal, lengua nacional-Layo), a la razón (consenso, reglas, código-enigmas) del origen y convierte a la palabra en un tartamudeo, en un Yo, Yocasta ahorcada. Lo que debería salir por la boca, en la cabeza, sale por el ano, en el cuerpo. No es un regresarle a Metis su lugar de madre, de origen, sino un renegar de la patria-padre y de la lengua-madre nacional: “puedo hablar incluso un

a manifestación. (Lamborghini, SRi 244)

Empero, la imposibilidad de la lengua y de lo político que convoca ese diálogo menor acecha: “Yo no hablaría así de política/ plantearía la cosa en otros términos” (Lamborghini, *Sebregondi Retrocede* i 236), dice un poema intitulado “Diálogo con un liberal inteligente”. ¿Cuáles son los otros términos que insinúa OL? Quizás una ironía, una parodia del “engagement” político como la consigna que aparece en la segunda parte del poema “En el cantón de Uri”: “*Pausa para ir al toilette: ¡Argentina, Argentina, Argentina!/ ¡Oh Patria Amada!*” (Lamborghini, *Poemas* 297), o simplemente un dolor. Una herida perene que sangró con el golpe militar de Onganía “y la consecuente prohibición de actividades gremiales, el ingreso de algunos de sus viejos compañeros a organizaciones armadas o semiclandestinas (...), que siguió sangrando con el distanciamiento de Leónidas [su hermano] y, especialmente con la cruzada contra “el populismo estético” en la que acababa de embarcarse con García y Gusmán, sus flamantes amigos” de *Literal* y de la vida (Strafacce, *Oswaldo Lamborghini, una biografía* 170). Una herida que manaba como la eclosión del yo oculto que intentaba definirse y reivindicarse desde otra lógica: “una mujer con pene” (Strafacce, *Oswaldo Lamborghini, una biografía* 426) o una Yocasta con pene pero ahorcada...

Pero después de aquel día
 En que nos calentamos
 El uno con el otro
 No nos vimos más.

Ese uno, ese otro.
 La gente se separa.
 Quizás
 Una cobardía humana
 Esencial
 Impide toda reivindicación. (Lamborghini, SRi 244).

El poema “Reivindicación” narra la imposibilidad de toda reivindicación desde lo puramente humano y corporal. Y es que la parodia de Edipo, del discurso (patrio-patriarcal-nacional) que exige un héroe-rey-patriarca no puede reivindicar la existencia de una travestida Yocasta. La parodia no reivindica, lo afirma al inicio de la entrevista “El lugar del artista”: “En la parodia siempre entra el odio y el amor. El odio al semejante implica también amor. La parodia sería como un amor fracasado sino fuera abyecto decir que el amor fracasa.” (Lamborghini, “El lugar del artista”). Por ello, a pesar del sabor a huelga ganada, la “Reivindicación”, política y personal; el merecimiento del reino de Tebas travestido fracasa en la mirada poética de OL.

2.4.2 EL SEBREGONDI-PROSA Y LOS NIÑOS: “EL NIÑO PROLETARIO”, *EL NIÑO TAZA*

Y si lo anormal fuese realmente anormal no existiría
Antonio Porchia

Parece ser, según lo que narra César Aira en “Nota del compilador” de *Novelas y cuentos I*, que el vaivén entre poesía y prosa, entre densidad poética y relato o novela, que se manifiesta en toda la obra de Osvaldo, se evidenció con el surgimiento del segundo *Sebregondi retrocede* publicado en editorial Noé en 1973.

Aparentemente, este Sebregondi-prosa fue producto de la sugerencia de Alberto Alba, editor de Ediciones Noé, quien le habría pedido a Osvaldo convertir el poemario de Sebregondi en una novela. “Según Lamborghini, ése fue el único motivo por el que hizo la transformación, con la que no estaba de acuerdo (“los editores nunca entienden nada”)”. Empero, explica Aira “el proceso tiene demasiados rasgos lamborghinianos como para adjudicarlo a un azar de publicación” (Aira, “Nota del compilador i” 305). Por otra parte, Ricardo Strafacce narra que después del éxito de *El frasquito* de Luis Gusmán — que compartía su espacio en la calle Lavalle con Osvaldo—, Alba el editor le habría ofrecido al amigo de Gusmán, Lamborghini, publicarle algún texto. En ese momento, Osvaldo sólo tenía su libro de poemas, Sebregondi-poemario y un cuentito que “impactaba a todos los que lo leían”, Gusmán lo había mecanografiado y, en aquel entonces, nadie imaginaba que se convertiría en el texto más leído de Osvaldo “El niño proletario” (Strafacce, *Osvaldo Lamborghini, una biografía* 170).

Posiblemente la emergencia de editar el relato del niño transformó el poemario encarpado en una “novela” (Strafacce, *Osvaldo Lamborghini, una biografía* 266-267). No pudo haber sido idea del editor, pues se sabe que “entre 1971 y 1973 el sello Ediciones Noé publicó varios libros de poesía; que la editorial se inauguró con un libro de poemas y que “Raúl Santana, principal asesor de Ediciones Noé y entrañable amigo de Alba, era, ostensiblemente, un poeta” (Strafacce, *Osvaldo Lamborghini, una biografía* 266). Con ese

historial, difícilmente el editor se habría negado a publicar un poemario o pedido su transformación en novela.

Es interesante anotar que el segundo *Sebregondi retrocede*, al que llamaré *Sebregondi Retrocede ii* (SRii) o Sebregondi-prosa, parecería una transcripción del primer Sebregondi-poemario (SRi), “como si se hubiera grabado una lectura de poemas y se los hubiera vuelto a transcribir” (Aira, “Nota del compilador i” 306); más aún, implicaría una relación de palimpsesto que voluntariamente no respeta los cortes que fomentan las imágenes poéticas o las aporías propias del quehacer poético. Esta transformación prosaica sólo es verdad para los tres fragmentos originales intitulados “Acopiador aviado, perdido” (primera parte), “Borras” (segunda parte) y “La vuelta” (cuarta parte), otros textos han desaparecido, como el muy sugerente poema “Reivindicación”, por ejemplo, que ha sido engullido por un textito llamado “El ganador”. Estos nuevos textos, a pesar de conservar el título original, han cambiado su textura y han pasado de verso a una especie de prosa poética de carácter fragmentario. De nuevo, como en el Sebregondi-poemario se impone una transformación en el lenguaje del texto, pero esta vez es una re-transformación a partir del yo, una especie de metamorfosis para dejar de ser lo que se era, destruir el antes y devenir Otro en sí mismo; otro yo destruido que habla con el yo anterior. Quizás, lo más interesante de este Sebregondi-prosa sea justamente la transcripción-metamorfosis, la necesidad lingüística (identitaria) de ser un yo en constante mutación; muchas razones hay para ello como veremos más adelante. Por otra parte, la inserción del cuento “El niño proletario”, inciso tres del Sebregondi-prosa (Iamborghini, SRii 59-65), también es sugestiva y por ello me detendré brevemente en él a continuación.

Las siete páginas, “ominosamente legibles” (Davobe, “La muerte la tiene con otros” 215) de “El niño proletario”, narran de manera realista la tortura, violación y estrangulamiento de un niño pobre por tres niños burgueses. Al final, Gustavo, Esteban y el narrador abandonan el cadáver de Stropani — hijo de un obrero borracho y de una madre

que intercambia favores sexuales por comida— y lo exhiben como despojo-reliquia cerca de las vías del tren.

Al principio, el texto parecería un cliché melodramático de las miserias urbanas capitalistas; una literatura para escandalizar al burgués. Una “simulación de remedo a ciertos modos “científicos” del viejo naturalismo practicado por los escritores “de Boedo” (Strafacce, *Oswaldo Lamborghini, una biografía* 171). Sin embargo, esta parodia del naturalismo se complejiza al introducir por un lado, la estructura escolar que vigila, como el panóptico foucaultniano (Foucault, *Surveiller et punir* 159-199), e incita a un pacto criminal, a un crimen prístino explicado por Freud en *Totem y tabú* (1905); crimen fundante de toda sociedad según el padre del psicoanálisis. Por otro lado, el pacto lo encarna la maestra-monstruo en tanto amo³¹ — en toda fiesta debe haber un Amo, diría Ludmer; en toda cultura un crimen, diría Freud—, transformando la narración en otra fiesta del monstruo (Davobe, “La muerte la tiene con otros” 221), como *El Fiord*, pero íntima y grotescamente pueril. En efecto, es la maestra con las reglas y primeramente con el lenguaje, quien da entrada a la violencia pervirtiendo el apellido Stropani del niño pobre de origen proletario en ¡Estropeado!. Así, el juego de palabras se convierte en ley, en el umbral de una máquina propiciatoria para sacrificar al más débil (Deleuze-Guattari, *L'Anti-Oedipe, Capitalisme et Schizophrénie I*). Como en Sade y su novela *Las 120 jornadas de Sodoma o la escuela de libertinaje* (1875), el texto de OL se encarna, como casi toda su obra; es decir que vuelve carne y literalidad un sistema que, en nombre de lo económico y político, puede hacerle al otro, a el pobre, lo que desea hasta la muerte (Davobe, “La muerte la tiene con otros” 215).

En la entrevista “El lugar del artista”, al respecto de “El niño proletario” Osvaldo explica:

31 Dabove escribe que la actitud humillante de la maestra es “un mecanismo clásico de las escuelas primarias de la Argentina” (220). César Aira, en una entrevista personal hecha en Buenos Aires en el 2016, toca el tema y dice: “el problema [de la escuela pública] es que la daban mujeres”

Yo me proponía cosas tales como: ¿porqué salir como un estúpido a decir que estoy en contra de la burguesía? ¿Porqué no llevar a los límites y volver manifiesto lo que sería el discurso de la burguesía? ¿Qué va a quedar comprometido? Planteado en términos gramaticales: un pronombre: yo. ¿Qué quiere decir yo? En esa época yo no tenía nada que ver con Freud, no había una idea de la cosa de eludir el sujeto, cambiarlo de posición en el discurso. (*El Ortiba* “El lugar del artista”)

Quizás, el texto “El niño proletario” en los 60 e inicios de los 70 fuera una metáfora literaria (psicoanalítica) de un sistema civilizatorio, con antecedentes en *El juego rabioso* de Arlt, o el recuerdo-premonición de una estructura social y política donde los seres humanos parecen estar de más, pero desde el México en que vivimos la narración se vuelve descriptiva de una realidad grotesca y aplastante. El Otro precario, señalado por el lenguaje como niño, mujer, indio o pobre puede ser torturado, violado, asesinado o desaparecido hasta el infinito y expuesto como despojo-reliquia, u olvidado en contenedores rodantes o escondido en el anonimato de las fosas comunes (Sin Embargo, “Son 12 tráilers con cadáveres”), sin que nadie diga nada. No me detendré, empero, en los aspectos sociológicos que se desprenden del cuento, sino en los literarios que hacen de “El niño proletario”, para este estudio, un texto importante del corpus lamborghiniano.

En efecto, la descripción familiar que se hace al inicio de este cuento es un antecedente de la familia Kab rural en *Tadeys*; familia que al migrar a la ciudad y reproducirse se convertirá en una especie de clase media popular que aparece por primera vez en el manuscrito *El pibe Barulo*. Originalmente, un conjunto de “hojas sueltas, reunidas y encarpadas por el autor” (Aira, “Nota del compilador ii” 307), posteriormente un cuento póstumo publicado por primera vez en 1988, en *Novelas y cuentos* de ediciones Del Serbal (1988) y, en 2003, en *Novelas y cuentos II* del sello Mondadori. Este último texto fechado

1983 por Lamborghini, habla de “una familia argentina típica de clase media” (Astutti, “Pibe Barulo”), compuesta por un padre ferroviario, una madre maestra pero dedicada a ama de casa y dos hijos, los hermanos Noel y Barulo. Es decir, una familia “normal” en los albores del derrumbe de la sociedad argentina tradicional, antes de la dictadura.

“Se derrumbaba la Argentina tradicional” escribe con ella, quizás, se derrumbaba su propia historia familiar pues Noel es el revés de León, Leónidas como se llamaba el hermano mayor y el padre de Osvaldo. Con el derrumbe estatal y nacional se apelaba a el miedo literario y con él se cimentaba una forma de prestigio intelectual y poético; un miedo conocido y antes convocado por Leónidas como arte poética en su poemario *El solicitante descolocado*: “... rompe el mito/ de que has nacido antes que nada/ para expresar “lo bello”/ para decirlo ante todo/ “bellamente”.// ¡Comienza a abandonar esos prejuicios!!/ ¡COMPRENDE QUE ES IMPORTANTE/ QUE TE TEMAN!” (L. Lamborghini, *El solicitante descolocado* 28). Así, con el derrumbe de lo conocido: Belleza poética, alta cultura, Estado, nación, familia; se moría el niño y nacía el monstruo.

Este texto de un niño monstruo, umbral entre el yo biográfico y el yo literario, propone elementos reiterativos del corpus lamborghiniano: 1) una familia que se derrumba, 2) un erotismo prohibido, 3) un crimen fundacional y 4) la lógica de un monstruo-amor encarnado, son cuatro dispositivos que reverberan en todos los textos de Lamborghini. Posiblemente dicha repetición se deba al éxito de “El niño proletario”, un éxito anhelado por nunca lo sabremos. Lo interesante de estos dispositivos, para efecto de esta tesis, es que aparecen como columna vertebral de la novela inconclusa de *Tadeys*. Cabe anotar, sin embargo, que las voces que relatan las ignominias en *Tadeys* son múltiples, como en *el Pibe Barulo*, mientras que en “El niño proletario” sólo escuchamos la voz del poder. Por último, “El niño proletario”, con una lógica interna propia, sólo se podría vincular a el poemario original, Sebregondi-poema, por un verso que aparece en “Tío Bewrkzogues” y que forma

parte del inciso “La vuelta” (tercera parte del primer Sebergondi, Sebergondi-poema): “No voy a matar a ningún niño más” (Lamborghini, SRi 285).

La historia de la difusión de este segundo libro publicado, Sebergondi-prosa (1973), repitió lo sucedido con *El Fiord*, “un libro pequeño, de circulación restringida, que un grupo de allegados adquiriría con discreción” (Drucarrof 145). No es el caso del tercer Sebergondi, *Sebergondi se excede* (1981), que aparece “como manuscrito en un cuaderno, fechado en la primera página, sobre el título” (Aira, “Nota del compilador i” 311). Este tercer Sebergondi, está organizado en dos capítulos (*El niño taza* y “El ex Galewski en la pesada”) y un apéndice con dos poemas (Copy Dossier). De nuevo, según Aira, este primer texto *El niño taza*, que da nombre al primer capítulo, fue escrito poco antes de partir a España en 1981, proviene de un fragmento anterior, con el mismo nombre “El niño taza”, escrito en 1973 que debía hacer serie con “El niño proletario”.

El primer niño taza era una variación del niño proletario que en vez de ser asesinado llegaba a la adolescencia donde se suicidaba. En el segundo *El niño taza* cambia la intensidad narrativa, reaparece el yo narrativo que tanto caracteriza a Osvaldo y se rearticula la premisa inicial. Permanece, sin embargo, tanto en el título, como en el relato de “el niño taza, el niño con asa, la taza que se toma a sí misma” (Lamborghini, *Sebergondi se excede* 167) el monstruo del autoerotismo, esa persona o niño que al masturbarse se convierte en un monstruo jurídico biológico (Foucault, *Los anormales* 215-233), pues sale del control de la “tecnología cristiana del gobierno de los individuos”. Esta idea del autoerotismo como acto de libertad, será una característica de los personajes en *Tadeys*. No es la única.

En el breve segundo capítulo, “El ex Galewski en la pesada”, aparece el autoerotismo junto al placer anal y la escatología (el mundo de las heces) como rebelión a la norma, mezclado a la literatura y a la novela policial que encontraremos en la historietita *Marc*.

2.5 DE MACEDONIO A GENET

*una brizna, una gota de rocío, un suspiro, un
deseo, una idea, pueden tener eficacia para precipitar la
alternativa a un mundo de No Ser de un Mundo de ser*
Macedonio Fernández

En el apartado anterior me he ocupado del contenido y la organización de los tres Sebregondís, en cuanto al linaje de los Sebregondís, los que retroceden y el que excede, cabe anotar una manía curiosa de Osvaldo. En la época en que el Sebregondi-poemario deviene prosa, Osvaldo descubre una agenda rústica de tapa dura y formato de bolsillo (12 ancho X 18 de alto), marca “Centinela”. Es decir, un libro de 368 carillas, de veinte renglones cada una, sin datos útiles, ni almanaques, que sólo le faltaba ser escrito (Strafacce, *Osvaldo Lamborghini, una biografía* 268-269). La agenda se convertirá en el libro manuscrito de toda su obra, incluyendo el texto de *Tadeys* que Aira entregó a la hija de Osvaldo, Elvira, junto a los demás textos del corpus lamborghiniiano.

Este pequeño ritual sedentario de auto-edición, como una forma de editar pero posponiendo la publicación de su obra, se contrapone al aliento nómada de su quehacer escritural ejercido en cuartos de amigos, en hoteles de paso y de manera fragmentaria; quehacer que puede compararse a la redacción de *Museo de la Novela de la Eterna, Primera novela buena* (1967) y *Adriana de Buenos Aires, Última Novela Mala* (1975) que año tras año elaboraba Macedonio Fernández en los cuartos de pensión porteños.

Cabe recordar, que tanto el gesto de diferir la publicación de la obra (paralelismo de Lamborghini con Macedonio), como la aporía de Lamborghini “publicar, después escribir” ha desatado (por lo menos) cuatro interpretaciones diferentes. Me detendré muy brevemente en ellas. La primera lectura es la que hace el escritor y teórico Chitarroni señalando a Lamborghini como “el inédito voluntario” al interpretar “publicar, después escribir” como un prescindir del reconocimiento de toda labor creativa (Chitarroni). Un escribir sin cálculo, sin anhelar frutos por la acción creadora. La segunda interpreta el “publicar, después escribir”

como inversión de la máxima borgiana “hay que publicar para dejar de escribir” (en el sentido de “dejar de corregir”) que Borges habría tomado prestada de Alfonso Reyes. La tercera sería una inversión del principio macedoniano: “No escribir para publicar”. La cuarta interpretación, quizás la más acorde al proceso de los Sebregondis, se focaliza en la trayectoria como escritor de Lamborghini. Sostiene que la decisión de no publicar fue tomada a posteriori, específicamente después de la escritura del poema “Die Verneinung” (1978), el cual contextualizaremos más adelante, y que “significa no sólo la recuperación de la capacidad de escribir, luego de un largo bloqueo, sino también la negación a sucumbir a la tentación mundana del prestigio”, el todo acompañado por un repliegue geográfico (su auto exilio en Barcelona), “y la apuesta final, a la manera de Macedonio, por el reconocimiento póstumo” (Castro 4). Posiblemente, esta cuarta interpretación explique no sólo la gran producción escritural de Osvaldo en el exilio, sino la posterior “operación Lamborghini” de la cual ya hemos hablado. A pesar de que ambos autores se negaron al ritual mundano de publicar, la propuesta de Macedonio levantó el mito del escritor metafísico, mientras que Osvaldo, con sus palabras pospuestas, se deslizó hacia el submundo de un escritor pornográfico y de cloaca.

De este paralelismo podríamos entender la aparición reiterada de Macedonio en la obra de Lamborghini “... en medio de la red tendida por los pasos transparentes/ compré por fin esa novela/ eternamente” (Lamborghini, SRi 259). Lo leía mucho a Macedonio, aunque no era un gran lector, explica Ludmer, “*él era un intuitivo también en un sentido. No conocía tanta literatura, no era un erudito de otra literatura.*”³², empero se asumía como heredero de la escritura de Macedonio, como lo expone en una carta a Tamara Kamenszain, fechada en abril 8 y 1977:

32 Entrevista hecha a Josefina Ludmer en Buenos Aires, Argentina; en julio de 2016

A Macedonio no le faltaba Freud como parece creer el estúpido de Germán García, así como a Gironde no le faltaba el “sujeto en proceso” de Julia Kristeva: lo que a uno y a otro sí les falta es nuestra inteligencia de herederos, nuestra capacidad de hacerles segregar poder perpetuamente en esta lucha que es la nuestra y que no consiste tanto en “crear” un sentido —sumiéndolo así a la alienante e imbécil cadena de padre, causa, idea, etc,— como en marcar la pluralidad de los sentidos y el entramado infinito de las significaciones. (Pagella)

Lamborghini sabía, de alguna manera que Macedonio era una singularidad que él anhelaba para sí mismo. La búsqueda de ese linaje singular, de esa heredad plural de sentidos y de múltiples significaciones aparece en el apartado “Por Macedonio Fernández” de la revista *Literal*. El apartado desapareció con el distanciamiento de Osvaldo de *Literal*. Aunque el grupo *Literal* leyó con fervor a Macedonio Fernández (Quiroga), es curioso notar que el apartado “de Macedonio Fernández” desaparece de la Revista *Literal* cuando el nombre de Osvaldo Lamborghini se eclipsa del Consejo de redacción, tomo 4/5 (*Literal*): “Nos distanciamos con Osvaldo Lamborghini, el último volumen de *Literal* no tiene su nombre”, explica Germán García (*El Ortiba* “Fuego amigo”).

No sólo se convoca a Macedonio, en el nombre de Sebregondi se funden, “según el autor, las [figuras] de Gombrowicz, José Bianco y un tío Lamborghini” (Aira, “Nota del compilador i” 308), este último un farsante italiano que terminó escapándose con el dinero que logró extraerle a sus parientes argentinos. Así, en el término Sebregondi se confunden la farsa de todos los linajes, incluyendo el apellido Lamborghini; la discreta homosexualidad de Pepe, quien fuera secretario durante dos décadas de la Revista *Sur*, un oficio entre Borges y Ocampo (Matamoro); y la bruma del exilio existencial y corporal de Witold:

A quienes se interesen en el punto debo aclararles que jamás, a parte de cierta experiencias esporádicas de mi temprana juventud, he sido homosexual. (...) No eran

aventuras eróticas lo que iba a buscar a Retiro... Aturdido, fuera de mi, expatriado y descarrilado, trabajando por ciegas pasiones que se encendieron al derrumbarse mi mundo y sentir mi destino en bancarrota... ¿qué buscaba? La juventud. Podría decir que buscaba a la vez la juventud propia y la ajena. Ajena, pues aquella juventud en uniforme de soldado o marinero, la juventud de aquellos ultrasencillos muchachos de Retiro me era inaccesible; la identidad del sexo, la carencia de atractivo erótico excluían toda posibilidad de posesión. Propia, pues aquella juventud era al mismo tiempo la mía, se realizaba en alguien como yo, no en una mujer sino en un hombre, era la misma juventud que me había abandonado y veía florecer en otros. No cabe duda: para un hombre la juventud, la belleza, el encanto de una mujer nunca serán tan categóricos en su expresión, ya que la mujer es a pesar de todo, un ser distinto. (Gombrowicz 33-35)

Con Polonia invadida y al poco tiempo de llegar a Buenos Aires en 1939, Gombrowicz elige ser habitante y no ciudadano; elige no tener patria, ser desterrado y al abandonar la propia tierra a la que nunca volvió, elige también liberarse de la virilidad que es una forma de dejar atrás la tierra del padre, la norma y la lengua materna. A esta difusa ‘homosensualidad’³³ asumida en el exilio por Gombrowicz, reverberada por Osvaldo, habría que añadirle —como anecdotario importante—, que tanto Witold como Pepe (también Adolfo de Obieta) son amigos del dramaturgo cubano, ‘la loca y extrovertida’³⁴ Virgilio Piñera, que a veces parece manifestarse, junto al Marqués de Sade, en el personaje de Sebregondi.

(“paciencia, culo y terror
nunca me faltaron”, dice),
el marqués de Sebregondi, huyente
de sus ruinas recaló en estas costas:
ancló en Buenos Aires.

33 El término es mío

34 La descripción es mía

Yo lo veo venir, aparece
 Y sus pasos son breves, medidos:
 Vuelve, retrocede, llega:
 Tiene —el marqués— raída la ropa
 Y una flor ficticia en la solapa (Lamborghini, SRi 261)

Si bien en estos versos se podría insinuar la nobleza del polaco Gombrowicz en el exilio, en el inicio del poema se podría escuchar *el choteo* habanero, la voz extrovertida del cubano Piñera, que no sólo ayudó en la traducción colectiva de la novela *Ferdydurke* de Gombrowicz, sino que introdujo en el Buenos Aires de la época una traducción de *Les Cent -Vingt journées de Sodome ou l'École du libertinage* de Marquis de Sade —que como vimos bien pudo inspirar “El niño Proletario” de Lamborghini—, a la que añadió una defensa de su valor literario, mientras escribía, *La carne de René*, prologada por José Bianco (Van de Wiele 15-19). No me detengo más en el “vegetariano Piñera”, como le llama Cabrera Infante para exteriorizar las contradicciones que caracterizaban al escritor cubano (15), sólo quiero concluir diciendo que la obra de ambos escritores se conecta. Además de la posible inspiración de Sade, los cuentos de Piñera en general, y *La carne de René* en particular, se estructuran alrededor de la palabra ‘carne’, transformando el término en una larga idea que se mueve, de cuento en cuento, y va del placer al canibalismo pasando por el poder (Piñera). Polisemia y carnaval de la carne y la carnalidad, artificio paralelo al que elaborará OL con el término ano, particularmente en su novela *Tadeys*.

Si la influencia de Virgilio Piñera es especulación mía y tangencial, no así la influencia del escritor francés Jean Genet. Cuenta Straface que, en esa época, Osvaldo leyó *San Genet, comediante y mártir* de Jean Paul Sartre; libro acerca de la vida del escritor Jean Genet. En él, Sartre afirma que si bien los textos de Genet son autobiográficos y que en ellos dice la verdad, particularmente en *Diario de un ladrón (Journal du voleur 1949)*, esto sólo es una apariencia pues implican en realidad una cosmología sagrada. Es decir un mundo donde un yo construido, sagrado y cuasi labrado en el pedregal de la existencia, es el protagonista.

Posiblemente el Genet de Sartre y las confesiones de Genet influyeran en Osvaldo y en la construcción del mito de un escritor marginal, maldito y erótico y que “la idea de que una sexualidad itinerante y peligrosa e, incluso una moral del delito, no sólo no eran incompatibles sino que, al contrario, se ensamblaban de maravillas con la escritura a punto tal de sostenerse recíprocamente” (Strafacce, *Osvaldo Lamborghini, una biografía* 167).

No es extraña esta mezcla, que va y viene, que atraviesa identidades corporales y geográficas e incluso cosmogónicas, que enlaza a “la casta del saber y de la lengua” (Macedonio, Gironde y Borges) con la marginación y los artificios homosexuales de un Gombrowicz, la contención de un Pepe Bianco, el choteo de un Piñera o el gesto sacro e histriónico de un Genet. Una mezcla de todo lo existente en la literatura que lo rodeaba y en los gestos existenciales de los autores que se instalan en las palabras y en la vida de Osvaldo. No dejo de pensar, quizás con error, que el antecedente de la inventada editorial Chinatown de *El Fiord*, pudo ser el barrio Chino de la Barcelona antes de la guerra civil, narrada en *Diario de un ladrón* que Genet describe como lugar oscuro de “aire nauseabundo”, testigo del crimen y la ternura vivida (Genet).

De hecho, si uno piensa que “la resistencia de Gombrowicz a la identidad no tenía que ver con mera represión sino con la imposibilidad de pensarse como un lugar estancado³⁵, y esta postura es tributaria de la idea de que no existe la homosexualidad sino que sólo hay actos homosexuales” (Trerotola), podemos pensar en la idea de literatura que tenía Osvaldo, en su personaje, e incluso en su yo homosexual, existencial y literario. Idea que se podría sintetizar en la frase “una mujer con pene” (Strafacce, *Osvaldo Lamborghini, una biografía* 426) o en la afirmación que hace al escribir “El amor existe. Lo falso son los pronombres, un ella y un él” (Lamborghini, *Novelas y cuentos II* 210).

35 De ahí el uso de homosensual y no homosexual

En efecto, a los actos homosensuales, que no la homosexualidad, se le suman los actos del lenguaje, que no el lenguaje, en la construcción literaria de los Sebregondis. Lo vemos cuando el yo ontológico de los *Sebregondi retroceden* — el yo universal, literario, que se relaciona con el yo particular, existencia—, aparece transformado sin cambiar en *Sebregondi se excede*:

Mi lengua de estropajo después de la Comuna. Ya nada que decir. Después del 24 de marzo de 1976, ocurrió. Ocurrió, como en *El Fiord*. Pero ya había ocurrido en pleno fiord. El 24 de marzo de 1976, yo, que era loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico, me volví loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico. (Lamborghini, *Sebregondi se excede* 175)

Como en el caso de “Pierre Menard autor del Quijote” (1939³⁶), donde un misterioso escritor simbolista, llamado Pierre Menard, escribe algunos pasajes del Quijote en todo idénticos a los que escribió Cervantes, y al mismo tiempo, completamente diferentes por su significación; el yo primero, el yo de los Sebregondis retroceden —una especie de “Pierre Menard” de bolsillo—, deviene otro yo sin modificación alguna en *Sebregondi se excede*. Podríamos llamar a este dispositivo, que convoca al lector, el ‘devenir inmóvil’ de los personajes de OL hasta que mueren. Elemento recurrente, junto al sendero criminal y orgiástico iniciado en “El niño proletario”, en la obra lamborghiniana pues aparecerá implícito o pergeñado, como autoreflexión nihilista que sale de lo narrado en *El niño taza*, *Las hijas de Hegel*, *La causa justa* y por supuesto en la saga de los *Tadeys*.

Así, los Sebregondis fundan una voz y los elementos que construyen la lengua de OL en toda su obra. Por ejemplo, las imágenes de padre-amo; madre-origen y devenir aparecen en el poema “Una mujer”; la visión del barco-ventre-transformador se sugiere en “El barco” y el revés-curativo que rodean al yo y su ‘devenir inmóvil’ brotan claramente en el poema “En el

36 En mayo de 1939 Jorge Luis Borges publica en la revista *Sur* “Pierre Menard, autor del Quijote”

exilio”. En este poema, el espacio de un departamento deviene el barco-vientre que transforma, sin cambio, a los seres que ahí habitan; los condena a una especie de exilio corporal que recuerda el barco de amujerar de *Tadeys*. También aparece el uso de oraciones católicas metamorfoseadas en literalidades obscenas “padre cerdo que estás en la mierda” (Lamborghini, SRi 288); y por supuesto, el crimen primero y fundacional (coito y asesinato) que estructura la saga de los *Tadeys*. Todos estos elementos se confunden y entremezclan, a partir de la repetición, la fragmentación sonora y la reverberación, con la palabra ano. El ano es principio y fin, nacimiento y devenir, pero también continuidad y vínculo con el Otro; otro-yo u Otro-otredad: “el orto del otro que es un ojo abierto” (Lamborghini, SRi 301). Una forma de arrimar a la homosexualidad proscrita, la reivindicación anal de OL en tanto ser de este mundo y que vive en el mundo pero invertido.

En una temprana reseña sobre *Sebregondi retrocede* (el Sebregondi-prosa publicado por editorial Noé 1973), aparecida en *Clarín* el 25 de Octubre de 1973 bajo el título "Literatura experimental", Josefina Ludmer, amiga y en algún momento (entre la publicación de *El Fiord* y *Sebregondi* prosa), cómplice y amante de Osvaldo Lamborghini³⁷, se pregunta:

El problema ante un texto como *Sebregondi retrocede*, de Osvaldo Lamborghini (Buenos Aires, Ediciones Noé, 1973) es de uso: cómo leer algo que no cuenta nada y que, sin embargo, es prosa y literatura, que no tiene forma de verso y es poesía, que no deja apresar ninguna “realidad”, *ningún* “mensaje” claro, ningún personaje definido, ninguna historia que correría graciosa hacia su culminación. Es decir: ¿qué hacer con un texto que, de entrada, se plantea como el revés (...)? (Matías)

El revés: la otra cara de una novela, el anverso de un relato o de un poema, la contracara de un ensayo o de un drama; una sintaxis nueva que espanta, repele y finalmente conquista porque

37 Apéndice: Entrevista hecha a Josefina Ludmer en Buenos Aires, Argentina; en julio de 2016

propone una lectura distinta, una arborescencia de la lengua en constante devenir (a diferencia de los personajes inmóviles). Por ello, por “el pasaje programático y constante entre prosa y poesía en su escritura, el carácter narrativo de muchos de su mejores poemas, la tenaz presencia de elementos no narrativos en su prosa” (Aira, “Nota del compilador i” 303), hacen de los tres Sebregondis textos arborescentes; laberintos rizomáticos con muchas entradas y lecturas en un mismo verso, en un mismo párrafo dependiendo el caso.

Sin embargo, para entender cómo la homosexualidad, la lengua y la literatura de OL, pasan de lo legible encabalgado a lo poético del primer Sebregondi, a lo inenarrable y fugaz de sus obras subsecuentes, entre ellas el *Sebregondi se excede*, hablaré del linaje familiar que antecede a Osvaldo, aquel que violentó la lengua antes que él y que de alguna manera lo convirtió “en loco sí, boludo, no”.

2.6 LOS HERMANOS LAMBORGHINI: HOMOSENSUAL ADENTRO-POLÍTICO AFUERA

*El espejo es el lugar en el que descubrimos que tenemos una imagen
y, al mismo tiempo, que ella puede ser separada de nosotros,
que nuestra “especie” o imago no nos pertenece*
Agamben

En el primer Sebregondi, el Sebregondi-poemario, es legible, y en él resuenan muchas voces. Antes hablé de Porchia y de Macedonio y, sobre todo, de los malditos por sus actos homosexuales: Witold Gombrowicz, José Pepe Bianco, Virgilio Piñera y Jean Genet. Además, en el título, “Acopiador aviado, perdido”, reverbera el lumfardo y sus dobles sentidos. Empero estos escauceos con el discurso popular prontamente se cuartejan —cabe recordar que Borges sigue vivo—, y los fragmentos no sólo fisuran la idea metafísica de los absolutos, anunciada desde la primera línea, sino la idea hegeliana de “Lo verdadero es el todo. Pero el todo es solamente la esencia que se completa mediante su desarrollo” (Hegel, *Fenomenología* 16): “Las partes son algo más que las partes. Dejan de ser partes cuando la última ilusión de cosa grande redonda cosatodo está perdida” (Lamborghini, SRi 271).

Antes de continuar, huelga decir que Hegel aparece constantemente en la obra de Osvaldo, que según Strafacce nunca leyó rigurosamente pero sí conocía (Strafacce, *Una biografía* 214). Por otra parte, en *Literal* 2/3 aparece “La filosofía como drama”, un texto de Eugenio Tria que plantea que los tratados de la tradición filosófica occidental tienen una estructura dramática, de teatro:

La filosofía mantiene, hoy como ayer, un carácter de *perennidad estructural* que facilita sus propias vacilaciones y transgresiones. Siempre la misma iniciación, el mismo camino ascendente y por etapas, siempre al final una revelación que se promete ya desde el principio y que, poco a poco, va vislumbrándose a través de una penosa encuesta ca. Siempre ese mismo juego de intriga y de suspense que constituye, ni más ni menos, lo que podemos con derecho denominar estructura dramática. (*Literal* 2/3 49)

Independientemente de que estemos de acuerdo o no con Trías, lo cierto es que Lamborghini utilizará esta idea dramática en la *Hijas de Hegel* y en *Tadeys*.

Regresemos a *Sebregondi* y la primera frase, “Las partes son algo más que las partes”, podría implicar muchas cosas. Para empezar, recuerda, con un giro el axioma atribuido popularmente a Aristóteles, “el todo es más que la suma de sus partes”; pero que en realidad propone Platón en el *Crátilo* (Platón, *Diálogos II*), donde la idea de algo es previa y subyace en el nombre de ese algo³⁸. Estos juegos filosóficos con el lenguaje, tan del gusto de Borges, aparecen en los primeros versos de su poema “El Golem” (1964):

“Si (como afirma el griego en el *Crátilo*)
el nombre es arquetipo de la cosa
en las letras de 'rosa' está la rosa
y todo el Nilo en la palabra 'Nilo'.”

(*OCII*, 263)

Borges en cuatro versos explica lo expuesto por *Crátilo* en el diálogo de Platón: el nombre convoca la cosa y al pronunciarla la materializa. Para ilustrar la magia de la enunciación, Borges alude a una leyenda medieval judía askenazi donde se narra la creación y el despertar de un ser invocado por la palabra, por un conjuro sagrado. En este largo poema, el convocado hecho de partes de otros cuerpos, despierta a la vida en calidad de un monstruo, que aunque inferior al ser humano (carece de lenguaje) es mayor que las partes corporales que lo conforman. ¿No son acaso los *Sebregondis* golems, monstruos balbuceantes que han surgido de la invocación que Osvaldo ha hecho de los linajes literarios sagrados y canónicos? Esta idea puede argumentarse con lo dicho por Lamborghini en la entrevista del 22 de febrero de 1973, que le hiciera Jorge di Paola hablando de Borges:

38 Por un lado, se le atribuye a Aristóteles la frase “El todo es más que la suma de sus partes”. Sin embargo, en el capítulo décimo del Libro VII de la *Metafísica* dedicado a las partes y el todo, Aristóteles plantea, por un lado, una aporía no una certeza; por el otro, separa las partes de la materia y las partes de la forma (Aristóteles, *Metafísica* 1034b-1036b). Por último, en el *Crátilo*, Platón sostiene que la palabra contiene ciertos sonidos que expresan la esencia de lo nombrado “El nombre es una manifestación de la cosa” (Platón, *Diálogos II* 433d 433e)

éste dijo, alguna vez, que es muy poco lo que puede innovar un renovador ¿Está de acuerdo usted con esta paradoja? Lamborghini contesta: —En el sentido ingenuo en que las vanguardias hablan de innovación, y concedamos que hablan con ingenuidad y no con astucia mercadológica, Borges tiene razón... Sin embargo, él mismo ha desarrollado y enseñado un método renovador; mejor dicho, transgresivo: leer los textos, no como lo propone una sucesión temporal o histórica, sino a partir del sistema de relaciones interiores a la literatura que esos mismos textos instauran. En un plano más personal, subjetivo, el problema de la innovación para mí fue y es especialmente difícil. Nací en una familia donde se hacía literatura, donde la literatura de alguna manera ya estaba hecha. Mi hermano mayor, Leónidas, escribía: escribe. Había que ser muy tonto, entonces, para creerse la comedia generacional, la llegada de los nuevos valores: esa comedia era para mí un drama personal, demasiado evidente —demasiado doloroso, inclusive— como para, encima, querer tener un bocadillo en el libreto. No; había que callarse y aprender. Entonces empezó a ser fácil. Bastaba con la idea de que uno no iba a decir nada (dos tampoco iban a decir nada). Lo que importaba era el sistema, la sujeción a la ley que permitía la construcción de una máscara propia. Bastaba, como contrapartida la transgresión permanente de la convención literaria, este edicto policial que a lo largo de los años escriben y reescriben las universidades, las escuelas y las academias. (...) Era cuestión de escuchar. Fundamentalmente las palabras, los estilos, las formas...³⁹ (Astutti, “Osvaldo, el menor” 54-55).

“Nada nuevo hay bajo el sol”, dicta el *Eclesiastés* y Lamborghini lo sabe pues en el momento de esta entrevista, retomada por Adriana Astutti, originalmente publicada en la Revista

39 La original en cursiva

Panorama a inicio de los 70, Osvaldo tiene 33 años, *El Fiord* (1969) ha sido publicado provocando estupor primero y un doloroso silencio después, el segundo *Sebregondi Retrocede* (septiembre de 1973) posiblemente en prensa espera recibimiento. En cambio, su hermano Leónidas (1927-2009), un peronista trece años mayor que él, ya había publicado los poemarios *El Saboteador arrepentido* (1955); *Al público* (1957); *Las patas en la fuente* (Perspectivas, 1965) presentado por el también peronista Leopoldo Marechal; *La estatua de la libertad* (1967) que contiene poemas dramáticos y satíricos y *La canción de Buenos Aires* (1968), libro presentado por Oscar Masotta, muy admirado por Osvaldo: “Los diez años que me lleva Masotta, somos del mismo barrio, yo era un chico, para mi Masotta era un dios” (Astutti, “Osvaldo, el menor” 55). Pero si Masotta era un pequeño dios para Osvaldo, Leónidas, y su propuesta poética, era un dios grande y molesto que reverberaba en todo momento. “Esa admiración y ese desprecio extremos que se alternaban dentro de una misma conversación e incluso, a veces, dentro de una misma frase” (Strafacce, *Osvaldo Lamborghini, una biografía* 162) aparecen, como instrumento transformador de su obra.

Ludmer asegura que Osvaldo: “lo admiraba muchísimo como poeta y consideraba que él no iba a llegarle nunca, a ser como el hermano, que el hermano era como un ídolo para él”⁴⁰. Al respecto Germán García, escritor y psicoanalista amigo-enemigo de Lamborghini, en una entrevista hecha en Buenos Aires en el 2016, explica que la literatura de Osvaldo: “no deja de ser, en cierta manera, yo uso la palabra cortándola, algo que él “par / odia”, a su hermano ¿no? es una parodia odiosa de lo que hace su hermano. Muchas cosas que él degrada, retuerce, revienta, son cosas que el hermano escribía de verdad, digamos”⁴¹. En este sentido, el canto paralelo que Osvaldo hace de la obra de su hermano pueda explicar la expresión “Las partes son algo más que las partes”, y se refiera irónicamente a la propuesta poética del mayor de los Lamborghini; “ese lector implícito de cada cosa que escribía

40 Entrevista hecha a Josefina Ludmer en Buenos Aires, Argentina; en julio de 2016.

41 Entrevista hecha, en julio de 2016, a Germán García en Buenos Aires, Argentina

Osvaldo” (Strafacce, *Osvaldo Lamborghini, una biografía* 477). El menor de los Lamborghini hace una parodia soez de la parodia reverencial y poética que hace el mayor de los Lamborghini.

Estaba (y estoy) resignado a que no le guste a Leónidas. Tenía pantalones cortos (yo) cuando ya se daba entre nosotros este juego, esta monótona discusión sobre el “verso”, la “musicalidad”, la “prosa cortada” y el “personaje” en el poema; en la poesía, mejor dicho. Desde aquel entonces nuestras posiciones, no sé si opuestas o complementarias, no han variado en lo más mínimo. [Carta de OL a César Aira del 20-12-76] (Strafacce, *Osvaldo Lamborghini, una biografía* 447)

El mayor de los Lamborghini, definido por el poeta y periodista Joaquín O. Giannuzzi como el hombre de la triple condición: poeta trabajador y peronista, había llegado a la poesía después de abandonar en 1946, sus estudios universitarios en la Facultad de Agronomía para trabajar como tejedor y encargado de telares, en la industria textil. Esta experiencia trascendente Leónidas la abandona, en 1955, para dedicarse al periodismo y a la poesía de manera completa (Prieto 233). De este mismo año, su primer poemario *El saboteador arrepentido* implica un corte, una disrupción en la poesía de la década del 50; un canto paralelo a la sintaxis poética dominante, una nueva voz que el mismo Leónidas denomina como la “bestia disonante” (Porrúa 11).

Disonante, paródica y bestial para la época, pues en una entrevista hecha a Borges por César Fernández Moreno, titulada "Harto de los laberintos" —aparecida en *Mundo Nuevo*, n° 18, París, diciembre 1967 y recogida por Rodríguez Monegal en *Borges por él mismo*, Barcelona, Laia, 1983—, el ya canónico escritor asegura que si apareciera “un poema magnífico, y que nosotros nos diéramos cuenta, por muchos detalles, de que el autor lo que quería era reivindicar al peronismo” [...] “No creo que yo lo elogiaría (porque de ese modo

estaríamos haciéndole) el juego, bueno, a una cosa muy triste” (Prieto 233-234). Para Borges, nada que surgiera del peronismo podía ser elocuente y elogiado. El problema no era lo popular exactamente, o por lo menos no a nivel de lenguaje. German García explica que Borges usaba los dichos populares para construir nuevas imágenes:

Hay dos dichos populares que quizás estén también allá [México], que es ‘ser un muerto de hambre’, se dice “muerto de hambre”, una, y la otra es ‘pobre como una araña’ (...) Entonces, son dos frases populares. Borges en un poema — Borges sabía mucho de la lengua popular—, toma estas dos cosas y dice “si el campo muerto de hambre, pobre como una araña” y lo vuelve una cosa que parece, podría ser de Góngora⁴².

El problema, afirma García, era que el discurso peronista se mezclaba, en los años sesenta, con el discurso popular: “El peronismo es un lenguaje, es un lenguaje... Si queremos decirlo más rápidamente es un lenguaje del populismo. Y el lenguaje del populismo en Argentina culturalmente se engancha con una literatura popular como puede ser el *Martín Fierro*”⁴³. Empero, como todo está lleno de sombras y luces independientemente de nuestra toma de partido, mientras Borges edificaba su poesía usando la raigambre coloquial y una idea del mundo, en el otro lado del lenguaje porteño, poetas como Leónidas Lamborghini o el excelso Juan Gelman proponían una poesía disonante, encabalgada entre lo popular y las luchas sociales. Eran escritores, emparentados por la convicción de la lucha política de izquierda enlazada con una escritura de lo cotidiano y el lenguaje coloquial, tal como se entendió durante finales de los 50 y la década de los 60 en casi toda Latinoamérica:

Condecoraron al señor general
condecoraron al señor almirante,
al brigadier, a mi vecino,

42 Entrevista hecha, en julio de 2016, a Germán García en Buenos Aires, Argentina

43 Entrevista hecha, en julio de 2016, a Germán García en Buenos Aires, Argentina

el sargento de policía.
 Y alguna vez condecorarán al poeta
 por usar palabras como fuego,
 como sol, como esperanza,
 entre tanta miseria humana,
 tanto dolor,
 sin ir más lejos. (Gelman 21)

No me voy a detener en el registro antipoético y conversacional del poema “Condecoraciones” de Juan Gelman (1930-2014), publicado en 1962 en el libro titulado *Gotán*, sino en la poesía de su contemporáneo Leónidas (1927-2009). Antes de que Osvaldo publicara *El Fiord*, el mayor de los poetas de la familia Lamborghini integró, cual palimpsestos o reescrituras, elementos de la gauchesca o del *Martín Fierro*, del lenguaje popular y de las letras de tango como el poema el “Gayo fané” reescritura de “Esta noche me emborracho”, del famoso músico y compositor Enrique Santos Discépolo.

El gayo Fané
 en la madrugada:
 visto en la madrugada
 por la fiera del tiempo que
 lo chifla.
 L. Lamborghini

Sola, fané, descangayada, la vi esta madrugada
 salir de un cabaret, flaca, dos cuartos de cogote
 y una percha en el escote bajo la nuez
 chueca, vestida de pebeta, teñida y coqueteando
 su desnudez, parecía un gallo desplumao
 Discépolo

Su propuesta poética, como un artefacto estético de carácter inacabado, también integra elementos culteranos (como el poema “Vincent” reescritura de distintos pasajes de las Cartas a Théo, de Vincent Van Gogh) y por supuesto a los grandes como Quevedo:

I
 lo que vencida por la edad: la espada.
 lo que se queja: el báculo más corvo y
 menos. lo que
 la sombra hurta. los ojos
 que no hallan.
 el recuerdo menos. la espada
 menos.

Entré en mi casa: vi que amancillada
 de anciana habitación era despojos,
 mi báculo más corvo y menos fuerte.

 Vencida de la edad sentí mi espada,
 y no hallé cosa en que poner los ojos
 que no fuese recuerdo de la muerte.

II
 por quien caduca ya: más corvo y.
 lo que no halla
 en qué. la espada menos fuerte. lo
 quejoso del báculo.
 lo que la muerte desmorona: ojos.

Miré los muros de la patria mía
 (Fragmento)

(Quevedo)

La espada y el báculo (fragmento)

(L. Lamborghini, *El genio de nuestra raza*)

Además, la reescritura como disonancia poética propuesta por Leónidas en sus poemas sigue la vieja aspiración de una elegía popular propuesta antes por Baudelaire y señalada como una “canalla elegiaca” (Porrúa 12-14). No se trata de hilar imágenes, como en la poesía lírica, sino voces canallas, villanas y pobres anudadas con la ideología y las consignas revolucionarias y peronistas, como hilos de un mismo telar, como retazos de textos y palabras, en una sola madeja poética. Y sin embargo, no importa tanto el argumento como la lengua, explica en una entrevista Leónidas Lamborghini, pues se trata de romper con lo enclaustrado del lenguaje, “el lenguaje es una cárcel”, y con la identidad del sujeto lírico. El creador, afirma, es “como un miope” y ve estereotipos y juegos, un “como mirar la mueca de lo cómico en lo trágico” (Raimondi).

Este mirar la mueca cómica en un hecho trágico se manifiesta con claridad en el extenso poema *El solicitante descolocado* (1958). Este poema dividido en cuatro partes, inicia pidiendo susurro poético:

Me detengo un momento
 Por averiguación de antecedentes
 Trato de solucionar importantísimos
 Problemas de estado;
 Vena mía poética susúrrame contracto
 Planteo, combinación
 y remate
 (L. Lamborghini, *El solicitante*, a 50 años 13)

Pedir permiso para escribir o inspiración a los dioses, recuerda a los poetas griegos convocando a Calíope, a Ovidio pidiendo precisión en sus *Metamorfosis* y, sobre todo, a un gaucho en la pampa pidiendo:

a los santos del cielo
que ayuden mi pensamiento:
les pido en este momento (Hernández)

Además, el poema enuncia, desde el título de la primera parte del poema “Las patas en la fuente”, un suceso histórico y de trascendencia política; un día para los peronistas, para ‘los cabecitas negras’ que caminaron de provincia a la ciudad para demostrar la lealtad:

(...)
y lo que esas antorchas
alumbran alzándose en su luz
“es la toma
del poder”
balbuceó el Buen Idiota
“y también
cuando metimos las patas el poder
en las fuentes de la Gran Plaza”
dijo mirando a los adictos (L. Lamborghini, *El solicitante, a 50 años 79*)

En efecto, la expresión “Las patas en la fuente” hace alusión al 17 de octubre de 1945, uno de los episodios de la historia del Peronismo conocido como el “Día de la lealtad”, cuando los trabajadores del país marcharon hacia la Plaza de Mayo en la capital coreando consignas en favor de la liberación de Perón; cansados de tanto caminar metieron los pies en la fuente (Luna 179-180). Ese día y la imagen de “meter las patas en la fuente”, se transforman en un verso “meter las patas el poder” es decir las patas animalescas de los pobres que devinieron poder al meterse en el agua de la fuente de la Gran Plaza, una especie de bautismo político. Un gesto por burdo y carnavalesco, cómico dentro de un hecho trágico; “la mueca cómica en lo trágico”. De ese mismo evento, por supuesto, Borges junto a Bioy propusieron otra interpretación en su cuento “La fiesta del monstruo” (1947). Lo importante para Osvaldo,

empero, no son tanto las hermenéuticas de un hecho político sino los linajes literarios. Se pregunta, ¿cómo innovar si la literatura ya está hecha en la tradición literaria familiar, en la tradición literaria nacional argentina, en la tradición literaria occidental?

Si la literatura ya está hecha, si es demasiado grande para él, habrá que deshacerla matando la cosmología que sostiene a su dios cristiano, al padre, al hermano, al cuerpo y a las palabras. Lo hará machacando el lenguaje hasta quitarle el aliento, falseando las palabras hasta hacerlas fracasar de tan ilegibles, hasta alejarlas del hermano al que posiblemente nunca pudo alcanzar. Todo lo hará a partir de una verborragia, tan característica a la personalidad de Lamborghini (Strafacce, “La doble pasión de Lamborghini” 199), de una máquina retórica que transmite un canto paralelo del canto paralelo, una para-odia de la parodia, una mueca de la mueca; una poética de palabras que transformarán al hermano y al sí mismo de manera constante y así convertirse en más poeta que su hermano mayor: “en tanto poeta, ¡zas! Novelista” (Lamborghini 2013: 215) y erigirse en algo más que literatura al elegir la prosa y el relato como modo de diferenciación: “Soy un novelista de raza, sin rubor lo confieso” (Lamborghini, *Las hijas de Hegel* 195).

Para algunos lo logró: “Cómo me equivoqué con Lamborghini, recién ahora lo leo”, decía Sarduy en 1980 después de leer *El Fiord* que le había mandado Lamborghini recién editado en 1969 (Strafacce, “La doble pasión de Lamborghini” 201); para otros, como Josefina Ludmer nunca llegó en vida a la cima. En la entrevista que me concediera en julio de 2016, en su casa en Buenos Aires, Argentina, un año antes de morir explicaba: “*Nunca llegó. Eeeeh... por momentos, y después de la muerte sí, por supuesto. Porque es todo... se ha construido un mito alrededor de él.*”⁴⁴. Esta proximidad de factura entre la poética de Osvaldo y la de su hermano Leónidas explicaría el paso del primer Sebregondi-poemario al segundo Sebregondi-prosa. Osvaldo consciente de la ‘minoría’ de su poemario, en tanto copia y no

44 Entrevista hecha a Josefina Ludmer en Buenos Aires, Argentina; en julio de 2016

modelo, en tanto hermano menor y no mayor, transforma la lengua y dedica su vida para construir un lenguaje menor propio: “Lamborghini se deshace en este juego: la vida dedicada a eso” (Astutti, “Osvaldo, el menor” 56). Para ello, para destruir el lenguaje construyendo un espacio propio Lamborghini, desde el primer Sebreondi-poemario, no sólo fragmenta y cabalga entre tradiciones, sino que convierte el compromiso político y social ejercido, no sólo poéticamente, por su hermano Leónidas, en algo inútil. Más aún, hace del “*engagement*” político, propuesto por el filósofo existencialista francés Sartre y abrazado por los intelectuales de izquierda de la época, algo completamente fútil.

El hermano era muy conocido, porque además politiqueaba, en el sentido de que hacía política. Yo estuve con el hermano, yo estuve en un equipo... ¿cómo se dice? En el ministerio de... educación de la provincia de Buenos Aires, este, y él también. Entonces el hermano era un tipo así, que habían puesto los peronistas, ahí en el ministerio” (...) El hermano fue exiliado en México y entonces este se fue atrás y el hermano lo mandó de vuelta y le dijo “mirá que te maten, o salí nadando para otro lado, acá no te quiero”. Pero el hermano se exilió de verdad, porque el hermano lo van buscar con un revólver, no estaban jugando. En cambio Osvaldo no se exilió de nada⁴⁵.

Este ir tras los pasos poéticos y vivenciales del hermano puede rastrearse en las fuentes que elige Osvaldo para invertirlas y al re-invertirlas quitarles importancia. Por ejemplo, Osvaldo no sólo usa el tango de Leónidas sino las voces vernáculas de la canción popular de protesta, que abreva tanto de la milonga río platense (Atahualpa Yupanqui, Alfredo Zitarrosa) como de los ritmos norteros (sambas y chacareras), y que el menor de los Lamborghini convierte en desolación, crimen y silencio:

45 Entrevista hecha, en julio de 2016, a Germán García en Buenos Aires, Argentina

¿Qué quiere decir el cantor con su canto? ¿Y quién quién es el que interroga?	Si se calla el cantor calla la vida Porque la vida, la vida misma es todo un canto Si se calla el cantor, muere de espanto La esperanza, la luz y la alegría (...)
Canta el cantor con voz rota Se queda mudo frente al micrófono De las dos maneras habla Sobre el par de muertos (Lamborghini, SRi 296)	Que no calle el cantor porque el silencio Cobarde apaña la maldad que oprime, No saben los cantores de agachadas No callarán jamás de frente al crimen (Guarany)

Estos versos recuerdan la película (1972) y la canción “Si se calla el cantor” ambas de Horacio Guarany (Eraclio Catalán Rodríguez), cantor, compositor y escritor argentino muy popular. OL los utiliza, pero a diferencia de la canción de Guarany, donde el canto redime, especialmente en la voz de la ‘Negra Sosa’ (Mercedes Sosa 1973), los versos de OL se decantan por la mudez del cantor frente a los muertos. Como dice Aira en el prólogo a la edición del Serbal (1988): “cabalgar entre dos puerilidades: la anterior, fundada en la media lengua infantil de la gauchesca y el acartonamiento de funcionarios de nuestros prohombres literarios, y la posterior, con sus arrebatos revolucionarios siempre ingenuos”, para así anticipar la literatura política de los 70 pero volviéndola inútil (Aira, “Osvaldo Lamborghini y su obra”). La fractura de un discurso previamente fragmentado no llegaba a ninguna parte, se desvanecía en la lectura misma y convocaba la desesperanza; a pesar de cierta violencia en busca de la redención, como la que aparece en *El Fiord*, pero sin encontrarla. Así, la voz del menor de los Lamborghini empezó como inútil e impotente, inútil la bestia disonante que era la poesía comprometida de Leónidas, estéril la denuncia del *Martín Fierro* que era la fuente primera, y devino un lenguaje íntimo y travestido, sin lugar entre los hombres-patria y las mujeres-lengua.

A diferencia de *El Fiord* y el cuento “El niño proletario” que se vinculan a *El matadero* de Echeverría, el primer Sebregondi, tiene una filiación, de poema a poema, con el *Martín Fierro* que se manifiesta con claridad en la última parte que se intitula “La vuelta”. Como el canto del gaucho, la denuncia que narra es política pero también íntima. Escribo la palabra ‘política’ en el sentido original de *Polis*, organización social, y aludiendo al análisis que hace Ludmer en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, donde explica que detrás del conflicto del gaucho, denunciado en el *Martín Fierro*, están dos leyes contradictorias: La *Ley de vagos* que proporciona brazos a las estancias y la *Ley de levas* que provee de tropas a los fortines. Las dos leyes están en constante conflicto, pues a más brazos en las estancias menos hombres en la frontera y viceversa. Ambas leyes se aplican en el campo no en la ciudad, a los argentinos y no a los inmigrantes, a los gauchos y no a los propietarios. El problema, concluye Ludmer, no es la barbarie del gaucho tan mentada, sino el mismo proyecto civilizatorio iluminista que quería igualdad ante la ley pero que al imponerla producía la barbarie. Algo similar en sus contradicciones sucede con el peronismo y el verso “cosa grande redonda cosa todo está perdida” bien puede referirse a ello.

Si Borges vinculaba a Rosas con Perón, posiblemente Lamborghini viera en el peronismo proscrito y reelecto, no una tragedia sino el gesto cómico de una tragedia política y personal. Cabe recordar que en 1973 cuando el Sebregondi-poemario ya estaba redactado y convirtiéndose en el Sebregondi-prosa, se celebraron las primeras elecciones democráticas, desde 1951, en Argentina (marzo 11 y 1973). Este suceso, no sólo implicó el fin de 18 años de proscripción del peronismo, iniciado el 16 de septiembre de 1955 con el golpe militar autodenominado “Revolución libertadora” que desplazó a Perón, sino la esperanza del fin de la violencia *in crescendo* y la posibilidad de un gobierno democrático. Cabe recordar que esos 18 años de proscripción fueron acompañados de persecución de simpatizantes peronistas, de

intervención de sindicatos y fusilamiento de opositores, en algunos casos en forma pública y en otros clandestinamente.

Para una familia de raigambre peronista como la de Lamborghini esto debió haber sido muy doloroso política y existencialmente. Sin embargo, el fin de la proscripción y el peronismo en sí, eran incapaces de apaciguar el enfrentamiento de sectores internos y las terribles contradicciones entre un discurso de libertad y la opresión concreta de la familia tipo heteronormativa proveniente de los 40, a la que Lamborghini, el menor, no podía afiliarse. Si el sueño de la civilización capitalista del siglo XIX produjo bárbaros y exterminó indígenas, el sueño peronista del siglo XX produjo la Triple A que mataba con igual frenesí a opositores políticos que a homosexuales, y terminó desembocando en una dictadura profundamente patriarcal. Ello explicaría, en otro rubro de ideas, que la gran oposición al régimen militar provino de mujeres, amas de casa y madres, con pañales en la cabeza; el poder de la crianza frente a la estructura de poder.

Dije que la denuncia del Sebreondi-poemario es política, pero su canto es íntimo. Íntimo y personal haciendo alusión a la frase "lo personal es político" que acuñara la feminista norteamericana Kate Millet, refiriéndose al "heteropatriarcado que nace y se consolida en el ámbito privado y pasa a expandirse a lo público, donde las relaciones de poder adquieren el carácter político que sirve para seguir manteniendo la dominación" (Valdés). Por otro lado, lo personal como algo político-colectivo hace alusión a la propuesta que hace Deleuze y Guattari de lo personal como literatura menor. Si lo personal es político y literatura menor ¿cómo hacer de este entramado una reivindicación?, ¿cómo cuestionar la normativa vigente?, ¿cómo denunciarla desde lo íntimo y pequeño?

Si en el *Martín Fierro* el gaucho, paradójica y tristemente, canta el sueño (la instrucción) de un estanciero (la necesidad de manos de trabajo) sobre la necesidad urbana de civilización (el exterminio indígena) es porque el canto gaucho es un discurso soñado por el

intelectual urbano Hernández que busca ir más allá de la dicotomía sarmientana; acullá de la oposición entre civilización/barbarie. Osvaldo, en su búsqueda político-poética de los Sebregondis posiblemente intenta también ir más allá de las contradicciones del yo y de la lengua. Elige para ello, una “escritura de lupanar (pornografía de la letra) y de retrete (escatología de la letra)” (Oubiña 75) y abandona tanto la narración simplista de los binomios como en el verso “poesía son las tetas que me faltan” (Lamborghini, *Sebregondi se excede* 173); como las tradicionales consignas de la izquierda peronista: “El general Perón dijo, m’hijito, que las mujeres son importantes porque ellas le hacen el inconsciente a los niños” (Lamborghini, *Sebregondi se excede* 173). Al abandonar la clasificaciones binarias, Lamborghini denuncia las dicotomías y contradicciones internas, posiblemente irresolubles, del peronismo, patriarcal y capitalista (homofóbico y mercantil a pesar del modelo desarrollista y sindical de Perón). Contradicciones que encarna en sus textos al utilizar un “yo” ficcional, peronista homosexual y cocainómano.

Puedo mirar durante horas enteras
 La ventana
 Sin sentir que la Calefacción Central
 Viene por detrás
 A cuestionarme (Lamborghini, SRi 293).

La ventana-afuera por donde marchan los peronistas, la calefacción-adentro que reclama su homosensualidad. De ahí que la denuncia en Lamborghini surja de la analidad, de una homosexualidad encubierta, de un travestismo interior develado en la escritura de sus versos y párrafos. Un ‘Adentro’ secreto que Aira esconde, quizás con un dejo burlón, en el prólogo al libro *Novelas y cuentos* (1988), publicado por Ediciones del Serba, muy posiblemente la primera “operación Lamborghini”:

Si se interroga a cien personas que lo hayan conocido, noventa y nueve definirán a Osvaldo por su amor a las mujeres. Ahí, y sólo ahí, parecía exceder a la literatura. No

es que fuera feminista (de eso se burló en una lapidaria declaración de principios: el buscaba "mujeres de verdad, no la estúpida verdad de la mujer"). Su amor por las mujeres brillaba con la misma luz que su inteligencia; casi se confundían.

Por supuesto, ahí era sincero, y su biografía es el más fehaciente testimonio. Y sin embargo... (...) Muy a la inversa de Hegel, para Osvaldo la realidad culminaba en las mujeres y en la clase obrera. Pero allí, en esa cima, comenzaba la representación. (Aira, "Osvaldo Lamborghini y su obra")

Aunque las luchas homosexuales y feministas, en general, han fluido por la misma corriente en los países occidentales y occidentalizados, ello no implica que el gesto homosexual en el discurso de Lamborghini, en su vida y en las operaciones biográficas que han hecho otros escritores argentinos carezca de misoginia. Una misoginia llevada a sus últimas consecuencias en *Tadeys*, donde la homosexualidad exacerbada nulifica a la mujer.

Al respecto de esta ambigüedad, Jorge Perednik en una entrevista en mayo de 1994 siguiendo las afirmaciones de Aira y el encubrimiento o el juego de las representaciones de un escritor porteño nacido a finales de los 40 proveniente de una familia peronista afirmarí­a que:

Era absoluta, asumida, conscientemente político. [...] No tenía nada de frívolo. Era una persona sumamente apasionada e interesada en pensar la realidad. No pertenecía a ningún movimiento político porque era básicamente anarquista. [...] Si no entendemos "marxista" en forma dogmática, lo era: levantaba por lo menos el análisis económico que hizo Marx del capitalismo, y sin duda no levantaba el análisis político que hicieron Marx y Lenin: yo no lo veo dentro de un partido socialista, no le veo ni disciplina de militante ni de leader. Su exploración sexual es política en el sentido de resistencia subversiva a las normas de la sociedad. Nunca le escuché nada sobre

reivindicaciones de los gays, no lo ubicaría como un entusiasta de eso. (Drucarrof 147)

Sin embargo, años después, el mismo Aira cosechando la muerte fértil de Lamborghini, hablará en el prólogo de la edición de Mondadori (2011), de la homosexualidad abierta, descubierta en la escritura de Osvaldo: “A diferencia de Proust, en quien todos los personajes terminan homosexuales, en Lamborghini todos terminan empezando como homosexuales” (Aira, “Nota del compilador ii” 307).

Hablando de su sexualidad, Germán García recuerda que: “si vos querías saber de él, terminabas o empezabas siendo su pareja, no sé, era un hábito que tenía”. Era un “encantador para las mujeres”, “un tipo refinado”; limpio, insiste⁴⁶, a pesar de la foto que circula de él desaliñado y en pijama de los últimos tiempos, que le tomara Hanna Muck, en Barcelona. Josefina Ludmer, en algún momento compañera y amante, recuerda que lo conoció dentro de un grupo de la época, el período vital de los 60 mutilado por la dictadura: “*Era un grupo de la misma edad, contemporáneos, donde [él] estaba también... que nos empezamos a reunir justamente para discutir cuestiones de literatura, estaba Piglia y ¿quién más estaba...? Dos o tres personas más, éramos cuatro o cinco personas. Yo era la única mujer*”⁴⁷. Sin embargo, ella que lo conoció en la cama, a diferencia de Aira, insiste en la homosexualidad latente de Lamborghini que fue saliendo con el paso del tiempo a la superficie. “*Yo creo que era un hombre sexual, un bisexual más tirando a homosexual*”⁴⁸. Durante el tiempo que fueron cómplices, amigos y amantes, él le confesaría un secreto familiar que me relataría durante la entrevista que le hiciera un año antes de morir de cáncer, después de varios años de lucha en contra de la enfermedad:

46 Entrevista hecha, en julio de 2016, a Germán García en Buenos Aires, Argentina

47 Entrevista hecha a Josefina Ludmer en Buenos Aires, Argentina; en julio de 2016

48 Entrevista hecha a Josefina Ludmer en Buenos Aires, Argentina; en julio de 2016

no es una cosa que se dice. Es como un secretito entre la gente de acá. (...), incluso en el libro de Strafacce, está escondida también. No está dicho, que es el padre lo violaba sistemáticamente al hermano mayor y él miraba. Osvaldo miraba. (...) Solamente al mayor, a Osvaldo no. Pero Osvaldo miraba.⁴⁹

Se pueden inferir muchas cosas acerca de lo dicho por Josefina Ludmer —la verdad que hay en ese secreto; la ficción; los celos de ser el elegido, el violado; el mito—, no me detendré en ello; sólo diré que en el poemario *Diez escenas del paciente* se habla veladamente de algún hecho parecido. El poema de Leónidas Lamborghini, dividido en diez partes numeradas en romano, de extensión desigual que avanzan a partir de un flujo de variaciones repetitivas, apareció originalmente en 1971, en Ediciones de la flor, como parte de una reedición de *Las patas en la fuente* (Strafacce, *Osvaldo Lamborghini, una biografía* 239-240). La misma época en la que Osvaldo escribía *Marc* y peregrinaba por hoteles.

I
 En la casa llena de ruidos
 yo
 el demente paciente de paciencia
 —de años hace años—
 agachado
 inclinado
 en silencio protesta
 en el silencio de la protesta
 hacia adentro
 agachado
 inclinado

 desovillo
 desovillo
 el ovillo

 la mujer amenaza y grita —agrede—
 no en silencio

49 Entrevista hecha a Josefina Ludmer en Buenos Aires, Argentina; en julio de 2016

no hacia adentro
 sino que
 hacia fuera
 crece
 crece
 yo inclinado

agachado
 desovillo

el niño destruye
 sacude los cimientos
 y acumula destrucciones
 —agrede—
 —crece—

agachado
 inclinado
 desovillo
 desovillo

En la casa llena de ruidos
 La mujer crece
 El niño crece

Yo agachado inclinado
 Desovillo cuidadosamente

no a tirones
 paciente demente de paciencia
 recobrar el entendimiento
 es mi Tarea
 de años hace años agachado inclinado (L. Lamborghini, *El solicitante, a 50 años*
 115-116)

Este fragmento de la escena I del poemario *Diez escenas del paciente*, bien podría interpretarse como un contexto de la posterior escena IX, donde se narra un enfrentamiento entre hermanos y recuerdos impronunciados. Cuenta Ricardo Strafacce en su *Oswaldo Lamborghini, una biografía* que una noche en la que Oswaldo había bebido mucho, le llamó a su hermano Leónidas. Su hermano mayor acudió al Hotel Callao en su auxilio. De este

encuentro surgirían, tres años después, *Diez escenas del paciente* (1971) de Leónidas y, casi diez años más tarde, la respuesta, “elusiva y lateral” de Osvaldo en el largo poema “Die Verneinung” (1977) (Strafacce, *Osvaldo Lamborghini, una biografía* 162).

IX

Mi hermano me ha llamado
 ¡No dejes de venir!
 Me gritó por teléfono violento
 ¡No dejes de venir!

PORQUE ESTOY LOCO

mi pequeño hermano
 mi gran hermano
 mi podridito hermano
 mi podrido hermano

el taxi ha salido volando violento
 y se posó en la puerta de hotel
 donde vive mi hermano
 lleno de ruido
 —Espéreme
 le dije al hombre del volante
 tengo una urgente Entrevista!

un loco que ha llegado a ser
 frente a otro loco que ha llegado a ser
 un loco con su ovillo
 frente a otro loco con su ovillo

cuando llegó el momento
 de golpear
 hay que golpear y golpear
 al borde más al borde
 cada vez
 entonces
 él abrió la puerta

y estaba dando vueltas llenas de ruidos
 violento
 en su habitación llena de
 dando vueltas con eso penetrándolo por detrás

que tenía desde niño
de años
hace años

y trataba de hablarme de eso de clavarme eso
en una larga charla
—pero eso fue solo penetrante
accidente
le dije
y hay que recobrar el entendimiento
le dije a tirones
violento
pero el entendimiento de él
dando vueltas y vueltas
era cómo hacer para matarme
de años hace años

y daba vueltas a mi alrededor
con su ovillo
él también a tirones
violento
con su charla
en el borde al borde

—no tengas miedo
me dijo
—no tengas miedo
pensando seguramente
en cómo hacer para

y yo no tengo miedo
le digo
pero observándolo
a tirones
violento

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 tengo 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 gritaba
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
hace años
al caer la tarde
frente al mar

te acuerdas
te acuerdas
la ceremonia parodia serena
del té
frente al mar
al caer la tarde

los dos frente a frente
repartiéndonos el mundo
y repartámonos el mundo
le digo

pero él
—¡no elijas la inocencia!
otra vez me gritó

—y eso no fue un accidente
un simple accidente y no se puede repartir
y tengo que seguir con vos
la larga charla

pero yo no quería
la larga charla
sino salir
adonde el hombre del volante
estaba esperando
para salir volando

entonces él sacó eso
de atrás
de años hace años
que tenía clavado
y alcanzó a clavarme eso

algo
en su larga charla
violento

y yo saqué violento
mi electro shock
que siempre llevo

y él a su vez quiso
clavarme más
su accidente penetrante

a tirones
a tirones

desovillando
a tirones

y yo lo llevo hasta el fondo
de la pieza
hasta el fondo de la cama
clavándole
mi electro shock del todo
hasta el fondo
calmándolo-matándolo

matándolo-calmándolo

mi pequeño hermano
mi gran hermano
mi queridito hermano
mi odiado hermano

y salgo con mi ovillo
del hotel
a tirones
desovillando a tirones
violento
más al borde

y le dije al hombre del volante
salgamos volando
porque he matado-calmado
a mi hermano

y el taxi ya volaba hacia
y yo con eso que algo él me había clavado

boludo sí
loco sí
violento sí

(L. Lamborghini, *El solicitante descolocado* 133-139)

He decidido transcribir íntegra la escena X del poema *Diez escenas del paciente*, no sólo porque podría corroborar lo dicho por Ludmer sino porque desnuda en forma discursiva, el tironeo de la relación entre ambos hermanos.

Se amaban, se odiaban, se cuidaban, se maldecían. Explica el confucianismo, que cuando la cabeza de la familia, núcleo básico de la sociedad, está enfermo, la organización familiar se pervierte así como las funciones determinadas de cada uno de los miembros, indica que así como sucede en la familia sucede en el Estado. Esa es la lógica de la obra del dramaturgo chino Cao yu, *The thunderstorm* (雷雨 1937) y la de el cuento *El Pibe Barulo*. Sin entrar en territorios del psicoanálisis, se podría decir que algo parecido sucede en una familia patriarcal jerárquica como la de Leónidas y Osvaldo; si la cabeza, el padre de familia Leónidas Aniceto cae (en sentido simbólico y literal), la familia entera se derrumba a menos que otra cabeza, por ejemplo la madre Teresa Galeano le hubiera sucedido. No fue el caso de la familia Lamborghini. Según Ricardo Strafacce, la catástrofe descrita en el capítulo primero, “el niño taza” del *Sebregondi se excede* coincide con el devastador efecto económico que implicó la salida de Leónidas Aniceto, el padre, del Ejército. Aunado a los efectos de la inflación, el técnico metalúrgico que “había ascendido sin pausas en el escalafón tanto durante los gobiernos radicales como durante los militares y los conservadores” y que “en el cénit de su carrera, llegaría a ser asesor del General Savio” (Strafacce, *Osvaldo Lamborghini, una biografía* 37-51), se convirtió en “el hombre que fracasó”, en “un pobre hombre” descrito por Osvaldo. Tenía 54 años, obligó a la familia a mudarse a una casa en Necochea para salvarse

de la debacle económica y le pidió a su hijo Poni, como le decían cariñosamente a Leónidas el hermano mayor: “vos tenés que ser el padre de este chico” (Strafacce, *Osvaldo Lamborghini, una biografía* 62). Así, entre revisión de tareas y lectura de poemas, se instaló entre ellos, una intimidad particular que aparece entre la violencia y la locura, como una ritual sosegado y sereno:

Cuando entonces le recordé
 La serena parodia
 De la ceremonia del té
 Que hacíamos hace años
 Al caer la tarde
 Frente al mar

Te acuerdas (...)
 Los dos frente a frente
 Repartiéndonos el mundo
 (L. Lamborghini, *El solicitante descolocado* 137)

El poema siguió siendo importante para Leónidas después de sus años de exilio en México, pues fue reeditado en 1989, como parte de un libro titulado *El solicitante descolocado*, que reunía "Las patas en la fuente" (1966); "La estatua de la libertad" (1968), reelaborada totalmente e íntegra "Las diez escenas del paciente" (1970). El libro, ese mismo año, fue presentado por Oscar Masotta en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y en la Feria del Libro de Buenos Aires (Colombo).

A pesar de la importancia del largo poema “Die Verneinung” (1977), expliqué anteriormente que para algunos teóricos como María Virginia Castro, el poema puede leerse como una inflexión en la obra de OL pues implicaría el fin del bloqueo y la decisión de encarnar (o convertir en profecía) la aporía “primero publicar después escribir” , no lo transcribiré, es demasiado largo y hermético, sólo diré que la segunda parte del fragmento tres titulado “La frontera” (98-101), puede leerse como una respuesta a los versos de Leónidas. Por otra parte, en el texto aparecen algunas de las angustias recurrentes de Osvaldo: “Nací en

una generación./ La muerte y la vida estaban/ En un cuaderno a rayas: La muerte y la vida, Lo masculino y lo femenino, Los orgasmos sin patria” (78). En algunas versos se manifiestan sus luchas literarias: “Dama ridícula/ Másmédula” (87), y en una de las páginas una enumeración profética de su obra, un vislumbre sintomático de su propia visión literaria del mundo: “El Fiord/ El Sebregondi/ Los tadeys” (102). Es decir, el relato del peronismo, la poética del Yo en su devenir y, finalmente, la saga de unos tadeys delineados hasta el exterminio por la marca de Herodoto, sin tilde, como hablaremos en el capítulo III.

Durante años Osvaldo no hablará “del penetrante accidente”, en cambio se convertirá algunas veces en el niño violado y otras en mujer “Fui mujer, lo logré, fue nauseabundo, aún tengo la boca en ancas. Del polvo a la nada, y de la nada (...) A la clueca etérea” (Lamborghini, *Sebregondi se excede* 159). Las más de las veces en el “loco sí/boludo no”, encarnando la escena de Leónidas: “Volverse loco es como no haber nacido/ Y hasta es cómico:/ Pasar del confinamiento del útero al confinamiento del manicomio” (Lamborghini, *Poemas* 22) y, sobre todo, en sus cuentos al proclamar “el niño que destruye soy yo”, o *in extremis* “El niño proletario soy yo”.

La muerte del niño-monstruo, la salida de la sombra fraterna y la curación del gesto homosexual llegarán con Hanna Muck en Barcelona. Fue un tiempo de excepción, cuando él mismo hablará de curación, como si la competencia con el hermano y la homosexualidad fueran una enfermedad:

El poniente en la llanura. Yo, el exponente, a eso he vuelto, a verlo por última vez,
 porque (está de más el “porque”) creía que iba a morir (está de más el “creía”) (y
 también el “que”). Iba. Y venía: a morir, ¡pero!, si tomamos la muerte, en fin,
 digamos, como una pizza, cortable en un número indeterminado aunque no infinito
 de porciones,
 y si
 el par-pareja amor / muerte
 tiene alguna aceituna de verdad

¿entonces? — entonces: mordí esa miga, amiga mía, y (entonces) Cupido fecundó mi lengua, y ahora hablo

Se me rompe el corazón:

yo vine a la Argentina para enamorarme de vos

recóndita

definitivamente

querida mía

[...]

¡que me cuelguen! Quiero verte en Barcelona, quiero reunirme con vos. Tengo un plan maravilloso: cagarme en todo. Reír (ya lo estoy haciendo). Me he curado.

(Pagella)

En esta carta dirigida a Hanna en 1982, el mismo Osvaldo opone, de manera estructural, homosexualidad, enfermedad e ilegibilidad frente a heterosexualidad, curación y legibilidad. De hecho, esos tres años de producción en Barcelona, “curado”, escribirá mucho y su escritura devendrá legible; por supuesto no publicará. Como si la poesía fuera para la enfermedad y la prosa para la curación... como si la legibilidad fuera el resultado de la sanación y la ilegibilidad el síntoma, la manifestación de la enfermedad. Lo señala también Aira, “sólo al final de su vida, en *La Causa Justa*, *El Pibe Barulo*, y la saga de los *Tadeys*, el relato toma un ritmo más marcadamente narrativo.” (Aira, “Nota del compilador i” 303).

2.7 LITERAL, LA REVISTA

*Es verdad que nos faltaba una ciencia de la escritura, y también es verdadera la posibilidad de que no la tengamos nunca.
—pero somos lo bastante descreídos como para fingir sus efectos*
Oswaldo Lamborghini

“El 28 de agosto de 1968 Leónidas Lamborghini publicó en *Crónica* un comentario elogioso sobre *Nanina* (1968)”, explica Germán García en “Fuego amigo”. Incluye que “Rodolfo Walsh había saludado desde *Primera Plana* la aparición de una nueva generación (Frete, García, Piglia)” de escritores argentinos, mientras Manuel Puig, que ya había publicado *La traición de Rita Hayworth* (1968) se quejaba con Emir Rodríguez Monegal de que *Primera Plana* lo ignorara mientras apoyaba *Nanina* de Germán García, “un tonto productito típico de nuestro subdesarrollo” (*El Ortiba* “Fuego amigo”). Poco después apareció Oswaldo con el manuscrito de *El Fiord* (1969). “Me dijo que estaba separado de su mujer, que tenía una hija, y alguna “militancia política” (*El Ortiba* “Fuego amigo”). Luis Gusmán en un texto semi testimonial, “Sebregondi no retrocede”, recuerda:

conocí a Oswaldo [...] Fue a mediados de 1969. Él acababa de publicar *El Fiord* y me lo presentó Germán García. Posiblemente en el café *El paulista* de la calle Corrientes. [...] en muy poco tiempo los tres nos hicimos amigos inseparables. [...] La amistad con Oswaldo duró, creo, hasta 1977 y de ella surgieron entre otras muchas cosas la revista *Literal*. (Gusmán, “Sebregondi no retrocede” 33-34).

“En aquella época, escribe García, se preguntaba poco por el pasado, se cruzaban proyectos, se programaban intrigas (...). La nuestra, que ahora incluía a Oswaldo Lamborghini y también a Luis Gusmán [con su texto *El frasquito* (1973)], era ir contra la corriente principal.” (*El Ortiba* “Fuego amigo”). *Literal*, apunta Gusmán, “siempre fue una idea de Germán García, él era el ideólogo. Podría decir que Oswaldo tomaba el rol de quien pretendía imponer una estética de escritura y yo, con mi incipiente *El frasquito*, trataba de situarme como podía en medio de dos discursos absolutamente antagónicos y dominantes (Gusmán, “Sebregondi no

retrocede” 34). En ese contexto, entre tres textos umbrales, nace lo que la crítica académica argentina bautizará como ‘la generación Literal’, un grupo de jóvenes que fundaron la revista *Literal*.

La revista *Literal* se desarrolló en torno a Germán García, Osvaldo Lamborghini, Ricardo Zalarrayán y Luis Gusmán. En su breve vida del 73 al 77, se editaron tres volúmenes en los que participaron, entre otros, Lorenzo Quinteros, Jorge Quiroga, Oscar Steimberg, Horacio García y Josefina Ludmer. La revista “recoge fuertes influencias del psicoanálisis lacaniano, la lingüística postsaussuriana y el postestructuralismo de Jacques Derrida, Michel Foucault y Roland Barthes” (Prieto 429). Una publicación de literatura, crítica literaria y psicoanálisis donde Lacan, Joyce y los teóricos franceses, agrupados alrededor de la revista *Tel Quel*, se sentían en casa (Gusmán, “Sebregondi no retrocede” 34).

Literal publica la clase de Lacan del 8 de mayo de 1973, titulada “Del barroco” (L 4/5, 39-53), esta decisión de introducir el psicoanálisis lacaniano, en resonancia con la revista *Scilicet* que dirigiera Lacan en París. Para Ros la introducción de Lacan matiza la escritura y la política editorial de la revista que decide anular los nombre propios. *Literal*, explica, retoma la idea lacaniana de una verdad sin programa que cuestiona las formas discursivas hegemónicas que hermanan la literatura al realismo sociológico y convierten al escritor en figura comprometida, *engagé*. En consonancia, rechaza la lógica representacional y comunicativa del lenguaje que asociaba el saber, la verdad y la felicidad humana al discurso pedagógico. (Ros “Notas”). Huelga decir que existe una tradición teórica en la Argentina de inflexión lacaniana conocida como los “años salvajes de la teoría”, representada emblemáticamente por Nicolás Rosa, “de sesgo afrancesado, post-estructuralista y lacaniano del cual Julia Kristeva sería una de las figuras más destacadas (Peller, “Lacanismo Literal” 9).

Frente al “saber psicoanalítico” de la revista, “Maximiliano Crespi afirma que el “lenguaje estrictamente psicoanalítico” es “tomado y procesado”, a lo largo de la revista, para

desplegarse en una escritura ‘claramente experimental’; paralelamente Ariel Idez insiste en tomarlo como un recurso, como “una forma de acumular capital simbólico y producir una diferenciación en el campo intelectual”. Finalmente, “Juan Mendoza enfatiza el carácter coyuntural y en cierta medida “bastardo” del “caldo *estruturaloso*” de las teorías psicoanalíticas reproducidas por Masotta (Peller “Lacanismo Literal” 7-8)

En su momento, *Literal* emerge como un objeto de escasa consistencia, nadie habla de ella en los 80 y en los 90. En 2002, empero, con la compilación realizada y prologada por Héctor Libertella, “la revista adquiere el carácter ‘maldito’ de una revista de ‘culto’”, un aura paralela a la obra de Lamborghini. En su prólogo, Libertella señala “una novedad perversa”, el cruce híbrido “entre el inconsciente y la letra”; sugiere el vínculo entre el psicoanálisis de Germán García y la literatura de Osvaldo Lamborghini (Peller “Lacanismo Literal” 2-4). “Operación Libertella” le llama Diego Peller a esta selección de los “grandes clásicos de *Literal*, (...) que encontramos citados en cada ocasión en que se habla de la revista” (Peller “Lacanismo Literal” 4). Los voy a enumerar porque son importantes para Libertella en tanto lector de Lamborghini: “No matar la palabra, no dejarse matar por ella” (*L1*, 5-13); “El matrimonio entre la utopía y el poder” (*L1*, 119-122); “La flexión Literal” (*L2/3*, 9-14 y 145-148); “La intriga” (*L1*, 119-122); “La historia no es todo” (*L4/5*, 9-18)⁵⁰. La selección “sesgada” de Libertella obedece a una *Literal* más literaria/Osvaldo, que incluye la poesía, en detrimento de una *Literal* más psicoanalítica/Germán (Peller “Lacanismo Literal” 4-5). Casi una década después, en el 2011, lo maldito se institucionaliza cuando la Biblioteca Nacional saca la versión facsimilar de la revista, *Literal (1973-1977)*.

Se pueden pensar los 5 números de la revista *Literal* como un cruce de nombres que conformaron una generación de escritores, críticos, psicoanalistas y reseñistas. También como

50 Las citas de la revista se indican con la letra “L” seguida del volumen y las páginas de la edición original, respetadas obviamente en la edición facsimilar: *Literal 1* [noviembre 1973]; *Literal 2/3* [mayo 1975]; *Literal 4/5* [noviembre 1977])

una búsqueda vanguardista de orígenes que dirige su mirada hacia el pasado, hacia otra revista llamada el “*Martín Fierro*, de la que *Literal* tomará nombres y mimará procedimientos” (Idez 22). Una fuerza “martinfierrista que desmonte la opción por el compromiso instaurada por *Contorno*” (Idez 22). De ahí que *Literal* también pueda leerse como un cruce con lo político, a partir de lecturas fragmentadas y de miradas oblicuas que los “literalistas utilizarán contra sus enemigos predilectos: el realismo y el populismo” (Idez 20). Especialmente, se puede pensar *Literal* como una “intriga”, una conspiración que trastoca el matrimonio entre política y literatura; entre discurso y lenguaje y añade el híbrido literatura y psicoanálisis.

No son las únicas encrucijadas que propone la revista, en palabras de Juan Mendoza, *Literal* se plantea como “una metáfora *à la lettre* de la historia” (Mendoza 18). Empero, más allá de su importancia histórica, alimentada con los años, quizás el proyecto central de la breve vida de *Literal* sea una superposición entre la práctica literaria y la teoría. Una superposición muy influenciada por los teóricos de la revista francesa *Tel Quel*, entre ellos Philippe Sollers, Julia Kristeva, Marcelin Pleynet, Roland Barthes, François Wahl y Jacques Lacan, entre otros. Los perfiles de sus integrantes (psicólogos, escritores, críticos al peronismo), habilita ambas vías dentro de sus páginas. Los Telquelistas les llegarán a llamar. Al respecto Jorge Panessi explica que:

La década de los setenta ve el intento de incorporar al terreno de la producción literaria rasgos que pertenecen a la teoría. Si se recuerda cómo el futurismo ruso y el formalismo interactúan formando una *dupla productiva*, indisoluble, se entenderá mejor la postura de un grupo de narradores (Ricardo Piglia, Luis Gusmán, Germán L. García, Osvaldo Lamborghini) que alternan sus lugares como críticos y como fabricantes de ficción. (Panessi 35)

Sus páginas, siguiendo una propuesta borgeana, se adelantarán a ciertas encrucijadas entre crítica y ficción. “Cricción” le llama Juan Mendoza en la introducción al facsímil de la revista donde enumera varios títulos al respecto: “Crítica y ficción” (*Crítica y ficción*, 1986) Ricardo Piglia; “Escritura textual” (*Teoría de conjunto*, 1968) Philippe Sollers; “Ficción crítica” (*La letra argentina*, 2003) Nicolás Rosa; ‘crítica lírica’, ‘literatura crítica’ o ‘práctica cruzada’ (*Las sagradas escrituras*, 1993) Héctor Libertella; ficción calculada (*La ficción calculada* 1998) Luis Gusmán; ‘metalenguaje apasionado’ o ‘ficción conceptista’ (“Un Borges antiguo” *Literal* 4/5: 83-85) Oscar Steimberg y por supuesto ‘intriga’ (“La intriga”, *Literal* 1: 119-122) de Osvaldo Lamborghini (Mendoza 18).

La conspiración entre líneas como columna vertebral de la revista atraviesa la oposición psicoanálisis/literatura: Al sacrificio batailliano, al “pathos heroico” y a la “muerte del autor”, el lacanismo opone el chiste, el malentendido estructural, la ironía: *no sea que justo te sacrifiques y nadie se dé cuenta* (Peller “Lacanismo Literal” 16). En sus líneas se permea, como lo propone el texto “La intriga”, cierto enredo, cierta mezcla de códigos que se dan por sabido, cierta ausencia de causa, cierto travestimiento: “pensará en Nietzsche pero escribirá Sade: travesti, streap-tease, fetichista, la letra siempre es inmoral” (*Literal* 1: 120). Y aunque Osvaldo haya leído o no a Lacan, participaba en la revista y en las pláticas para concretarla. De hecho, esta intriga literaria, este híbrido rescatado por Libertella, cruza toda la obra lamborghiniiana.

III

LA SAGA DE LOS *TADEYS*:
ARQUEOLOGÍA DE UN ENCUENTRO

3.1 UNA OBRA SINGULAR, PÓSTUMA Y POSIBLEMENTE INCOMPLETA

*Escribir un solo libro en prosa en vez de poemas o fragmentos.
Un libro o una morada en donde guarecerme*
Pizarnik

*Todo en la vida, hasta la práctica de la autopsia,
termina por producir algún efecto*
Oswaldo Lamborghini

Sólo dos años antes de su muerte, durante la segunda mitad de 1983 —el año del retorno de la democracia argentina— en su autoexilio en Barcelona, el poeta y narrador argentino Oswaldo Lamborghini escribe, a la usanza de la menipea, una larga trama de encuentros políticos e históricos que se encarnan en el desierto o en urbes violentas y despóticas. Este texto fechado en julio 83⁵¹, y según la cronología de Aira escrito en tres meses y abandonado para escribir la saga de *El Pibe Barulo*, se multiplicará como el resto de su obra tras su muerte en 1985. En efecto, *Tadeys*, la única novela y posiblemente inconclusa de OL, será publicada diez años después, primero en España (ediciones Serbal 1994), y posteriormente reeditada dos veces en Argentina (Sudamericana, 2005 y Mondadori, 2012), siempre bajo el cuidado de César Aira.

Entre las dos ediciones argentinas de *Tadeys* y siguiendo la versión de Sudamericana, en México, la colección *Singulares* de Conaculta edita la novela en el 2009, con un prólogo del escritor y periodista mexicano Mario González Suárez quien registra que:

la socarronería [...] es una manera de aproximar y postergar lo siempre prohibido: operación infantil que se goza con la pronunciación equívoca de cualquier vocablo —poco importa si es escatológico—, sugiriendo con el mero tono que detrás de

51 Oswaldo nació en abril y murió en noviembre, pero serán los meses de julio umbrales de su existencia. En julio del 69 se publica *El Fiord* y en julio de 1983, fecha la novela de *Tadeys*

todas y cada una de las palabras se oculta un contenido que perturba nuestra conciencia moral; el tono más que la anécdota libera del inconsciente carísimas crueldades que preceden y rebasan la civilización. (González Suárez, 2009: 12)

Este prólogo, “La Tadeada”, publicado posteriormente en la revista *Nexos* como “papeles póstumos” (González Suárez, 2010), señala la ambivalencia del lenguaje usado por Lamborghini en *Tadeys*. En la narración, un algo infantil y carnavalesco se mezcla a lo escatológico, una especie de tono paralelo a lo habitual que al decantarse perturba y, de alguna manera, libera la conciencia. A ello, se le inscribe cierta crueldad cómica que desgarrar el sentido de lo presente y lo civilizatorio; elementos todos que apuntan a las características de la parodia, estructura que, como hemos visto en los capítulos anteriores, atraviesa la obra y vida de Lamborghini.

Gracias a la estructura paródica es posible explorar los diferentes discursos que se entrelazan en la novela de Lamborghini, me refiero a la tradición literaria argentina que reverbera constantemente en toda su obra y, por supuesto, a la oratoria excluyente y autoritaria del Estado moderno latinoamericano (independientemente de las formas de gobierno: peronismo-dictaduras-democracia). Estos discursos, previamente analizados en el relato de *El Fiord*, en los polifónicos Sebregondis, en algunos fragmentos de la obra poética de OL y en el cuento de “El niño proletario”, se anudan a partir de un lenguaje obsceno, soez y profano que fluye entre fantasmagorías teológico-políticas (canibalismo, erotismo, violencia, carnalidad y oratoria cristiana) que permiten descontextualizar el violento discurso colonial, y poscolonial, en Argentina y en América Latina que suele normalizarse.

Paralelamente, junto a los discursos, se repiten en *Tadeys* ciertas estructuras o dispositivos literarios antes usados por Lamborghini, como 1) una familia que se derrumba

(“El niño proletario”, *El pibe Barulo*⁵²); 2) un erotismo prohibido centrado en la analidad (*El niño taza*); 3) un crimen fundacional y 4) la dialéctica hegeliana del amo y del esclavo encarnado en un monstruo-amo (ambos elementos presentes tanto en “El niño proletario” como en *El Fiord*).

Aún dentro de la obra lamborghiniiana, la saga de *Tadeys* es singular, tanto por su extensión y agrupación de elementos característicos, como por su secrecía. A diferencia de *Las hijas de Hegel*, escrito en 1982 en mar de Plata, o del relato *La causa justa*, publicado por Germán García y enviado en 1984 a sus amigos de Buenos Aires, *Tadeys* quedó en secreto hasta su muerte (Aira, “Nota del compilador” 8). Fue encontrado posteriormente en tres carpetas numeradas junto a un voluminoso fajo de hojas sueltas. Las tres carpetas conforman los tres capítulos básicos que llamaré a lo largo del análisis el corpus de la novela y señalaré con números romanos en minúsculas (capítulo i, ii y iii) para no confundirlos con los capítulos propios de la tesis. Le sigue el fajo de hojas sueltas que aparece como “Borradores y reescrituras” con 25 fragmentos que por sus títulos, por ejemplo “La filosofía del Tadey”, se podría suponer que “la historia fue encarada simultáneamente por los dos extremos: la actualidad de un régimen despótico-sádico (que fue el proyecto inicial) y sus orígenes teológico-animalísticos”, como lo indica Aira (Aira, “Nota del compilador” 7-8). Al fajo de hojas sueltas le siguen tres incisos breves agrupados como “Textos complementarios”. El orden de las carpetas, “prolijamente ordenadas y numeradas”, como la secuencia de los fragmentos, desde aquella primera edición de 1994, corresponden a lo que César Aira consideró su orden de escritura (8).

Quizás porque fue editada por primera vez en 1994, a la mitad del frenesí académico postdictadura, surgido en las cátedras de literatura (1983-2003), que proponían una nueva ruta en la cartografía literaria argentina; la novela de *Tadeys* se quedó un poco en el olvido. Sigue

52 Este relato no fue analizado para efectos de esta tesis

siendo el texto menos estudiado de la obra de Osvaldo Lamborghini, con excepción del capítulo i que suele interpretarse como una metáfora de la dictadura, ello ha suscitado diversos textos y reverberaciones. De hecho, el 11 de abril del 2019 se estrenó, en el teatro Cervantes de Buenos Aires, la versión teatral de Albertina Carri y Analía Couceyro de *Tadeys*, con actuaciones del gran comediante Diego Capusotto y Javier Lorenzo. El drama, basado en el análisis “La ficción de las masas” que hace Graciela Montaldo del capítulo i de la novela, se centra en el buque de “amujerar” para adolescentes violentos (Montaldo). El lenguaje, según la prensa, es menos violento: “el Tadeys de Albertina Carri y Analía Couceyro es más sutil y a la vez carnavalesco: es un poco Jaula de las locas y varieté popular, pero también un texto inextricable que se organiza y desorganiza en escena” (Iglesias). En México, más allá del prólogo que escribiera González Suárez, la saga de los *Tadeys* no ha sido estudiada.

3.2 LA REPRESENTACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN

*José Hernández escribió el **Martín Fierro**. Escribió todo un programa, fue un clásico, ¿y cuántos? —cuántas— cuántas masmédulas y cuántas, cuántas novelas de la eterna (porque el femenino retorna) serán necesarias para des-programar, para desatar todo lo que estaba atado- y bien atado?*
Oswaldo Lamborghini

La palabra tadey aparece precozmente en la obra de Lamborghini. En 1974 el término lo encontramos titulado un largo poema “Los Tadeys” (Lamborghini, *Poemas* 48-67) que aparece en *Dispositio I*, la Revista Hispánica de Semiótica Literaria de la Universidad de Michigan, dirigida por Walter Mignolo. Reencontraremos ese poema junto a otros tres de la época; “Soré, Resoré” que habla del doble⁵³: “Hay que cuidar la relación del doble con el cuerpo” (Lamborghini, *Poemas* 43); “Cantar de las gredas en los ojos” que integra la imagen del desierto, del absurdo e infame anecdótico histórico y del ano, ese “tibio órgano que está es el único que reza” (Lamborghini, *Poemas* 68-73). Junto a ellos, el decisivo y largo “Die Verneinung” (Lamborghini, *Poemas* 74-103). Estos cuatro poemas, los únicos publicados por OL en la década de 1970, aparecerán reunidos en el libro *Poemas* que Tierra Baldía editara en 1980 en el siguiente orden: “Los Tadeys”, “Soré, Resoré”; “Cantar de las gredas de los ojos”, “Die Verneinung”. “Las dedicatorias al primero (Roberto Scheuer) y al último (César Aira) fueron agregadas en el libro que está dedicado en su conjunto a María del Carmen Fitzgerald” (Aira, “Notas” 545). Finalmente serán recopilados póstumamente en el libro *Poemas 1969-1985* de la edición de Mondadori utilizada en este trabajo.

En aquel entonces, el título del poema “Tadeys” aludía a una especie de visión quevediana —“ya se ha perdido gran parte de la visión” (Lamborghini, *Poemas* 55), “los hombres entran desnudos a lo que resta de la visión” (56)—, que describía a una especie hedionda, entre roedor y anfibio, asociada a rituales de muerte masiva —“ahora se ven los miembros reventados/ sueltos de los tadeos” (55)—, y de poder —“decididamente no puede:

53 Este poema fue publicado antes en el primer número de *Literal* (*Literal* T1: 97)

el poder.../ se invierte en todo lugar, conquista/ (a la larga) la superficie de cualquier inversión” (51). El término vuelve a aparecer en un “proyecto” de novela posterior a *Las hijas de Hegel*, escrito a finales de 1982, *El Convenio Colectivo* (Aira, “Nota del compilador i” 307). Este texto se desarrolla en un ambiente sindicalista, de figuras anacrónicas y humorísticas, “muy lejos de la atmósfera apocalíptica de *El Fiord* (...) marcada por la ausencia de Vador, que había muerto en el intervalo, y en cuya muerte Lamborghini veía “el asesinato simbólico de la clase obrera argentina” (Aira, “Nota del compilador i” 308); en ese ambiente paródico aparece un tadey “(bestia invernal de extraña naturaleza veraniega)” que anida “en el hoyo cálido cavado por el llanto de Framini” (Lamborghini, *El Convenio Colectivo* 245). El término hecho animal aparece también en el relato *La causa justa* (1983), en el se narra como Tokuro, el japonés, y su amigo polaco Jansky fueron al zoológico y vieron “la cueva de *tadeys*”. La descripción siguiente, pero con tono de Tokuro que habla mal español, es casi una síntesis de lo que se narra en la saga de la novela:

animal de continente remoto, casi igual a hombre, pero irracional y sin poder decir palabras. Lo único vergonzoso las costumbres tadeys. Totalmente sodomitas durante el día, ni miraban a las hembras, totalmente normales de noche, y prolíficos: había que controlar natalidad. [...]Diferencia era que tenían un miembro muy pequeño y lo que más les gustaba era posición pasiva: el más fuerte obligaba al otro a ser activo. Pero no tan corrompidos como el hombre. Hubo que poner vigilantes, porque degenerados mostraban miembro a *tadey*, que pobre animal, al ver lo que para él era enorme tamaño, se ponía como loco, alguno llegó a matarse embistiendo las rejas. (Lamborghini, *La causa justa* 38)

En la saga se recuerda con ironía las primeras morfologías de los tadeys que se pergeñan en el poema:

¿Cómo explicar (...) que en imprevisibles épocas del año, los tadeos, en grandes manadas, se conviertan en anfibios feroces y su piel ya no sirva para nada, y aparte, ataquen a la población, la asedien, hasta que las tropas especializadas los exterminan con sus métodos especiales? (Lamborghini, *Tadeys* 42).

El poema sugiere que las descripciones grotescas y violentas se deben a una visión, muy posiblemente como infierno quevediano o inversión borgeana. Esta sugerencia de visiones poéticas reaparecerá constantemente en la novela de *Tadeys*, así como las imágenes de muertes masivas y las descripciones de un poder que se impone y ejerce violencia sobre/y en el cuerpo del Otro. Lo más inquietante del poema, no obstante, es el tadey mismo. Una especie de ejercicio prodigioso que perturba; una invención que posiblemente coquetea con la ciencia ficción, como propone Santiago Demoyznaz en “Tomo lo que encuentro: sobre Osvaldo Lamborghini y la ciencia-ficción” (Deymonnaz). Si en el poema el espacio ficcional donde aparecen los tadeys no es tan claro, en la novela, en cambio, la acción sucede en un espacio crepuscular y colonial, llamado la Comarca, que recuerda lo dicho por Nicolás Rosa acerca de la ciencia ficción:

(...) un elemento clave de la ciencia-ficción contemporánea es la creación de espacios dependientes en donde se establecen relaciones de hegemonía y de pertenencia. Este universo ficcional es siempre un universo de civilizaciones crepusculares o de civilizaciones coloniales, desde la colonia penitenciaria de Kafka hasta la colonización del espacio en la extensión de la colonización massmediática y la colonización satelital. (Rosa, “Política y literatura”. 121)

Quizás, *Tadeys* más que un mundo de la ciencia ficción esté proponiendo una heterotopía con tintes antropológicos, un mundo que se va materializando a partir de la lengua. Para Foucault,

las heterotopías son un tipo específico de espacio, con lógicas propias, en oposición a la estructura medieval; se organizan a partir de poderes, fuerzas, ideas, regularidades o discontinuidades y se pueden clasificar según el tiempo o el lugar al que pertenecen. Insinúo lo de la heterotopía foucaultniana porque los tadeys no son un animal probable, como las invenciones de Julio Verne, sino un animal imposible, en términos borgeanos, y por ello “inherente a todos los destinos humanos” como los personajes de ficción científica de Wells, según Borges (*OCII*, 76). Lo confirman los siguientes versos del poema: “el Tadeo muerto anida/ en el cuerpo de los hombres” (Lamborghini, *Poemas* 60). De ahí, que la construcción de los tadeys en la novela, vinculados al poema, remitan a la sugerencia, o angustia, que Borges plasmó en un pequeño texto crítico publicado en los años 50 hablando de las invenciones de “El primer Wells”: “La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad; es todo para todos, como el Apóstol; es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo.” (*OCII*, 76). Esta cartografía de los destinos humanos, aparece como antropofagia en *El informe Brodie*: “se tocaron la boca y la barriga, tal vez para indicar que los muertos también son alimento, o –pero esto acaso es demasiado sutil– para que yo entendiera que todo lo que comemos es, a la larga, carne humana” (*OCII*, 452).

Lo mismo sucede en la novela de Lamborghini. La voz tadey aparece al inicio como voz polifónica (dinero, poder, estatus) que revela un brutal régimen político amenazadoramente actual (Cap. i). Posteriormente, y poco a poco, la palabra tadey se materializa (una cabeza, un ano deseado...) y anuncia, cual profecía de apóstol, la causa primera que engendró la violencia: el encuentro entre los tadeys y el padre Maker.

A contracorriente de la idea espacio-tiempo occidental que suele narrarse del pasado al futuro, en la novela, el lenguaje de lupanar es una barca que viaja de un presente a un pasado conocido, como si fuera un género apocalíptico inverso, desenmascarando el primer crimen

de los hombres contra los tadeys que fundó la cultura comarquí. Como para los aimaras en América del Sur que construyen el tiempo desde un presente que mira al pasado de frente, el origen de la Comarca está adelante y el futuro detrás, pues no se puede ver.

Leído inversamente, del pasado (Cap. iii) al presente (Cap. i), los tadeys carnales desaparecen hasta convertirse en lenguaje. Así, la novela se convierte en un espejo textual, una organización de palabras que no sólo narra las acciones de los estados dictatoriales latinoamericanos, principalmente del Cono Sur, sino que ofrece un mapa dramático y lingüístico que se remite a hechos remotos e insinúa algunas causas estructurales de la violencia presente en la región. Una representación sin juicios teológicos, racionales o morales. Un monstruo en escena que no aborrece ni quiere a nadie, no defiende, ni crítica; se limita a narrar un cuento donde subyace la melancolía de la estructura paródica.

La historia de *Tadeys*, narrada en tercera persona, sucede en la Comarca, en sus orígenes conocida como LacOmar. Los dos nombres pueden parecer juegos literarios, el primero remite a la tierra ficticia creada por Tolkien, la Comarca, donde viven los hobbits, una raza emparentada con los hombres; de alguna manera una mitología moderna (*El hobbit*, 1937). LacOmar, en cambio, remite al nombre de sultanes y príncipes de *Las mil y una noches* y, por ende o asociación, al perverso Islam y al *Orientalismo* analizado por Said. En todo caso, la Comarca es un país imaginario de comportamiento insular que depende de la explotación de un animal comestible llamado tadey.

Este mamífero, “de inquietante parecido con los humanos” y de “hábitos sexuales peculiares”, es un animal de carne exquisita que, a pesar de los vanos intentos, sólo puede reproducirse dentro del territorio de la Comarca. Aira sitúa vagamente este país imaginario, esta visión, en Europa oriental (Aira, “Nota del compilador” 8), pero por su extensión, diez millones de kilómetros cuadrados, (más que la actual China con sus 9,597 millones km²),

podríamos equipararlo territorialmente con la América hispana⁵⁴ (10.684 millones de km²). Además, dadas sus fronteras con el Imperio Otomano, su multiplicidad de lenguas, nativas y migrantes, y su catolicismo vinculado a Roma, la Comarca también recuerda culturalmente al “nuevo mundo americano”, enlazado histórica y colonialmente al continente europeo. Una Europa que desde el siglo XVI, se encuentra asediada en sus fronteras por musulmanes y, al interior, por herejías o por guerras de religión entre católicos y protestantes.

Como un espejo de Europa, la Comarca disputa sus fronteras con Otomanos (musulmanes de origen mongol) y al interior combate herejías. La más importante se describe en un largo pie de página que narra la persecución de los *lindoms*⁵⁵. Familias nobles lideradas por la familia Tancrai, perseguidas y traicionadas, que se convirtieron en guerrilleros para defender su tierras del Obispo (Pie 32: 199-210). Pero la herejía que sostiene la narración es la suscitada por el padre Maker al traducir la Biblia al comarquí, lengua vernácula de la región.

La traducción del libro sagrado a la “lengua amada” lo condena al exilio de “las montañas desérticas” e ignotas de la Comarca donde encuentra a los tadeys (Cap. iii). En la saga, esto habría sucedido en una muy larga Edad Media regional, período que termina con la hoguera de Taxio Vomir; militar y aristócrata condenado por la publicación de una obra, de corte científico naturalista, que aclara la naturaleza sexual del tadey (Cap. ii).

Descendientes de una *Toivak* (título que puede significar nobleza, no plebeya, princesa o simple hidalga (188), la familia Vomir no sólo condensa en sus antepasados, que descubrieron la utilidad y sexualidad de los tadeys, la historia del país sino que concentra en la figura del joven y todopoderoso Alcalde Dam Vomir (título que equivale al de primer Ministro) el poderío económico y político de la Comarca. Si Dam Vomir encarna al poder

54 La extensión territorial aceptada comúnmente en América Latina es de 19.2 millones de Km². Si le restamos Brasil con sus 8.516 millones de km² por su habla portuguesa, quedaría una superficie de 10.684 millones de km²

55 La palabra *Lindoms* OL la escribe en cursivas

absoluto, su secretario, el muy joven y conflictuado, Seer Tijuán, representa la familia rural que obligada por el hambre migra a la ciudad con esperanza de mejor vida y ascenso social (Cap. i).

Si la extensión geográfica y la diversidad de lenguajes mezclados en el territorio aluden a ‘nuestra América’ y a la plural migración europea en el continente, particularmente en Argentina; la imagen del desierto representado por el encuentro entre el padre Maker y el primer tadey, no sólo remite al encuentro histórico entre europeos y amerindios en el siglo XVI, sino a la histórica ‘Conquista del desierto’(1878-1885) liderada por Juan Manuel Rosas en nombre del progreso, y el consecuente exterminio de mapuches, pampas, ranqueles y tehuelches en la región pampeana. Esta historia de encuentros y crímenes, se enlaza míticamente, en el nombre, al desierto de los pueblos bíblicos en busca de la tierra prometida, y al crimen fundacional de la civilización judeocristiana; cuando Abel, el preferido de Yahvé, en tanto nómada domesticador del ganado ovejuno, fue asesinado por su hermano Caín, el sedentario. Ambos, Abel y Caín, se encuentran sintetizados en el patriarca de la familia, el cabrero Kab.

La historia, tal como quedó encuadrada en las tres carpetas, invierte la cronología de los hechos. Arranca con los enredos del padre Rete Kab, cabrero de “humilde condición”, que decide migrar a la capital Goms Lomes. En la ciudad, la familia deviene tenderos de baja condición que, una generación después, depositan sus expectativas en la educación del joven Seer Tijuán. Los enredos familiares, la torturada psicología del padre de Seer y los secretos deseos y ambiciones de la madre, reflejan, en el ámbito familiar, el régimen represivo del país. La violencia de este microcosmos se repite como estructura macro en el país, disciplinariamente dirigido por el doctor Ky y el sádico Jones Hiens, quienes han implantado un barco-reformatorio para el tratamiento de la violencia juvenil.

La segunda parte, sucede una década después cuando Seer Tijuán se ha convertido en el secretario del alcalde Dam Vomir. El capítulo termina con las visiones de muerte y religión del condenado Taxio Vomir. En estas dos primeras partes, la palabra tadeys a veces injuria y otras halaga, a veces enaltece pues significa moneda de uso o linajes familiares, las más de las veces se refiere a la economía de la Comarca basada en la explotación del tadey. En el capítulo i, el tadey animal sólo aparece fugazmente dos veces. La primera vez, enjaulado en un centro nocturno, la segunda sólo se describe una cabeza de tadey lista para ser devorada. En el capítulo ii, se alude a las costumbres contra natura de los tadeys y las soluciones extremas para erradicar el pecado y poderlos usar y comer, sin culpa, en términos cristianos.

En la tercera capítulo, el término se encarna y cuenta la historia pormenorizada del encuentro entre el padre Maker y los tadeys. Este encuentro se prolonga, se complica y culmina en un *continuum*. Como en una caja china o un juego de espejos sin final, los últimos personajes son los gusanillos microscópicos que habitan el semen de los tadeys; entre ellos también hay policías sádicos, víctimas y victimarios. Para Aira, este es el orden en que debe leerse la saga, “como el autor las dejó numeradas” (Aira, “Nota del compilador” 10). En lo personal, también pienso que este es el orden de lectura, pues tiene elementos estructurales de una novela policial; de enigma trágico que se va revelando conforme se va leyendo.

Por otra parte, la novela de Lamborghini es un recorrido por los discursos dominantes de occidente, que según González Echevarría en su análisis *Mito y archivo*, atraviesan la literatura latinoamericana: Durante la colonia, la retórica de la ley y la crónica religiosa; en el siglo XIX, el discurso naturalista y evolucionista y, a partir del segundo decenio del siglo XX, el discurso antropológico (González Echeverría). Así, mientras la anécdota del padre Maker fundamenta, a partir de la Biblia y la ley ‘natural’, la sujeción del tadey; la obra de Taxio Vomir que describe las costumbres sodomitas de los tadeys, a la usanza de los viajeros científicos y la ciencia europea que se apropiaban de la flora y la fauna de ultramar al re-

nombrarla, evidenciaría el discurso del segundo descubrimiento, en el siglo XIX, del “Nuevo Mundo”.

Ambas narraciones en *Tadeys*, la del cronista religioso y la del etnógrafo, cuestionan los discursos de dominación e implican una “crítica ideológica a la mediación antropológica” que convertía al Otro en enemigo lúbrico y antropófago (caníbalesas y caníbales) y a la naturaleza exuberante en fuente de salvajismo y atraso.

Paralelamente a estos discursos “*históricos*” cuestionados, yacen invenciones; un territorio y una raza (Comarca y tadeys) recreados como ficciones teatrales shakespearianas o mundos maravillosos al más puro estilo de Swift en *Los viajes de Gulliver* (1726). Representaciones y encubrimientos todos, que pueden rastrearse en el griego Heródoto y el latino Plinio, el viejo; ambos retomados por Colón, vía los relatos de viajes medievales. Más tarde, estas representaciones renacentistas, convertidas en una cosmología de estructura colonial, fueron reformuladas por algunos de los más eminentes pensadores europeos de los siglos XVIII y XIX, y usadas para demostrar la inferioridad de la naturaleza americana (Buffon); la degeneración natural del hombre americano (Paw) y la dialéctica impotente del continente americano, que lo colocaba fuera de la historia (Hegel), como expone Gerbi en *La disputa del Nuevo Mundo, historia de una polémica 1750-1900* (1993). Imágenes que organizan una cosmología, de viejo linaje, y que OL describe como visiones carnalescas que provocan, como la menipea y la parodia, dudas y cuestionamientos conceptuales.

Lamborghini está consciente de una estructura colonial, que se trasmina en todas las áreas del pensamiento e invade la literatura latinoamericana, otorgándole a Europa éxito frente a lo exótico. Lo inquiere al preguntarse: “¿Por qué José Hernández se convirtió en un fanático de Hegel?” (Lamborghini, *Sebregondi se excede* 170), es decir en un hombre que quería formar parte del exclusivo desarrollo histórico de occidente, planteado por el filósofo alemán. Lo vuelve a enfatizar en una carta dirigida a César Aira, fechada el 21 de abril de

1977, explicando el encono que le produce el libro de ensayos críticos de Héctor Libertella, *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977); donde Libertella propone el análisis de nuevos lenguajes literarios como el de Salvador Elizondo, Severo Sarduy, Manuel Puig, Reinaldo Arenas, Enrique Lihn y el suyo en el *Sebregondi retrocede*, escribe: "... este desesperado intento de endulcorar una mercancía que para mí ya apesta. Cierta latinoamericanismo literario, el eterno reclamo de un puesto de bufones en la Corte, como fabricantes de una poética para el neocapitalismo" (Strafacce, "La doble pasión de Lamborghini: 2013). Un día después, el 22 de abril, en la carta dirigida a Libertella para seguirle reclamando, injustamente, que lo hubiera incluido en su libro, apunta:

En cuanto a mis opiniones sobre *Cobra* [la novela de Sarduy] y algunos de sus congéneres, bufones de la corte poética del neocapitalismo, las mantengo: Góngora y Lezama Lima son el gesto imperial de cierta cultura española; Sarduy, la des-sublimación represiva de ese gesto. (Strafacce, "La doble pasión de Lamborghini: 201)

Este discurso decolonial, que Libertella intuye en el *Sebregondi Retrocede* al incluirlo, no sólo aparece precozmente en sus cartas, también se manifiesta en el relato *Las hijas de Hegel* (1982), escrito un año antes que *Tadeys*. En él, OL se burla de las verdades universales hegelianas: "verdad"/ "universal"/ el Sujeto", y de los ciclos establecidos que organizan la historia según el filósofo alemán: "La lluvia hunde al tiempo en una ciénaga: mal olor. *La putrefacción de la historia* también es un concepto de Lenin" (Lamborghini, *Las hijas de Hegel* 199-200).

Las dudas de OL tocan fondo y giran alrededor de la fatalidad de la lengua que al decir convoca, si dice universal recrea conceptos universales como los hegelianos, como los platónicos: "El nombre es una manifestación de la cosa", explica Platón en uno de sus *Diálogos* (Platón, *Diálogos* II 433d 433e). Sin embargo, cuando la lengua migra de su

topografía original, al convocar, desvirtúa; si dice Estado moderno en América Latina y lo dice en Comarquí, una lengua impuesta, desaparece la esencia que prevalecía en el nombre de la cosa y se desata un doble sentido incontrolable, irrefrenable. Las palabras entonces “designan siempre otra cosa de lo que deben designar” (Deymonnaz 271). Como si la realidad corporal y la geográfica provocaran la polifonía de la lengua que atenta contra el idealismo de Platón y la pretendida universalidad absoluta de Hegel, provocando titubeos frente a la linealidad del discurso occidental. Una pluralidad del significado que en la novela sólo puede anclarse en el cuerpo sobre-sexualizado de los tadeys y de los comarquís: “cuando unos pocos vigilan y los más, la cobarde mayoría, se prosterna ante la carne sexual. En todos los gustos, en todas las variantes, pero siempre, siempre carne y siempre sexual” (Lamborghini, *Tadeys* 288). Una fatalidad de lenguaje que convierte el cuerpo en destino y a los comarquís en víctimas de la fonética, el morfema o la semántica de lenguaje.

El cuestionamiento a la universalidad del discurso europeo y su vertiente antropológica que, en su origen, asume la diversidad y las características diferenciadoras de otros mundos, que no son el suyo, como rasgos de inferioridad y legitimidad de control, no es exclusivo de Lamborghini (González Echeverría 229-231); antes lo había hecho Borges en “El jardín de los senderos que se bifurcan” (1941): “Pensé que un hombre puede ser enemigo de otros hombres, de otros momentos de otros hombres, pero no de un país: no de luciérnagas, palabras, jardines, cursos de agua, ponientes” (*OCI*, 475). Lo propone también en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” al crear, a partir del lenguaje un país imaginario con la precisión metodológica de un antropólogo alemán, que los personajes Borges y Bioy ‘descubren’ vía el tomo apócrifo de una enciclopedia británica. Según Nicolás Rosa, “*Tadeys* es la *reversión real* del mundo imaginario de Tlön y, por lo tanto, duplica la ficción como invierte la genealogía” (“Política y literatura” 119).

De hecho, ambas geografías míticas, Tlön y la Comarca, cuestionan el poder político del momento. Tlön, escrito en el contexto inmediato del nazismo no sólo refuta y alude al auge de los totalitarismos de mediados del siglo XX (explícitamente “el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo”) sino que insinúa, en la historia principal, el poder que se sustenta en el discurso científico-tecnológico, paradigma discursivo que caracteriza la cosmología del mundo occidental en su conjunto (Attala 11). Sus inquisiciones reaparecen en el cuento “El idioma analítico de John Wilkins”, donde a partir de las clasificaciones de una enciclopedia china se hurga en la universalidad del discurso racionalista.

En el caso de la Comarca y su lengua de retrete, mezcla de español castizo y lunfardo con nomenclatura de gueto homosexual, la crítica al poder va más allá; no sólo cuestiona las formas de los regímenes dictatoriales sino la estructura económica de fondo que los sostiene. La perversidad económica, íntimamente vinculada a lo político, trasciende las formas de gobierno y señala, dentro de la infamia de las formas de gobierno, a la democracia. Como si la dictadura no hubiera interrumpido nada, sólo hubiera implicado un flujo continuo, más brutal quizás pero constante, con incidencia en los discursos cada vez más líquidos de la modernidad. Recordemos que *Tadeys* fue escrita después del regreso de la democracia en Argentina (1983).

De alguna manera, las lenguas construyen paradigmas y estos sostienen mundos, lo mismo podríamos decir de los cantos dionisiacos que convocaban representaciones dramáticas de la existencia, y de la etnografía que rescata géneros literarios. En un ensayo de 1932, “El arte narrativo y la magia”, Borges habría indagado este tipo de disquisiciones al insinuar que el discurso etnográfico (rama de la antropología) bien puede considerarse un género literario y el sistema mágico, que relaciona palabras y objetos descrito por Frazer en su monumental texto *La rama dorada* (1890), una estructura paralela al relato policial donde la racionalidad metodológica de los protagonistas vincula objetos con sucesos. A diferencia de

la realidad, inquiera Borges, los relatos etnográficos son mundos cuidadosamente contruidos en los que hay conexiones secretas entre todos los acontecimientos. La causalidad es el elemento más importante de un relato, asevera, pero “esa peligrosa armonía, esa frenética y precisa causalidad” es tan fantástica y mágica como las curas primitivas relatadas por Frazer, quien postula “un vínculo inevitable entre cosas distantes”, es decir una serie de relaciones antropológicas entre la herida y la cura, o entre la cura y el arma que causó la herida. La medicina primitiva, explica Borges, se estructura a partir de la creencia en un sistema metafórico; la magia tendería a ser el poder de ese sistema para afectar la realidad (“El arte narrativo y la magia” 177-178). Lo mismo se podría decir de los sistemas religiosos y las estructuras profundas que sostienen las culturas.

Esta metodología causal y vinculante es casi absoluta en los protagonistas canónicos del relato policial como Dupin, Holmes, Poirot e, incluso, para el detective privado Marlowe de la novela negra norteamericana. El razonamiento deductivo es un sistema metafórico que sostiene la observación aguda de los detectives protagonistas, incluso en el caso del juez Ti. Este detective, inspirado en el personaje histórico Di Renji, burócrata confuciano de la dinastía Tang (630-700 d.e.C.), fue recreado por el sinólogo holandés Robert Hans van Gulik a partir de un relato anónimo del siglo XVIII, *Dee Goong An* (狄公案), entendiendo el género *Gong'an* como literatura criminal. El texto fue traducido por van Gulik originalmente como “*Los cuatro extraños casos durante el reinado de la emperatriz Wu*” y posteriormente como “*Los celebres casos del Juez Dee*” o “*Las aventuras del juez Ti*”; fue publicado en Tokio en 1949 (Gulik 13-14). A diferencia de los demás detectives, estrictamente racionalistas, el juez Ti y el devoto padre Brown de Chesterton, resuelven los misterios y crímenes dentro de una atmósfera con tintes religiosos; taoísta-budista en el caso de Ti y católica para el padre Brown. Este último el preferido de Borges, justamente porque mezcla la poética deductiva con una bruma cristiana (*OCII*, 72-74).

Es muy posible que Lamborghini (1940-1985), lector y guionista de relatos policiales y seguidor obsesivo del canónico escritor argentino que murió un año después que él (1899-1986), conociera la analogía que Borges describe entre las estructuras causales del pensamiento mágico (religioso) y las del relato policial, pues la novela se ajusta a ellas convirtiendo al lector en un detective. En la novela la magia que establece conexiones secretas en toda la trama y de la cual se deriva toda la acción, es la sexualidad; pero no cualquier sexualidad sino la prohibida y gozosamente anal que ejercen los tadeys. Sin embargo, a pesar del gozo omnipresente en la novela también está la violencia destructora. De hecho, a diferencia de otros detectives, e incluso del primer Marlowe de Chandler (Chandler) que sustentaba su existencia en la amistad, la honestidad, la decencia o la incorruptibilidad y señalaba a las mujeres como la encarnación del mal (Piglia 83), el detective-lector de *Tadeys* ignora qué valores deben protegerse a lo largo de la lectura. La perturbación en la indagatoria es constante hasta que el lector-detective descubre, en el tercer capítulo, que todas las relaciones de la novela reproducen el encuentro del padre Maker con los tadeys y su posterior desaparición. El hecho permite escuchar el eco de un discurso de Terror común en los Estados modernos latinoamericanos, donde el Otro se ha convertido en desaparecido; llámese discurso popular nacionalista, discurso militar o discurso democrático y progresista.

Para terminar esta semblanza de temas y conceptos, podríamos decir que en la obra de Lamborghini los períodos políticos y convulsos de la historia argentina no sólo se enlazan con la esfera íntima del goce, la violencia y las fantasías sexuales —lo que yo llamo ‘la encarnación de la violencia política argentina’—, sino que pueden leerse como una continuidad de la poética lamborghiniiana. En efecto, esas ‘fiestas del monstruo’ que iniciaron con el relato de *El Fiord*, posible denuncia desesperanzada de la ‘Revolución libertadora’ que al derrocar a Perón en 1955, transforma al Estado en un escenario donde varios grupos sociales entran en lucha pero ya sin la capacidad mediadora y la autoridad política del

peronismo; continúan en el cuento de “El niño proletario”. En él, va más allá del posible peronismo y exhibe el discurso dual del poder disciplinario representado en la escuela por la maestra y los niños. Este discurso considera por un lado, que el progreso técnico-económico difundido por la institución escolar arrastra, como locomotora, el progreso intelectual y moral de una sociedad dada pero, por otro lado, está dispuesto a la represión del conflicto social a cualquier costo, incluso el exterminio. Ambos, relato y cuento, brotan en *Tadeys* como aquelarre simbólico, de diversa procedencia ideológica, histórica y literaria, para hablar no sólo de la historia Argentina en particular sino de la historia argentina inscrita en una región determinada, colonizada y organizada a partir de un Estado que fomenta las disparidades y por ende, según el análisis de Bataille de los fascismos, los excesos individuales; como veremos más adelante.

Por ello, insistir en que la Comarca evoca a la América hispana no es ingenuo, implica un linaje, un delta que inicia en el desierto (Cap. iii), pasa por Jerusalén y los relatos de viajes medievales hasta la idea que solemos defender del humanismo, de herencia greco-latina y sus derivados en la Ilustración y lo civilizado (Cap. ii); se decanta en el Estado-nación y su propuesta antropológica y colonial de derechos y tabúes para desembocar en la violencia industrial y disciplinaria de los Estados modernos latinoamericanos (Cap. i). Así, lo violento y pornográfico en *Tadeys* enuncian e invocan lo geográfico, lo histórico, lo económico, lo político y lo mitológico en un sólo relato carnavalesco y soez.

3.3 HISTORIA DE UN ENCUENTRO: UNA LENGUA, UN DERECHO, EL DESIERTO Y LOS TADEYS

Y en el humo negro de la noche
En medio de la matanza
Viene la diosa.
Cuando interminable ya no queda
Casi un solo Tadeo vivo en el lago
Al filo de la noche
De las estrellas.
La luna
Al filo y a la herida
la pena y el corazón.
La luna.
 “Los Tadeys”, Osvaldo Lamborghini

La palabra tadey no sólo es polifónica, su grafía también es variable. En el poema la encontramos con mayúscula “Los Tadeys” y César Aira escribe “La saga de los Tadeys” también con mayúscula. En el capítulo iii de la novela, en cambio, la grafía implica variaciones en el significado. Lamborghini la escribe en cursivas y con mayúscula, “*Tadey* — así lo había bautizado” (Lamborghini, *Tadeys* 187), cuando se refiere al encuentro bautismal que el padre Maker tiene con un niño-tadey de 13 años: “Fue una especie de bautismo-visión: “*Tadey*: ‘¿visión?’. A no arriesgarse: fue Maker quien así tradujo” (187 pie 14). Tadey es esencialmente la palabra-traducción que Maker hace del gruñido que emitía el animalito y “más repetía al mirarle, fascinado, el miembro” (187); por ello tadey también significa miembro, pene. Por otra parte, las cursivas le sirven a OL para diferenciar, en la narración, a ese ‘su *Tadey*’: “encauzar la sensualidad de *Tadey*”, de los demás Tadeys, con mayúsculas y sin cursivas: “escuchó que otros Tadeys andaban ahí” (191). La cursiva marca incluso la diferencia entre ‘su *Tadey*’ representación de sus deseos —“su sensual martirio”— y el niño convertido en otro tadey más: “juzgó sin malicia la fijeza de Tadey sobre su trozo viril” (188). Sin embargo, los tadeys genéricos, los más comunes y clasificados como animales casi andróginos (la palabra tadey puede implicar hembra o macho), también pueden escribirse sin mayúscula: “otro denso grupo de tadeys”; “Un tadey principal”; “las hembras tadeys”; “no tienen, como ningún animal, nociones de fechas los tadeys”; “los machos tadeys” (192, 193,

195), y confundirse con otros significados: “y con el recuento de tadeys continuar” (193). Por último, la grafía del ‘Gran Tadey’, OL la escribe con mayúsculas iniciales (195), tanto para el Gran Tadey en funciones como el que vaga desterrado: “El ex Gran Tadey autodesterrado y solitario se había convertido en una presa buscada por los *lindoms*” (201 pie 32).

Posiblemente las diferentes grafías, utilizadas por OL, indiquen la individualización de ciertos tadeys, como el niño tadey que es casi posesión, ‘su *Tadey*’ de Maker. La caracterización también aparece con *Atlas* (197), un tadey enorme que bautizó Maker con el nombre del Titán griego. Quizás, las mayúsculas también sirvan, en el uso, para señalar a el Gran Tadey que detenta el poder. Primero, el Gran Tadey es el líder del grupo, posteriormente el título se desplaza y explica el nacimiento de la cultura de la Comarca que surge a partir del crimen y la usurpación de poder; tal como lo hizo Maker al pasar primero del oficio de traductor a dueño de la lengua y del territorio de los tadeys, para finalmente auto-proclamarse Gran Tadey. Dado que el adentro y el afuera son equívocos en la novela de *Tadeys*, al interior de la narración los comarqués tampoco se pueden poner de acuerdo acerca de la etimología de la palabra tadey: *tads*, *tadeos*, *tadeys*, *tadeus*. Esta última, cercana en sonido al latín, ‘tadeus’, es la más nueva y la más aberrante pues dicen los conocedores que “apesta a intriga del Instituto de Cultura Jesuítica”. El caso es que el país no puede llegar a un consenso ortográfico y sonoro de la palabra ‘tadeys’; nombrar a la “especie *vedette* del lugar, sigue provocando un “desgarrar al país en dos bandos hostiles” (124).

Dentro del texto, iniciando la lectura a partir del capítulo i, la palabra se multiplica, se vuelve polisémica casi hasta el infinito y se satura de significados que se materializan en estructuras económicas y sociales que sostienen la vida cotidiana de la Comarca. Su enunciación evoca a los tadeys corpóreos como fantasmagorías del habla que señalan la tragedia del encuentro.

El lector sufre un proceso de consciencia paralelo al de Stephen Dedalus que al morir la madre aprende a ver, a abrirse “frente a un *vacío* que nos mira, nos concierne y, en un sentido, nos constituye” (Huberman 14), así la muerte y desaparición de los tadeys convierten la trama en ojos muertos que al vaciarse nos inquietan. Muy posiblemente por ello, entre vértigo y carcajada, la voz tadey denuncia las relaciones dicotómicas de producción de la economía capitalista (campo/ciudad; orilla/centro; salvaje/civilizado) Más aún, al escribir tadeys se abre un juego de desapariciones y apariciones. Desaparece el tadeys cuando se propagan los campos de trigo o soya; aparece cuando se puebla de indios, yahoos u otros; se vacía cuando se habla de la dictadura. Lo que se produce es una reconversión imaginaria del espacio. Quizás, por ello los tadeys — encuentro, habitante y continente—, es al mismo tiempo enemigo del Estado, sustrato económico, orden simbólico, lenguaje y máquina productora de deseos, metamorfosis y muerte.

En la novela todo inicia con Maker, una especie de hacedor como su nombre *Make* lo indica, al estilo borgeano pero con h minúscula, que impuso la palabra tadey a los comarquis para referirse a su encuentro con los tadeys. La experiencia como la narración de su encuentro le permitió transformar su identidad “de traductor a Gran Tadey” (210 pie 32). ¿Cómo fue posible esta transformación? Podríamos adelantar que la alquimia se debe al desierto y sus ambigüedades y que, como la palabra tadey, la voz desierto es polifónica y de muchas maneras alude a lo imperial (lengua y territorio).

El desierto se puede entender como un encuentro entre el hombre, lo sagrado y el conocimiento, es el corazón de los eremitas, como lo indica su etimología *eremos* que en griego designa desierto, que buscan redimirse o transformarse como lo hacen Maker y Taxio Vomir a través de las visiones de los tadeys. También es el lugar de la erosión: punitiva si hablamos del pueblo bíblico de Israel (*Biblia*, Dt 29,5) o del destierro del padre Maker; mística si hablamos del profeta cristiano (*Biblia*, Mc 1,12ss), desconsolada si se trata de los

Lindoms que OL escribe con “desconsoladas” cursivas y de los desterrados Gran Tadey. Pero sobre todo es el lugar privilegiado del despojo.

La palabra desierto ha sido símbolo de coincidencias entre lo indiferente (los Otros que no son seres humanos), lo profundo que debe ser buscado como la tierra prometida de los hebreos a través del desierto del Sinaí o el progreso que iguale las orillas a la Europa cristiana. De ahí que sea un espacio inhóspito que debe transitarse, visible o interior, para las revelaciones falsas y verdaderas. Lugar que hospeda demonios (*Biblia*, Mt 12,43; Ic 8,29) y monstruos contra natura (caníbales, calibanes, yahoos, mlch, tadeys); frontera del peligro: “tres eran los peligros que corría un hombre en el desierto: la sed, el hambre. El tercero la pérdida de la razón” (Lamborghini, *Tadeys* 207).

Por último, puede referirse a una región árida del mundo, sin agua ni vegetación o a un lugar despoblado, origen de las tentaciones o de las visiones emanadas del deseo. Este tercer capítulo que sucede en el desierto de la Comarca, no sólo explica las fronteras que separan los significados de la palabra tadey y sus implicaciones políticas y económicas, sino la fundación de la cultura comarquí basada en el deseo; la utopía del desierto entendida como discurso y basada en visiones deseantes; como espejismos en el desierto. Visiones son las cosas que suceden en la cueva de los tadeys, llámese antropofagia (207), orgasmos colectivos que brotaban “con sólo contemplar la escena ya gozaban, su semen manaba y manaba” (221) o rebeliones provocadas por el deseo de ser penetrados (197), pero *Visión* es también el pene de Maker y los relatos narrados por el ex Gran Tadey en el exilio acerca de los deseables miembros de los *Lindoms* (pie 32: 199-209). El deseo de los tadeys inunda todo porque tadey es al desierto lo que el agua es a la lluvia.

La palabra desierto, paradoja verbal, incluye la Pampa; palabra de “origen quichua, que su equivalencia primitiva es la de la llanura” (22), explica Borges, condescendiente con los primitivos, en un texto de juventud “La Pampa y el suburbio son Dioses” (1926); registra

que el término es utilizado por los argentinos para definir “el territorio desierto que está del otro lado de las fronteras y que las tribus de indios recorren” (“La Pampa y el suburbio son Dioses”, 22). El ‘desierto argentino’, tanto para el Borges de juventud como para los porteños progresistas del diecinueve, es una llanura pródiga, despoblada y recorrida acaso por algunos ‘indios’. No es árida pues ofrece la posibilidad de hasta dos cosechas anuales, de hecho puede ser templada como la Pampa húmeda o seca como la región pampeana atravesada por cursos de agua. Se le llamó ‘conquista del desierto’ porque se consideraba una promesa por desarrollar, un territorio deshabitado, un algo solitario hacedero de progreso, una especie de Fausto en espera de encontrar la visión que lo redima o el tadey que lo transforme.

El desierto en *Tadeys* sirve también como espacio inhóspito para expulsar a los cristianos que han cometido herejías, escándalos imperdonables o tensiones políticas entre Gom-Lomes, la capital de la Comarca, y “Roma, centro de la Cristiandad (casi cristiana)” (Lamborghini, *Tadeys* 177), como le sucedió a Maker. Esta tierra ignota, no obstante, se convierte rápidamente en un lugar de encuentros que genera visiones civilizatorias y riqueza económica. El primer encuentro-visión se da entre los *Lindoms*, guerrilleros perseguidos por el Obispo, y los tadeys. Los médicos de Goms-Lomes, que escucharon de boca de los *Lindoms* el relato de la existencia de esos animalitos viciosos del desierto, pensaron que era un trastorno orgánico, “una ilusión óptica que produce el desierto (*doss*), el espejismo”. Los médicos se aferraron “uñas y dientes” a su verdad y nadie aceptó la existencia de los tadeys que “siguieron en sus cuevas putitos y culeando” hasta que el padre Maker “(hombre rodilla en tierra, en fin), habló de *tadey* (visión)” a hombres de sotana. Lo hubieran creído un loco, un eremita hablando de visiones, como los desterrados *Lindoms*, pero le perdonaron la vida pues había llevado unos “ejemplares previamente adiestrados a látigo (de traductor a Gran Tadey)” (Lamborghini, *Tadeys* 210 pie 32).

Este pie de página, habla del desierto como un lugar de visiones; los científicos, entre ellos los médicos (oficio representante del poder según Foucault) se niegan a creer la existencia de Otros, similares a los seres humanos. Sin embargo, cuando los Otros, como los tadeys) sirven para transformar la identidad económica de los comarqués (como la de Maker), entonces se acepta la existencia del Otro en términos de usufructo. Se entiende que no sólo el desierto transforma, los tadeys metamorfosean también lo que tocan otorgándole poder; por ello son un elemento que se pelearán los poderosos y las diferentes facciones del poder a lo largo de la novela: la Iglesia y Maker; el Obispo y Taxio Vomir, el Estado y los *lindoms*.

La historia se inicia con la fatalidad del lenguaje que encontró su cauce en la decisión del padre Maker de traducir la Biblia del latín al comarquí:

Era una lástima, una traicionera puñalada de la historia, pero gran parte de los giros y vocablos latinos, al pasar a “su amada lengua natal”, se convertían en dobles sentidos, en equívocos tales que ellos, hasta los luchadores contra el fanatismo, advirtieron sinceramente la pezuña del maligno. (Lamborghini, *Tadeys* 182)

Maker olvidó que el Comarquí era una lengua que se debía al imperio (al interno llamado Comarca y su poder concentrado en los Obispos, impero interior que reflejaba los deberes hacia el Imperio externo, la Roma cristiana de la que afirmaban su descendencia); olvidó, como los jesuitas idealizados de Lugones, que el proyecto de Carlos V no puede dissociarse de la *Gramática castellana* (1492) de Nebrija, “cuerpo y unidad del reino”. Maker olvidó que las lenguas imperiales son unilingües, jerárquicas, y que por lo tanto se oponen a la “dispersión lingüística y a la ambivalencia de la traducción” (Rosa, “Política y literatura”).

Después de que Su Alteza haya metido debajo de su yugo a muchos pueblos bárbaros y naciones de peregrinas lenguas, con el vencimiento aquellos tendrán la necesidad de recibir las leyes que el vencedor impone al vencido, y con ellas nuestra lengua; entonces

con esta mi obra, podrán adentrarse en el conocimiento de ella, tal como nosotros aprendemos latín a través de la gramática latina. (Nebrija)⁵⁶

Maker, explica el narrador, seguramente tentado por el Demonio para cometer esta herejía que trocó el libro de los libros casi en líbello pornográfico. Eludió el hecho de que gran parte “de los giros y vocablos latinos” al pasar al Comarquí, una mezcla de raíces latinas, eslavas y arábicas, se convirtieron en dobles sentidos y “retruécanos obscenos”. La traducción fue un escándalo y provocó “la chispa del incendio de Roma y Gom-Lomes que figura aún con apasionada fuerza en las amarillentas crónicas de la época” (Lamborghini, *Tadeys* 178). En efecto, una lengua imperial como hecho real histórico, explica el crítico argentino Nicolás Rosa, exige un solo espíritu xenófobo y discriminatorio, un orden de ejecución, de mandato, de súplica del Otro pues los mandatos de una lengua son “generalmente las variantes de una solución fascista, que es lo que pone en evidencia *Tadeys*” (Rosa, “Política y literatura” 117). De hecho, Lamborghini pone en evidencia las consecuencias sociales de un lenguaje colonial al señalar la incapacidad del comarquí para narrar una epopeya de tipo clásico, entendiendo que la épica es el género de la identidad cultural. Explica el narrador que hubo un intento, *La taddesada* donde hombres y tadeos aliados “se enfrentaban a Dagal III, emperador de la Liga del Sur que invadió la Comarca luego de aliarse con los otomanos”, pero una alianza entre animales y hombres, hechos a imagen y semejanza del dios cristiano, era impensable para los comarquís (125). Lo mismo sucede en México, una epopeya de nuestra historia precortesiana es impensable, implicaría ensalzar el mundo indígena y cuestionar la estructura colonial y la

56 después que vuestra Alteza metiesse debaxo de su iugo muchos pueblos bárbaros y naciones de peregrinas lenguas, y con el vencimiento aquellos ternían necesidad de recibir las leyes que el vencedor pone al vencido, y con ellas nuestra lengua, entonces, por esta mi arte, podrían venir en el conocimiento della, como agora nos otros deprendemos el arte de la gramática latina para deprender el latín. (Nebrija)

historia oficial. Como castigo por corromper la lengua, Maker fue desterrado de Goms Lomes, la capital de la Comarca, al desierto.

El destierro de Maker le permite a Lamborghini implementar un destierro lingüístico que produce “una literatura otra” sostenida en el vesre («revés», al revés) y el hipébaton. El vesre es una permutación de las palabras que popularizó el tango a inicios del siglo XX en la región rioplatense, y el hipébaton una figura retórica que permite la alteración habitual de la sintaxis, generalmente utilizada en la poesía con fines métricos pero con consecuencias sonoras determinadas que son las que le interesan a OL en la novela. Esta ‘inversión’ de la lengua vía los morfemas, que se extienden y rompen continuamente; este jolgorio de formas burlescas y aguachadas, permiten “una suerte de romance embrionario” (Rosa, “Política y literatura” 118) que permite hablar de situaciones originarias; como si el lenguaje nos recordara que nos representamos como un embrión en construcción, inacabado, sin historia.

Así, recordando el principio del imperio y de la lengua, Maker, potencial eremita y viejo profesor en teología y latín en la universidad de Goms-Lomes, al encontrarse con los tadeys que habitan en las montañas desérticas del norte, “zona desconocida del país, fuente inagotable de mitos (y de patrañas también)” (183) se metamorfosea, como los héroes de Ovidio, en un verdadero toives (miembro vitalicio de la nobleza) y en un digno Vomir (dueños de la Comarca):

Escuchó su rumor, el descenso de alguien acostumbrado a subir y bajar, ágil, por la pared de roca de la cueva (...) *¿Qué o quién era eso?*, se preguntó Maker. “*Un hombre en estado salvaje*”, se dijo. (...) Aquel ser no era hombre, arriesgó [el padre Maker], luego de hablarle en varias lenguas, incomprensibles para *Tadey* — así lo había bautizado porque además de la versión literal de “tadey”, era el gruñido que más repetía al mirarle, fascinado, el miembro. (Lamborghini, *Tadeys* 187)

El encuentro es con un salvaje, “cuyo cuerpo era semejante al de un niño de trece años”, que “tenía la cara (horrible, abominable casi de tan fea) completamente arrugada”; de cuerpo lampiño (sólo una aureola de pelo albino en la cabeza), con un pene diminuto y “nalgas perfectas” (187-188). Además de cara fea y cuerpo perfecto, este ‘ser vivo’ no tiene las características que la tradición judeocristiana le adjudica a los hombres para diferenciarlos de los demás seres vivos. Idea eclesiástica que se deriva de Aristóteles quien afirmaba que la voz era exclusiva de los seres con psiche/alma (Aristóteles, *Acerca del alma* 420b5), entendiendo por psiche/alma: “El acto primero de un cuerpo organizado” (Aristóteles 412a27):

[...], pero el monje no sólo se había conformado con hablarle: habíale dirigido esos gestos que hasta lo más primitivos seres humanos entienden, sin obtener resultado alguno por parte de *Tadey*, que se limitaba a una sola actividad: fascinado, le miraba el miembro a ese hombre que hacía unas horas rogó pluma, tinta y papel. Era medio tonto: tenía pensamientos. (Lamborghini, *Tadeys* 187)

Sin voz, tampoco escribe, como lo exige la cultura monástica entre aquellos que no se dedican al campo, como sí lo hace el padre Maker que antes de ser expulsado rogara por tinta y papel, y además no posee lenguaje. No habla, no entiende ni siquiera los más elementales e incluso primitivos gestos, y de su boca sólo salen gruñidos. Únicamente, el sonido ‘tadey’ le parece comprensible al padre Maker y lo usa para nombrar e imponerse al animal salvaje, a la usanza de Adán que nombra a las bestias en el *Génesis* por orden de Yahvé. Un gruñido emitido por el salvaje pero convertido en voz, en aparición, quizás en ¿Visión? gracias al bautizo del padre Maker. “A no arriesgarse: fue Maker quien así tradujo [visión]” (187), explica un narrador a pie de página. Además, se insinúa que debe ser tonto y lascivo, tiene pensamientos y deseos, le mira insistentemente el miembro.

La palabra miembro, polifónica como la palabra tadey, sirve al principio del primer encuentro para denominar el deseado pene erecto de Maker Say Vomir, hombre que tiene falo, cultura y un lugar en el mundo. El deseo de los tadeys es ambiguo y dual, desean el pene físico y el pene simbólico. Es común en la novela la idea de la multiplicación de las cosas y los hechos hasta el infinito, como diversos espejos o cajas chinas. Sucede con la trama y con la lengua que usa OL. El lenguaje pornográfico se procrea y multiplica a lo largo del capítulo, primero aparece en la trama cuando el latinista Maker traduce la Biblia al comarquí, convirtiéndola por “retruécanos obscenos” en libro pornográfico; después el lenguaje se encarna en un pene grande y deseado; se desdobra entonces en el falo simbólico de los machos sobre las hembras y, primariamente en el falo civilizado de Maker sobre los bárbaros tadeys.

De ahí que después de vivir tres meses en la cueva principal de los tadeys (la más cómoda, la más amplia y hasta la de mejor gusto según su interpretación), destinada a albergar hasta un millar de estos “monos lampiños” (192-193), Maker comprendió “quienes eran las autoridades de la manada y cómo funcionaba su sistema social. El padre Maker Say Vomir constata que las hembras, muy parecidas a los machos y casi carentes de mamas, tienen hijos abundantes y una pasión por parir. No sólo porque el período de gestación dura escasos noventa días, sino porque sólo obtienen con el parto lo que los humanos llaman ‘la satisfacción sexual’; huelga añadir, que los machos adultos tienen un pene menor al de un niño humano de diez años mientras que las hembras tienen una vulva enorme. Además, comprueba que ellas “carentes de miembro viril no contaban para nada, ni siquiera se les permitía ir a buscar agua o cocinar” (190-193).

En cuanto a las costumbres alimenticias, el traductor desterrado se percató con sorpresa que los tadeys cocinaban, asaban carne; “Eran animales que sabían cocinar, nuevo triunfo sobre los monos” (190), piensa Maker; sin embargo, a pesar de lo elemental de su cocina: asar la carne de tadey en “malolientes y precarias brasas esparcidas”, una “parodia de

la complicada operación de cocinar”, les resulta más difícil a las hembras que a los machos (194 pie 26). La escena es una parodia de cocinar y a su vez una parodia de los asados argentinos tradicionales que no aceptan mujeres cerca de las brasas blancas esparcidas para cocinar la carne lentamente.

La precariedad de la cocina le produce piedad a Maker: “Dios se apiade de los tadeys” (194), aunque apiadarse de las bestias implique invocar el nombre del dios cristiano en vano, explica otro pie de página que en el tono recuerda uno de los argumentos de Ginés de Sepúlveda: “El tener ciudades y algún modo racional de vivir (...) sólo sirve para probar que no son osos, ni monos” (Sepúlveda 15). Este tipo de argumentos, como fuga hacia adelante del discurso apocalíptico cristiano, y que expresan los devotos de un futuro mejor, le permiten al narrador subrayar que Maker, creyente del porvenir anunciado y de la posibilidad de civilizar las costumbres de los tadeys: “No se deprime: cree en la injusticia del mundo” (194 pie 26) que puede trastocarse en justicia y evangelización.

Por ello, se puede afirmar que el encuentro entre el padre Maker y los tadeys en el desierto de la comarca es una parodia, a partir del lenguaje y la situación, injuriosa de ese Encuentro histórico, con mayúscula, construido como un horizonte mesiánico, bélico y justo, que se diera entre monjes europeos (franciscanos, dominicos y jesuitas) con el deber de cristianizar a los ‘naturales’⁵⁷ (sin singularidad reconocible); bien superior que justificaba otros posibles males como la conquista, según las *Ordenanzas para el tratamiento de los Indios* o *Leyes de Burgos* de 1512). Ese encuentro que dividiera el mundo conocido entre

57 Utilizaré la palabra ‘naturales’ o ‘indios/ indios occidentales’ cuando me refiera a la denominación que Colón y los Reyes Católicos utilizaron para referirse a las poblaciones ‘descubiertas’ creyendo que se había llegado a las Indias (XVI), posteriormente las ordenes mendicantes y los españoles la seguirán utilizando para referirse a las poblaciones de las ‘Indias occidentales’. Nombre que de hecho quedará hasta el siglo XIX. Utilizaré, en cambio, el término indígena como sinónimo de nativo en oposición a las palabras ‘Modernidad y ‘progreso’ y sus consecuencias en las poblaciones locales de expoliación y muerte. Finalmente utilizaré ‘poblaciones amerindias’ para referirme a las poblaciones actuales que asumen una identidad originaria en tensión con el estado moderno. Palabras todas que representan al Otro sin permitirle representarse

cristianos y salvajes susceptibles de ser domesticados como animales; entre seres con alma, con alma pequeñita como los indios o irremediablemente desalmados como los esclavos negros que en el color de la piel llevaban la impiedad; entre civilizados y bárbaros que no creen en el progreso; entre hombres para gobernar y hombres para servir como argumentara en 1550-1551, el jurista español Juan Ginés de Sepúlveda frente al dominico Fray Bartolomé de las Casas, en el Colegio de San Gregorio de Valladolid. Es decir, un mundo organizado a partir de rigurosas tipificaciones jurídicas que además transfieren el poder de los tipificados (vencidos por el discurso) a el vencedor que clasifica.

En la Comarca, la primera categoría se da al interior de los civilizados que se diferencian por jerarquías de poder y pueden ser innumerables. Inicio por la que divide la lengua entre latinistas exquisitos como el Obispo de Goms-Lomes y los mediocres latinistas como Maker; la que jerarquiza los apellidos, como el de linaje Vomir frente al pobre Kab; la que diferencia los cargos entre obispos y curas; y sobre todo aquella que cierra a los habitantes entre jueces como las autoridades de la Comarca y enjuiciados, algunos “blancos, enjutos y con los labios apretados por la ira, convencidos de su verdad y condenando — impotentes— a sus jueces al Infierno” (Lamborghini, *Tadeys* 189). Además se separan ignominiosamente en términos de sexualidad y género: “Al monarca le gustaba un joven y sacar a patadas del lecho a la Reina: una linda gordita” (177). Al primer grupo, separado por jerarquías de poder, lo rodea un muro infranqueable, más allá de esa frontera invisible viven los salvajes dicta el falo simbólico de Maker, el Derecho Natural de Sepúlveda y la lengua invertida de OL. Acullá otras divisiones y subdivisiones de lo vivo, sistema de castas donde yacen los Otros múltiples, mezclados y separados a la vez.

Los tadeys no son los primeros Otros bestiales que parodia la literatura porteña. El chillido de los tadeys recuerda el balbuceo y la desnudez de los trogloditas inmortales de

Borges, y las cuestionables costumbres que narra el padre Maker evocan a los yahoos del *Informe Brodie*:

Traduciré fielmente el informe, compuesto en un inglés incoloro, sin permitirme otras omisiones que las de algún versículo de la Biblia y la de un curioso pasaje sobre las prácticas sexuales de los Yahoos que el buen presbiteriano confió pudorosamente al latín. Falta la primera página.

"...de la región que infestan los hombres monos (*Apemen*) tienen su morada los *Mlch*, que llamaré Yahoos⁵⁸, para que mis lectores no olviden su naturaleza bestial y porque una precisa transliteración es casi imposible, dada la ausencia de vocales en su áspero lenguaje." (*OCH*, 451)

Señalados como bestias sin lenguaje y dignos de estudio por latinistas, presbiterianos ingleses o traductores hispánicos (en estricto orden jerárquico como plantea Borges), los Otros viven allá, sentenciados a la sumisión, a la muerte o a la desaparición; ya sea por sus rostros, por sus hábitos antinaturales, por sus cuestionables costumbres sexuales que Borges no especifica, a diferencia de Lamborghini, o por su utilidad.

Cabe anotar, que el encuentro de Maker con los tadeys sigue lo narrado en *El informe Brodie* de Borges: Un monje irlandés, "de barba bermeja", describe a los Milch o Yahoos que habitan las tierras de los hombre mono (*Apemen*). Estos bárbaros de extrañas costumbres (sexuales, alimenticias, estéticas) y de cuestionable orden político y religioso alrededor del estiércol, a diferencia de los tadeys, poseen un lenguaje complejo donde el significante, monosilábico y genérico, puede tener muchos significados. Además, creen en la raíz divina de la poesía y en el alma que sobrevive al cuerpo y a la muerte. A pesar de ser degenerados, tienen cultura y deberían sobrevivir, concluye el informe al Gobierno. De alguna manera,

⁵⁸ Borges, Swift y el país de Yahoo de Brecht se escriben con mayúscula. En cambio, si la palabra yahoo hace referencia al Otro genérico, se escribe con minúscula

Borges equipara, con ironía, la cultura de los yahoos a los ideales culturales británicos; en cambio Lamborghini con el encuentro de Maker retrata, con parodia, la ignominiosa realidad histórica. En efecto, Maker nunca sugiere que los tadeys tuvieran instituciones y cultura:

¡*Inteligente animalito!*, el monje disimuló. En ese preciso instante *Tadey* se arrodilló ante Maker, le tomó el miembro con las dos manos (a Maker se le puso como piedra, al momento) y empezó a chuparlo. (Lamborghini, *Tadeys* 191)

Los tadeys no imaginan la posibilidad civilizatoria que trastocará la función de Maker (de traductor a Gran Tadey) y los convertirá en cuerpos de uso, ellos sólo desean el miembro de Maker como pedazo de un cuerpo, literalmente como pedazo de carne. La idea se invertirá y la carne de tadey transmutará, a pesar de su ambigüedad, en sostén de la economía del imperio y se volverá insustituible; va del lomo de tadey a la manteca del monarca (158) a la mesa de población común de la Comarca que “desde el fondo de los tiempos, se alimentaba de carne de marica” (161). En ese pequeño detalle radica el problema, los tadeys necesarios para la economía cometen pecado nefando. No me refiero a sus hábitos caníbales, saben cocinar y cocinarse, sino a esas costumbres que los caracterizan como sodomitas empedernidos. Durante el día, viven en una continua y fervorosa orgía sodomita; “todos pasivos, se resignaban a veces y la metían a otro”, explica el narrador. Esta entrega define la relaciones de poder de la manada a partir del ano, a mayor sodomización mayor poder. La noche les está prohibida, incluso para el “Gran Tadey” (el más alto, fornido y anciano que había perdido casi todos los dientes), y deben por sobrevivencia copular con las hembras. “A la hembra pertenecía la exclusividad de la sombra” (177-217). Se puede concluir que la organización de la cueva gira alrededor del miembro deseado: las hembras desean el miembro (pene-poder) diminuto de los machos para preñarse, y los tadeys desean literalmente el pene-poder grande de Maker. Maker, hombre civilizado, cree por piedad cristiana en la posibilidad

de evangelizar, cambiar y salvar a los tadeys; que pueden considerarse como todas las criaturas hijos del dios cristiano y, por supuesto, súbditos del imperio. Así lo indica el Derecho de Gentes — el *Ius Gentium*; calla, empero, que al salvarlos los somete. Al fin y al cabo, todo deseo de salvar, educar o mejorar al Otro guarda en el fondo un deseo de control y poder.

El *Ius Gentium* (base de lo que hoy entendemos por Derechos Humanos), amparaba la participación institucional de los extranjeros (bárbaros y vencidos) en la vida pública del imperio romano; era defendido por los dominicos Fray Bartolomé de las Casas, Domingo de Soto y Francisco de Vitoria que consideraban a los naturales sujetos de los Reyes católicos. Sin embargo, no todos están de acuerdo, como lo hace notar Gonzalo Fernández de Oviedo, militar nombrado por Carlos V, primer cronista de Indias:

Estas gentes de estas Indias, aunque racionales y de la misma estirpe de aquella santa arca de Noé, están hechas irracionales y bestiales por sus idolatrías, sacrificios y ceremonias infernales. (Fernández de Oviedo 60)

No pueden ser súbditos, sino bestias que deben ser salvadas de sí mismas, de su sodomía y canibalismo; ambos pecados antinatura de bárbaros, impíos e inhumanos, como define la concepción iusnaturalista expuesta en el Derecho Natural y restringido a la opinión de los hombres doctos. De tal manera que son los pueblos de superioridad natural y ética los que deben determinar aquello que sea ‘justo por naturaleza’, como argumenta el jurista español Sepúlveda en el histórico debate “polémica de los naturales”, respecto a los problemas de América (Sepúlveda). Establece, con ejemplos de la ‘ley eterna y divina’ de la Sagrada escritura, con la doctrina de San Agustín y demostraciones de Aristóteles, los cuatro argumentos para la guerra justa: 1) hay hombres que nacen para mandar y Otros para obedecer; 2) desterrar lo nefando e impío (sodomía, comer carne humana, inmolación de

víctimas humanas); 3) castigar las injurias hechas a otros hombres y 4) propagar la religión cristiana (Sepúlveda 153-155). En pocas palabras, existe una superioridad cultural delimitada por el Derecho Natural que considera justo someter por las armas, si por otro camino no es posible, a todos aquellos que por su nacimiento, su cuerpo y sus costumbres nefandas e impías, o sus pecados, demuestran inferioridad cultural. Además, por su inferioridad deben renunciar a su imperio y convertirse al cristianismo. Por último, los bienes de los justamente vencidos pasan a manos de los hombres ‘buenos y justos’ vencedores (Sepúlveda). Como pasarán los cuerpos de los tadeys a la economía de la Comarca.

Esta red de imágenes, que conforma un gran discurso hegemónico, —un sistema metafórico de creencias, valores y leyes— se alimenta tanto por el Derecho Natural, que justifica Sepúlveda (retomando la herencia de Aristóteles, de San Agustín y Santo Tomás y de la Biblia); como por el *Ius gentium* romano defendido por De las Casas y Maker: “¿Cómo se reivindicaría ante Dios —Maker pensó— si lograra encauzar la sensualidad de *Tadey*, según mandan tanto el Señor como la Naturaleza! Y lo veía ya varonil, pareja de una tadey (191 pie 19). Ambas doctrinas, la guerra justa, que transfiere bienes y cuerpos de tadeys, y la de los Derechos humanos, en este caso piedad y derechos para los tadeys, alimentan un discurso que se convierte a partir del siglo XVI en una cosmología imperial, cristiana y económica que OL representa y parodia a cabalidad en la novela. Como afirma Kristeva, la parodia del discurso oficial permite su cuestionamiento, en este caso la parodia del discurso del Derecho natural, como el del *Ius Gentium*, le sirven a Lamborghini para cuestionar el discurso occidental colonialista, de herencia cristiana e imaginaria medieval, que implícitamente somete a los Otros (súbditos bárbaros, no cristianos pero con derechos) y ensalza a los civilizados cristianos como ciudadanos imperiales de valor jerárquico y aparentemente unívoco

los valores morales, religiosos o sociales en la novela son complejos y ambiguos como la lengua de OL. Si la lengua imperial se quiere unívoca y sus valores desean un orden único; el imperio por su diversidad puede ser cambiante.

Si la historia del encuentro de Maker y los tadeys sucede en un espacio que recuerda el proceso de colonización en la América hispana, la historia del capitán Taxio Vomir recuerda la Europa central, particularmente el imperio Austro-Húngaro que magnetizó tanto a Lamborghini, a Perlongher, como a Pizarnik; “es decir la Transilvania de los herederos de Vlad el Empalador y las justas caballerescas de la princesa Erzebet-Bathory” (Rosa, “Política y literatura” 122). Ya antes había vinculado la poesía y melancolía de Lamborghini y Pizarnik, había incluso mencionado la obsesión de Alejandra por la sangre (bañarse en sangre como la condesa) y la de Osvaldo por los excrementos (empalamiento por el ano).

El capitán Taxio Vomir, condenado y llamado por sus enemigos “el redentor de los tadeos”, por haber descrito científicamente y dado a conocer las costumbres sodomitas de los tadeys (peores que el canibalismo) — convirtió por sus afanes científicistas la insustituible carne de tadey en carne sodomita, “esto se llama arder por la verdad”, repite el narrador—, fue quemado en una hoguera. Esta verdad, llenó de vergüenza local e internacional al reino acostumbrado a comer carne de sodomitas. Frente al pecado, un monje fanático al estilo Savoranola, propuso el exterminio total de los tadeys, pero esto era impensable dada la utilidad y sabor de la carne de tadey. Se llegó entonces a una “solución” que evoca la palabra ‘solución’ utilizada en los campos de concentración del nacional-socialismo en la Segunda guerra europea (1940-45).

“La solución”, para evitar el pánico que cundió en la corte por la idea de abstinencia de carne, consistió en matar diariamente doscientos tadeys empalándolos de diez en diez. “En el pecado está la penitencia”, repite insistentemente el narrador a lo largo de la novela, por eso el empalamiento se rodeaba de cánticos religiosos y agua bendita. Taxio Vomir los escuchaba

diariamente desde su celda, escuchaba la mezcla de cloqueos que devenían alaridos de dolor de los tadeys y finalmente cánticos comarqués que pedían perdón “al Cielo por el vicioso animal que se veían obligados a comer” (Lamborghini, *Tadeys* 158-161).

3.4 GENEALOGÍA DE UN ENCUENTRO: EL MISTERIO DE LOS TADEYS

*Más allá están los Andrófagos, un pueblo aparte, y después viene el desierto total...
Heródoto, IV,18*

*Me he pasado la vida entera hablando de los tadeys y todavía no vi ninguno,
pero lo mismo he gozado, lo aseguro, puedo asegurarlo.
Pero me estoy anticipando a los acontecimientos,
mala técnica cuando el relato es histórico,
como éste no lo es, ¿estaré llegando tarde?
Seguro —porque los tadeys no hacen historias.
Oswaldo Lamborghini*

Las representaciones y los procesos son más reveladores o quizás simplemente más debatibles que los hechos, por ello cabría preguntarse, ¿cómo surgió la narración de un mundo dividido entre civilizados y bárbaros, entre cristianos y caníbales que parodia OL? Dada la imposibilidad de testificar los hechos del pasado, o como afirma Oswaldo, “por una lógica inexorable del acontecimiento (que vuelve obligatoria la estupidez de los historiadores)” (Lamborghini, *Tadeys* 372), cabe preguntarse, ¿cuándo empezó la representación del Otro inferior? ¿Realmente se inicia con el encuentro de monjes mendicantes y nativos o inició antes con otras representaciones, con pedazos y retazos de imágenes medievales que hablaban de encuentros y de otredades?

Es posible que el discurso que sostiene los encuentros históricos, ficticios e incluso los narrados en el tercer capítulo de la novela de *Tadeys* de Lamborghini, retomen el discurso que se generó a partir del encuentro entre Colón y los naturales. Encuentro articulado en las notas del diario del almirante que devendría ley natural, organización imperial hasta convertirse, en los siglos XVIII y XIX, en historia universal argumentada por los filósofos europeos. Este devenir del pensamiento a partir de un equívoco diario le sirve de sustento a Lamborghini en *Tadeys* para parodiar los conceptos universales de la historia oficial y el discurso hegemónico actual.

Oswaldo propone como canto dionisiaco convocar una geografía mítica pero invirtiéndola; tejiéndola, a la usanza de Colón, a partir de pedazos y retazos medievales que increíblemente sostienen la violencia de los estados modernos y la estructura colonial. ¿Quién hubiera podido imaginar que esos fragmentos, que en su momento ansiaban salir de la cristiandad y el aislamiento, estructurarían el drama de la modernización latinoamericana representada por Lamborghini? Más importante aún, Lamborghini al retomar pedazos del discurso medieval reconstruye, intuitiva o conscientemente, las cepas de la cosmología occidental que se impusieron, a partir de 1502, al mundo conocido y prevalecen hasta el día de hoy.

El filósofo Enrique Dussel explica que estas imágenes se organizaron como un sistema histórico universal dirigida por los europeos (Dussel 19-30). Por su parte, el historiador y pensador Immanuel Wallerstein denominó este sistema como el “sistema mundo”, “la economía mundo europea” o “la economía mundo capitalista” (Wallerstein I y II) para explicar el funcionamiento de una estructura económica dirigida por Europa, estructurada políticamente como Estado Moderno y sustentada por una representación (o cosmología) que, en sus orígenes, enfrentaba Europeos cristianos y bárbaros caníbales; posteriormente civilizados y bárbaros, países desarrollados y subdesarrollados.

La re-construcción que hace *Tadeys* no sólo propone una re-visión del discurso que sostiene el Estado nacional moderno sino la de-construcción de una cosmología que brotó con el encuentro de Colón y que, como rizomas gigantes, se arraigó de ambos lados del Atlántico como imaginario civilizatorio y discursivo. Rizomas inmensos convertidos en una cosmología colonial que de forma panorámica nos presenta, encerrado en piyama y desde su cuarto de Barcelona, Lamborghini.

El uso de la parodia le permite a Oswaldo, por un lado, impugnar el sistema metafórico que sostiene las relaciones y creencias del mundo actual, me refiero a las leyes de la historia universal, sostenidas por el aparentemente incuestionable Hegel, a las crónicas religiosas y a

los tratados jurídicos. De alguna manera, las crónicas religiosas (cristiandad), los tratados jurídicos (ley) y los sistemas filosóficos (razón), se revelan en *Tadeys* como repeticiones del primer encuentro sostenido por Colón y relatado en su diario. Así, cristianismo, ley y razón se convierten en los tres pilares de la imaginaria occidental que se impone al mundo. Por otro lado, se podría decir también que *Tadeys*, irónicamente, es una síntesis histórica al estilo hegeliano pero presentada como parodia.

La tríada del sistema de pensamiento hegeliano, en *Tadeys*, se presenta como 1) la naturaleza (los tadeys); 2) la mente humana (el pensamiento de Maker cuando se encuentra y descubre la vida de los tadeys) y 3) el Espíritu absoluto (el estado nacional opresor). Estos elementos se relacionan dialécticamente a partir de una tesis (el espíritu subjetivo de Hegel, el sujeto), que sería la forma de vida de los tadeys y su gozo por el año antes de la llegada de Maker; a este gozo anal se le opone una antítesis, una negación (el espíritu objetivo y sus instituciones, leyes, economía, instituciones), la forma de vida de Maker y su mundo. De ambas proposiciones, en constante tensión y contradicción, surge una síntesis, una resolución, que se conoce como el Estado nacional comarquí (el espíritu absoluto que incluye religión, arte y tortura) (Hegel, *Fenomenología* 113-120).

Más allá de Hegel y su dialéctica del amo y el esclavo presentada como estructura dramática en *Tadeys*, cabría preguntarse, ¿cómo los pedazos de imágenes medievales devinieron cosmología y el relato mítico se convirtió en argumento lógico, y el argumento en representación del poder, y lo representado en literatura de las orillas y, finalmente, la enunciación de la orilla en canto invertido? En fin, ¿cuándo el yo representó al Otro, para someterlo económicamente y luego desaparecerlo? ¿Cómo se gestó esta cosmología discursiva que reverbera en la literatura latinoamericana como literatura de las orillas o como

eco silenciado del acontecer en la región? ¿Cómo es que nadie habla de ello? o acaso creemos que “*Nadie lo dijo si lo decimos todos*”⁵⁹, como insiste OL (Lamborghini, *Tadeys* 372).

Dussel explica en su ensayo *El encubrimiento del indio 1492. Hacia el origen del mito de la modernidad* (1994), que el encuentro con un ‘Nuevo Mundo’, como lo definiera en su carta Amerigo Vespucci a Lorenzo de Medici, retornando a Lisboa en septiembre de 1502 sin haber podido llegar al *Sinus Magnus Asiático*⁶⁰; implicó convertir el mundo europeo en un centro (Dussel 39). Su colocación central, entre la antigua Asia (las Indias orientales y el despótico orientalismo) y la futura América (las Indias occidentales y el lúbrico caníbal), transformó al globo entero en una periferia, en una comarca: “Para ellos, los hechos empiezan a parecer empezar a suceder en una “comarca”, afirmación irrefutable porque el entero planeta lo es” (Lamborghini, *Tadeys* 378). A su vez, la periferia y la Comarca de Lamborghini repiten la estructura europea de centro y orillas que se van bautizando a medida que se van ‘descubriendo’, conquistando, colonizando, re-nombrando. Borges lo entendió a cabalidad, no lo inventó a pesar de la afirmación de Beatriz Sarlo: “Borges dibujó uno de los paradigmas de la literatura argentina: una literatura construida (como la nación misma) en el cruce de la cultura europea con la inflexión rioplatense del castellano en el escenario de un país marginal. Sobre el modelo de "las orillas", que Borges inventa en sus primeros libros de poesía” (Sarlo)

Las orillas no son una invención de Borges o de la literatura argentina y latinoamericana sino una estructura económica que se gestó con el encuentro de dos masas continentales divididas por un mar. Atravesar el mar atlántico achicó el mundo, como explica la filósofa berlinesa Hannah Arendt: “nada puede permanecer inmenso si cabe medirlo” (Arendt 279); y al medirlo el hombre europeo estructuró un sistema global en el seno del cual las naciones cristianas y civilizadas tienen derecho de explotar la mano de obra como los

59 El original en cursivas

60 El mar del Sur de China conocido por los griegos, los romanos, los árabes y los cartógrafos renacentistas antes de la era de los descubrimientos en el XVI

recursos naturales de aquellas naciones salvajes y lascivas contra natura, después conocidas como en vías de desarrollo. Se les bautizó cristianas y se les dio una lengua, cristianismo e hispanización son dos grandes proyectos exitosos de la globalización.

¿Cómo se fue gestando ese discurso que parodia Lamborghini? Dussel explica que históricamente el europeo encubrirá al habitante del mundo encontrado, al Otro con mayúscula, proyectando sus deseos y sus miedos; algo que efectivamente hace Vespucci al redactar la carta *Mundus Novus* (1503) que traduce al latín para los lectores cultos y que sazona, para los varones, con mujeres lúbricas; salvajes que hacen morder el pene de su pareja por animales venenosos y que se entregan sin recato a los cristianos (Todorov, “Viajeros e indígenas” 322).

Colón, menos exquisito, también lo hace re-nombrando lo visto a la usanza de los libros de viajes medievales; emulando, según cuentan, a la primera pareja que bajo mandato de Yahvé nombró el paraíso. Colón pasa de ser un hombre de la cristiandad medieval a un europeo, transformación paralela a la que viven Adán y Eva que también se representan como europeos; nos lo recuerdan los múltiples cuadros renacentistas de la pareja original (Dureró 1507, Miguel Ángel 1509 por sólo citar dos). Dussel explica que la centralidad deseada del hombre renacentista “será después proyectada hasta los orígenes (...) Europa es ‘centro’ de la historia desde Adán y Eva, los que son también considerados europeos” (Dussel 39). Sólo como parte del anecdótico, es curioso notar que en la actualidad un cristiano europeo común, e incluso uno colonizado de las orillas, difícilmente puede imaginar el Éden, ese lugar tan sagrado, en la bombardeada Irak; el mito adánico como reverberación del poema sumerio el *Enuma Elish* (1124-1103 a.e.C) y a la pareja primera con fisonomías más cercanas a Osama Bin Laden que al marmóreo *David* (1501-1504) de Miguel Ángel. No es un dato menor, la morfología y el fenotipo de esta cristiandad centralizada le otorga a Colón y a los Reyes católicos, y después a Europa occidental, el derecho de imponerse por pigmentación y rasgos

a los Otros; idólatras, espejos menores; seres feos y arrugados como los tadeys, comparados consigo mismos. Lo explica Lamborghini, siempre con mirada política, en “Los borradores y reescrituras” de la novela:

... la verosimilitud, para obligar a creer, y matar (por creer): su ingenio para sostenerse en ese lugar, gracias al suelo de dolor ecuménico provocado precisamente por su lógica, evocan más bien la luz que no queremos ver (...) El nuestro es un miedo a equivocarnos de espejo. Tal vez no queremos (es decir) no podemos vernos en ella, en la Edad. Que ya nos presentó la cuenta, su escena teológica, alegoría —el dolor y la muerte inevitables — escena primera: alegoría de la ausencia, por lo menos un *punto* de ausencia, en estos días idólatras (Lamborghini, *Tadeys* 373).

No todos los discursos le sirven a Lamborghini para revelar el sistema metafórico que sostiene la novela. Por ejemplo, el discurso culto de Vespucci que bautizó a la región como América, no existe en *Tadeys*, tampoco sus mujeres lúbricas, más allá de las *damitas*, hombres amujerados producto del adiestramiento de los cuerpos por parte del poder y del Estado (Cap. i). En cambio el discurso impreso en los diarios de Colón, atraviesa todo el texto.

Digo diario y la palabra y el acto se multiplican en la cotidianeidad, en la literatura argentina y en *Tadeys*. ‘*Diario*’ es la palabra que en Argentina se utiliza para el periódico (diario *Clarín*); *Diario de un ladrón* fue la lectura que hizo Lamborghini de Genet antes de los Sebregondis, y *Diarios* conforman la estructura que le sirvió a Pizarnik para plasmar sus poemas y pensamiento. Diarios son también los que deja Taxio Vomir en su celda y diario es el que escribe Dam Vomir y, por supuesto, diario también es aquel donde el doctor Ky transcribe los pormenores del experimento o barco de amujerar: “¿cada individuo un Estado?

[...] el Estado absoluto Espejo, y el individuo que en él se sumerge, también absoluto, absolutamente...” (Lamborghini, *Tadeys* 99).

La idea de que la palabra inscrita en un papel se convierta en narración al organizarla en un Diario y posteriormente, vía la repetición, se convierta en representación social para finalmente desembocar en un Estado nacional que permanece inoculado en el individuo, lo entiende a cabalidad Lamborghini y por eso lo pone en el diario del doctor Ky. De ahí que en la novela no haya mundo nuevo, sino encuentros, espejos y usufructos, como si Lamborghini entendiera que la experiencia del ‘descubrimiento’ no sólo fue científica sino contemplativa y fundamentalmente estética y discursiva. El discurso del almirante no aparece de manera literal, sino como pedazos de otros discursos, citas de múltiples lecturas que terminarán encarnando una cosmología completa, cristiana, civilizada, lineal, en constante progreso y con poder sobre las otredades. Una red de imágenes que acostumbramos designar como modernidad pero que hoy bien podríamos llamar ‘el otoño de occidente’.

En sus *Diarios de navegación (1492-1503)*, especialmente en las descripciones del primer viaje⁶¹, Cristóbal Colón personifica tanto el imaginario medieval como la cosmología del porvenir que se materializa en la Comarca. Por un lado, el almirante desea oro y al día siguiente de encontrar tierra firme, escribe: “No me quiero detener por calar y andar muchas islas para fallar oro” (Colón, *Diario de a bordo* 13.10.1492); podríamos decir que encarna el proverbio, que desde finales del medioevo, afirma: “genovés por lo tanto mercader” (Gurevic 258). Sin embargo, no lo desea tanto para sí como para los comanditarios de la expedición, los Reyes católicos, y para la victoria universal del cristianismo, casi como mandato providencial. La misma idea, poco después, aparece en las narraciones de Fray Gerónimo de Mendieta alrededor de Cortés: “No carece de misterio que el mismo año que Lutero nació en Islebio, villa de Sajonia, nació Hernando de Cortés en Medellín, villa de España; aquel para

61 Manuscrito atribuido a Fray Bartolomé de las Casas

turbar el mundo... y éste para traer al gremio de la Iglesia infinita multitud de gentes...” (Mendieta, Libro III: 305). Así lo entiende también Lamborghini y lo plasma en *Tadeys*: “La comarca cada vez aparecía como uno de los más importantes bastiones de la Cristiandad” (Lamborghini, *Tadeys* 375).

Como el mítico Preste Juan (Mandevilla 155), Colón desea expandir la doctrina de Cristo fuera del mundo cristiano conocido y difundirla en Cipango (Japón), en Cathay (China del norte) y en la corte del Gran Khan (emperador de China), cuyas inolvidables descripciones ha dejado Marco Polo en su relato *El libro de las maravillas* o *El libro del millón* (Circa 1271-1292). Con el oro del Gran Khan, a quien le lleva cartas de los Reyes, desea liberar Jerusalén de los perversos musulmanes (Todorov *La Conquista de América* 19-21) quienes también sitian la Comarca: “Reía el turco lloraba la Cristiandad” (Lamborghini, *Tadeys* 375). Por ello, decide ir a China por el camino occidental, y avisar la redondez de la tierra como sugiere una de sus lecturas recurrentes, el *Libro de las maravillas del mundo* de Juan de Mandevilla (1356), el libro de viajes más popular del final de la baja edad media (XIV a XVI) (Rodríguez Temperley ix).

Por otro lado, Colón teme lo invisible que se oculta en lo visible, lo sobrenatural detrás de lo natural —los salvajes peludos escondidos en los bosques; las tentaciones empujadas por satanás y ciertos milagros narrados en las vidas de los santos; lo maravilloso no cristiano que irradian los relatos de viajes y los poemas de la antigüedad—; pero, sobre todo, teme, como los comerciantes y navegantes de la época (Gurevic 281-284), “el infierno tan deseado (puesto que sólo hablan de lo suyo por temeridad)” (Lamborghini, *Tadeys* 382). Como un intento de reorganizar la religiosidad con la racionalidad, la devoción con la amoralidad y el dios cristiano con la avidez del dinero; el almirante vestirá con disfraces de antaño, con ropajes peludos, lascivos y aguerridos, al Otro. Al vestirlo lo encubre y lo

despoja. Un disfraz que no sólo recorre *Tadeys* sino toda la literatura porteña que mira al desierto, como se verá más adelante.

El Padre Maker necesitó tres meses para entender la organización de los tadeys, en cambio para Cristóbal Colón, el encubrimiento, el disfraz inicia desde el primer viaje, el 12 de Octubre cuando en su *Diario* de a bordo escribe:

Mas me pareció que era gente muy pobre de todo. Ellos andan todos desnudos como su madre los parió, y también las mujeres (...) muy bien hechos, de muy hermosos cuerpos y muy buenas caras: los cabellos gruesos casi como sedas de cola de caballo (...) Ellos no traen armas ni las conocen, porque les mostré espadas y las tomaban por el filo y se cortaban con ignorancia. No tienen algún hierro (...) Son de buena estatura de grandeza y buenos gestos, bien hechos. (...) Ellos deben ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dicen todo lo que les decía, y creo que ligeramente se harían cristianos. (Colón, *Diario de a bordo* 12.10.1492)

La primera imagen plasmada en los *Diarios* de Colón acerca de los aborígenes es la desnudez, la belleza y la fertilidad. En pocas palabras, el Edén prístino donde no hay razón (cabeza): “muy lindos cuerpos de hombres”, ni pecado (cuerpos sexuales): “desnudos como su madre los parió”. Sin embargo, es un Edén de oriente por los colores de la piel “son de color de los canarios, ni negros ni blancos”, y por la libertad corporal que recuerda la isla descrita por Mandevilla donde los habitantes, desnudos por el clima caliente, no conocen la propiedad que implica la vestimenta o la organización familiar: “No hay mujeres casadas, todas son mujeres comunes, de la tierra, y no rechazan a nadie”⁶² (Mandevilla 92). Invirtiendo el Edén en desierto, el padre Maker no encuentra cuerpos perfectos sino nalgas perfectas, que encendían

62 “Et no han ningunas mugeres exposadas, ante son todas las mugeres de la tierra comunas et no rrefusan ninguno”

el deseo (Lamborghini, *Tadeys* 188) y una manada que no conoce propiedad, ni organización familiar; todos los cuerpos son comunes.

Tanto las imágenes de Colón como las de Maker, se confirmarán los siguientes días, y se le añadirán la ingenuidad bélica que desliza la avidez mercantilista sustentada en la sumisión: “salvo que Vuestras Altezas cuando mandaren puédenlos todos llevar a Castilla o tenerlos en la misma isla cautivos, porque con cincuenta hombres los tendrán todos sojuzgados y les harán hacer todo lo que quisieren” (Colón, *Diario de a bordo* 14.10.1492). Idea paralela a la usada por el narrador de *Tadeys* cuando explica que a Maker no sólo le perdonaron la vida al volver a la ciudad sino que regresó convertido en Gran Tadey al llevar “algunos ejemplares previamente adiestrados a látigo” (Lamborghini, *Tadeys* 210).

En Colón convive el posible negocio de las especias (pimienta, canela) para sus majestades, con la eternidad y la mansedumbre que se multiplica: “Esta gente es muy mansa y muy temerosa, desnuda como dicho tengo, sin armas y sin ley. Estas tierras son muy fértiles”. Por supuesto, como Mandevilla, alude también y de manera constante al Gran Khan y al oro prometido, hasta el 4 de noviembre, cuando la docilidad se trastoca: “Entendió también que lejos de allí había hombres de un ojo y otros con hocicos de perros que comían los hombres y que en tomando uno lo degollaban y le bebían su sangre y le cortaban su natura” (Colón, *Diario de a bordo* 4.11.1492). El almirante no los vio, sólo escuchó de su existencia y los convirtió en los come-hombres, de los cuáles hablaba Marco Polo (Cruz Palma).

Para el 23 de noviembre, en sólo dos meses, tres en el caso de Maker, el Edén oriental se transforma en las fronteras bárbaras que describe Marco Polo como el reino de dragoyan, donde comen hombres, el Reino de Suguy donde beben la sangre de sus enemigos y los hombres perro de la India (Cruz Palma): “[había una tierra que] llamaban Bohío, la cual decían que era muy grande y que había en ella gente que tenía un ojo en la frente, y otros que se llamaban caníbales, a quien mostraban tener gran miedo” (Colón, *Diario de a bordo*

23.11.1492). El almirante duda de los relatos, ya que considera a la gente armada seres racionales y supone que puede tratarse de un malentendido: “mas que, pues eran armados, serían gente de razón, y creía que habrían cautivado algunos y que porque no volvían dirían que los comían”.

Colón piensa en días no en siglos, y tres días después junto al hallazgo de la guerra, la política y la razón de los habitantes de las islas, la historia de los antropófagos reaparece. Entiende que se llaman Caniba o Canima y, frente a ellos, los antes mansos y pacíficos devienen cobardes sin armas: “Toda la gente que hasta hoy ha hallado dice que tiene grandísimo temor de los Caniba o Canima, y dicen que viven en esta isla de Bohío (...) como sean muy cobardes y no saber de armas (...) no podían hablar temiendo que los habían de comer, y no les podía quitar el temor, y decían que no tenían sino un ojo y la cara de perro” (Colón, *Diario de a bordo* 26.11.1492). Colón, mezclando deseos e imágenes, concluye que estos seres con cara de perro y un solo ojo se llaman Caniba porque “debían de ser del señorío del Gran Can, que los cautivaba”. La imagen recuerda a los tadeys que tienen cara de perro, horrible, pero entre los glúteos perfectos un aro tierno con fragancia de flor, un agujero en el culo que mira a Maker y lo incita al pecado nefando (Lamborghini, *Tadeys* 190). Un ojo en el culo que mira con el ojo provocador de Bataille, uno solo como el del Shirime, yokai japonés que “no tiene ojos ni nariz, más que un solo ojo en el culo que brilla intensamente como un relámpago” (Boscá). Un ojo entre nalgas perfectas de los tadeys que mira deseante el miembro de Maker, un falo, una cultura penetradora a la que se somete.

El 11 de diciembre Colón confirma sus suposiciones de que ha llegado a las fronteras del Imperio del Gran Khan: “Caniba no es otra cosa sino la gente del Gran Can, que debe ser aquí muy vecino, y tendrá navíos y vendrán a cautivarlos, y como no vuelven creen que se los han comido”. Sin embargo, el 17 de diciembre el Almirante se enfrenta a ciertas pruebas de come-hombres, de oro y de organización política:

trajéronles ciertas flechas de los Caniba o de los Caníbales, (...). Mostráronles dos hombres que les faltaban algunos pedazos de carne de su cuerpo e hiciéronles entender que los caníbales los habían comido a bocados; el Almirante no lo creyó. Tomó a enviar ciertos cristianos a la población, y a trueque de cuentezuelas de vidrio rescataron algunos pedazos de oro labrado en hoja delgada. (...) muestra de ser gente más despierta y entendida que otros que hasta allí hubiese hallado. (Colón, *Diario de a bordo* 17.12.1492)

Con el oro y las flechas, Colón encontró un enemigo, que nunca vio, y un vínculo entre come-hombres y perro: Khan/Can con *canis*/ perro en latín, y este con come-hombres. El padre Maker, en cambio, sí ve a los come-tadeys horrorizado: “Tadey, su joven amigo, ‘su salvador’ como antes había pensado, ferozmente con su dentadura joven, arrancaba pedazos de las (¡azote!) hermosas nalgas de *Atlas* [un tadey enorme] y las devoraba sin masticar” (Lamborghini, *Tadeys* 207).

No es extraño que los antes seres paradisiacos se conviertan en come-hombres, de alguna manera lo anhelado (el Paraíso, lo maravilloso) y lo temido (el demonio, los monstruos) produce una nueva moralidad que se expresa en uno de los primeros neologismos que produce la expansión europea, la palabra caníbal que reemplaza al término griego antropófago. Proviene de la voz *caríbal* y esta de *caribe*, palabra taína que significa “gente fuerte” “guerrero bravo” o acaso “comedor de mandioca” (Jáuregui 50). Colón utiliza el término caníbal para diferenciar al buen salvaje (arahuacas, taínos, guatíaos...) de los malos y feroces aborígenes (caribes, pijaos, panches); con el tiempo todos los naturales, mansos y bélicos, conocidos o desconocidos, se convertirán en caníbales como plantea *Tadeys*.

Los caníbales empero, más allá del discurso no existen, y con sorna lo repite Osvaldo: “me he pasado la vida hablando de los tadeys y todavía no logré ver ninguno” (Lamborghini,

Tadeys 177; 384), lo mismo le pasa a Colón que nunca vio a los come-hombres. Un día, que por primera vez se derrama sangre indígena, la existencia imaginaria de los come-hombres le permite a Colón justificar la violencia, al creer reconocerlos en el rostro deforme y en el gesto obscuro, tizado de negro de uno natural: “y vino, el cual dice que era muy disforme en la catadura más que otros que hubiesen visto. Tenía el rostro todo tizado de carbón, puesto que en todas partes acostumbran de se teñir de diversos colores. Traía todos los cabellos muy largos” (...). Juzgó el Almirante que debía ser de los caribes que comen los hombres” (Colón, *Diario de a bordo* 13.01.1493). La relación feo con caníbal justificará el primer asentamiento, en lo que será la Española: 39 hombres encargados de proteger al cacique Guacanagari de los feroces ‘come-hombres’ liderados por Caonabo, curiosamente ambos taínos. Ese mismo día de enfrentamientos y visiones, Colón descubre la cercanía de las amazonas de Mandevilla (Mandevilla 80): “De la isla de Martinino dijo aquel indio que era toda poblada de mujeres sin hombres, y que en ella hay mucho tuob, que es oro o alambre” (Colón, *Diario de a bordo* 13.01.1493).

Los motivos de Colón para emprender el viaje son plurales: la generación de riqueza en tanto mercader; la hazaña de llegar a las Indias por el occidente y la expansión del cristianismo, por citar algunas; muy posiblemente los motivos de Lamborghini para escribir *Tadeys* también fueron múltiples, especulo tres posibles: la generación de una obra literaria, en tanto escritor, que pudiera decir algo de las ‘orillas’ después de Borges; la hazaña de hablar de la violencia del Estado no sólo a partir de la dictadura y el fin del peronismo, como sus contemporáneos, sino a partir del progreso (conquista del desierto) y la civilización y una crítica a la verdades absolutas del cristianismo que sostienen, explica Hegel, el espíritu del Estado nacional (Hegel, *Lecciones sobre la historia* 107-114), y en el caso de América latina una estructura colonial, jerárquica, homogeneizadora y profundamente patriarcal. Cabe recordar que en el imaginario descubridor, colonizador, evangelizador, encomendero, el

patriarca se confunde con la idea de caballero-hombre-heroico que debe conquistar lo hallado (ciudad, mujer, tierra), colonizar al salvaje, evangelizar al que pecaba, organizar al pueblo y proteger a la familia y a las mujeres.

En efecto, si el vínculo oro y flechas produjo un enemigo, el caníbal; el vínculo oro y amazonas produjo una especie de tierra conquistable, una ‘canibalia’ utilizando el término que Carlos Jáuregui acuñara en su ensayo *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina* (2008). Es decir un continente entendido como penetrable, pasivo, disponible. Un ser entendido como femenino en términos de construcción, colonizable y sumisa, como los tadeys y su territorio; es decir un ente inferior penetrable y sojuzgable, como los hombres que son potenciales mujeres. Pueden ser hombres encubiertos de mujeres, hombres amujerados u hombres que mueren, como el Obispo, “transformados en mujer” (Lamborghini, *Tadeys* 227). Lo importante es la condición y construcción de lo femenino como debilitamiento de lo temido, de lo desconocido, del feroz caníbal, del deseado tadey.

Cabe recordar, que históricamente antes que caníbales, las caníbalesas representaban a la tierra antes ignota. En las alegorías del siglo XVI de Cesare Ripa (“América” 1593, 1611) hasta las de Giulio Ferrario (*Il costume antico e moderno*, Milán 1820) en el XIX, se representó al continente americano como mujeres desnudas con ornamentos de plumas, armadas con arco, flecha y rodeadas de una naturaleza exótica plagada de animales gigantescos y extraños; generalmente a sus pies yacían cabezas humanas símbolo de la antropofagia y la resistencia. Rápidamente, la conquista y la nueva moral comercial produjo una síntesis dialéctica entre los monstruos y el oro, una tautología entre el sexo y la ocupación, entre ser comido y comer, entre lo pasivo y lo activo; travestiendo al comedor de hombres en mujeres peligrosas que representaban los pecados capitales medievales de la gula (voracidad económica) y de la lascivia (deseo sexual), y por ende debían ser controladas y

moralizadas. La América caníbal se convirtió en “una especie de puta mítica disponible y aterradora, que se desea y que se teme” (Jáuregui 57-60), y por ello se debe confinar. Se produjo un silogismo falaz entre el buen salvaje que devendrá un buen cristiano y la fea caníbal que debe someterse, civilizarse. Un ejercicio de proyección donde lo deseado se somete vía la evangelización y la moral, para aplacar el propio deseo. En la novela sucede lo mismo, el padre Maker que desea al niño tadey, piensa en la salvación personal como conversión del Otro; transformarlo en la ley y la moralidad: “¿Cómo se reivindicaría ante Dios —Maker pensó— si lograra encauzar la sensualidad de *Tadey*, según mandan tanto el señor como la naturaleza! Y lo veía ya varonil, pareja de una tadey.” (Lamborghini, *Tadeys* 191).

No se trata de un ‘descubrimiento’, ni siquiera de un encuentro, sino de un encubrimiento como afirma Enrique Dussel; de un disfraz que convierta al Otro en la moralidad propia. Colón no escucha a los hombres que encuentra en las islas —no puede entender dada la multitud de lenguas—; y no los ve con los ojos sino con las lecturas múltiples que se hospedan en su cabeza. Los mercaderes italianos como Colón, solían tener en sus bibliotecas personales la *Vida de los Santos* (Job, el *Paralipómenos*), la *Biblia*, el *Salterio*. Por otro lado, las obras de Boecio, Cicerón y Plinio el viejo, de los poetas romanos como Virgilio y Séneca. Aristóteles por supuesto (Gurevic) y relatos de viajes como los de Marco Polo y Mandevilla. OL, a través de Maker, traviste lo que Colón encubre: el paraíso bíblico (desnudez, fertilidad, mansedumbre de los tadeys); la cristiandad sitiada que dicta que más allá de La Comarca, las fronteras otomanas, y más allá de Goms-Lomes el desierto con sus monstruos *salvajes* y temidos (anos que miran como cíclopes de un solo ojo, tadeys que como Lestrígones comen tadeys). El encubridor se traviste de amo (moderno y civilizado), mientras que el caníbal (Otro), al ser encubierto deviene mítico (paraíso perdido) y desaparece como cuerpo; el tadey encarnado pertenece a la Edad media mientras que ser tadey en la Comarca es una marca de distinción secularizada (Arce y Romero 13).

Como la palabra tadeys, la palabra caníbal se transfigura y deviene una retórica más vinculada al pensar e imaginar que al comer (Jáuregui 22-25), se corporizan en un espacio. Ambas, los tadeys de la Comarca como los caníbales de Colón, remiten a un concepto geográfico-cultural que conocemos como la América hispana y portuguesa que el nombre lleva la marca colonial; el logo. En efecto, la palabra América homenaja al autor de un best seller de las cortes europeas, que poco o nada dice de la región, y desenmascara el desprecio por los habitantes de las islas, pues ninguna de las múltiples lenguas que encontró Colón ameritaba nombrarnos como tierra. No sólo implica un encubrimiento a partir del discurso del yo, ni tampoco una centralización simplista entre la tentadora lascivia musulmana y los salvajes que viven más allá de occidente, sino un silenciamiento de todas las voces previas, de cualquier cosmología anterior posible. En consecuencia, los yahoos, los tadeys, Calibán y los caníbales se representan incapaces de pensarse a sí mismos, son los civilizados quienes los analizan y los representan. Primero los monjes los bautizan después serán los científicos iusnaturalistas o los antropólogos que los nombrarán, como el descendiente del monje Maker, el ilustrado Vomir.

Un encubrimiento-crimen producto de una colonización lingüística y cultural de todo lo vivo (paisajes, hombres, mujeres y animales) como lo subraya el narrador de *Tadeys*, quien explica que acaso los chillidos de los salvajes, de los caníbales podían entenderse como palabras sueltas y ambiguas: “esforzándose mucho, lograba admitir —él, casi un lingüista, hasta en este tema de pronto se embrollaba—, después de pegarse varios puñetazos en la cabeza, que los chillidos de los tadeys no eran un lenguaje en el sentido que nosotros le damos al término” (Lamborghini, *Tadeys* 405). Por ello, *Tadeys* revela, al invertir, la historia moderna del continente americano que ha sufrido, como ninguna otra región del planeta⁶³, una colonización discursiva, lingüística, cultural y religiosa, convirtiendo a la región en la periferia análoga de Occidente. Su propia enunciación periférica convierte a Europa

63 Filipinas sufrió el mismo proceso histórico lingüístico que América y por ellos los asiáticos no la consideran Asia

occidental en un centro económico, geopolítico y de enunciación privilegiada. Este encuentro con cuerpos sin voz ni lengua deviene un pacto, una frontera que separa la cultura de la no cultura; una especie de cartografía jurídica que legitima el derecho de conquista del Otro que está plasmado en *Tadeys*. Re-nombrar una región en tanto orilla, en tanto Comarca y además con una lengua de ultramar y no propia, implica la violencia del proceso de evangelización y el sometimiento del Otro a partir de un rito bautismal que clasifica los cuerpos en objetos de usufructo y potentados (los Vomir que tienen poder y soberanía sobre los Otros). En *Tadeys*, Lamborghini renombra lo nombrado por Colón, hace una parodia del discurso del navegador para revelar la construcción social clasificatoria que estructura la Comarca y dicta: adentro algunos encantados, afuera la mayoría como él, Osvaldo.

Ni Lamborghini, ni Colón son los únicos que disfrazan al Otro y a sí mismos con sus parodias y cosmologías. El disfraz, como la lectura, reactualiza y convierte en presente algo proveniente del pasado, lo entendió Kristeva al afirmar el dialogismo del discurso, y antes lo entendió el poder cristiano que constantemente encubrirá los ritos paganos. En el caso del cristianismo, el encubrimiento no es artificio de la parodia, ni imágenes monstruosas medievales; sino un dogma y una imposición de la doctrina que acalla las voces no cristianas. Es un discurso que se quiere monolítico y causal como explica Julia Kristeva y que convierte las voces encubiertas en herejías de villanos y campesinos o en festividades que recorren los caminos de la risa y el gozo; como el carnaval. Lo prueba la declaración que el papa Gregorio dirige a un misionero que se encamina hacia Inglaterra en el siglo IV:

No hay que impedir a los paganos que se reúnan en torno a sus templos, sino, al contrario, hay que alentarlos a construir sus chozas con ramas de árboles alrededor del santuario y preparar ahí sus comidas rituales. Pero tienen que hacerlo en los días de aniversario de los mártires, para que ya no inmolen al diablo, sino a Dios. [San Gregorio, *Registrum*, 1, Carta 30]. (Walter 14)

Con una intención quizás menos calculadora, Heródoto le dedica a los escitas, ese Otro que “carece de curiosidades dignas de relatarse”, y a sus pueblos vecinos que viven en las fronteras griegas, en las orillas, en una comarca lejana de Grecia, casi un libro entero de sus *Historias* (430 a.e.C) para encubrirlos. Heródoto, es reconocido en la tradición occidental como el padre de la historia, pero posiblemente su acto de encubrimiento seduzca a Osvaldo que lo cita en “Borradores y escrituras”, con sorna:

Como de costumbre o método de trabajo, citada “una comarca” por el amanuense viajero de Heródoto (...) firmado el texto por la autoridad, (en fin) el padre de la historia, la exactitud no era una manía de ese ‘equipo’ de trabajo. (Lamborghini, *Tadeys* 378)

El encubrimiento de Heródoto convierte a los tradicionales bárbaros en aliados. Y es que, a pesar de sacrificar caballos, desollar pieles humanas y degollar a los enemigos para beber su sangre (Heródoto, IV 342-345) los escitas son un pueblo espejo. A pesar de estar rodeados de los arismapos que sólo tienen un ojo, de los grifos guardianes de oro, de los hiperbóreos del norte (IV 292), como los griegos, son enemigos de los persas. A pesar de los tauros que hacen sacrificios humanos, de los promiscuos agartisos, de los neuros que una vez al año y durante pocos días se convierten en lobos (IV 383-386) y de las amazonas que los escitas llaman Eórpatas que “en griego significa ‘comedoras de hombres’” (IV 388), esos pueblos enfrentan y vencen al enemigo huyendo, como lo hará Pericles al abandonar el territorio y centrarse en defender la ciudad. En fin, a pesar de ser bárbaros y estar rodeados de bárbaros, los reyes escitas son descendientes de un ser biforme, desde las nalgas mujer y la otra mitad ofidio (IV 287-288) pero también de Hércules; por eso son grandes arqueros y guerreros que vencieron a Darío y a sus huestes persas. De alguna manera, Heródoto en su relato, al encubrirlos, los convierte en aliados imaginarios de los griegos contra los persas.

El encubrimiento funciona como una integración. Lo mismo sucede con Colón, encubre el encuentro con los nativos para integrarlos a su mundo medieval, una cristiandad que a su vez encubre oriente y la antigüedad con ideas maravillosas. En ninguno de los dos casos, el encubrimiento revela, por el contrario, esconde al encubierto para delinear al encubridor.

El disfraz no es un dispositivo discursivo privativo de la parodia, también lo usa el discurso político que encubre para acallar; en palabras de Kristeva, el disfraz se convierte en crimen. Crimen que es una forma de firma, escribe Osvaldo en uno de los 25 fragmentos de “Borradores y reescrituras” titulado “La pasión del Tadey”; firma (como el logo la de una empresa o un club) que se va posesionando de algunos y marginando a los demás:

quizás se trataba de un método de trabajo, “una comarca” fue citada por primera vez o mencionada, mejor dicho, como “una comarca” por el amanuense viajero de Herodoto (cauto, anónimo amanuense) y situada también por el mismo, aunque la firma del texto pertenece a Herodoto o Herodoto a la firma. Hay gente encantada de pertenecer a la firma (...) y quien tenga fino oído de historiador jurará haberlo escuchado decir en voz alta: por una cuestión lógica, la firma sólo puede admitir un número limitado de personas —los que quedan fuera de ella protestan, “preferirían” suicidarse, y poco después del amanecer ya el fracaso nos tiene aferrados por la garganta. Me abrazo pues a Herodoto, que no sólo posee firma: también es poseído por ella, todo lo opuesto a mi caso. (Lamborghini, *Tadeys* 381-382)

Lamborghini convierte a Heródoto ‘padre de la historia’ en Herodoto, sin tilde, amanuense encubridor de la Comarca, historiador convertido en logo que limita la pertenencia a la membresía exclusiva o a la cosmología en boga donde sólo algunos tienen derecho de existencia. Peor aún, con un rito extranjero de apropiación, como el bautismo o con una

palabra-logo, como el linaje, se puede poseer y excluir al mundo entero que, al fin y al cabo, es sólo una Comarca.

Este disfraz que usa Lamborghini para revelar lo que se desea acallar; utiliza la risa grotesca, la ignominia de los actos y la violencia; excesos que es una forma del disfraz. El exceso sirve como instrumento para fisurar lo cotidiano que impide ver; para denunciar las pretensiones de ‘Verdad’ de la Historia, ambas con mayúscula. Esta idea de utilizar pedazos de imágenes, de disfraces, de encubrimientos para crear una cosmología paródica de un sistema metafórico invisible de tan cotidiano, posiblemente descifraría el verso del Sebregondi-poemario de Osvaldo “Las partes son algo más que las partes” y ejemplificaría lo dicho por OL, siguiendo la propuesta de Borges, acerca de la posibilidad de innovar en la literatura “*leer los textos, no como lo propone una sucesión temporal o histórica, sino a partir del sistema de relaciones interiores a la literatura que esos mismos textos instauran.*” (Astutti, “Osvaldo, el menor” 54-55).

Hemos analizado el disfraz como una constante literaria e incluso histórica utilizada por Heródoto. Su constancia explicaría lo analizado por Tiniánov en la parodia, el género se desplaza. Sin embargo, el disfraz no es monopolio de la parodia, ni de los hermanos Lamborghini, tampoco de América Latina; aparece en diferentes momentos históricos y en diversas culturas. De hecho, podríamos concluir que el encubrimiento discursivo conforma gran parte del canon occidental (Moro, Montaigne, Shakespeare; el mismo Borges). Más aún, el canon literario, revela una máquina deseante y deseosa del apetito ilegítimo del Otro, y fronteras nebulosas y fértiles del apetito colonial. Es decir, que no sólo legitima la estructura colonial Europa-periferia sino que incita, como una máquina reproductora, la estructura colonial al interior de región; como una caja china, como los cuentos de *Las mil y una noches*, como un espejo infinito que se propaga hasta la náusea en la ‘Conquista del desierto’.

3.4.1 LA REPRESENTACIÓN DE UN ENCUENTRO: CANÍBALES Y CIVILIZADOS

No pueden representarse a sí mismo, deben ser representados
Carlos Marx.

Hemos analizado en estas páginas que a nivel imaginario, tanto ‘la solución’, el empalamiento, como el *ius gentium* tienen su Derecho, su Teología y su Literatura. Los tres son dispositivos de poder que se convierten en falacias discursivas, algunas construidas como argumentos filosóficos que legitiman procesos históricos, o leyes que determinan el uso y la existencia del Otro. En todo caso el discurso hegemónico, sostenido en valores cristianos, leyes y razón, y que cuestiona Lamborghini define (y definirá) todos los encuentros coloniales, primero los históricos tanto de Colón, de españoles como de europeos (incluyendo el colonialismo en Asia y África) y poco después los literarios; no menos importantes ni menos reales y provechosos aunque, quizás sí, más ficticios y dramáticos que los históricos. No me detendré en la disyuntiva ¿realidad o ficción? pues todo discurso histórico es de alguna manera ficción. El historiador imposibilitado de reconstruir la verdad de los hechos históricos, los narra como producto de la imaginación; una exposición poética cuando la técnica histórica no puede ser precisa, explica Lezama Lima en *La expresión americana* (1957): “Una obligación casi de volver a vivir lo que ya no se puede precisar” (Lezama Lima, *La expresión americana* 56); una mentira poética. Ya Wilde asertivamente, desde el siglo XIX, proponía en su obra *La Decadencia de la mentira* (1891), que “la vida es el espejo y el arte la realidad” (Wilde 50) y, en pleno siglo XX, Borges sugirió en su cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (*OCI*, 431-443), cómo un artificio literario, insertado en la reedición de una enciclopedia prestigiosa como la Británica, puede infectar nuestro mundo que consideramos real. Enumeremos entonces algunos encuentros provenientes de la ficción que se gestaron a partir del siglo XVI y de las narraciones de Colón y Vespucci.

En primera instancia pienso en el des-encuentro que Michel de Montaigne tiene con sus pares franceses y describe en “De los caníbales” (1580), último texto del libro primero de

su obra *Ensayos* (Libro I-XXX) donde afirma que “cada cual llama *barbarie* a lo que es ajeno a sus costumbres”, para cuestionar la guerra fratricida, entre católicos y hugonotes franceses “bajo pretexto de piedad y religión”. En *Canibales* resuena la crítica que hace Tomás Moro a sus contemporáneos, imaginando un cristianísimo comportamiento en los habitantes paganos de la isla de *Utopía* (1516). Más que la traición al cristianismo, a Montaigne le interesa la oposición costumbre/naturaleza, muy posiblemente por ello intitula al ensayo “caníbales” aunque la crítica se centre en las costumbres de sus pares franceses y se sirva de ‘los salvajes’ como analogía. Los salvajes de Montaigne, oscilan entre los relatos de viajeros españoles y portugueses que hablan de caníbales que viven en cavernas y la “dulce libertad de las primitivas leyes de la naturaleza” que evoca la edad de oro cantada por los poetas grecolatinos:

Guardo una canción compuesta por uno de aquéllos, en que se leen los rasgos siguientes: “Que vengan todos cuanto antes, que se reúnan para comer mi carne, y comerán al mismo tiempo la de sus padres y la de sus abuelos, que antaño sirvieron de alimento a mi cuerpo; estos músculos, estas carnes y estas venas son los vuestros, pobre locos; no reconocéis que la substancia de los miembros de vuestros antepasados reside todavía en mi cuerpo; saboreadlos bien, y encontrareis el gusto de vuestra propia carne”.

En nada se asemeja esta canción a la de los salvajes. (Montaigne 131-132)

Montaigne cuenta que colecciona y guarda cordones, espadas, brazaletes y grandes cañas que los indígenas brasileños usaban como instrumentos, también atesora cantos que transcribe en su ensayo y de los cuales concluye que nada tienen de bárbaros. Denota que algunos como este verso “que tu belleza sea siempre preferida a la de todas las demás serpientes” recuerdan los poemas griegos de Anacreonte (133). Por último, narra el breve encuentro que sostuvo con un ‘salvaje’ pero su intérprete europeo era tan torpe e inhábil “que fue poquísimo el placer

que recibí”, confiesa (134). Montaigne insinúa que los cantos y poemas transcritos que hablan de canibalismo son sólo una metáfora, sin embargo, surge una duda ¿los nativos eran salvajes, sodomitas y caníbales como los tadeys de Lamborghini o se convirtieron en salvajes, sodomitas y caníbales a partir del lenguaje y la representación, como parece insinuar el neologismo caníbal derivado de la fealdad de los hombres pertenecientes al Gran can o como sugiere el nombre de Calibán anagrama de caníbal?

30 años después “De los caníbales” de Montaigne, en 1611 frente al rey Jacobo I en Londres, se escenifica *La tempestad*. En ella, Shakespeare, canon absoluto de la tradición occidental, narra el encuentro entre un noble y docto mago europeo en el exilio, Próspero — nombre que comparte etimología con las palabras prosperidad y progreso—, y Ariel/Calibán, una dualidad al servicio del exiliado. La estructura de la obra canónica recuerda no sólo los preceptos de ‘la guerra justa’ enumerados por Sepúlveda sino lo sucedido en el desierto de *Tadeys*. Para empezar, el drama implica un enfrentamiento entre hombres civilizados, es decir el arranque de la acción lo provoca una traición entre nobles ‘varones iguales’ y el clímax le da la victoria al mejor entre los iguales: Próspero que supo levantarse ante la adversidad. Este mago, príncipe de Milán, gracias al poder de los bárbaros de la isla, que él usufructúa, logra construir su venganza sobre los demás nobles europeos que lo llevaron al exilio. Lo mismo sucede en *Tadeys*, la familia Vomir condenada primero porque descubre las visiones de los tadeys (el padre Maker Say Vomir exiliado), y después los estudia (Taxio Vomir quemado en la hoguera), se convierte finalmente en la familia que gobierna la Comarca sustentada económicamente por la carne de tadey. El padre Maker rodeado de sus tadeys amaestrados con el látigo será redimido como Próspero que sometió a Ariel vía una promesa de liberación y a Calibán vía la lengua; como si la palabra liberación’ y la lengua imperial fueran en realidad látigos, señala OL.

Por otra parte, como en *Tadeys*, las mujeres en la isla de Próspero prácticamente no existen, son testigos mudos; brujas por acallar o doncellas por utilizar. Sycorax, la bruja maligna madre de Calibán, ha sido asesinada y su isla se la ha apropiado Próspero, incluyendo a sus habitantes y sus poderes. Miranda, aunque hija amada y “digna de ser admirada”, es sólo una doncella en espera de casarse y reproducirse, mujer inferior del mundo patriarcal, y por lo tanto un peón en los planes de su padre Próspero que encuentra su grandeza en la domesticación de Ariel y Calibán. En el lenguaje se construye la incuestionable superioridad cultural de Próspero que los obliga a considerarlo su señor, tanto para el mágico Ariel “Perdóname pues, amo. Prometo obedecer tus mandatos y dócilmente ejecutar mis funciones de espíritu”; como, a desgana, para Calibán, sólo valorado por su cuerpo: “...no podemos prescindir de él. Enciende el fuego, nos trae la leña y sirve oficios que nos son provechosos” (Shakespeare, *La tempestad* 74;76). Empero, para que su cuerpo sea realmente útil, Calibán debe aprender la mansedumbre de la inferioridad que se transmite a partir del discurso, del lenguaje:

Me apiadé de ti y me molesté
 en hacerte hablar. A cada instante te enseñaba
 una cosa u otra.
 Cuando en estado salvaje no entendías tú
 lo que querías decir, sino que parloteabas
 como el peor de los brutos, fui yo
 quien prestó palabras a tus propósitos
 para que al fin pudieran expresarse. (Shakespeare, *La tempestad* 79)

Entendemos entonces que Calibán es mucho más que manos útiles para trabajar; es un cuerpo depositario de una lengua fuereña que transmite valores, “me apiadé de ti”, y jerarquías, “cuando en estado salvaje no entendías tú lo que querías decir, sino que parloteabas como el peor de los brutos”; pero que también puede rebelarse e injuriar: “¡Me enseñaste a hablar, y el

fruto que saqué de ello es que sé maldecir! ¡Qué la peste roja te arrebate por así enseñarme tu lenguaje!” (79).

Siguiendo la lógica lingüística planteada en *La tempestad*, el poeta chileno Pablo Neruda se asume periferia de una cosmología hispana e imperial, como un Ariel cualquiera que ha aceptado la centralidad europea implícita en el lenguaje, le canta a la lengua recibida lo siguiente:

qué buena lengua heredamos de los conquistadores torvos... Estos andaban a zancadas por las tremendas cordilleras, por las Américas encrespadas, buscando patatas, butifarras, frijolitos, tabaco negro, oro, maíz, huevos fritos, con aquel apetito voraz que nunca más se ha visto en el mundo... Todo se lo tragaban, con religiones, pirámides, tribus, idolatrías iguales a las que ellos traían en sus grandes bolsas...

Por donde pasaban quedaba arrasada la tierra... Pero a los bárbaros se les caían de las botas, de las barbas, de los yelmos, de las herraduras, como piedrecitas, las palabras luminosas que se quedaron aquí resplandecientes... el idioma. Salimos perdiendo... Salimos ganando... Se llevaron el oro y nos dejaron el oro... Se lo llevaron todo y nos dejaron todo... Nos dejaron las palabras. (Neruda).

A diferencia de Neruda, premio nobel, y del obediente aliento mágico de Ariel, el “terrón de tierra” de Próspero, que aceptan como un contrato la cosmología transmitida por el lenguaje del amo civilizado y a través de ella o en ella buscan la liberación; Calibán, como la lengua de Osvaldo, sólo encuentra en la lengua la potencialidad de la injuria. De hecho es en la injuria de Calibán que la lengua de Próspero se desterritorializa y es en el castellano retorcido y fragmentario de Osvaldo que el español se convierte, como delinea Gabriel Giorgi, en una fuerza de la naturaleza, “en una zona o línea de indistinción y ambivalencia entre animal y humano” (Giorgi 235). La lengua de Osvaldo como un cuerpo umbral, sin territorio, que le

habla a los exiliados de la lengua, a Calibán, a los tadeys, a él mismo. A diferencia del Español de Neruda, que acepta el proceso lingüístico de globalización y estandarización, el español de Lamborghini en *Tadeys* es una lengua afectada, violentada a partir de la opacidad propia del lenguaje que oculta y revela a un tiempo. El español globalizado oculta la realidad fundacional del continente pero el castellano torcido revela el encuentro y su imposición, y el uso del lenguaje como opresión e incluso carnicería. “Como si [OL] buscara crear una especie de slang, de argot, de lengua menor en constante mutación” (Oubiña 74); una lengua que al maldecir destruye la opresión, que al retorcerse se vuelve local y fractura la estandarización.

La maledicencia de Calibán viene acompañada de la fealdad del rostro (nunca del cuerpo como hemos visto en Colón y en *Tadeys*, el cuerpo siempre es útil): “un monstruo con cara de perro”, exclaman los rivales náufragos señalando a Calibán (Shakespeare, *La tempestad* 127); “tenía la cara (horrible, abominable casi de tan fea)” reflexiona Maker. A diferencia del aliento mágico de Ariel, que parece espíritu y aire y palabra y forma sin órganos y piel; los tadeys y Calibán son cuerpo, corporeidad útil y fea, antinatura cristiana como la vocación sexual de los tadeys; como la de los deformes yahoos de Swift que sirvieron para nombrar a los impronunciables Mlch de Borges.

Según el relato de Gulliver, los yahoo tienen la cabeza y los pechos cubiertos de una espesa pelambrera, barbas de chivo y una abundante cabellera que cae por la espalda. Carecen de lenguaje y sirven entre los Houyhnhnms, una sociedad equina muy noble y armónica que vive en una isla:

Entramos y vi tres horrendas criaturas que había encontrado apenas llegar comiéndose unas raíces y trozos de carroña (...) su rostro era liso y apaisado, la nariz achatada, los labios gordezuelos y la boca grande. Pero estas características son comunes a todas las naciones salvajes, donde las facciones del rostro están desfiguradas por la costumbre de

dejar a los niños de bruces en el suelo o de aplastarles el rostro contra los hombros de la madre que los lleva a sus espaldas. (Swift, *Los viajes de Gulliver* 260-261)

Y sin embargo, a pesar de su fealdad, o justamente gracias a ella, y a su utilidad corpórea Calibán, los yahoos e incluso los tadeys, de nalgas perfectas y deseadas, se parecen a los hombres: “Mi horror y estupefacción fueron indescriptibles cuando descubrí en este inmundo animal una figura humana perfecta” (Swift, *Los viajes de Gulliver* 261). Este descubrimiento del civilizado Gulliver permite entender porque el término *yahoo*, acuñado por Swift en la cuarta parte del libro *Los viajes de Gulliver*, “viaje al país de los Houyhnhnms”, llegó a la cosmología occidental para quedarse. La palabra se incorporó al imaginario no sólo para diferenciar a los colonizados de los colonizadores (a los Yahoos de los Houyhnhnms; a los Mlch del púdico prebisteriano; a los tadeys de los comarqués), sino como el exotismo hallado en la realidad de los colonizadores, exotismo que reverbera el encuentro de Colón.

Es decir, extrañar la realidad, quitarle la envoltura cotidiana para poder revelar el vínculo entre la brutalidad del encuentro primero y la sin razón de los regímenes totalitarios en el corazón mismo de la modernidad y posteriormente en sus periferias. Como si las palabras contaminarán la escritura del relato y por ende la representación de la realidad y al final la realidad misma.

En efecto, tanto los yahoos como los tadeys carnales desaparecen de los libros como personajes para reaparecer como términos en representaciones distópicas, como si el lenguaje suturara la pérdida y evocara a los monstruos, antes corpóreos, como fantasmagorías del habla que inquieten al lector del siglo XX. La palabra ‘yahoo’ aparece en Alemania durante la primera mitad del siglo corto, en el drama satírico anti-nazi del dramaturgo Bertold Brecht, *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas* (*Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* 1936), para nombrar un país, el Yahoo, donde los gobernantes mantienen el control y el poder

contraponiendo a los cabeza redonda contra los cabeza puntiaguda. En la novela de OL, los yahoos mudan en tadeys para explicar no sólo la estructura colonial de un continente sometido por el lenguaje, sino la lógica de los regímenes autoritarios de la región, particularmente las dictaduras del cono sur.

Vemos entonces que los textos humanistas del siglo XVI, históricos y ficticios no se relacionan linealmente desde la lógica de causa y efecto, sino como analogías que exhiben el presente. Analogías y morfologías que como en *Tadeys* pergeñan una cosmología con sus dioses, sus oficios, sus poderes, sus ritos, sus animales y sus sometimientos; discursos todos que puede rastrearse en las crónicas de religiosos, en el ensayo *Los caníbales* de Montaigne o la reverberada novela de Joseph Conrad *El corazón de las tinieblas* (1899), pasando por las obras de teatro isabelinas⁶⁴ como *La tempestad* o las sátiras ilustradas tipo *Los viajes de Gulliver*. De ahí que el encuentro que propone OL no sólo evoque el sistema colonial presente en los regímenes autoritarios latinoamericanos, e incluso europeos como propone Brecht, sino que revela las trampas de la representación (normatividad lingüística e ideológica) que subyacen en la novela costumbrista y realista burguesa del siglo XIX, representación impugnada por el paradigma bajtiano.

Este paradigma, “ayudó a cuestionar el logocentrismo europeo u occidental”, como afirma el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal al referirse a la literatura latinoamericana en su ensayo “Carnaval/Antropofagia/Parodia” (1979). Subraya que desde las primeras décadas del siglo XX en América Latina, los modelos importados y oficiales, aunque aceptados, eran rápidamente parodiados, violentados, canibalizados tanto por la cultura popular como por los experimentos de la vanguardia; entronizando y desentronizando las ideologías con celeridad y haciéndole justicia al “espíritu de la literatura latinoamericana”. La

64 También en *El mercader de Venecia* está implícita la estructura centro-periferia, pero en ninguna obra los personajes la encarnan como en el caso de Próspero y su relación con Calibán y Ariel

parodización permite amalgamar en un mismo fruto, en constante metamorfosis, diversas culturas, a veces opuestas o contradictorias (Rodríguez Monegal). Con su escritura de *Lupnar* y *retrete*, OL de-construye la modernidad idolatrada y recuerda que el capitalismo histórico no sólo es un sistema económico, sino una civilización-mundo, un sistema metafórico que legitima múltiples jerarquías de dominación. De hecho, la saga de *Tadeys* “define la política como la estrategia [misma] del texto” (Rodríguez Monegal 406); y con ella se cuestiona la cosmología total que sostiene la modernidad: un proyecto civilizatorio colonial de muerte. Una era imaginada a partir del encuentro de hombres medievales europeos y habitantes de lo que se llamará América, una era que consolidará el Estado moderno y sus violencias, como se representan en *Tadeys*.

3.4.2 EL ESPEJO DE LA REPRESENTACIÓN: SEMI CIVILIZADOS Y TADEYS

*¿Lograremos exterminar a los indios?
Por los salvajes de América siento una invencible repugnancia
sin poderlo remediar. (...) Incapaces de progreso,
su exterminio es providencial y útil, sublime y grande*
Domingo Faustino Sarmiento

“Este movimiento político” de inversión, explicado por Rodríguez Monegal, que desplaza el centro a la periferia, y las formas marginales y carnalescas al centro, utilizado para construir la saga de los *Tadeys*, permite cuestionar la narración simplista de los binomios (civilización-barbarie, blancos indios, Europa-América...), e invertir el postulado moderno que señala a los enemigos económicos como “grupos o pueblos con problemas”: El problema feminista; el problema indio, el problema judío, el problema musulmán, el problema del desierto. De hecho, la parodización que hace Lamborghini revelaría el dilema que prohíbe a los americanos hermanarse con la tierra y sus habitantes; en el caso de México con su historia y en el de Argentina con el desierto. Más aún, la parodia lamborghiniiana de-construye el imaginario argentino de la tierra mítica prometida y la contradictoria tarea de desertificar lo vivo.

La llamada ‘Conquista del Desierto’, no sólo fundó un espacio geográfico determinado y determinante en el posterior rol económico de la Argentina en el sistema mundial, —la estructura centro-periferia del siglo XIX, liderada por la hegemonía británica, delimitaba al país como granero del mundo y productor de carnes y lanas (Putero)—, sino que organizó un orden simbólico que articula la cartografía literaria argentina llenándola de encuentros violentos. Esos, donde el hombre blanco, barbado, cristiano, jurídico, racional y civilizado, posiblemente desterrado en el desierto, se encuentra con el Otro, el indio, el gaucho, el malón, el ocultado, el desaparecido, pero que a pesar de todo reaparece persistentemente y de forma cambiante como en *Tadeys*. Así, el desierto, como antes lo anunciara Ezequiel Martínez Estrada, en su obra *Radiografía de la Pampa* (1942), funda la

nación argentina; la tierra que dibuja las orillas borgeanas y la saga de los tadeys y se constituye como el espacio privilegiado de los encuentros históricos y ficticios que reproducen el orden colonial impuesto en América Latina.

El desierto Argentino funciona como una metamorfosis: termina cuando se señala el campo argentino o la dictadura; se vacía cuando se propagan los campos de trigo o soya; se puebla de diversidad literaria — indios, yahoos, tadeys, gauchos—cuando se eliminan en la realidad los habitantes del lugar. Lo que se produce es una reconversión imaginaria del espacio. Muy posiblemente por ello el tadeys, habitante del desierto, aunque no haga historia, aparece veladamente como enemigo del Estado, sustrato económico, orden simbólico y máquina productora de deseos, metamorfosis y muerte.

Para entender este orden simbólico que articula la cartografía literaria argentina, es necesario revisar el linaje de algunos monstruos previos a los tadeys, a los Yahoos borgeanos, de los cuales ya hemos hablado, e incluso a los indios come-sangre de Colón; monstruos que por una extraña razón o por un equívoco lingüístico se relacionan con perros, y que Colón señalaba de come-hombres o caníbales. Empecemos la revisión con esos seres amorfos que Heródoto describe como cinocéfalos (κυνοκέφαλοι), cabezas de perro, y que posiblemente provengan de las veneraciones egipcias a dioses amorfos (el híbrido Seth, Anubis cabeza de Chacal). San Agustín y Marco Polo también los mencionan y en la Iglesia ortodoxa oriental, algunos iconos insinúan representaciones de San Cristóbal, el santo de los viajeros, como un coloso pagano con cabeza de perro convertido al cristianismo, por citar sólo algunos ‘cabeza de perro’ que pueblan brumosamente la imaginería de la cristiandad (Lecouteux). Pero entre las múltiples imágenes medievales que reproducen los cabeza de perro, nos interesa particularmente las que aparecen en el libro *Historia de los Lombardos (Historia gentis Langobardorum)*, escrita en el 787 en latín, por Pablo, un benedictino Lombardo, quien explica que en tiempos de guerra los lombardos “pretenden que en sus campos guerrear

Cinocéfalos, es decir hombres con cabeza de perros. Entre sus enemigos difunden el rumor que estos hombres guerrearán obstinadamente, beben sangre humana o su propia sangre si no pueden acceder a la del enemigo”⁶⁵ (Lecouteux).

No sabemos si el texto lombardo puebla la cabeza de Colón o el mundo oral de las ciudades comerciales italianas del siglo XV, sin embargo, el paralelismo con lo descrito en el *Diario del Genovés* es asombroso: “había hombres (...) con hocicos de perros que comían los hombres y que en tomando uno lo degollaban y le bebían su sangre” (Colón, *Diario de a bordo* 04.11.1492). Empero, más asombroso aún es el paralelismo del texto lombardo y las costumbres escitas de degollar caballos con los versos “el festín”, del capítulo 2 del poema *La cautiva* (1837), de José Esteban Antonino Echeverría, publicado dentro del volumen de *Rimas*.

En torno al fuego sentados/
unos lo atizan y ceban;/
otros la jugosa carne/
al rescoldo o llama tuestan;/
aquél come, éste destriza./
Más allá alguno degüella/
con afilado cuchillo/
la yegua al lazo sujeta,/ y a la boca de la herida,
por donde ronca y resuella,/ y a borbollones arroja/
la caliente sangre fuera,/ en pie, trémula y convulsa,
dos o tres indios se pegan/
como sedientos vampiros,/ sorben, chupan, saborean/
la sangre, haciendo murmullo,
y de sangre se rellenan. (Echeverría 19)

Los salvajes de Echeverría no son escitas bebiendo sangre, ni caníbales con hocico de perro, ni tadeys comiéndose los unos a los otros, sino vampiros en pleno asado argentino que, en un solo y único gesto sediento de sangre y pampa, engendran el monstruo argentino del desierto. Su tono es épico, como el enfrentamiento de los escitas contra los persas, como la peregrinación de Colón hacia lo desconocido, como los textos fundadores; de ahí que el festín

65 “Simulant, se in castris suis habere cynocephalus, id est canini capitis homines. Divulgant apud hostes, hos pertinaciter bella gerere, humanum sanguinem bibere et, si hostem adsequi non possint, proprium potare cruorem” (Diácono Libro I, cap. XI). Pongo la cita original en latín, la versión al español es mía a partir de la traducción francesa de Lecouteux

vampiresco y bárbaro sea la contracara de lo cristiano y especialmente de lo ‘no bárbaro’ desde Heródoto y Plinio, considerados los especialistas en describir monstruosidades y barbaridades según la tradición clásica canónica: “Ya he mencionado que hay pueblos escitas, y muchos, que se alimentan de carne humana, (...) (incluso en Sicilia e Italia), hubo pueblos de semejante monstruosidad, como los cíclopes y los lestrigones” (Plinio 11).

Echeverría, hijo de un comerciante vasco, y haciéndole honor a su apellido euskera «casas nuevas», no sólo está preocupado por la realidad nacional argentina que intenta describir (Jitrik, “Echeverría y la realidad nacional”), sino que funda los muros de la casa, las fronteras donde se levanta el imaginario del desierto argentino, la orilla que divide hombre y naturaleza. Un rizoma de la cosmología medieval que trajo como cepa Colón y se reprodujo, con variantes, como estructura colonial en los dos lados del Atlántico. De ahí que el primer fragmento de los nueve que componen el poema, *La cautiva*, intitulado “El desierto” proponga una frontera paralela a la propuesta por Heródoto como el límite entre lo civilizado griego y lo bárbaro escita; análoga al mundo cristiano descrito por Juan de Mandevilla que terminaba en Jerusalén y que retoma Colón al separar los taínos buenos de los caníbales.

Podríamos decir entonces que Echeverría, siguiendo este linaje de encubrimientos y fronteras, funda un Adán y Eva rioplatenses, centrales. Son la primera pareja Brian y María expulsados al dolor, al desierto donde pasan innumerables penurias para finalmente morir. La representación de esta muerte traza límites, diferencias y exclusiones; es un acto que funda la frontera entre lo civilizado y la barbarie, al lugar donde viven los monstruos come-hombres, los indios.

Ese Otro (vampiro, indio, caníbal, bárbaro) que degüella al animal y bebe cuasi lujuriosamente de la herida abierta de la yegua es una fábula fundacional que se repite en otros autores argentinos y en otros gestos literarios y políticos, algunos como crónica y otros con ironía. Encontramos la escena de los indios bebiendo sangre de alguna vena de la yegua,

poco después en 1870, en las apostillas que el general Mansilla publicara en el periódico la Tribuna y posteriormente se convirtieran en el libro *Una excursión a los indios ranqueles*: “Le entregaron la yegua, la carnearon en un santiamén y se la comieron cruda, chupando hasta la sangre caliente del suelo” (Mansilla).

La misma idea la apunta el poeta Lugones, en la primera década del siglo XX, en su ensayo *el Payador*: “Después [el indio] mandaba degollar una yegua, y en la misma herida caudal, desayunábanse con un largo trago de sangre” (Lugones 157). Borges cubre la misma escena de sombras y sueños dándole un giro crítico y circular en el cuento “Historia del guerrero y de la cautiva” donde narra que “en un rancho, cerca de los bañados, un hombre degollaba una oveja. Como en un sueño, pasó la india a caballo. Se tiró al suelo y bebió la sangre caliente” (*OCI*, 559). Más cerca de nosotros pero posterior a la saga de los *Tadeys*, César Aira parodia la expedición militar de Mansilla en su relato *Entre los indios*, donde recupera, con mucha carga irónica, exactamente la misma escena: “Entre los indios reinaba la convicción de que la sangre de yegua era un excelente tónico, y no se privaban de beber cuanto podían. Para ellos, era todo ver una yegua y correr a cortarle una vena y aplicar la boca como un ternero a la ubre de la vaca” (Aira, *Entre los indios* 25).

La idea tan monótonamente repetitiva, como en el caso de Colón, una vez más se vuelve sospechosa. Manifiesta un discurso construido y, como hemos intentado demostrar en este capítulo de la tesis, una reconstrucción que repite otros discursos, a su vez, contruidos, como la caja china que aparece constantemente en la novela de *Tadeys*. Su repetición durante 500 o 200 años lo convierte en una verdad incuestionable, como lo sugiere Carlos Gamerro en el tercer capítulo de su ensayo acerca de la literatura argentina, *Facundo o Martín Fierro: los libros que inventaron la Argentina* (2015). Posiblemente por ello Lamborghini descontextualiza la escena en su cuento *Las hijas de Hegel* fechado 1982, integrándola, con un dejo de crítica, la historia de la Conquista del desierto:

¿Acaso no alambramos los campos y empalamos a los indios? Contra la opinión de nuestras mujeres que pretendían (pero callándolo) dulcificar sus costumbres, pero adoptar la —¡adoptarla! ¡hijas de Hegel!— de beber sangre de yegua en pequeños vasitos de licor, como si variando el Continente el Contenido variara. Sangre de yeguas, sois. (Lamborghini, *Las hijas de Hegel* 223)

Lamborghini no encubre al indio con el proceso civilizatorio, devela la ignominia de la conquista que inicia con alambrar los campos, apropiarse de la tierra de otros. Además, el indio, generalmente encubierto, se transforma en mujer y se convierte en monstruo bebedor de sangre. Una alquimia parecida sucederá en *Tadeys* con los hombres encubiertos y transformados en damas, amujerados en el barco, mientras que las mujeres, innecesarias, son representadas como tontas; tanto las ricas: “Las mujeres de la casta [Vomir] se casaban con imbéciles” (Lamborghini, *Tadeys* 126), como las pobres “Una concha (mujer) confesó no entender de política (127)”.

En cambio, los tadeys más amorfos en su sexo, no beben sangre lujuriosamente; no, los tadeys machos se entregan de día, en una continua orgía sodomita o antropofágica y de noche a la reproducción de la especie. Sus actos no son cotidianos, sino ficciones de exceso que habitan los umbrales. Por ello, siguiendo la propuesta de la menipea estudiada por Bajtín, los tadeys encarnan conceptos que encubren una realidad política económica. Así, aunque la Comarca parezca sumar en el cuerpo de los tadeys todas las monstruosidades cristianas (antropofagia, sodomía, incesto, agresividad sexual femenina), que Colón trajo con su discurso, en realidad comparte con la ficción orientalista y ‘Orientalia’, no un discurso de verdad sino un signo del poder atlántico-europeo (Said, *Orientalismo* 301-302) y la metáfora cultural de una Latinoamérica dividida entre Arieles y Calibanes; Ariel colabora mientras que

Calibán como OL intentan resistirse invirtiendo el lenguaje, la lengua recientemente adquirida (500 años no es nada) y venida de ultramar.

3.5 LA ENCARNACIÓN DEL ENCUENTRO: EL AÑO

No te ayuntarás con hombre como con mujer; es una abominación.
Levítico, 18: 22

En segmentos anteriores expliqué que la cristiandad renacentista hizo del hombre europeo un centro rodeado de orillas y comarcas; Lamborghini parodiando esa construcción centra el drama de su novela *Tadeys* en el año, rodeado de caníbales (al oeste) y lascivos orientales (al este). El año, circular y andrógino, fusiona lo que la imaginería medieval enfrentó: la ‘cabeza-razón-dios-masculinidad’ del ‘cuerpo-instintos-mortal-femineidad’. No deja de ser curiosa, en este contexto, la etimología de la palabra año; *anus* en latín que proviene del protoindoeuropeo año: anillo (Sáez 70), adminículo de metal que une parejas y consagra vínculos, ambos rituales de posesión. De ahí que el hoyo ‘taydesiano’ pueda definirse como objeto de unión, pero también como instrumento de diferenciación social y de sublevación femenina; como estructura de Estado y como piedra fundacional de la Comarca; una lo que estaba desunido y revela la muy temida otredad.

El discurso de la otredad es viejo, se puede rastrear antes del salvaje medieval y sus nexos con la naturaleza (Bartra 81-98), pasa por la mujer, los herejes los caníbales, los lascivos y desemboca en los tadeys; es un Otro insalvable como el año. Escribo ‘insalvables’, porque su otredad, en caso de sublevación, amenaza al sistema económico como lo conocemos desde el siglo XVI; es decir al régimen de propiedad y posesión vigente que se inscribe en el ‘sistema mundo global’. Así, con el gesto de la penetración anal Lamborghini anuda, como lo hace el gesto carnavalesco, lo sagrado y lo humano; lo masculino y lo femenino; la razón y el cuerpo; la norma y el deseo y, por supuesto, lo civilizado y lo salvaje. Además, la analidad planteada por OL destruye las construcciones de género heteronormativas y exhibe las jerarquías del poder colonial, vinculando el presente autoritario y violento de la Comarca (cap. i), con el pasado de los tadeys (cap. iii).

Cabría preguntarse, ¿de qué hablamos cuando hablamos del ano? Aparentemente, el ano es un hoyo igualador; todos tienen (tenemos) ano. Corporalmente designa el orificio que se halla en el extremo terminal inferior del tubo digestivo. Puerta de intercambio, desecha lo que entra por la boca y asegura la salud corpórea; paralelamente, se opone a la boca en tanto habla y se refiere a la fosa de los desechos. Para Lacan, el ano encierra el fantasma del saber de la Antigüedad ese que, como cópula mítica, recibe la penetración (pensamiento/ *nous*) e insemina la materia, el mundo, recreándola (Fink 180-181).

Socialmente, es el lugar preferido de la injuria patriarcal y el espacio donde el yo y el Otro, una otredad borrosa, se definen. Es curioso notar que del yo, en general, no suele hablarse en términos concretos sino abstractos: se habla del yo-divino; del yo-hombre; del yo-nación o del yo-patria, en cambio el ano es casi siempre de un Otro concreto penetrable y consumible. Al respecto, el escritor argentino, contemporáneo y amigo de Lamborghini, Nestor Perlongher en su texto *Matan a una marica* escribe “La privatización del ano, se diría siguiendo al *Antiedipo*, es un paso esencial para instaurar el poder de la cabeza (logo-ego-céntrico) sobre el cuerpo: sólo el espíritu es capaz de cagar” (Perlongher, “matan a un marica” 37). Mitológicamente hablando, la idea de Perlongher recuerda a un Zeus pariendo por la cabeza a una Atenas, joven soltera vestida de guerrero. La niña debió salir del vientre de Tetis pero Zeus temiendo la sublevación de sus vástagos, la repetición de su propio golpe de estado a Cronos, se tragó a Tetis embarazada. Así el hombre-logos-poder se impuso sobre la mujer-cuerpo-crianza y, parafraseando a Perlongher, el espíritu fue capaz de parir. El también activista añade:

Si una sociedad masculina es —como quería Freud de *Psicología de las Masas*— libidinalmente homosexual, la contención del flujo (limo azul) que amenaza estallar las máscaras sociales dependerá, en buena parte, del vigor de las cachas. (...) (el no llegar a tiempo a la chata desencadena en *El Fiord* de Osvaldo Lamborghini, la violencia del

Loco Autoritario); Bataille, por su parte, veía en la incontinencia de las tripas el retorno orgánico de la animalidad.) Controlar el esfínter marca, entonces, algo así como “un punto de subjetivación”: centralidad del ano en la constitución del sujetado continente. (Perlongher, “matan a un marica” 37)

La subjetivación no dice que la incontinencia de las tripas muchas veces revela miedo, que el miedo sería entonces un regreso a la animalidad; por ello el miedo debe negarse, indica el mandato masculino; “sujetar el culo , de alguna manera, sujetar el sujeto a la civilización” (38). El macho-patriarcal antes de aceptar el miedo (la animalidad, la barbarie) violenta el cuerpo del Otro. Como si la violencia, en términos de civilización patriarcal capitalista, fuera el regreso a lo viril y por lo tanto a lo verdaderamente humano.

Si la privatización del ano impone la cabeza sobre el cuerpo, y el cuerpo masculino sobre los demás cuerpos, al mismo tiempo insinúa nuestra animalidad, por ello, el ano es fundamentalmente un enigma que, como el de la esfinge, remite a nosotros mismos. De hecho comparte su etimología con la criatura mitológica apostada a la entrada de Tebas que exigía enigmas a el caminante para no ser devorado. En efecto, la voz esfínteres proviene de la voz griega sphinx/ Σφίγξ (quizás σφίγγω, ‘estrangular’); coincidencia que conocía perfectamente el poeta cubano Lezama Lima: “En griego esfinge y esfínter tienen la misma raíz: contraer” (Lezama Lima, *Diarios* 84). En todo caso, el ano al contraer, al estrangular, separa al yo del Otro. Es Otro el que usa el ano y el ano es Otro. Y si bien, en la novela de Lamborghini el ano es también un otro etnográfico llamado justamente tadey, parodia de lo antropológico que ya hemos anotado (González Echevarría 213-214); la representación del ano también pasa por otros discursos, no menos coloniales u opresivos que el etno-antropológico. Pienso en la imaginería pornográfica y en el discurso cristiano, ambos de raigambre patriarcal y jerárquica. Empecemos por el más presente, el pornográfico.

Si bien algunas características del género pornográfico llenan las páginas de *Tadeys* como 1) el uso de los personajes como objeto intercambiable (el niño boyerito); 2) la denominación del cuerpo como máquina, entendida desde la perspectiva del siglo XVIII y el Marqués de Sade (el ano); 3) la orgía como inventario de posibilidades aparentemente infinitas (las violaciones parecen infinitas) y 4) la creación de un universo cerrado monotemático, de lenguaje reducido y grosero, donde todo, absolutamente todo, está relacionado con la situación erótica (la analidad) (Sontag); en realidad estos elementos sólo saturan el capítulo i y las escenas de este fragmento podrían analizarse como parodia del género pornográfico, aunque la estructura que propone Lamborghini en la saga va más allá.

En realidad, más que pornográficos, los personajes del primer capítulo de *Tadeys* recuerdan aquellos protagonistas de la novela sentimental, del cual el género pornográfico se nutre. Entre ellos rescato el maniqueísmo de los personajes, divididos en víctimas (amantes con altas dosis de ingenuidad) y victimarios (verdugos). Efectivamente una mezcla de sentimentalismo y pornografía parece suceder en este primer capítulo donde el niño boyerito, como el personaje de Justine en la novela de Sade, *Justine Justine o los infortunios de la virtud* (1787), no parece tener ni voluntad, ni inteligencia, ni memoria, como exige el género. Lo demuestran las palabras que utiliza el hombre mayor y casado para imponer su poder sobre el boyerito: “¡Te cogí, ves que te cogí! ¡No te me ibas a escapar! Y ahora límpiala de tu propia mierda.” Le grita enajenado Kab al niño. Una vez más, el verdugo le ha mentado, lo ha lastimado y se lo ha cogido. Y a pesar de la repetición del hecho, la víctima vive en un estado perpetuo de asombro, incapaz de aprender de las repetidas violaciones a su inocencia que Kab sintetiza de la siguiente manera:

(...) soy yo quien te descubrió el culito y te lo hice. ¿te acordás cómo llorabas? ¡Y al mismo tiempo me preguntabas si te tomaría por esposa si me quedaba viudo! ¡Hay que ser puto para hablar así, puto de toda la vida! (Lamborghini, *Tadeys* 28)

La experiencia violenta y anal del boyerito aparece como sufrimiento pero no como posibilidad de aprendizaje y, la desnudez de los sentimientos, como acto denigrante que vulnerabiliza. Situación paralela a la escena de la película “porno donde se culiaban a un chico sabihondo”.

La película sirve como una concatenación de ironías que multiplican lo que sucede al inicio del capítulo i. Funciona como la representación dentro de la representación, como el autorretrato de Maurits Cornelis Escher sobre una esfera de cristal que lo refleja hasta el infinito; una repetición sin fin pues la escena también se repite en las visiones de Jesús redentor que tiene Taxio Vomir: “No vayas a sacármela rápido, querido. Cuando salgas hacía que la cabezona pase despacito por el hoyo. (...) había acabado pero igual de la dejaba adentro” (Lamborghini 1983: 167). Una repetición incansable, que a veces sucede con placer, pero que los personajes dentro de la novela viven, en general, como un dolor único, como una situación irrepetible o una representación de la realidad, como conjetura Trébol: “muy realista [la película] pues un adulto con una poronga cabeza de gato” lastimaba el culo imberbe de un niño que “gritaba de dolor como un poseso” (Lamborghini, *Tadeys* 57). La ironía entonces se impone simple, entre la realidad dentro de la novela y la representación realista del cine; se impone doble con el lenguaje que borra la literalidad y las metáforas “poronga cabeza de gato”; y finalmente se impone triple y compleja como estructura paródica, entre la muerte con sentido y alma y, esa otra muerte dónde sólo hay ano y después intestinos. Al salir del cine, el gánster Trébol concluye que más allá de ano sólo hay intestinos; su frase literaliza el cuerpo y parodia al género sentimental convirtiendo el deseado romanticismo en muerte. El gánster sale del cine alabando al director de la película, pues a pesar de la sangre y los intestinos que se salen del cuerpo del niño logra que en la escena final, “un toque de grandeza” del director, el niño moribundo jure que “seguiría amando a su hombre”(57). El cine, en este caso, no habla del enigma de la muerte, la muestra como espectáculo e ironía siniestra.

Trébol no parece sorprendido de la expresión romántica en medio de la muerte y los intestinos, nosotros tampoco. La entrega amatoria de la víctima hasta la muerte es algo común y aceptado en la Comarca. Empero, a diferencia de la pornografía popular donde se refuerza la imagen tradicional del mundo y se reducen los múltiples juegos eróticos a relaciones de poder entre hombres y mujeres, o relaciones marginales (pedofilia, zoofilia), en *Tadeys* las relaciones son casi exclusivamente entre hombres. A diferencia también de “la imaginación pornográfica” —concepto que acuñara la ensayista norteamericana Susan Sontag, a finales de los años 60, para referirse a la estética trágica del erotismo y su nexa con la muerte en ciertos escritores franceses como Bataille, *Historia del ojo* (1928), o Pauline Réage con su *Historia de O* (1954)—, e incluso, a diferencia del castillo privado del libertino sadiano, la saga tadeysiana sucede en ambientes públicos de una sociedad que podría parecer a primera lectura obscena. En realidad, la obscenidad y los excesos del aparato estatal, del Estado dedicado a proveer víctimas al poder, revelan las estructuras de sumisión impuestas tradicionalmente para controlar el cuerpo de las mujeres y de los Otros (caníbales, orientales pero inferiores siempre), en la saga, empero, concentrados en el ano de los hombres. Irónicamente, *Tadeys* confirma que la utópica liberación de las fuerzas sexuales, propuesta por Sade como algo privado y elitista o anárquico, sólo es posible vía el Estado; independientemente de su forma de gobierno: mítica (canibalia), despótica (orientalista), democrática (liberalismo) o dictatorial (facismos).

Todos tenemos ano. Este hecho aparentemente obvio, empero, puede analizarse como una estructura política vertical que divide el mundo en activos y pasivos mucho antes del advenimiento de la modernidad y la existencia de LacOmar, nombre antiguo de La Comarca. Lo activo, acción, es considerado positivo, masculino, cosa de hombres y poder. En cambio, lo pasivo, matriz, es femenino; cosa de mujeres, de hombres frágiles, de niños y de Otros. Los activos experimentan placer y se sitúan arriba donde el poder se transmite de padres a hijos;

linaje de varones fuertes. Los pasivos, en cambio, viven anhelantes y su existencia pasa por la entrega. Una especie de alquimia entre el dar y el tomar que hunde sus orígenes en la antigua Grecia, donde el niño (erómenos/ ἐρώμενος) salido del gineceo, y las faldas de mamá, es iniciado sexual e intelectualmente por un hombre mayor (erastés/ ἐραστής, 'amante'). En España se conserva la expresión “hacer el griego”, eufemismo para el coito anal, aludiendo a la equívoca idea de la homosexualidad en la antigua Grecia.

Equívoca en efecto pues Foucault afirma, no sin cierta ironía, que el gran amor entre un hombre mayor y un joven, propuesto por Platón en *El Banquete* (385–370 a.e.C), era en realidad un sistema aristocrático que resolvía el problema de la pasividad, vista por la *Polis* como un deshonor y asociada a lo sucio y vergonzoso. Explica, en el inciso titulado “el honor de un joven”, que la juventud en Atenas era considerada un período de transición, una etapa en el devenir de un varón dentro de la ciudad. El mancebo por su edad, tenía una condición total de deseable mientras que su honor aún no se había construido. Su honra futura dependía de su capacidad de *dar* a la ciudad y defenderla en tanto guerrero, incluso del uso que le diera a la Fortuna de ser bello y deseado. De ahí la permisividad de su relación con un hombre mayor que le enseñara a ser útil a la ciudad. En este caso su pasividad (nunca afeminamiento), no era considerada deshonrosa, caso inverso para un hombre mayor que gustara de lo pasivo (Foucault, *Histoire de la sexualité II* 265-272). Lo mismo sucedía en Roma.

Aunque no existía la frontera entre relaciones homosexuales y heterosexuales entre romanos, sí existían tres parámetros para las relaciones: libertad amorosa o exclusividad conyugal, activo o pasivo, hombre libre o esclavo (Veyne 26). Apuleyo califica de antinaturales algunas complacencias infames entre hombres, sin embargo no estigmatiza el carácter homosexual de la relación sino el servilismo y la sofisticación propia de extranjeros; entendiendo lo servil como actitud de esclavos y no de nacidos libres (la ley Scantinia del 149 a.e.C, protegía de la posible violación a la mujer casada, a la doncella y al mancebo de cuna

patricia); y el artificio como aquello que no es natural, algo impostado que se aleja de las costumbres sociales romanas (Veyne 28, 29). Huelga decir que el ideal de un hombre virtuoso (activo independientemente del sexo de la pareja), se oponía al *impudicus* (homofilio pasivo), recordando que virtud y viril comparten la misma etimología *vir* (hombre, guerrero) que los romanos asociaban a *vis* (fuerza, potencia) y oponían a letargo y placer. En pocas palabras, era virtuosa costumbre del ciudadano romano dominar los propios impulsos, pero también dominar a los demás: esposa, amantes, hijos, esclavos y extranjeros. Seneca el viejo, sintetiza la virtuosa, púdica y natural costumbre del *dominus* de dominar en la siguiente frase: “la pasividad sexual (*impudicitia*) en un hombre libre es un crimen; en el esclavo, una obligación; en el liberto, un servicio” (Séneca IV: 300-301).

En la Comarca el padre de familia puede ser pobre como el cabrero Rete Kab; puede también ser un pobre diablo como el tendero Seer o un patriarca como el alcalde Dan Vomir. Este padre de familia, *dominus* total y cabal, seguramente es blanco, barbado y monoteísta (aunque sea ateo); ilustrado y maquiavélico con doctorado de filosofía en París y estrategia militar en West point, París y Berlín oriental; se casó en Francia y tiene “dos hijos, cuya edad ni siquiera recuerda”. Gobierna un reino LacOmar, como propiedad privada, y tiene poder, mucho poder (Lamborghini, *Tadeys* 125-131). Dan Vomir, verdadero señor civilizado somete a los demás ya sean pobres como Rone el dueño del hotel Rau (128); extranjeros como los que financian *El Estiércol*, pasquín opositor (126); rebeldes como los de la liga del sur o los nuevos patriotas (130); supersticiosos como los Obispos vinculados a Roma o sodomitas como los tadeys, que sustentan el sistema económico. De hecho, la riqueza y el poder en la Comarca se definen a partir del acercamiento o alejamiento histórico de los tadeys, que además son objeto de deseo de cualquier padre de familia.

Como en Roma, el ano en la Comarca divide al mundo en dos entidades: activo/hombre frente a pasivo/mujer-hombrecillo-niño, y determina, en términos de hombría,

la diferenciación social: *dominus*-esclavo. No es lo mismo ser tendero que aristócrata explica Lamborghini a partir de un pequeño diálogo casi infantil:

¿es usted el tendero?

Emocionado le había respondido:

—sí, Excelencia. Le informaron bien. Soy el tendero, y aquí estoy: a sus pies para servirle.

El aristócrata contestó, veloz como una saeta:

—servirle de nada. Si sos el tendero, ¿no querés que te rompan el agujero?
(Lamborghini, *Tadeys* 51)

Negar con bromas anales al pobre, al tendero o a la mujer es casi un hecho institucionalizado en la Comarca, particularmente en la ciudad donde los niños para divertirse injurian por el sonido de su nombre al protagonista, Seer “que se parece a coger”, cantándole en rima, a partir de su apellido paterno, “Tijuán: por el culo te la dan” (38).

No se trata de un adoctrinamiento preciso o deliberado, sino de una estructura cultural de normalidad que se posiciona en el centro del discurso como un sol y dirige sus rayos hacia cualquier lugar. En este caso, a diferencia de la relación entre Kab y el boyerito, no se trata de una estructura vertical donde los más fuertes entrenan y someten a los más frágiles — Seer no sabe exactamente qué significa eso de *dar*—, sino de un crisol de discursos que iluminan y queman. Es el ano, con sus dichos y sus rimas ejercidas y practicadas en lo cotidiano, lo que produce la realidad de Seer, de la escuela, de la Comarca. En su repetición discursiva —¡El lenguaje, al fin y al cabo, produce realidades! diría Butler—, hierde tanto al niño como a su padre el tendero.

Este adulto, desolado por los cantos infantiles que riman con su apellido, asume una hombría perdida que se desliza del poder a la sumisión, una deshonor que desembocará en la locura. OL aprovecha la escena de la locura para presentarnos los discursos anales como instrumentos de sublevación femenina. Tuerce el discurso y la estructura binaria, aceptada

desde la antigüedad, para sublevar el discurso de sus personajes. En efecto, antes de enloquecer el padre de Seer discute con la esposa: “Yo quería convertirlo en un gran bufarrón” (72), exclama enojado al darse cuenta de la traición de la madre que ha convertido a Seer en un niño delicado con deseos de entregarse: “¡Pobre imbécil, [le rebate la esposa], Seer será una señora como yo me lo propuse!”(73). Más adelante, atada y a punto de ser asesinada tomada por el culo, desafía: “—Ella, mi niño, será una dama de alcurnia, con su culo de fresa en un puño, y extensible y chispeante como un golpe de abánico”(73). El juego de esta escena entre hombre/acción y mujer/objeto-pasivo podría sintetizarse como una exigencia política de hoyos: Los hombres abren la boca y cierran el culo mientras que las mujeres cierran la boca y abren el culo. Sin embargo la crianza de Seer ha invertido los papeles, la madre morirá penetrada pero habrá hablado y habrá transformado a su niño en puto.

Notamos que la vigilancia no es tanto sexual, lo castigado es el deslizamiento que implica la entrega del ano. Una entrega que transforma la identidad de tal manera que trastoca la esencia, como sucede con el proyecto estatal Minones donde “*todas, todos serán mujeres, las más adorables, las más perfectas*” (80). El proyecto puede explicarse de la siguiente manera, no carente de ciertos problemas:

La cadena de convictos llega a bordo, los bufas los sodomizan a granel, y mientras algunos conservan un resto de masculinidad durante cinco o seis días, otros, en veinticuatro horas se vuelven idólatras del miembro, la *feminización* se les convierte en un paraíso antes de pasar a la segunda fase del aprendizaje, la que se pensó para volverlos damitas: pero estos, como meros homosexuales pasivos ya se sentirán en la gloria. El barco se transformaría en una máquina de putos. Los que conservaron algo de masculinidad, entonces, los usarían de esposas: las damitas (*por proyección*) no serían ellos, que se entregan por temor al castigo de la autoridad, sino los *otros*, los que la aman con pasión. (80)

Vemos que “el buque-cárcel era un tanto feroz. Los sodomizaban en cuanto subían a bordo y, a los pocos meses ya eran nenas, preciosas muñecas” (20).

Recordemos que en la Comarca, como en el imaginario histórico, no es igual penetrar, función activa, que ser penetrado, función pasiva, y que la identidad masculina se construye de forma ambigua. Si bien a los hombres les está permitido penetrar todo lo que deseen — bufas, cogeculos o enculadores—, en ningún caso pueden ser penetrados. Deducimos entonces que la sociedad comarquí se organiza a partir de valores binarios, en un primer momento de verdugo y víctima; estructura que se complejiza y deviene una política de hoyos sustentada en el tomar y dar, en el penetrar y ser penetrado, en dominar y ser dominado. Política de hoyos que se legitima en una ideología que sólo ofrece dos funciones sociales: amo/esclavo; ganador/perdedor; fuerte/débil; poderoso/sumiso; propietario/posesión; Aristócrata/tendero; sujeto/objeto; hombre/mujer-amujerado; Estado/ciudadano y civilizado/salvaje. Este orden se construyó asumiendo el término de ‘tomar’ como lo civilizado y progresista; frente al segundo término de ‘dar’, cotidianamente inferior donde se resguardan la mujer, el homosexual, el indio, el pobre, el Otro.

La sociedad pretende ser activa construida por y para hombres, incluso en términos de violación; es decir que no necesita a las mujeres ni siquiera para demostrar el poder de sometimiento vía la violación: todo mundo sabe en la Comarca, “hasta el más palurdo de los ciudadanos”, que la sabiduría en las leyes no castiga la violación, práctica común, de una persona de sexo masculino, aunque se trate de un menor de edad (97). La masculinización totalizadora de la Comarca, invierte el miedo social de las mujeres a ser violadas, y encarna el imaginario carcelario del hombre común, que teme ser violado en la prisión.

Sin embargo, a pesar de esta estructura de hombres para hombres que someten a otros hombres aparentemente rígida, en la trama lo binario se retuerce con la repetición, se invierte

con pequeños elementos cuasi infantiles, paródicos, que revelan la locura y los absurdos de un régimen autoritario y despótico virulentamente parecido al mundo actual.

La novela inicia con la historia de Rete kab, padre de familia que no sólo es un *dominus* activo que durante el día trabaja “con tesón e inteligencia para que los suyos [su mujer y su hija] no [terminen] en la miseria” (Lamborghini, *Tadeys* 21) sino un amo que por las noches en el establo sodomiza a un niño. Se podría decir que también es un déspota que ejerce una relación de bardaje con el boyerito de 11 años: “Poné el orto y cerrá el pico” (28). Las cosas siguen complejizándose y el discurso pornográfico que se transformó en una estructura binaria de poder rápidamente se complejiza hacia un tema más sutil que se desarrolla a lo largo de la novela, la entrega vulnerable del Ser, con mayúscula, a partir del ano; y esta entrega del ano aparece como objeto de la máquina insaciable del capitalismo.

Desde el inicio del texto, Lamborghini pone en escena al ano y la sodomización como motor de la acción. Una ironía doble, pues violenta, destruye, mata, enloquece pero también alimenta la máquina de deseos: las familias de tenderos sueñan con ser sodomizadas para escalar socialmente; los cabreros de regiones aisladas y pobres olvidan el hambre, la muerte y las calamidades bebiendo Gomsterffi, la bebida nacional, y añorando ser sodomizados; los tadeys, esa otra especie que vive en el desierto, olvidan los peligros y se acercan a los humanos deseantes de ser sodomizados. También las mujeres alimentan o celan el ano masculino que las ha desplazado. Sin embargo, cabe recordar que las hembras tadeys, en su origen, son vírgenes del ano; incluso, el Señor de la cueva, con gruñidos se pregunta si “las hembras, ¿tienen ano?” (223). Sí, lo tienen pero lo descubren excitadas y deseosas el día que fue penetrado por Maker el Gran Tadey, penetrado y muerto; antes “eran decentes, según las reglas (ojo comarquí) de su especie” (222), y esa decencia virginal de alguna manera las marginalizaba de los machos enloquecidos por la sodomización. En los humanos algo paralelo sucede al comer sodomización (carne de tadeys) te conviertes en sodomita (hombre

con deseos de ser tadeado); es decir, en un *maría* cualquiera, como Obitur, el preferido del obispo (226).

El ano, después de la muerte del Gran Tadey, aparece como apertura igualadora para hombres, mujeres y niños; al ser penetrados todos se convierten en hembras “a punto de tocar —ese puntito— sombrío de la muerte” (223). Símbolo y parodia de la condición ontológica del ser: Ser un hembra ser, un tadeys ser, un Tijuán Seer, un puto ser, pero siempre un ser vulnerable, cerca de la muerte, y añorante porque ha sido tomado por el ano. Como lo explica la siguiente frase:

... sintió dolor (ambiguo) durante la primera embestida de la cabeza. Después se estremeció de placer hasta que el chorro de semen engrasó una vez más su destino de hembra ser, o de lo que fuera a ser: (...), él era algo, Dios quiso que naciera. (29)

Esta característica del ano como sentido de existencia, placer y deseo perpetuo, no sólo aparece en el niño de once años que termina suicidándose, sino en casi todos los personajes de la novela, independientemente de su escala social o su edad, “El capitán un hombrón que de sólo recordarlo me hace vibrar los cantos de las nalgas, yacía en un canapé, pero no yacía solo: lo acompañaba un muchachito afortunado, de apenas quince primaveras, pero a pesar de su juventud un verdadero profesional. Para captar lo refinado de su técnica, bastaba observar como le acariciaba los huevos [...] y se hacía masajear los pezones mientras con cada empujón del bufa se abría cada vez más” (Lamborghini, *Tadeys* 166); independientemente de su género, “A la muchacha la violaron antes de matarla, y como su más hermoso atributo era el culo, el culo le rompieron los integrantes de la banda” (166); o su realidad, “*Cristo boca abajo y entró la Virgen. Mientras Taxio lo penetraba, era Ella quien gemía, era la Virgen quien mientras Cristo (algo que parecía imposible) la verga entera se tragaba*”⁶⁶ (173). El

66 El original en cursivas

deseo hecho placer, pero en estado de fuga constante, lo convocan los tadeys convertidos en lenguaje.

Más allá de la acción de penetrar, el lenguaje del bujarrón Kab es el instrumento para convertir al niño en bardaje, en puto; es decir en un hombre que se ha deslizado silenciosamente hacia lo femenino “mi cuerpito, transformado en hembra y en mujer, no dejará de llorar”, afirma el boyerito (28). El boyerito, a la usanza del harem persa, acepta la penetración y el chorro de semen que transforma su ano engrasado en destino de “hembra ser” (28). Se puede concluir, que el padre de familia en la Comarca (como el barco estatal) no sólo domina, también amujera a través del ano a los que se creen hombres cuando en realidad son mujeres o herejes según los miedos del discurso cristiano.

La actitud de Kab es un discurso común, al interior y fuera de la Comarca, lo comprueba la siguiente expresión popular, mezcla de religiones y ano, que evidencia una vieja pugna cultural entre monoteísmos: “*Según la ley de Mahoma*, tan maricón es el que da como el que toma pero *según la ley de Cristo* el que da el primero es el más listo.” Fue común que durante las Cruzadas se señalara a los musulmanes como violadores de obispos y niños cristianos; se sabía que la sodomía era práctica propia de infieles (Sáez 117). Subsistía, no obstante, una distinción entre el caballero de la cruz que viola o da (it. buggerone, esp. bujarrón), y el mahometano (ella o él violado) que recibe (it. bardascia, esp. bardaja, bardaje). Según el DRAE y el diccionario gay, la etimología de la palabra bardaje proviene del árabe *Bardag* que significa cautivo/niño/esclavo, que a su vez deriva de la expresión persa *Hardah* que significa esclavo (Mosca de colores), sin embargo, la distinción no es estrictamente del período de las cruzadas orientales ni práctica exclusiva de oriente.

Según el Código teodociano y el Código Justiniani de la Roma cristianizada; tanto Constantino I, notoriamente homosexual, como Constantino II, decretaron en sus edictos, acerca del adulterio, castigo a todo hombre declarado “infame” que se case con hábitos de

mujer (*Codex Theodosianus*: livre IX, titre VII, §. 3 y *Codex Justiniani Augusti* /livre IX, titre IX, §. 30, 31). Posteriormente (Ley del 14 de mayo del 390) se condena a muerte, con llamas y delante de la plebe, a todos los homosexuales pasivos. El texto legal subraya con horror el hecho de que un hombre cambie la acción viril por la pasividad femenina (Muñoz Catalán 224-225). Tras la divulgación del *Corpus Iuris*, y en concreto con las Instituciones justinianas publicadas en el año 533 d. C., se empieza a sancionar con pena de muerte cualquier manifestación homosexual, por considerarse: “Un pecado imperdonable e inmemorable que ofendía al Señor más que ningún otro” (Muñoz Catalán 226). Cabe recordar, que a pesar de la política de hoyos que sustenta la sociedad comarquí, ser homosexual debilucho, “maría” es deshonoroso; hay que ser perfectos en su género como Sobe Obipur: hermoso como una odalisco pero de carácter duro y helado, “modelo en modales y tragasables” (Lamborghini, *Tadeys* 226-227).

Si de los romanos se hereda la idea de lo viril como agente activo y poderoso, es el cristianismo que convertirá la homosexualidad en un crimen divino y en una infracción social que trastoca el valor de lo masculino; convierte en mujer lo que debería preservarse hombre. Más tarde, tanto el crimen como la infracción se identificarán con los herejes y posteriormente con lo oriental y sus incorregibles costumbres contranatura.

La persecución a los rebeldes se inició con los búlgaros, de la rama heterodoxa de los bogomiles (‘amigos de dios’ del búlgaro *Bog* ‘dios’) aparecidos en el siglo X, cercanos al movimiento cátaro, fueron acusados de heréticos sodomitas (O’Shea 19-20). “Los bogomiles eran a la Iglesia oriental lo que los cátaros a la occidental. Además de su maniqueísmo y antinatalismo, lo que más alarmaba a las autoridades bizantinas era el “anarquismo radical, la desobediencia civil y el odio de clase” (Federici 60). Los bogomilos al predicar en un lenguaje popular, implementar una organización flexible con atractivas soluciones al problema del mal, aunado a su compromiso con la protesta social, hicieron al movimiento

virtualmente indestructible. Además “atribuían un valor místico al acto sexual, tratándolo incluso como sacramento (*Christeria*) y predicando que practicar sexo, en lugar de abstenerse, era la mejor forma de alcanzar un estado de inocencia” (Federici 60). La herejía unía libertad sexual y rebeldía política, elementos suficientes para acusarlos de infanticidas, abortistas y sobre todo de sodomitas (Federici 61).

La acusación de sodomía, por parte del poder eclesiástico, esconde estructuras de biopolítica corporal y supervisión sexual. De ahí, que la palabra latina *Bulgarus* desembocara en la francesa *Bogre* (1172) *Bougre*, *Bougeron* todas sinónimos injuriosos de sodomita (“*Fornicateurs, bouguerons et vendeurs de gens*”, repite la expresión gala). En inglés el término *Bugger* conserva el sentido original de sodomita, recordemos que desde 1533, el *Buggery act* castigaba la sodomía. Del término inglés se derivan tanto el término italiano *buggerone*, que también significa ‘maldito, horroroso’ y puede utilizarse para el clima (*Oggi fa un freddo buggerone* :‘hoy hace un frío horroroso’, ‘un frío herético’), como el hispano bujarrón, tan caro a Lamborghini. Finalmente, la palabra de raíz europea que designaba originalmente a los herejes y después a los sodomitas se convirtió en el término que señala una función activa, mientras que la palabra de origen persa indica la sodomía pasiva.

3.5.1 HERÉTICOS Y DÉSPOTAS: EL MONSTRUO SEMITA

*La historia universal va de Oriente al Occidente.
Europa es absolutamente el fin de la historia universal.
Asia es el comienzo*
Hegel

...reía el turco y lloraba la Cristiandad
Lamborghini

Los heréticos sodomitas transitaron del oriente al occidente y en las crónicas del siglo XVI los naturales de la indias occidentales fueron descritos, además de caníbales, como sodomitas cotidianos e irredentos. Heréticos, sodomitas y salvajes que en su devenir se transformaron, según el texto “La ficción de las masas” de Graciela Montaldo, en “masas sodomitas”. Un engrudo informe de sodomitas que ejerce “hacia abajo la violencia contra los otros”, explica la teórica argentina (Montaldo 266). Afirma que *Tadeys* es una fábula sobre el poder y la autoridad que “comienza —cronológicamente— en la Edad Media pero ocupa todo el tiempo de la modernidad” (Montaldo 265).

A contracorriente del análisis de Montaldo, en esta tesis se ha intentado demostrar que si la novela de Lamborghini tiene elementos de fábula y de cuento infantil, como señala Montaldo, se deben a una estructura paródica, de canto melancólico, que cuestiona todos los discursos escondidos, algunos con raíces medievales, que fundamentan la cosmología occidental vigente desde el siglo XVI, no sólo la sociedad de masas laica y moderna.

El japonés Tokuro, en *La causa justa*, dice “una palabra trae la otra y otra palabra trae Hiroshima”, lo mismo sucede con los discursos en la estructura paródica, un discurso pornográfico trae uno sentimental que trae una estructura de poder binaria con antecedentes en la antigua Roma que trae un discurso cristiano de raigambre medieval. Así, la estructura paródica permite una atmósfera de carnaval, hecha de retazos medievales cristianos y estructuras políticas grecolatinas que sostienen la estructura del Estado moderno y sus perversiones violentas (pornografía, violación, feminicidios, desapariciones).

Esta estructura aparentemente racional y laica se impuso como biopolítica de la otredad en el planeta. Primero con la encomienda cristiana en el siglo XVI y su frontera en Jerusalén. Al respecto cabe anotar, que para Colón como para los mesiánicos franciscanos, Jerusalén ya no se encontraba en Palestina sino en cualquier capital espiritual convertida en Nueva Jerusalén (Zaballa), de ahí que el primer Virrey de la Nueva España apoyara la Orden de los caballeros Tecles; un proyecto para convertir a la nobleza náhuatl (*Pipiltin*) en caballeros cristianos (*Teteuctin*) que lucharan en contra de los salvajes y heréticos chichimecas (Bustamante). Posteriormente, se reforzó con los estudios orientales y el imperialismo del siglo XIX, que utilizó Atenas y su pasado (mitología incluida) como frontera simbólica de los Otros. Ambos, Jerusalén y Atenas son fronteras discursivas construidas desde occidente para someter colonialmente a los no occidentales. En el siglo XX, empero, la estructura de exclusión se propagó al interior de las metrópolis coloniales y se expresó como asesinatos en masa de poblaciones europeas blancas, barbadas, ilustradas y monoteístas pero señaladas como otredad judía. “Leche negra del alba te bebemos de noche/ te bebemos al mediodía la muerte es un amo de Alemania/ (...) su ojo es azul” (Celan 81), escribe Celan para denunciar la esquizofrenia cultural de occidente que hizo de las poblaciones judías asimiladas e ilustradas periferias.

Es decir, los tadeys asesinados en masa para consumo humano y usufructo económico; la transformación industrial de varones revoltosos en damitas en el barco de amujerar, y la violencia estatal ejercida por el policía Jones y el científico Ky sobre la población es una estructura económica de la modernidad, no una excepción. Responden a lo que Zygmunt Bauman llama las estructuras de la modernidad civilizadora: violencia autorizada (“órdenes oficiales emitidas por los departamentos legalmente competentes” como la oficina del Dr. Ky); rutina burocrática (“normas de gestión y delimitación de funciones” como las ejercidas por la Hiena Jones) y deshumanización de las víctimas de la violencia (los tadeys no son

humanos) (Bauman 33-43). Las estructuras que permiten el asesinato en masa, no son producto de ideologías aisladas, sino consecuencia estructural del sistema metafórico y lingüístico que divide el mundo en blancos europeos cristianos y los Otros: "... es preciso reconocerlo [...] si condenamos a quienes empalmen Crimen con razón de Estado, Genocidio con defensa... [...] Atrévase a negarlo: todo niño es un nazi ido" (Lamborghini, *Tadeys* 37).

Lo que llamamos civilización, en su origen cristiana y europea, señaló al herético contranatura que se perpetuó con la Ilustración en la imagen del déspota oriental y posteriormente en la construcción orientalista de un medio oriente lascivo y musulmán (Said, *Orientalismo*). No es un dato menor, la Comarca se sitúa entre la mítica y salvaje Canibalia y el lujurioso y depravado Orientalismo, entre los tadeys y los otomanos, su presente violento se deriva de la construcción política de una otredad que amenaza con sublevarse. En efecto, si el discurso renacentista, plasmado por Colón y que, siguiendo a Jáuregui, hemos llamado 'Canibalia', posicionó a la Europa cristiana en el centro del mundo; a partir de la Ilustración (*l'age classique* como le llama Foucault) oriente que iniciaba más allá de Atenas, explica el escritor y teórico palestino Edward Said en su ensayo *Orientalismo* (1990), convirtió el discurso (laico, patriarcal y capitalistas) de occidente en representación hegemónica y absoluta del mundo: "la cultura europea adquirió fuerza e identidad al ensalzarse a sí misma en detrimento de Oriente, al que consideraba una forma inferior y rechazable de sí misma" (Said, *Orientalismo* 22).

Como 'Canibalia', el 'Orientalismo' se gesta en el imaginario medieval europeo y renacentista, retazos de esta cosmología peyorativa se encuentra en los infieles de las cruzadas, en los anónimos caballeros moros de la mesa redonda, en el quejumbroso Mahoma penando en el octavo círculo del infierno dantesco donde yacen los sembradores de discordias y, posteriormente, en los usureros y moros que describe Cervantes en *El Quijote*, y Shakespeare en *El mercader de Venecia* (Shylock) y *Otelo* (el moro). Sin embargo, es la

modernidad y su discurso civilizador, argumentado por Hegel como ley de evolución histórica en *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* (1837), el que convierte a occidente en Imperio y a la América colonial y a oriente en otredades. Lo entendía a cabalidad Lamborghini pues no sólo utiliza canibalia y el orientalismo para estructurar su novela sino que describe el proceso en un fragmento del paratexto “Tadeys o muerte”:

... Confusa época la llamada Edad Media: confusa y cómoda si logramos juramentarnos, formar la masa compacta (que Dios o cualquier otro motor se encargue de la energía) decidida a llamarla confusa. Significa una gran comodidad que sin violencia, dejado al margen el Estado incluso, logremos de este modo nuestros acuerdos en las definiciones importantes y podamos decir, con la lengua limpia (...) la hilera de siglos marcha, los negocios marchan (...). Porque algo han aprendido los buenos y los malos negocios de esa hilera de siglos sin nombre, de pululantes siglos anónimos, fingiendo que lloran su tragedia preferida: haberse adherido a todo, haberlo comprendido todo: gracias: para luego mirar profundamente atrás y pactar, no con el Diablo (tarea encomendada a los niños) sino con el Pacto, el Pacto que todo nos lo permite. (Lamborghini, *Tadeys* 357)

Si en la Edad media se origina “el Pacto”, la historia de la Comarca y la cosmología total que la sostiene, su aparición (fragmentos medievales) sólo implica un fragmento inicial. En cambio la estructura total de la trama es una dialéctica inversa a la propuesta hegeliana, en *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, que insistía en que la civilización había nacido en oriente pero se había desplazado a occidente. En efecto, el presente masivo y violento de la Comarca reproduce el lascivo oriente, el país entero es una especie de harem oriental (capítulo i), pero su pasado se origina entre caníbales (capítulo iii). La Comarca yace así entre dos monstruosidades: los lascivos orientales y los caníbales salvajes.

Desde la primera página el narrador se pregunta si los problemas familiares de Rete Kab, boyerito incluido, no estarán vinculados a la posesión de un harem particular (Lamborghini, *Tadeys* 17). Más adelante en el apartado “Tadeys o muerte”, unos ricos taddís (“con acento agudo y doble d [que] en la Comarca significa siempre enfermedad y degeneración: lo peyorativo por excelencia” (369), con amaneramientos iguales “de los maricas de todo el mundo”, platican acerca de los gozos del harem⁶⁷ (“si supieras cómo la pasé ayer con el harén” (369), y halaban el gusto exquisito de otro taddí que provee de ropita para los serallos.

Si el establo de Rete Kab es un harem particular, un espacio doméstico, un microcosmos del déspota padre de familia, el buque-cárcel es la estructura social del Estado despótico: una representación del monstruo oriental y sus perversiones. Recordemos que Aristóteles distingue cuatro tipos de poder: los que pertenecen a la esfera pública: el poder del magistrado y el del rey, y los otros dos que pertenecen a la esfera doméstica: el poder del padre de familia y el del amo (*despotés* en griego). El padre de familia también es un déspota pues en su casa no sólo viven mujer e hijos sino esclavos, por eso debe ser muy cuidadoso de no confundir los poderes del padre de familia con los del amo; costumbre propia de bárbaros quienes sólo conocen un tipo de poder, el despótico (Aristóteles, *Política I* Libro I-II). Para Aristóteles la palabra despótico, sólo puede aplicarse a la esfera de lo privado, sólo los bárbaros que no conocen formas elevadas de organización política la aplican para todo sin discernimiento (Arias 129). Siguiendo a Aristóteles, los viajeros occidentales afirmarán que el clima cálido, la pereza y la lascivia de los pueblos asiáticos conducen a la carnalidad, a políticas de Estado donde se prefiere el sexo a la vida, pero no hablamos de cualquier tipo de sexualidad sino de aquella que amujera a la sociedad, es decir:

la sociedad despótica se presenta como una cadena de déspotas domésticos (los hombres) que reinan con poder absoluto sobre su pequeño pueblo (las mujeres). Pero

⁶⁷ Ver nota 25, en el fragmento de *Marc*

por otro, esos hombres mismos, frente a lo Único no son nada: se anulan ante su ley, y adoran su persona [...] En la cual se muestran mujeres: por otra parte es a lo que los destina el clima de Asia, que da a los hombres todos los rasgos que caracterizan, en Europa, a la femineidad. (Arias 132)

Esta cita explica el sometimiento como estructura de afeminamiento que subyace en el despotismo oriental, particularmente en el sistema turco, contextualiza no sólo los celos salvajes de *Otelo* (Shakespeare, *Otelo*), el moro que, según Iago, habla y ama de forma degradada, sino lo que sucede en La Comarca.

Este vasto territorio paródico, lleno de significados y gobernado por la familia Vomir, comparte frontera y algunas costumbres, como el pantalón abombachado, con Turquía. Es normal el intercambio de costumbres en el texto, dada la cercanía geográfica de las posiciones otomanas con la capital Goms-Lomes; pero para OL es una impronta paródica que explica desde 1980 en la entrevista “El lugar del artista”:

Una cosa que me fascinaba mucho en esto de la parodia es que la prenda nacional: la bombacha, es una partida que Ascasubi, como ministro de Guerra, compra a los turcos cuando pierden la guerra de Crimea; de ahí viene la bombacha. La prenda nacional es eso. Ya está puesto el significante, ya está. (*El Ortiba* “El lugar del artista”).

Así, el período llamado Edad Media narrado en *Tadeys*, cuando se instituye la identidad de la Comarca, parodia el nacionalismo Argentino que se pretende puro, sin infiltraciones extranjeras como el gusto por el harem, el ano y el poder despótico. En efecto, muchos son llamados déspotas en la Comarca: “Pequeños déspotas degenerados” son los niños que se burlan del protagonista Seer Tijuán; como “déspota demente” se describe a el viejo Bouquert que prohibía el contacto entre hombres y mujeres, obligándolas a embarazarse de extranjeros

(Lamborghini, *Tadeys* 326); déspotas son Emorebe Ky y la hiena Jones que inventaron el buque-cárcel y déspota es el cabrero Kab a quien el boyerito le dice amo. En la Comarca lo público y lo privado se someten a un solo tipo de poder el del amo, el *despotés* que según la tradición orientalista no conoce otra ciencia más que la de “saber gozar”, tal como lo demostrara el gran Inkle II, rey de Goms-Lomes, quién proyectó la construcción de prostíbulos en los cuatro puntos cardinales de la ciudad y que llamaría ”Goces del sur, Goces del norte, Goces del este y Goces del oeste” (179). ¿Cómo se infiltró el harem y el déspota en la saga taydesiana?

En una carta de 1983 destinada a César Aira, Osvaldo Lamborghini calificaba de “absolutamente recomendable” la obra *La estructura del serallo. La ficción del despotismo asiático en el Occidente clásico*⁶⁸ (*Structure du sérail. La fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique*): “En serio vale la pena. Si no lo conseguís avisame. Te lo mando” (Strafacce, *Osvaldo Lamborghini, una biografía* 751). A partir del análisis de un corpus de relatos de viajes a oriente, el filósofo francés Alain de Grosrichard intentaba, con su publicación en 1979, poner en evidencia la estructura del poder despótico; no como era en realidad, sino tal como había sido imaginado por los hombres ilustrados y bien pensantes de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. El libro fue traducido y publicado en Barcelona en 1981, llegando a manos de Lamborghini. Por esos días ocupaba al escritor exiliado, justamente en Barcelona, la redacción de un texto extraño dentro de su obra. Es decir, extrañamente articulado en términos de narrativa y transparencia semántica, un texto donde el restringido lenguaje-cuerpo que utiliza en otros textos como *los Sebregondis* se abre a la geografía de un mundo ficcional que mantendría en secrecía: El Imperio de la Comarca o LacOmar. En 1994, Aira publicaría este texto “inusitadamente cohesivo” bajo el título *Tadeys* (Arias 126-128).

68 Segunda mitad del siglo XVII

3.5.2 DE AMUJERAR O LA MUJER COMO MONSTRUO INSTITUCIONAL

*No vestirá la mujer traje de hombre, ni el hombre vestirá ropa de mujer:
abominación es a Jehová tu Dios cualquiera que esto hace
Deuteronomio 22: 5*

Tres monstruos recorren la cristiandad europea y el imaginario de occidente hasta nuestros días: la bruja, el caníbal y el semita (judío o musulmán dependiendo el siglo). Los tres monstruos se relacionan a partir de la bruja y de alguna manera se desprenden de ella. La bruja, el primer gran monstruo de la cristiandad, es un ser con una fe menor a la de los hombres; féminas les llaman. Así explica a finales del siglo XV el tratado *Malleus Maleficare* (Martillo de las brujas) la etimología del término féminas (fe + menus), aunque posiblemente sus raíces provengan del vocablo indoeuropeo *dhe(i)* que significa ‘amamantar’ o del verbo latino arcaico *fevo* que significa ‘producir un fruto’, en ambos casos comparte etimología con las palabras latinas *fecundus*, *felix* o *filius*.

Independientemente de la etimología, las féminas son brujas porque son autónomas y deseantes. Sus deseos nocturnos convocan a Lucifer a quien le besan la mano izquierda, los pechos, los genitales y el ano; *el osculum infame* con el cual el diablo las controla (Chevalier y Gheerbrant). Las brujas se relacionaban popularmente a los judíos a través de la palabra *sabbat* (Baroja 77-101). El término con minúscula se utiliza como sinónimo de aquelarre, reunión sexual de brujas, mientras que con mayúscula se refiere al *Sabbat* viernes sagrado y nocturno en la religión judía. Por otra parte, las brujas, los judíos y posteriormente los musulmanes serán acusados de brujería. Las primeras porque conocen de hierbas y producen ungüentos; los segundos, tanto judíos como musulmanes, porque heredan del mundo mediterráneo una larga tradición de conocimientos médicos que curan el cuerpo (Maahlouf). Por último, a los tres monstruos se les imputará el canibalismo, comen niños, y a los musulmanes en particular la incorregible sexualidad contranatura. Aunque de raigambre

medieval, su monstruosidad sigue vigente e inquieta a los modernos pues atenta contra las leyes de la sociedad y las leyes naturales. Incorregibles e inmorales, es imposible situarlos en medio de un aparato de corrección; dentro de una célula moral, jurídica o biológica que controle sus cuerpos monstruosos. De ahí que la monstruosidad pueda calificarse de un acto jurídico-biológico, e incluso moral, que combina lo imposible y lo prohibido (Foucault, *Los anormales* 61-64).

Frente a estos tres monstruos, se posicionan las tres cabezas que estructuran el mundo moderno: el patriarcado, el colonialismo y el capitalismo ilustrado⁶⁹. De alguna manera los monstruos y las cabezas se vinculan: bruja-patriarcado; caníbal-colonialismo y de manera menos evidente semita-capitalismo ilustrado (como se analizó en el fragmento anterior). Anteriormente, se analizó el recorrido que a través del año hacen dos de estos tres monstruos culturales en la novela de *Tadeys*, me refiero a los caníbales (tadeys) parodiando la estructura colonial y a los déspotas y lascivos orientales (harem) como fantasmagoría carnavalesca de la moral económica y violentamente jerárquica del Estado moderno. Su recorrido evidencia la cosmología que solemos llamar civilización, modernidad, Estado nacional (entendido popularmente como patria) e incluso literatura canónica, y que yo en estas páginas he llamado “el otoño de occidente”.

Antes insinué que los tres monstruos se vinculan y surgen de la otredad evidente que implica la mujer, la fémica frente al patriarca. Como en un patriarcado normal, el de la Comarca se sustenta en el hombre de familia, por ejemplo Rete Kab o Dan Vomir; el padre de familia impone una relación de sumisión (*dominus* frente a mujer, esclavo, niño o inferior) que se extiende al sistema centro-periferia de estructura colonial (*dominus* frente a la tribu de tadeys sodomitas) y culmina en la relación de usufructo de excluidos y desaparecidos (*dominus* enriquecido por consumo industrial de los tadeys). Sin embargo, en la Comarca las

69 Ilustrado en oposición a despótico

mujeres son prácticamente inexistentes, su sometimiento no pasa por el deseo sino por la ley y el sentido de su existencia es meramente maternal o reproductivo, los únicos válidos y cristianos para aquellos seres que nacen con matriz. Se puede entonces afirmar que si la matriz se convirtió en algo sagrado es porque fue sacralizada por la religión, el matrimonio y el sistema económico de transmisión... ¡He ahí la matriz de la importancia de la otredad femenina! Recordemos que solemos afirmar que detrás del órgano matriz está el misterio de la vida, los hijos, la población que trabaja, mientras callamos que detrás del ano nos esperan los intestinos, y quizás la muerte. ¡He ahí el verdadero enigma que esconden los esfínteres!

En el capítulo i, aparecen Valeta y Joncha, esposa e hija del cabrero Rete Kab. Se les describe manipuladas por las radionovelas y amedrentadas por el látigo: “a la puta que desobedece es preciso ahora y siempre, con el látigo del marido reventar” (Lamborghini, *Tadeys* 26). Una costumbre, “tabernaria y ancestral”, indica que “los argumentos feminoides y disparatados de las mujeres” así como “el derecho femenino a la testarudez concluía cuando a la mujer el hombre se veía, bajo testigo, obligado a azotar” (27). La matriz de su incompletud radica en la falta de voluntad, de vagina y de ano deseable; en la falta del deseo de la otra (y no del otro masculino) lo que las convierte en imprescindibles. No las tocan ni como tentempié “ni un tenteconchas gastaba con ella” (22), y si acaso las tocan es por deseo equívoco, como Kab a su esposa Valeta: “sólo la cogía por el culo, imaginándose al chiquito” (33). A los hombres sólo les interesan los hombres, el escarceo apasionado con el ano e incluso la posibilidad prometida en un bar de mala muerte: “Vení, vamos detrás de la arboleda, si el esfínter te lo pide, vení, barquito, hoy te cargaremos carne por la popa” (18); y van gozosos los hombres detrás de la promesa aunque termine en atraco.

Las mujeres están incompletas, incluso las putas y sus “casas de putas” entrecomilladas están incompletas —quien entrecomilla es el mismo Lamborghini—. Y es que los beodos provincianos no usan a las putas para olvidar sus delirios donde “serpientes y

funcionarios [vejan] niños antes de estrangularlos con la piel de esos ofidios” (22). No, para olvidar los beodos beben Gomsterffi la bebida exclusiva para hombres y borrachos:

les gustaba ir a la “Casa de putas” nada más que para vaciar la tripa con unos vómitos y unos ventoseos y lanzarse a un extraño vicio que sólo los lugareños entienden: colgarla boca abajo a la madama y patearle de taquito el vientre (exquisito) pero un poco blando ya, a la manteca. (18)

Vientre blando como el de las madres (único deseo masculino frente a la mujer) y a la manteca como las medias lunas que se desayunan tradicionalmente en argentina. Y es que las mujeres para conservar el estatuto de hembra, de fémina sin atentar a la ley social y biológica que las convertiría en monstruos, deben mantenerse en la función maternal cuidando de hombres-hijos borrachos a los que hay que alimentar y nunca delatar. Esta última tarea la cumple la madama, amante del comisario, que jamás denuncia a los ladrones que envuelven a sus víctimas prometiendo que los tomarán por el ano “pero luego el ano te lo [dejan] seco (19)⁷⁰. Madres nutricias, comprensivas y sobre todo productivas; que fomentan en sus esposos el deseo de una familia, como Zete quien por ser “imbécil, se casó y Joncha se preparó para la felicidad. Quedó preñada” (34). La sacralización económica de la mujer sólo puede darse dentro de la familia porque desde el siglo XIX la mercantilización del sistema indica que la fuerza de una nación está ligada al tamaño de su población (Foucault, *Los anormales* 76).

Si la hembra no sirve para la reproducción, como Joncha —hija de la familia Kab, esposa del tendero Zete Tijuán y específicamente madre de Seer— o como las hembras tadeys que aman reproducirse pero sólo pueden hacerlo dentro del territorio de la Comarca; entonces la existencia de la fémina no tiene ningún sentido. Lo sabe la economía de la Comarca y lo aclara Foucault, en su Cátedra de el *Collège* de France, donde reproduce el discurso del

70 “prometen cogerte (perdóname la confianza) y luego el ano te lo dejaron seco”

médico Duval. Acaecido en el cambio de mentalidad del siglo XVII, Duval sostiene que si bien las mujeres en la Antigüedad eran consideradas despreciables, a partir de la cristiandad deben considerarse como émulos de la Virgen María que “llevaba a nuestro Salvador en su seno” (Foucault, *Los anormales* 76). Para ello el médico Duval da tres razones: La primera es que “la matriz que antes era principalmente censurada en la mujer” debe reconocerse ahora como “el templo más digno de amor” [...]. En segundo lugar, la inclinación que los hombres tienen por la matriz dejó de ser ese gusto por la lubricidad, para convertirlo en una especie de “sensible precepto divino”. Tercero el papel de la mujer [...] se tornó venerable. A partir del cristianismo, se confían a ella la custodia y la conservación de los bienes de la casa y su transmisión a los descendientes (Foucault, *Los anormales* 76). Las tres razones (amor/sometimiento; matriz/reproducción y ama de casa/custodia de bienes) convierten a la otra-mujer en instrumento económico.

Las razones de Duval para incluir a las mujeres en la cosmología moderna y laica, siguen siendo, por llamarlas de alguna manera, políticamente correctas y sirven para eliminar la angustia que corroe al padre de familia Zete: “¿puede un padre probar sin dudas su paternidad?” (Lamborghini, *Tadeys* 70). Sin embargo, esta estructura que asegura la sangre paterna para poder heredar los bienes, omite un proceso económico de acumulación primitiva de capital que Silvia Federici denomina “la política del cuerpo”. Explica en su texto *Calibán y la bruja* (2010) que a finales del siglo XV, después de una larga lucha entre siervos y patricios, entre heréticos e Iglesia y coincidiendo con la expansión colonial, se privatiza la tierra en Europa; con ella se privatiza también los espacios, el trabajo común y cierta libertad campesina. Ello provoca grandes migraciones del campo a la ciudad que generan no sólo hacinamientos sino aislamientos. En las ciudades “las autoridades políticas realizaron importantes esfuerzos para cooptar a los trabajadores más jóvenes y rebeldes por medio de una maliciosa política sexual, que les dio acceso a sexo gratuito y transformó el antagonismo

de clase [terratenientes y campesinos] en hostilidad contra las mujeres” (Federici 78) . Añade que la violación dejó de considerarse un delito en los casos de mujeres de clase baja. Algo parecido a lo que sucede con los feminicidios en México actualmente, y paralelo a lo que le sucedió al Boyerito que violaba Kab diariamente, aunque este prefirió el suicidio al abandono recordando lo que “Seguro la heroína [de la radio] hubiera dicho en su situación: Muerte sí, prostitución no” (Lamborghini, *Tadeys* 31).

Así, la violación en pandilla de mujeres pobres, realizada abierta y ruidosamente en la noche por empleados domésticos junto a jóvenes e hijos de las familias acomodadas, se convirtió en práctica común. Esta violación de mujeres pobres, “de quienes se rumoreaba eran poseídas por sus amos”, no sólo “debilitó la solidaridad de clase que se había logrado en la lucha antifeudal”, sino que degradó el imaginario de la mujer e insensibilizó a la población frente a la violencia contra las mujeres (Federici 79). No es casual, que los primeros juicios por brujería tuvieran justamente lugar en esa misma época de violaciones legalizadas, a final del siglo XIV. “Por primera vez la Inquisición registró la existencia de herejía y una secta de adoradores del demonio completamente femenina” (Federici 80). Paralelamente se institucionalizó la prostitución, “entre 1350 y 1450 en cada ciudad y aldea de Italia y Francia se abrieron burdeles, gestionados públicamente y financiados a partir de impuestos”, y se desarrolló una campaña en contra de la homosexualidad. El burdel se consideró el antídoto contra prácticas sexuales orgiásticas, contra sectas herejes, remedio de sodomía y protección de la familia (Federici 81-82). Esta política del cuerpo, vigente hasta nuestros días, puede sintetizarse como un intercambio patriarcal de tierras. Si al campesino se le quitaba su tierra y con ella sus saberes, su comunidad y su pertenencia identitaria, a cambio se le otorgaba otra pertenencia, más limitada pero individual, el cuerpo femenino.

Lo mismo sucede en la Comarca, el Estado disciplina los cuerpos (sus relaciones y su reproducción), pero no le interesa hacerlo a través de la violación de la mujer sino de la

transformación de un joven rebelde en damita. Una mezcla de dos cuerpos con una sola cabeza de nena, de frágil flor que suelta lagrimitas porque no puede casarse de blanco. Es decir, en “mujeres de verdad y no la verdad estúpida de la mujer” (Lamborghini, *Tadeys* 20). Para lograr este travestimiento el doctor Ky, científico poderoso e inventor del proyecto Minones, mide la psiquis del joven a partir de tres características femeninas: 1) “un complejo de culpa típico del sexo femenino”; 2) “una alternancia de aparición/desaparición (dicho esto como metáfora) del superyó tal como se da en toda mujer” y 3) un umbral de excitación medido a partir de una pirámide doble. Así, “el vértice de la pirámide inferior no era índice de indiferencia, sino de asco, incluido el miedo a la violación, mientras que el vértice de la superior suponía además de excitación sexual, el específico sentimiento amoroso de una hembra” (Lamborghini, *Tadeys* 95). En su diario el doctor Emorebe Ky, transcribe uno de los casos más logrados: “la absorción absoluta del individuo por el modelo” que se logró en la transformación del subteniente Tile Gatt:

[De] gustos raros, le otorgó su mano a un peón albañil y hasta ahora conviven en una chabola relativamente decente, propiedad del marido. Ya un niño vía de adopción viene en camino. Ella en todo a su hombre le obedece. Él es un poco fuerte de genio, pero tan señora le salió la muchacha que cuando hay problemas, él pasea solitario, trata de contenerse como de pisar una flor o, en un arranque, impedir el latido de un pájaro muy bello, casi demasiado frágil, casi demasiado bello. Su señora será una buena madre, él está seguro porque todo lo que sabe a ella se lo debe. Sólo una vez la abofeteó el obrero: cuando ella soltó una lagrimita envidiosa porque su hermana se casaba de blanco. (Lamborghini, *Tadeys* 20)

La historia no sólo ejemplifica la palabra “amujerar”, sino que recuerda la ‘apropiación de identidad’ sucedida durante el llamado “Proceso de Reorganización Nacional”. Durante el

Proceso o dictadura, no sólo desaparecieron, según cifras oficiales, 30.000 personas de todas las edades y condiciones sociales, sino que centenares de bebés fueron secuestrados con sus padres o nacieron durante el cautiverio de sus madres embarazadas; posteriormente fueron apropiados como “botín de guerra”. La ESMA, Campo de Mayo, Pozo de Banfield, y otros centros de detención de la época, funcionaron como centros de maternidad clandestina con listas de matrimonios en “espera” de un nacimiento (Abuelas).

Por ello, aunado a la estructura violenta que recorre la novela, algunos críticos como Montaldo, la han analizado como una alegoría de la dictadura militar argentina, sin embargo el texto es más profundo y abarca elementos diacrónicos que van construyendo un *imago* más panorámico e incluso desalentador. Lamborghini hunde su lengua en los discurso que sostienen el debate filosófico ontológico de la tradición occidental, y plantea las diferentes definiciones de la categoría del sujeto a partir del lenguaje (Farrán); debate que bien podría señalarse como disquisiciones religiosas y seculares acerca de la idea del alma y uso de ano como elemento de humanización del individuo y segregación del Otro.

De ahí, que el problema del ano, de la mujer, del caníbal y del oriental no sea sexual sino político (control de los cuerpos) y económico (acumulación de capital); pues la diferenciación del Otro, de las otredades, permite su explotación y la expropiación de sus riquezas, empezando por el cuerpo (fuerza de trabajo), y medios de subsistencia (recursos naturales); el desierto. Cabe recordar que el objetivo de la acumulación de capital es transformar la vida en capacidad para trabajar y en, lo que Marx llamaba, trabajo muerto. Es decir, transformar los recursos naturales, el espacio terrenal y el trabajo humano (capacidad humana y presente, “trabajo vivo”) en subordinación al capital, “trabajo muerto” (Federici 31). No olvidemos que la autonomía en materia militar y energética de la Comarca se debe al aislamiento geográfico, pero principalmente a la existencia, crianza e industrialización del tadeo, sujeto pasivo (mujer, tadey, hombre amujerado).

El tadey se entrega por el ano y al entregarse pierde su poder, su hábitat, su cuerpo e incluso su carne que se comercia. Su entrega, no obstante, encierra un enigma que contamina toda la Comarca; quizás porque la entrega es gosoza. El ano los hace incapaces organizativamente de adquirir los valores asociados al hombre (patriarca), a la civilización (Otro salvaje) y al progreso (deseo de ser pasivo sexualmente); es decir a la clase social superior, viril, activa y por lo tanto productiva de la sociedad. En efecto, los tadeys de Lamborghini son seres dóciles, sumisos y entregados por el goce que aporta al ano. Se cogen y se comen entre ellos pero también se dejan coger y comer con entrega, casi devoción:

Sin mayores dificultades se podía distinguir al tadey principal (...) [gozaba del privilegio] de *tadearse* a quien quisiera y en el mismo instante en que se le antojaba. *Tadearse* (a Maker le debemos la comprensión del gruñido), aun cuando el hoyuelo de su deseo estuviera ocupado por otro, y lo mismo cuando sus ganas lo llevaban (para el elegido, un gran honor) a furiosamente hacerse *tadear*. (Lamborghini, *Tadeys* 194).

Así, el amor, goce y cuidado de bienes queda depositado en los cuerpos amujerados por el Estado o en los tadeys; la mujer se vuelve innecesaria. De ahí, que sea casi inexistente en la novela, pues todos los varones son susceptibles de ser trastocados y transformados por el ano y pasar, cual metamorfosis tadeyana, de bufarrones a damitas.

Esto le sucedió a Rete, el amo Kab del boyerito, quien fuera violado en su trayecto a la ciudad y después ya establecido en ella como tendero, asentado y “más civilizado”, se aficionara a la radio. No fue la violación que lo transformó en mujer sino la radio que le tomó la mente y así súbitamente, después de escuchar todo el día las radionovelas, el que no amaba empezó a añorar “con nostalgia” al dulce niño. Lloraba por los rincones como mujer hasta que finalmente regresó al pueblo sólo para enterarse de la muerte del boyerito, hecho que lo llevará al suicidio (33). Es el caso también de los jóvenes violentos que, en el barco-prisión-

burdel, se transforman en “ObDes” (deseo y objeto); en geishas del amor; en damitas tan perfectas que el hecho “que conservaran el miembro, no mermaba la pasión de sus admiradores” (75). Es el caso de Tijuán, quien añora a Dam Vomir y al no poder sentir su amor, ni su pene, decide entregarse a un bufa “experto en esa clase de negocios”, quien convierte, al primer secretario de la *Asesoría Legal* de la Comarca, en una “Melita” derretida sollozando por amor (137).

No es cualquier dama, es la mujer que encierra Seer Tijuán y que aparece cuando desea a los tadeys o a su jefe Dan Vomir: “Ya sé qué clase de yegua sos. Hay que entrarte de costalete. La vas de mimosa puta de mierda” (133). La transformación que surge con el deseo de lo prohibido (el casado Vomir, los abominables tadeys) se logra con cualquier bufarrón corpulento que se la meta y lo transforme, aunque sea por dinero, en la calle. La transformación es equivalente a la que se produce en el tadeys cuando tiene la verga humana dentro:

Entonces comprendió. Imposible negarlo, el rostro del animal era feo, casi abominable: sin embargo, mientras tenía adentro la verga del matón y recibía sus empujones, algo sublime se filtraba en su carita, algo que hacía estallar a la misma belleza. (Lamborghini, *Tadeys* 133)

Lo que sucede con los tadeys y con Seer-Melita es lo mismo que sucede, en términos masivos e industriales, en el buque de amujerar. A los convictos, en una primera etapa, no se les permitía que ejercieran la homosexualidad activa sometiendo a otros convictos. Todos eran hacinados y sodomizados públicamente; se les eliminaba el nombre llamándolos por número, “mariquita 223, ahora te toca” (88), o por palabras que se consideran piropos callejeros vulgares; además se les recordaba con voz ronca, mientras les metían el dedo por el ano, que su cuerpo ya no les pertenecía “Espero que no te olvides, piba, desde hoy este es tu culo

rendido a un hombre, es tu único órgano sexual” (78). No se trata de convertirlos en homosexuales sino en una categoría otra que trascienda “la problemática diferencia activo/pasivo” (87); algo que no es mujer sino verdaderas mujeres que se dejan coger por el ano hasta lo más hondo: “todos, todas en mujeres, las más adorables, las más perfectas” (80).

Como los tadeys, los hombres se vuelven dóciles, tan dóciles que inundan el vetado mundo de los civilizados. Se dejan coger pero al penetrarlos se inocular la muerte y desaparece el norte ilustrado; constelación que funda la patria Argentina. Se dejan comer pero al comerlos aparece la “monstruosa” coincidencia entre el manejo de una estancia y el funcionamiento del Estado (Gamerro 34). Así, lo particular americano, la orilla borgeana en la saga tadesiana no se inserta a lo universal europeo, como una isla atada a Europa y EU, sino a lo oriental, asiático y despótico. Mientras que la orilla oscila entre canibalia y orientalia, el habitante de tadeys, el Otro (mujer, caníbal, lascivo oriental) se convierte en máquinas de trabajo subordinadas a la producción de ganancias. Nadie lo cuestiona porque el trabajo hasta el exterminio se logra con la deshumanización y la violencia.

La mujer en cambio, el tercer monstruo de occidente, no es necesaria en la narrativa de *Tadeys*; no hay caza de brujas, ni violaciones en manada a doncellas, ni feminicidios. La violencia se limita al ano masculino como si la condición despótica se regodeara en cuerpos femeniles e invisibilizara el ano femenino; como un regreso a la pregunta de Maker en la cueva de los tadeys ¿acaso las mujeres tienen ano? De hecho, la omnipresencia y omnipotencia paródica del ano revela no sólo un sistema económico-social —vinculado con el racismo y el sexismo— sino el imaginario occidental, sus representaciones de civilización y barbarie aceptadas desde Colón y su desarrollo en la América colonial. Esquizofrenia latinoamericana que anuda en un solo cuerpo, en un solo Estado nacional disolución y apropiación; mismisidad y otredad; el acto de comer y ser comido, de coger y ser cogido. Si

Shylok, como los cerdos, morirán en los campos de concentración; Calibán, como el ganado, morirá en la ESMA.

CONCLUSIONES O DISQUISICIONES BREVES ALREDEDOR DE UNA SAGA

*El bombardeo de Aleppo es una tragedia
El incendio de Notre Dame de Paris, una parodia;
que el fuego haya respetado la estructura medieval, una ironía*
ZM

Se podría afirmar que la palabra parodia es una travesía textual. Alude al arte de tejer (texere) y a la capacidad intertextual de anudar, como trama y urdimbre de un mismo texto, fragmentos venidos de temporalidades distintas (diacrónicas y sincrónicas). La parodia, empero, no siempre se reconoce porque lleva un disfraz que la traviste y la transforma. Al disfrazarse, villaniza, transmuta y trasciende lo que se considera normal y valioso, generando nuevas perspectivas. Esta nueva mirada, desde lo oblicuo, revela cosas que permanecen invisibles en lo cotidiano.

En el caso de *Tadeys*, la estructura paródica permite explorar los diferentes discursos enlazados que construyen la novela de Osvaldo Lamborghini. Me refiero a la tradición literaria argentina que reverbera constantemente en su obra, desde Hernández, pasando por Echeverría, hasta los grandes y originales del siglo XX, Borges, Gombrowicz, y, en especial, Macedonio Fernández, al cual Lamborghini se adhiere en términos de singularidad. A este linaje amplio de escritores se le engarza el discurso peronista, que se apropia del discurso popular, y el discurso político eurocentrista que justifica al Estado Nación, moderno y extractivista. Este engarce, de lo literario con lo político, aparece precozmente en su primera obra *El Fiord*, en algunos fragmentos de su obra poética y, sobre todo, en el cuento “El niño proletario”, una especie de pergeño de lo que será *Tadeys*. Los múltiples discursos, literarios y políticos, se manifiestan a partir de un lenguaje obsceno, soez y profano que fluye entre fantasmagorías teológico-políticas (canibalismo, erotismo, violencia, carnalidad y oratoria cristiana) y prodigios histórico-maravillosos (monstruos, viajes a lo maravilloso e ignoto, la Asia deseada). Estos diferentes niveles de estructura discursiva (literatura, Estado nacional

moderno, historia y teología, lenguaje obsceno), amalgamados a partir de la parodia, permiten descontextualizar la historia colonial de la región y su presente.

Junto a la amalgama de discursos, Lamborghini repite en *Tadeys* ciertos dispositivos literarios antes utilizados en su obra, me refiero a 1) una familia que se derrumba (“El niño proletario”, *El pibe Barulo*); 2) un erotismo prohibido centrado en la analidad (*El niño taza*, *Los Sebrecondis*); 3) un crimen fundacional (*El Fiord*,) y 4) la dialéctica hegeliana del amo y del esclavo encarnado en un monstruo-amo, este último elemento presente en casi toda su obra.

Sin duda, el gran mérito de la novela de Osvaldo Lamborghini es dar el enorme salto que supone pasar de la pura acumulación de discursos previos —fragmentos de relatos históricos y tratados jurídicos, de obras de teatro y letras de tango, de libros clásicos del pensamiento griego y revistas pornográficas, de teología cristiana y notas periodísticas, del discurso peronista y psicoanalista, personajes de la dictadura, etcétera— a la confección de una representación panorámica. *Tadeys*, escrito en el exilio y bajo el sosiego y protección de la editora alemana Hanna Muck, se convierte entonces en algo nuevo.

En efecto, estamos ante dos **Revelaciones**. Por un lado, **Revela** la representación panorámica de una civilización decadente y violenta, desde sus orígenes; un canto melancólico que erosiona el sentido último del concepto de la historia lineal impuesta por Occidente al mundo colonizado. La parodia, al amalgamar discursos, revela la triste verdad del Estado-Nación impuesto en América Latina, siempre será violento y opresor (lo dice su literatura), independientemente de las formas de gobierno, porque así se originó y así se multiplicará. Lo que fue, es y será” profetiza el Eclesiastés. Por otro lado, Lamborghini **Revela** la importancia de los sistemas de representación como creadores de mundos materiales. Insinúa que a la usanza de los cantos dionisiacos, que convocan e invocan

mundos, los sistemas de representación pueden convocar sistemas económicos, políticos y teológicos.

Está claro que Osvaldo, el menor de los Lamborghini, es consciente del nuevo camino que está recorriendo y lo deja plasmado en sus ideas de ficción y representación. En escribiendo, Osvaldo confirma que la representación es más sustantiva que la aparente realidad. Quizás por ello, prefirió escribir a publicar, entendiendo escribir como juego o artificio de la representación y publicar como articulación de relaciones sociales y realidades económicas.

Al respecto, su amigo César Aira, en el prólogo al libro *Novelas y cuentos*, publicado por Ediciones del Serba, cuenta una anécdota alrededor de la representación. En alguna ocasión, en casa de sus padres Lamborghini había recuperado y vuelto a leer ciertos libros de su infancia, entre ellos *David Copperfield* (1850) de Dickens que le había gustado tanto como antes, especialmente un pasaje que valía el libro. En él David, el protagonista, “acompañaba a su nodriza Peggotty a alimentar a las gallinas; ella les arrojaba cereal y las aves picoteaban... Pero el niño miraba los brazos pecosos de la mujer y se maravillaba de que no prefirieran picotear ahí.” Ese pasaje le encantaba, explica Aira, porque manifestaba “la iluminación de ir a picar al punto verdadero, a la representación.” (Aira, “Osvaldo Lamborghini y su obra”). Revela, en ese mismo prólogo, que Osvaldo solía repetir que la Argentina valía sólo “por su gran poder de representación”. Como decir que el Estado-nacional argentino en realidad era una ficción, un monstruo aristotélico que Lamborghini insistía en parodiar.

En una carta que le enviara, poco antes de morir, a su amiga y escritora Tamara Kamenszain insiste en el tema y escribe: “La Argentina no es ninguna raza ni nacionalidad, sino puro estilo y lengua” (Prado). Libertella, lector de Lamborghini, cita la frase en su libro *Las Sagradas escrituras* y posteriormente la analiza en *Zettel* para construir la noción de

pathografía y preguntarse ¿si los latinoamericanos tenemos un idioma propio o sólo una entonación?

Oswaldo Lamborghini escribe: “La Argentina no es ninguna raza ni nacionalidad, sino puro estilo y lengua”. ¿Un país —dice— al que sólo hay que representar con fraseo? Sería acaso como asumir un *pathos* (no querer ser Nación, no llegar a construirse como Sistema) y entonces tener el privilegio de permitirse todo lo demás, con la mayor autoridad y nobleza. Como decir en vez de nación: entonación. (Libertella, *Zettel* 36)

Más que entonación, *Tadeys* se convierte en la representación panorámica de una cosmología enferma hecha de espejos y de encajes. Posiblemente la enfermedad de este sistema metafórico, vigente desde el siglo XVI, provenga de la rebelión de los tres monstruos que han acechado occidente.

El semita, después de ser asesinado en los campos de exterminio, cuestionó los valores humanistas y el discurso científico-tecnológico de occidente; los caníbales de la región, dedicados a conservar los últimos pulmones del planeta, junto a algunos aliados que podríamos llamar comarqués, han cuestionado el modelo de desarrollo basado en un progreso sin límite. La muerte masiva de especies animales y hábitats naturales, en nombre de la comodidad y el consumo de los seres humanos, es más cuestionada que nunca. Finalmente las brujas (y los homosexuales) se han convertido, sobre todo este siglo XXI, en la gran revolución verde de las mentalidades. Por ello, aunque el lector de *Tadeys* deba tener un inodoro cerca para escupir la náusea que provocan sus palabras y un aromático café para olvidar el hedor humano que desprende, también puede agradecer el espejo paródico que Oswaldo nos ofrece para mirar y revelarnos.

Zyanya Mariana
Septiembre y 2019'

REFERENCIAS BIBLIO-HEMEROGRÁFICAS

- Abuelas, de Plaza de Mayo. *Historia*. 2013. <https://www.abuelas.org.ar/abuelas/historia-9>
(Consultada junio 13, 2019).
- Agamben, Giorgio, *Profanaciones*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Adriana Hidalgo Editora, 2013.
- . *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo. Homo sacer III*, Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- Aira, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2012.
- . « Nota del compilador.» *Tadeys*, 2012, pp. 7-11.
- . « Notas.» *Poemas*, 2012, pp. 541-551.
- . « Nota del compilador i.» *Novelas y Cuentos I*, 2013, pp. 301-311.
- . «Nota del compilador ii.» *Novelas y Cuentos II*, 2011, pp. 303-308.
- . «Oswaldo Lamborghini y su obra.» *El Ortiba, Cuadernos de literatura. Oswaldo Lamborghini*, 1998.
http://www.elortiba.org/lambor.html#Oswaldo_Lamborghini_y_su_obra_ (Consultada noviembre 20, 2016).
- Arce, Rafael; Laura Soledad Romero. «Estado, soberanía y experiencia heterogénea en Tadeys de Oswaldo Lamborghini.» *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*, [S.l.], v. 5, No 5: nov. 2018, pp. 194-218
<http://www.revistasuntref.com.ar/index.php/chuy/article/view/175>. (Consultada julio 19, 2019).
- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Trad. Ramón Gil Novales. Buenos aires: Paidós, 1998.
- Arias, Martín. «Una novela de oriente: Tadeys y la ficción despótica.» *Libertella/Lamborghini. La escritura/Límite*, pp. 125-149.
- Aristófanes. *Comedias I Los acarnienses, Los caballeros*. Trad. Luis Gil Hernández. Vol. I. Madrid: Gredos, 1995.
- Aristóteles, *Poética*. Version Juan David García Bacca. #14 México: Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, 2000.
- . *La política*. Trad. Antonio Gómez Robledo. #116. México: Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, 1998.
- . *Retórica*. Trad. Racionero Quintín. Madrid: Gredos, 1999.
- . *Acerca del alma*. Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 2000.
- . *Metafísica*. Trad. Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 2000.

- Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Ediciones Incógnita, PDF.
- Ascasubi, Hilario. *La refalosa (1843)*. Buenos Aires: Biblioteca virtual universal, PDF.
- . *Paulino Lucero o Los gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo contra los tiranos de la República Argentina y oriental del Uruguay (1839 a 1851)*, Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7p8x3>
- Asín Palacios, Miguel. *La escatología musulmana en la Divina Comedia: historia y crítica*. Madrid: Hiperión, 1984.
- Astutti, Adriana. «Lamborghini, Osvaldo el menor». *Boletín del CELA*, No 5, Centro de Estudios de Literatura Argentina (Facultad de Humanidades y Artes, UNR Universidad Nacional de Rosario), 1996, pp. 48-59.
- . «Mientras yo agoniza.» *Boletín del CELA*, No 6, 1997, pp. 75-90.
- . «El pibe Barulo». *Boletín del CELA*, No 8, 1998, pp. 23-43.
- . «Infancia y experimentación en la prosa de Alejandra Pizarnik (1936-1972) y Osvaldo Lamborghini (1940-1985)» Prepared for delivery at the 2001 meeting of the Latin American Studies Association, Washington DC 2001. PDF.
- Attala, Daniel. «“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” o la idolatría: una lectura en clave atlántico-bíblica.» *Cuadernos Lírico* [En línea]. Revista de la Red Universitaria de estudios sobre la literatura rioplatense, 19 | 2018, Puesto en línea el 20 enero 2019.
<http://journals.openedition.org/lirico/6894> (Consultada mayo 14, 2019).
- Bajtín, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela, trabajos de investigación*. Trad. Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Baroja, Julio Pio. *Magia y brujería*. San Sebastián: Txertoa, n.d.
- Barovero, Agustín. «Lamborghini ilustrado», *Cuadernos Lírico* [En línea]. Revista de la Red Universitaria de estudios sobre la literatura rioplatense, 10 | 2014, Puesto en línea el 15 marzo 2014.
<http://journals.openedition.org/lirico/1589> (Consultada junio 22, 2019).
- Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973. PDF
- . *S/Z*, Trad. Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.
- Bartra, Roger. *El salvaje en el espejo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM y Ediciones ERA, 1992.

- Bataille, Georges. *El erotismo*. Alejandría digital, 2016. PDF.
- . *L'Anus solaire*. (1931), *Oeuvres complètes, I. Premiers Écrits, 1922-1940*, Présentation de Michel Foucault. Paris: Gallimard, 1970, pp. 79-86.
- Batracomiomaquia.. Biblioteca Virtual Universal. PDF
<http://www.biblioteca.org.ar/libros/157262.pdf>>. Consultada junio 25, 2019).
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad y holocausto*. Trans. Ana Mendoza. Madrid: Ediciones sequitur, 1997.
- Benet Casablanca, Domingo. *El humor en la música: broma, parodia e ironía : un ensayo*. Kassel-Berlín: Reichenberger, 2000.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. OBRAS*, Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2008, pp. 7-49. Obras completas Vol. 2, Libro I.
- Bergson, Henri. *Le rire, essai sur la signification du comique*. Paris: Quadrige, 1991.
- Biblia. *Biblia de Jerusalén*. Trad. Equipo de traductores de la edición español de la Biblia de Jerusalén. Bilbao: Desclée De Brouwer, 1992.
- Bolaño, Roberto. «Derivas de la Pesada», @DIN – CULTURA, Octubre 24, 2007. <http://adincultura.blogspot.com/2007/10/derivas-de-la-pesada.html> (Consultada septiembre 12, 2018).
- Boileau, Nicolas. «Œuvres poétiques/Chapelain décoiffé/Chapelain décoiffé.» Wikisource. Agosto 30, 2017.
https://fr.wikisource.org/wiki/Boileau_-_%C5%92uvres_po%C3%A9tiques/Chapelain_d%C3%A9coiff%C3%A9/Chapelain_d%C3%A9coiff%C3%A9 (Consultada marzo 7, 2019).
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas 1923-1949*, Vol. I, II y III, Buenos Aires: Emecé, 1994
- . «Pierre Menard, autor del Quijote», Sur, n° 56, mayo 1939, pp. 7-15. *Ficciones*, 1994. pp. 444-450. *Obras Completas I*.
- . «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», Sur, n° 68, mayo 1940, p. 31-46; *Ficciones*, 1994. pp. 431-443. *Obras Completas I*.
- . «El jardín de los senderos que se bifurcan», 1941, *Ficciones* 1994. pp. 472-480. *Obras Completas I*.
- . «Historia del guerrero y de la cautiva» 1949, *Aleph* 1994. pp. 557-560. *Obras Completas I*
- . «El Aleph» 1949, *Aleph* 1994. pp. 617-628. *Obras Completas I*.
- . «La muralla y los libros», *La Nación*, 27 de agosto 1950. Buenos Aires, *Otras inquisiciones*, 1994, pp. 11-13. *Obras Completas II*.
- . «Sobre Chesterton.» 1952, *Otras inquisiciones*, 1994. pp. 72-74. *Obras Completas II*.

- . «El primer Wells.» 1952, *Otras inquisiciones*, 1994. pp. 75-77. *Obras Completas II*.
- . «El Golem». 1964, *El otro, el mismo* 1994, pp. 263-265. *Obras Completas II*.
- . «El informe Brodie». 1970, *El informe Brodie*, 1994. pp. 451-456. *Obras Completas II*.
- . «La Pampa y el suburbio son Dioses.» *El tamaño de mi esperanza*, Ediciones Neperus, 1926, pp. 19-26.
- . «El coronel Ascasubi.» *Sur, revista trimestral*. Año I, verano 1931.
Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015, pp. 129-140
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmeww9d6> (Consultada abril 27, 2016).
- . «El escritor argentino y la tradición.» 1932, *Discusión*. Buenos Aires: 1989, pp. 267-274
- . «El arte narrativo y la magia». *Sur: revista trimestral* Año II, verano 1932 Alicante :
Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015, pp. 172-179.
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sur--1/html/027eaac8-82b2-11df-acc7-002185ce6064_9.html#I_17_.
- . «Prólogo a *El matrero*». (Fechado 26 de diciembre de 1969. Recogido en *Prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1975). Julio 5, 2017.
<http://borgestodoelanio.blogspot.mx/2017/07/jorge-luis-borges-el-matrero.html> (Consultada febrero 25, 2018).
- Boscá, David. «El monstruo invitado: Shirime» *Un creativo en Japón*. 2014.
<https://creativoenjapon.com/2014/03/01/el-monstruo-invitado-shirime/> (Consultada marzo 29, 2017).
- Bustamante García, Jesús, “Nueva Roma: el señorío indígena novohispano y su asimilación política (la orden de los caballeros Tecles, el Colegio Imperial de Santa Cruz y las nuevas elites de poder local) en Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)” Congreso internacional, Madrid 3-6 de julio de 2000/ coord. por José Martínez Millán, Vol. 4, 2001. pp. 15-28 PDF.
https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/1244/17129_D1.pdf?sequence=1
- Butler, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Trad. Javier Sáez y Beatriz Preciado, Madrid: Editorial Síntesis, 2004. PDF.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Vidas para leerlas*. Buenos Aires: Libros Tauro.com, 1998. PDF.
- Calasso, Roberto, “La locura que viene de las ninfas”. *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*. Trad. Teresa Vadillo. México: Sexto Piso, 2004. pp. 9-48.
- . *La literatura y los dioses*. Trad. Edgardo Dobry. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Camacho, Javier Martín. “La risa y el humor en la antigüedad”. 2003. PDF.

- <http://www.fundacionforo.com/pdfs/archivo14.pdf>. (Consultada septiembre 11, 2017).//revista internet.
- Cao, Yu. *The Thunderstorm* (雷雨 Leiyu), Trad. Genevieve Andreas. Pensilvania: Tesis, Bryn Mawr college, 2010. PDF.
- Carreras, Ignacio Vélez. «Montoneros, los grupos originarios.» *El Centro de Documentación de los Movimientos Armados (CeDeMA)*. 2009. <http://www.cedema.org/ver.php?id=3392> (Consultada marzo 25, 2018).
- Castro, María Virginia. «Albaceas y editores de Osvaldo Lamborghini (César Aira, Enrique Fogwill, Ricardo Strafacce y Oscar Steimberg): hacer obras completas de la dispersión.» *VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética "Las lenguas del archivo"*, agosto 2013, pp. 3-7 PDF. <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar/vi-jornadas-1/actas-2013/Castro.pdf>.
- Cavallo, Guglielmo (comp.). *El hombre bizantino*. Trad. Pedro Bádenas de la Peña (Cap. I, II, VIII); Inmaculada Pérez Martín (Cap. IV, V, IX y X); José Antonio Ochoa Anadón (Introducción y Cap. VI y VII) y José Luis Aristu (Cap.II). Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- Celan, Paul. *Amapola y memoria*. Trad. Jesús Munárriz. Madrid: Hiperión, 1996.
- Codex Theodosianus* (Code de Théodose), livre IX, titre VII, §. 3. <http://ancientrome.ru/ius/library/codex/theod/liber09.htm> (Consultada mayo 10, 2017).
- Chandler, Raymond Thornton. *El largo adiós*. Barcelona: Barral Editores, 1972.PDF.
- Chesterton, Gilbert Keith. *El candor del Padre Brown*. trad. Agustín Caballero Robredo, México: Aguilar, 1976.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- Chitarroni, Luis. «Un cambio de conversación [Entrevista de Héctor Libertella].» *Ñ. Revista de Cultura*, 2011, pp. 7-9.
- Codex Justiniani Augusti* (Code de Justinien), livre IX, titre IX, §. 30 (31). <http://www.thelatinlibrary.com/justinian/codex9.shtml> (Consultada mayo 10, 2017).
- Colombo, María. *Leónidas Lamborghini: El solicitante descolocado*. Enero 2, 2008. <http://blogdelamasijo.blogspot.com/2008/01/acerca-de-el-solicitante-descolocado.html> (Consultada octubre 29, 2018).

Colón, Cristóbal. *Diario de a bordo del primer viaje de Cristóbal Colón (transcrito por Fray Bartolomé de las Casas)*. Marzo 24, 2018.

https://es.wikisource.org/w/index.php?title=Especial:Citar&page=Diario_de_a_bordo_del_primer_viaje_de_Crist%C3%B3bal_Col%C3%B3n&id=892697 (consultada febrero 4, 2019).

—. *Los cuatro viajes del almirante y su testamento*.

<http://www.biblioteca.org.ar/libros/131757.pdf> (Consultada Febrero 27, 2019).

Conan Doyle, Arthur. *Aventuras de Sherlock Holmes*. Trad. José Francés y Ceferino Palencia, México: Porrúa, 1979.

Conrad, Joseph. *El corazón de las tinieblas*. Trad. Sergio Pitol. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2008.

Correas, Carlos. *La operación Masotta Cuando la muerte "también" fracasa*. Interzona. Buenos Aires, 2007.

Crivelli, Miriam y Martin Kohan. «Cultura y política en la revista argentina: Contorno (1953-1959).» *Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970: América. Cahiers du CRICCAL*, No 9-10, 1992, pp. 393-409.

Cruz Palma, Oscar de la. «Las Ideas Medievales de Cristóbal Colón en su Viaje a la India.» *MIRANDUM*, Universität Freiburg, Departamento de Filosofía e Ciências da Educação Sao Paulo, 8, no. año III (julio-diciembre), 1999.

Dallenbach, Lucien. *El relato especular*. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1991. PDF.

Davobe Juan Pablo; Brizuela Natalia (comp.). *Y todo el resto es literatura: Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, Buenos Aires: Interzona, 2008.

Davobe Juan Pablo; Brizuela Natalia. "Introducción" *Y todo el resto es literatura*, pp. 9-30.

Davobe, Juan Pablo. «La muerte la tiene con otros: Sobre el niño proletario.» *Y todo el resto es literatura*, pp. 215-232.

Dazai, Osamu. *Cuentos de cabecera*. Trad. Daniel Aguilar. Gijón: Satori, 2013.

Debray, Régis. «El genio del cristianismo.» *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Trad. Ramón Hervás. Barcelona: Paidós, 1994, pp. 65-90.

Deleuze, Gilles, «Repetición y diferencia.» *Teatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia* (1968). Trad. Francisco Monge, Barcelona: Anagrama, 1995, pp. 48-105.

Deleuze, Gilles; Felix Guattari. *L'Anti-Oedipe, Capitalisme et Schizophrénie I*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1972/1973.

---. *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.

---. *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

- Derrida, Jacques. (1996), *El monolingüismo del otro o la prótesis del origen*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL, 1997. PDF.
- . (2001), *Foi et savoir suivi de Le siècle et le pardon*. Paris: Editions du Seuil.
- Deymonnaz, Santiago. «Tomo lo que encuentro: sobre Osvaldo Lamborghini y la ciencia-ficción.» *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburgh Press. LXXVIII, no. 238-239. junio 2012, pp. 259-275.
<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6899>
 (Consultada enero 09, 2016).
- Diácono, Pablo el. «Historia Langobardorum/Liber I». Febrero 1, 2018.
 <https://la.wikisource.org/w/index.php?title=Historia_Langobardorum/Liber_I&oldid=87721>.
 (consultada Febrero 27, 2019).
- Djament, Leonora. «Diario de una traición: La operación Masotta de Carlos Correas». *Boletín del CELA*, No 16, Centro de Estudios de Literatura Argentina, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2011, pp. 1-9.
- DRAE. *Diccionario de la Real Academia Española*. Real Academia Española. 1894.
<http://www.rae.es>.
- Drucarrof, Elsa. «Los hijos de Osvaldo Lamborghini.» *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Noé Jitrik (comp.). Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras -Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires, 1996, pp. 145-154.
- Dubatti, Jorge. «El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura) ». *ILCEA*. Amérique, Afrique, Asie et Australie Institut des langues et cultures d'Europe. Marzo 1, 2015. <http://journals.openedition.org/ilcea/3156> (Consultada octubre 10, 2018).
- Dussel, Enrique. *El encubrimiento del indio: 1492 Hacia el origen del Mito de la Modernidad*. Ciudad de México: Cambio XXI, 1994.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Trad. José Esteban Calderón. México: Fondo de Cultura Económico FCE, 1988.
- Echevarría, Ignacio. «Hanna Muck.» *El Cultural*. Julio 24, 2015.
<http://www.elcultural.com/revista/opinion/Hanna-Muck/36790> (Consultada junio 4, 2018).
- Echeverría, Esteban. *La cautiva/El matadero*. Centro Editor de cultura. Buenos Aires, 2012
- Eco, Umberto, «Ironía intertextual y niveles de lectura.» *Sobre literatura*, trad. Helena Lozano Miralles, Barcelona: RqueR editorial, 2002, pp. 223-246.

- El Ortiba, «Osvaldo Lamborghini.» *El Ortiba, Cuadernos de literatura*. 2004.
<http://www.elortiba.org/lambor.html> (Consultada abril 13, 2016).
- Eurípide. «Le cyclope.» *Tragédies complètes*. Trad. Marie Delcourt-Curvers. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1962, pp. 9-59. 2 volúmenes.
- Farrán, Roque. «El concepto de sujeto en Badiou y Lacan.» *Revista de Filosofía Aurora* V.26. n.38. (2014), pp. 101-130 .
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*: Silvia Federici. Trad. Verónica Hendel Leopoldo Sebastián Touza. Madrid: Traficante de sueños, 2010.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo. *Historia general y natural de la Indias, islas y tierra firme del mar océano*. Vol. t.III. Madrid: BAE, 1959.
- Fernández, Macedonio. (1967) *Museo de la Novela de la Eterna (Primera novela buena)*. Vol. VI. Obras Completas. Buenos Aires: Corregidor, 2015.
- . (1975) *Adriana Buenos Aires (Última Novela Mala)*. Vol. V. Obras completas. Buenos Aires: Corregidor, 2010.
- Fernández, Nancy. «Los hermanos Lamborghini: Contrapunto y desafío en los usos de la tradición nacional.» *Inti: Revista de literatura hispánica*, University of Connecticut, 1-number 71, no. artículo 16, 2010, pp. 272-286.
- Ferro, Roberto (Coord. e Introducción). *La Parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires, 1993.
- Fink, Bruce. *Lacan a la letra. Una lectura exhaustiva de sus escritos*. Trad. Gabriela Ubaldini. Buenos Aires: Gedisa, 2015.
- Fogwill, Rodolfo. *Fogwill. Sintaxis mayor*. Agosto 26, 2008.
<http://literapedia.blogspot.mx/2008/08/fogwill-sintaxis-mayor.html> (Consultada mayo 2018, 24).
- Foks, Gilda Sabsay. "Presentación." *Psicoanálisis del humor judío*, Theodor Reik, 3-4. el.aleph.com, 1999. PDF.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Éditions Gallimard, 1966.
- . *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972.
- . *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Éditions Gallimard, 1975.
- . *Histoire de la sexualité II, L'usage des plaisirs*. Paris: Gallimard, 1984.
- . *Los anormales: Curso en el collège de France (1974-1975)*. Trad. Horacio Pons. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

- Frazer, James George. *La rama dorada Magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE), 1996.
- Freud, Sigmund, «El chiste y su relación con lo inconsciente (1905)». Amorrortu editores. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires & Madrid, 1986. *Obras completas VIII*.
- . «Totém y tabú y algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y los neuróticos (1913-14)» *Totém y tabú y otras obras*, trad. José L. Etcheverry, pp. 11-78. Vols. XIII. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991. *Obras completas XIII*.
- Gallo, Paola. «Esta obstinada manera de escribir mal: La orgía del origen en Alejandra Pizarnik y Osvaldo Lamborghini.» *The Free Library. Chasqui: revista de literatura latinoamericana*. Noviembre 01, 2015.
<https://www.thefreelibrary.com/%22Esta+obstinada+manera+de+escribir+mal%22%3a+la+orgi+a+del+origen+en...-a0435451474> (Consultada Noviembre 07, 2018).
- Gamero, Carlos. *Facundo o Martín Fierro*. Buenos Aires: Sudamericana, 2015.
- García, Germán. *Nanina*. Fondo de Cultura Económica, (FCE), 2012.
- . «Fuego amigo. Cuando escribí sobre Osvaldo Lamborghini.» *El Ortiba, Cuadernos de literatura. Osvaldo Lamborghini*.
http://www.elortiba.org/old/lambor.html#Cuando_escrib%C3%AD_sobre_Osvaldo_Lamborghini (Consultada julio 16, 2017).
- García López, Joe. «Las fiestas de Atenas y los concursos dramáticos.» Aristófanes. *Comedias, Los acarnienses- Los caballeros*. Trad. Luis Gil Hernández. Madrid: Gredos, 2000. pp. VIII-XLII.
- Gelman, Juan. *Gotán*. Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires, 1972.
- Genet, Jean. *Journal du voleur*. Paris: Éditions Gallimard, 1949 .
- Genette, Gerard. *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Gerbaudo, Analía Isabel. «Literatura y activismo intelectual en la Argentina de los 80. Notas a partir de *Lecturas críticas*. Revista de Investigación y Teorías Literarias.» *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana [En línea]* (Universidad de Pittsburgh,) 1, no. 1 (2013), pp. 18-31.
- Gerbi, Antonello. *La disputa del Nuevo Mundo, historia de una polémica 1750-1900*. Trad. Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, (FCE), 1993.
- Gil Hernández, Luis. «Introducción.» Aristófanes. *Comedias I Los acarnienses, Los caballeros*. Trad. Luis Gil Hernández. Biblioteca Clásica #204. Vol. I. Madrid: Gredos, 1995, pp. 7-59.

- Giorgi, Gabriel. «El crimen, el experimento, la literatura: Osvaldo Lamborghini y la naturaleza.» *Y todo el resto es literatura*, pp. 233-253.
- Gobello, José y Marcelo H. Oliveri, *Novísimo diccionario lunfardo*. Buenos Aires: Corregidor, 2013.
- Goloboff, Mario. «Introducción » Roberto Arlt, *Los siete locos, los lanza llamas*. ed. crítica, coord Mario Goloboff, ALLCA XX (*Archivos*, 44), Paris, 2000. pp. xx-xxxii
- Gombrowicz, Witold. *Diario argentino*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y Archivo, Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- González Suárez, Mario. «La Tadeada.» *Tadeys*, México: Conaculta, 2009, pp. 7-12.
- . «Papeles póstumos de un tal Lamborghini.» *Nexos*. Mayo 1, 2010.
<http://www.nexos.com.mx/?p=13747> (Consultada abril 13, 2016).
- Gulik, Robert Van. *Les aventures du juge Ti*. IV vols. Paris: La Découverte, 2009.
- Gurevic, Aron Ja. «El mercader.» *El hombre medieval*, 255-294. Madrid: Alianza editorial, 1999.
- Gusmán, Luis. *El frasquito y otros relatos*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.
- . «Sebregondi no retrocede.» *Y todo el resto es literatura*, pp. 33-54.
- Harris, Marvin. *vacas, cerdos, guerras y brujas. Los enigmas de la cultura*. Trad. Juan Oliver Sánchez Fernández, Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. Trad. Wenceslaos Roces. México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- . *Lecciones sobre la historia de la filosofía*. Trad. José Gaos. Madrid: Alianza editorial, 1994.
- Hernández, José. *Martín Fierro/ La vuelta de Martín Fierro*. Prólogo de Ezequiel Martínez Estrada. Buenos Aires: Ediciones selectas S.R.L., 1969.
- Heródoto. *Historia libro IV Melpóneme*. Trad. Carlos Schrader. Vol. IV. IX vols. Madrid: Gredos, 2007.
- Huidobro, Vicente. *Altazor*. Puebla: Premia editora, 1981.
- Huberman, Didi. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- Hutcheon, Linda. «Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía.» *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, trad. Pilar Hernández Cobos, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. 1992, pp. 173-193.

- . *A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Illinois: University of Illinois, 2000.
- . «La política de la parodia postmoderna.» *Criterios, La Habana, Edición especial de homenaje a Bajtín*, julio 1993, pp. 187-203.
- Ibarguengoitia, Jorge, *Los Pasos De López*, Joaquín Mortiz, 2001.
- Idez, Ariel. «Pensar Literal [8 escenas]». *Literal Edición facsimilar completa de la revista aparecida en los años 1973, 1975 y 1977*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Reediciones & Antologías, 2011, pp. 20-22.
- Iglesias, Claudio. «El barco ebrio.» *Radar, Página 12*, abril 29, 2019.
- Jaeger, Werner. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Trad. Joaquín Xirau (libros I y II) y Wenceslao Roces (Libros III y IV). México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Jáuregui, Carlos. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- Jitrik, Noé. «Echeverría y la realidad nacional.» 1967, *Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. 2010.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1z4q4>
 (Consultada noviembre 03, 2016).
- . «Forma y significación en «El Matadero», de Esteban Echeverría» 1968, *Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2010.
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/forma-y-significacion-en-el-matadero-de-esteban-echeverria/html/cd3a0586-523c-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html
 (Consultada noviembre 10, 2016).
- . «Rehabilitación de la parodia.» *La parodia en la literatura latinoamericana*, Roberto Ferro (coord.), 1993, pp. 13-29.
- . «Límites del estertor.» *Libertella/Lamborghini La escritura/límite*, 2013, pp. 235-243.
- Kamenszain, Tamara. «Osvaldo Lamborghini o la muerte del poema.» *Y todo el resto es literatura*, pp. 55-70.
- . “La niña extraviada en Pizarnik”. *La edad de la poesía*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996, pp. 20-25.
- Kristeva, Julia. «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela.» *Intertextualité*, pp. 1-24.
- Koselleck, Reinhart. *L'expérience de l'histoire*. Trad. Alexandre Escudier, Paris: EHESS-Gallimard-Seuil, 1997.
- . *Crítica y crisis. Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*. Madrid: Trotta-UAM, 2007.

Laercio, Diogénes. *Aristóteles*. Vol. Tomo I/ libro V, *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*. Trad. José Ortiz y Sanz, Alicante/Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Biblioteca Nacional, 2004, pp. 273-288.

Lamborghini, Leónidas. *El genio de nuestra raza -las reescrituras*. Buenos Aires: Mansalva, 2016.

---. *El solicitante descolocado (1958)*. Buenos Aires: Ediciones Tierra Firme, 1989.

---. *El solicitante descolocado, a 50 años*. Buenos Aires: Paradiso. 2008.

Lamborghini, Osvaldo, *Tadeys*. Buenos Aires: Random House Mondadori, 2012.

---. *Tadeys*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA, 2009.

---. *Novelas y cuentos II*, (NCII). Vol. II. Buenos Aires: Random House Mondadori, 2011.

---. *Novelas y cuentos I*, (NCI). Vol. I. Buenos Aires: Random House Mondadori, 2013.

---. *Poemas 1969-1985*, Buenos Aires: Mondadori, 2012.

---. *El Fiord*. 1969, NCI, 1981. pp. 7-25.

---. «Apéndice: Sebregondi retrocede.» (SRi), 1973, NCII, 1983. pp. 229-302.

---. «Sebregondi retrocede» (SRii), 1973, NCI, 1981. pp. 27-78.

---. «Los Tadeys.», 1974, *Poemas 1969-1985*, Buenos Aires: Mondadori, 2012, pp. 48-67.

---. «El lugar del artista»: Entrevista a Osvaldo Lamborghini. *Lecturas críticas: revista de investigación y teorías literarias I*, No. 1, 1980. pp. 48-51.

(<http://golosinacanibal.blogspot.com/2005/11/el-lugar-del-artista-entrevista.html>)

---. *Sebregondi se excede*, NCI, 1981. pp. 157-184.

---. *Las hijas de Hegel*. NCI, 1982. pp. 185-238.

---. *El Convenio Colectivo*. NCI, 1982. pp. 239-247.

---. *La causa justa*. NCII, 1983. pp. 7-48.

Lamborghini, Osvaldo y Gustavo Trigo (1971a). “Ya que insistes, Ivonne”. Top! Maxi historietas completas #1, pp. 84- 98.

---. (1971b). “La dama de la caracola”. #2, pp. 85-97.

---. (1971c). “El ocaso de una diosa”. #3, pp. 85-97.

---. (1971d). “Una buena tajada de diamantes”. #4, pp. 84-97.

---. (1971e). “Los jazmines huelen mal”. #5, pp. 68- 82.

---. (1971f). “El harem de mío-mío”. #6, pp. 67-82.

---. (1972a). “El ruiseñor de los forzados”. #7, pp. 68-82.

---. (1972b). “¡Tiene novia, tiene novia!”. #8, pp. 72-82.

---. (1972c). “Pine Dumont, entrañable amigo”. #9, pp. 72-82.

---. (1972d). “Lina Luna, mártir”. #10, pp. 81-98.

---. (1972e). “La esfera del espejo”. #11, pp. 80-98.

Lecouteux, Claude. «Les Cynocéphales. Étude d'une tradition tératologique de l'Antiquité au XIIe s.» *Cahiers de civilisation médiévale (Persée)* 24e année, no. 94 (avril-juin 1981), pp. 117-128.

http://www.persee.fr/docAsPDF/ccmed_0007-9731_1981_num_24_94_2171.pdf.

Le Goff, Jacques. «La risa en la Edad Media .» (coord.), Jan Bremmer y Herman Roodenburg. *Una historia cultural del humor: desde la Antigüedad a nuestros días*. España: Sequitur, 1999, pp. 41-54.

Lennard, Patricio. «Masotta por Correas: Sexo y traición.» *Radar libros Página 12*.

Septiembre 16, 2007. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2720-2007-09-22.html> (Consultada mayo 21, 2018).

Lezama Lima, José. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE), 1993.

---. *Diarios*. México: Era, 1994.

Libertella, Héctor. *Zettel*. Buenos Aires: Letra Nómada, 2008

---. «Generación Literal.» *Radar libros Página 12*. Noviembre 17, 2002.

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-367-2002-11-17.html> (Consultada febrero 12, 2018).

Literal (1973-1977). (Germán García, Luis Gusmán, Osvaldo Lamborghini, Josefina Ludmer, Oscar Del Barco). *Literal Edición facsimilar completa de la revista aparecida en los años 1973, 1975 y 1977*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Reediciones & Antologías, 2011.

López, Silvana. “Prólogo: La escritura como exceso”, *Libertella/Lamborghini La escritura/límite*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor , 2016. pp. 11-24.

Löwith, Karl. *Historia del mundo y su salvación, los presupuestos teológicos de la filosofía de la historia*. Trad. Norberto Espinosa, Buenos Aires: Katz, 2007.

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

---. *El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011.

Lugones, Leopoldo. *El payador y antología de poesía y prosa*. Caracas: Ayacucho, 1979.

Luna, Felix. *Breve historia de los argentinos*. Buenos Aires: Planeta, 2007.

Maahlouf, Amin. *Las cruzadas vistas por los árabes*. Trad. María Teresa Gallego y María Isabel Reverte. Barcelona: Ediciones Altaya, 1996.

- Magnin, Charles. *Les origines du théâtre moderne ou histoire du génie dramatique, depuis le 1er jusqu' au XVe siècle*. Vol. 1. Paris: Hachette, 1838.
- Mandevilla, Juan. *Libro de las maravillas del mundo* (Ms. Esc. M-III-7). Buenos Aires: Secret, Serie Ediciones Críticas, 2005.
- Mansilla, Lucio Victorio. *Una excursión a los indios ranqueles*. Biblioteca virtual universal, 2003.PDF.
- Martí, José. *Nuestra América*. Investigación, presentación y notas Cintio Vitier. La Habana: Centro de Estudios Martiano, 2000.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Radiografía de la Pampa*. Vol. 19. México: Dirección General de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- Marx, Carlos. *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*. Trad. Wenceslao Roces. Tomo I, 3 vols. México: Fondo de Cultura Económica, (FCE), 1945.
- Maslaton, Carlos A. «El último escritor maldito.» *Ñ, literatura. Clarín*. Mayo 16, 2012
https://www.clarin.com/ideas/carlos-correas-ultimo-escriptor-maldito_0_Bk-zvVVhw7l.html
 (Consultada Mayo 21, 2018).
- Matamoro, Blas. José Bianco, «El teatro del viento.» *Letras Libres*. junio 30, 2002.
<https://www.letraslibres.com/mexico/jose-bianco-151el-teatro-del-viento151> (Consultada Octubre 15, 2018).
- Matías. «Todos somos Osvaldo Lamborghini.» (Entrega 7). *Golosina caníbal*. Mayo 31, 2013. <http://golosinacanibal.blogspot.com/2013/05/todos-somos-osvaldo-lamborghini-entrega.html> (Consultada Septiembre 12, 2018).
- Mendieta, Fray Jerónimo. *Historia Eclesiástica Indiana*. México: Cien de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
- Mendoza, Juan. «El proyecto Literal». *Literal Edición facsimilar completa de la revista aparecida en los años 1973, 1975 y 1977*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Reediciones & Antologías, 2011, pp. 7-19.
- Montaigne, Michel de. *Ensayos escogidos*. Vol. 9. Trad. Constantino Román y Salamero, México: Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, 1997.
- Montaldo, Graciela. «La ficción de las masas.» *Y todo el resto es literatura*, pp. 255-282.
- Mosca de colores (Mdc), *Mosca de colores. Diccionario gay español*. Mosca de colores.com. <http://www.moscasdeclores.com/es/diccionario-gay/espanol/1078-bardaje>. (Consultada abril 26, 2017).
- Moulin rouge, sitio oficial
<http://www.moulinrouge.fr/vedette/colette> (Consultada septiembre 2, 2018).

- Munaro, Augusto. "Entrevista a Ricardo Strafacce por su *Biografía de Osvaldo Lamborghini*". *Los asesinos tímidos*. Febrero 2010.
<http://asesinostimidos.blogspot.mx/2010/02/entrevista-ricardo-straface-por-su.html>
 (Consultada noviembre 7, 2016).
- Muñoz Catalán, Elisa. «La impotencia generandi en el matrimonio romano homosexual.» *Foro*, Nueva época, 16.2 (2013), pp. 211-230.
- Murasaki, Shikibu. *La historia de Gengi*. Ediciones Atalanta. Trad. Jordi Fibla. Girona, 2006
- Nebrija, Antonio de. «Prólogo a la gramática de la lengua castellana.» 1997-2015. *Antología del ensayo*. José Luis Gómez-Martínez. <https://www.ensayistas.org/antologia/XV/nebrija/>.
 (Consultada mayo 29, 2019).
- Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido. Memorias*. México: Seix Barral, 1989.
- Navarro, Desiderio. «Intertextualité: treinta años después. » *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Navarro, Desiderio (comp.), La Habana: UNEAC; Casa de las Américas; Embajada de Francia en Cuba, 1997, pp. v-xiv. PDF.
- Oubiña, David. «De la literatura entendida como delirium tremens.» *Y todo el resto es literatura*, pp. 71-94.
- O'shea, Stephen. *Los cátaros, la herejía perfecta*. Editor Javier Vergara. Trad. Juan Soler. Buenos Aires, 2002. PDF.
- Pagella, Enrique. «Correo de Osvaldo Lamborghini.» (Parte 2/1967-1983). Noviembre 3, 2012. <http://enriquepagella.blogspot.com/2012/11/correo-de-osvaldo-lamborghini-parte.html>
 (Consultada octubre 24, 2018).
- Panessi, Jorge. «la crítica argentina y el discurso de la dependencia. » *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000.
- Pauls, Alan. «Tres aproximaciones al concepto de parodia.» *Lecturas críticas 1*, Buenos Aires, diciembre 1980, pp. 7-14. PDF.
- . «Maldito Mito.» *Radar libros Página 12*. Mayo 4, 2003.
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-550-2003-05-04.html> (Consultada junio 26, 2018).
- Peller, Diego. «Osvaldo Lamborghini: adentro y afuera.» *Boletín del CELA*, No 15, Centro de Estudios de Literatura Argentina, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2010, pp. 1-19.
- . "Estertores de una década literaria: Josefina Ludmer y Osvaldo Lamborghini en Babel a fines de los 80", *CELEHIS-Revista*, Centro de Letras Hispanoamericanas, Facultad de

- humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata. Año 14/15 –No 17 - Mar del Plata, Argentina, 2005/2006, pp. 97-109.
- . «Lacanismo Literal.» *Boletín del CELA*, No 16, 2011, pp. 1-21.
- Perlongher, Néstor. *Prosa Plebeya, ensayos 1980-1992*, Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1996.
- . «Matan a un marica.» *Prosa Plebeya*, pp. 35-40.
- . «Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense (Caribe transplatino).» *Prosa Plebeya*, pp. 93-102.
- . «Neobarroco/Neobarroso.» *Prosa Plebeya*, pp. 97-101.
- . «Ondas en El fiord. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini.» *Prosa Plebeya*, pp. 131-138.
- El Ortiba, Cuadernos de literatura.*
- http://www.elortiba.org/old/lambor.html#Ondas_en_El_Fiord. (Consultada julio 11, 2019).
- Piglia, Ricardo. *El último lector*. Buenos Aires: Random House Mondadori, 2014.
- . *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016
- Piñera, Virgilio. *Cuentos fríos*. México: Lectorum, 2006.
- Pizarnik, Alejandra. *Diarios*. Barcelona: Lumen, 2003.
- . *El iluminado Antonio Porchia*. Octubre 1, 2011.
- <http://barricadaletrahispanic.blogspot.com/2011/10/el-iluminado-antonio-porchia-alejandra.html> (Consultada octubre 31, 2018).
- Platón. *Diálogos II, Gorgias. Menéxeno. Eutidemo. Menón. Crátilo*. Trad. E. Acosta (Menéxeno) Traducción e introducciones de J. Calonge (Gorgias), Menón) F. J. Olivieri (Eutidemo and J. L. Calvo (Crátilo). Revisión de J. L. Navarro y C. García Gual. Vol. II. Madrid: Gredos, 1987.
- . *Diálogo III, Fedón, Banquete, Fedro*. Primera edición 1986. Trad. Carlos García Gual. Vol. 93. Madrid: Editorial Gredos, 1997.
- Plinio, el viejo. *Historia natural, Libros VII-XI*. Trad. E. del Barrio, I. García Arribas, A. M.a Moure, L. A. Hernández y M.a L. Arribas. Revisión de F. Manzanero Cano. Madrid: Gredos, 2003.
- Poe, Edgar Allan. *Obra completa*. Trad. Julio Cortázar, Madrid: Alianza Editorial, 2001. PDF.
- Ponce, Juan Federico, Jorge Rabassa y Oscar Martínez. «Morfometría y génesis de los fiordos de isla de los Estados, Tierra del Fuego.» *Revista de la Asociación Geológica Argentina*, Vol 65. No 4 (2009), pp. 638-647.

- http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0004-48222009000800005&lng=es&tlng=es. (Consultada marzo 21, 2018).
- Porchia, Antonio. *Voces*. Buenos Aires: Edicial, 1989.
- Porrúa, Ana. «Como el que sin voz estudia canto. En torno a la poesía de Leónidas Lamborghini.» *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 9 Posgrado en Literatura de la Universidad Simón Bolívar de Caracas. 2011, pp. 11-32.
- Prado, Esteban, «Libertella, lector de Lamborghini.» *Libertella/Lamborghini. La escritura/Límite*, pp. 39-46.
- Premat Julio. «El escritor argentino y la transgresión. La orgía de los orígenes en *El fiord* de Osvaldo Lamborghini.» *La fête en Amérique latine: Amérique Cahiers du CRICCAL*, Vol 2. No 28, 2002, pp. 115-122.
www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2002_num_28_1_1558
- . «Lacan con Macedonio.» *Y todo el resto es literatura*, pp. 121-154.
- Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura Argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.
- Putero, Lorena y Andrés Asiain. «La Conquista del Desierto, La expansion del comercio y de la oligarquía.» Diciembre 13, 2013. Página 12.
<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/cash/17-7320-2013-12-18.html> (Consultada septiembre 28, 2016).
- Quevedo, Francisco de. *Antología Poética*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1998.
- Quiroga, Jorge. «Los '70 lado B.» *Radar libros Página 12*, Junio 5, 2011.
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4297-2011-06-08.html> (Consultada febrero 12, 2018).
- Raimondi, Sergio. «Leónidas Lamborghini, una entrevista.» Enero 08, 2007.
<http://ysinembargo.com/uebi/2007/01/leonidas-lamborghini-una-entrevista/> (Consultada julio, 2018).
- Requen Hidalgo, Cora. *El mundo fantástico en la literatura japonesa* (de Nara a Edo). Gijón: Satori Ediciones, 2009.
- Relinque Eleta, Alicia. «Introducción a *Jin Ping Mei*. El erudito de las carcajadas de Langling. » *Jin ping Mei*. Ediciones Atalanta. Trad. Alicia Relinque Eleta. Girona 2010, pp. 17-48.
- Rilke, Rainer María. *Elegías del Duino*. Trad. Jenaro Talens. Madrid: Ediciones Hiperión, 1999.
- Rodríguez, Fermín. «Escribir afuera: literatura y política en Walsh y Lamborghini.» *Y todo el resto es literatura*, pp. 155-181.

- Rodríguez Monegal, Emir. «Carnaval/antropofagia/parodia.» *Revista Iberoamericana* núm 108-109 (julio-diciembre 1979) PDF, pp. 401-412.
- Rodríguez Temperley, Mercedes. «Estudio preliminar». *Libro de las maravillas del mundo* (Ms. Esc. M-III-7), pp. XV-XCI.
- Rojas Gonzalo, *Poemario del diálogo de la lengua*, “Cumplimos dos años y lo festejamos con un poema lleno de lluvia”, *Tariyata Ediciones*, Julio 27, 2013.
<http://editorialtariyata-zyanyam.blogspot.com/2013/07/cumplimos-dos-anos-y-lo-festejamos-con.html>
 (Consultada octubre, 2017).
- Ros, Ofelia. «Perversión e historia en “El niño proletario” de Osvaldo Lamborghini». *Dissidences*: Vol. 5 : Iss. 10 , Article 6., Noviembre 2014.
<https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol5/iss10/6>.
- Rosa, Nicolás. «Borges/ O. Lamborghini: la discordia de los linajes.» *La Biblioteca, cuestión Borges, revista fundada por Paul Groussac*, Biblioteca Nacional de la República Argentina, (primavera 2013), pp. 332-357.
- . «Osvaldo Lamborghini y Nestor Perlongher. Política y literatura. Grandeza y decadencia del imperio.» *Usos de la literatura*. Valencia: Grupo d’Estudis Iberoamericans y Tirant lo Blanch, Universitat de València, 1999, pp. 117-130.
- . «Nicolas Rosa La letra argentina: "Los Lamborghini: malones literarios en los confines".» *Radar libros Página 12*, Noviembre 5, 2006.
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2304-2006-11-05.html>
 (Consultada septiembre 12, 2018).
- Rudolf, Otto. *Ensayos sobre lo numinoso*. Trad. Manuel Abella Martínez. Madrid: Editorial Trotta, 2009.
- Saer, Juan José. *El entonado*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- Sáez, Javier y Sejo Carrascosa. *Por el culo, políticas anales*. España: Editor digital Polifemo7, 2013. ESPA EBOOK.
- Said, Edward W. *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes, Madrid: Libertarias, 1990.
- . (1996), *Cultura e imperialismo*. Trad. Nora Catelli, Barcelona: Anagrama, 1996.
- Saint-Gérard, Jacques-Philippe. «Parodie & Pastiche dans quelques dictionnaires français 1680 – 1890 ou destins dictionnaires de la lexicographie» 2010. Computing in the Humanities and Social Sciences Faculty of Arts & Science, University of Toronto. Clermont-Ferrand II et Russon Wooldridge, University of Toronto Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française, Linguistique historique française et ... La délégation Centre-Est du CNRS Université Blaise Pascal.

- <<http://projects.chass.utoronto.ca/langueXIX/saint-gerand/durham-saint-gerand.htm>>.
(Consultada junio 16, 2017).//revista internet.
- Sakaguchi, Ango. *En el bosque bajo los cerezos en flor*. Trad. Susana Hayashi. Gijón: Satori, 2013.
- Sangsue, Daniel, *La parodie*. Paris: Hachette, 1994.
- . *La relation parodique*, Paris: José Corti editeur, 2007.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, (FCE), 1987.
- Sarlo, Beatriz. «Borges, un escritor en las orillas.» Abril 14, 2001. Borges Studies Online. On line. J. L. Borges Center for Studies & Documentation.
<http://www.borges.pitt.edu/bsol/bse3.php> (Consultada, mayo 22, 2019).
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo, civilización y barbarie: Vida de Juan Facundo Quiroga*. México: Editorial Porrúa, 2000.
- Séneca. *Controversias Libros I a V*. Trad. Ignacio Javier Adiego Lajara, Esther Artigas Álvarez y Alejandra de Riquer Permanyer. Vol. 339. Madrid: Gredos, 2005.
- Sepúlveda, Juan Ginés de. *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*. México: Fondo de Cultura Económica, (FCE), 1996.
- Shakespeare, William. *La tempestad*. Trad. Enriqueta González Padilla. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1996.
- . *Otelo, el moro de Venecia y El mercader de Venecia*. Trad. José Méndez Herrera. México: Aguilar, 1976
- Shklovski, Viktor. «El arte como artificio.», Tzvetan Todorov (Coord.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Tzvetan Todorov. México: Siglo XXI, 1991, pp. 55-70.
- . «Roazanov: La obra y la evolución literaria.» *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*. Trad. Emil Volek. Vol. 1. Madrid: Fundamentos, 1992, pp. 171-176. 2 volúmenes.
- Sin Embargo, Redacción, «Son 12 tráilers con cadáveres los que rondan por al menos 6 ciudades del país.» *Sin Embargo, periodismo digital con rigor*. Septiembre 25, 2018.
<https://www.sinembargo.mx/25-09-2018/3476009> (Consultada octubre 29, 2018).
- Sontag, Susan. «La imaginación pornográfica.» *Estilos radicales, ensayos*, trad. Eduardo Goligorsky, Buenos Aires: Taurus, 1997, pp. 57-110.
- Strafacce, Ricardo. *Oswaldo Lamborghini, una biografía*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.

- . «*Nueva escritura en Latinoamérica: La doble pasión de Lamborghini*».
Libertella/lamborghini. La escritura/Límite, pp. 199-211.
- Swift, Jonathan. *Cuento de un tonel*. Editor digital: Titivillus. Trad. Juan Ramón Azaola.
 Madrid: Espapdf, 1704 ePub.
- . «Carta de Jonathan Swift a Alexander Pope. » Septiembre 07, 2013.
 <<https://pentimentum.wordpress.com/2013/09/07/carta-de-jonathan-swift-a-alexander-pope/>>.
 (Consultada junio 2, 2017).
- .«The Author's Apology.» *The Works of the Rev. Jonathan Swift (1801)* . Ed. John Nichols,
 John Boyle, Patrick Delany, John Hawkesworth, Deane Swift, William Bowyer, John
 Birch y George Faulkner Thomas Sheridan. Vol. 2. London, 1709. 12 vols. [23]-[39].
 Wikisource, 3 Dec. 2016.
https://en.wikisource.org/wiki/The_Works_of_the_Rev._Jonathan_Swift/Volume_2/The_Author%27s_Apology. (Consultada junio 2, 2017).
- . *Los viajes de Gulliver*. Trad. Begoña Gárate Usandizaga. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Terreros y Pando, Esteban de Cano Benito. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*. Vol. III. IV vols. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1787.
- Tiniánov, Yuri. «Tesis sobre la parodia.» en *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*. Trad. Emil Volek. Vol. 1. Madrid: Fundamentos, 1992, pp. 169-170. 2 volúmenes.
- . «El hecho literario.» en *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*. Trad. Emil Volek. Vol. 1. Madrid: Fundamentos, 1992, pp. 205-226. 2 volúmenes.
- Todorov, Tzvetan. «Viajeros e indígenas.» *El hombre del renacimiento*, Eugenio Garin (Coompilador), trad. Ricardo Artola, Madrid: Alianza editorial, 1993, pp. 309-337.
- . *La Conquista de América. El problema del otro*. México: Editorial Siglo XXI, 2007.
- Tran-Gervat, Yen-Mai. «Folie romanesque et rire parodique au XVIIIe siècle : l'exemple de Marivaux.» *Deux mille ans de rire : permanence et modernité*. Besançon: Université de Besançon: Colloque international Grellis-LASELDI-CORHUM, 2000: 193-202.
- .« Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire: parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique .» Septiembre 01, 2006. <<http://narratologie.revues.org/372>>.
 (Consultada junio 23, 2017).

- Trerotola, Diego. «Soy: Un acento raro.» *Radar libros Página 12*. Septiembre 20, 2013.
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3101-2013-09-20.html> (Consultada octubre 15, 2018).
- Valdés, Isabel. «Muere Kate Millett, la revolucionaria sexual.» *El país: Cultura*. 7.09.2017.
https://elpais.com/cultura/2017/09/06/actualidad/1504734065_757864.html (Consultada Septiembre 10, 2018).
- Van de Wiele, Eva. «El humor negro en la cuentística de Virgilio Piñera Investigación de lo absurdo y lo grotesco ligado a la poética de la frialdad.» Tesina de Maestría, Departamento de literatura, *Universidad de Gante/ Universiteit Gent, Gante*, 2009.
- Veyne Paul. «L'homosexualité à Rome.» *Sexualités occidentales. Contribution à l'histoire et à la sociologie de la sexualité*, sous la direction de Philippe Ariès et André Béjtin. Communications, 35, 1982. pp. 26-33.
 DOI : <https://doi.org/10.3406/comm.1982.1519>
www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1982_num_35_1_1519
- Volek, Emil. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin, polémica, historia y literatura*. Introducción, notas y traducciones Emil Volek (comp.), Vol. 1. Madrid: Editorial Fundamentos, 1992. 2 volúmenes.
- Voltaire. «Candide ou l'optimisme» en *Romans et contes*. Prefacio y notas Roland Barthes. Paris: Gallimard, 1972, pp. 137-234.
- Vorágine, Santiago de la. *La leyenda dorada*. 2 vols. Madrid: Alianza editorial, 1996.
- Wallerstein, Immanuel. *El moderno sistema mundial. La agricultura capitalista y los orígenes de la economía-mundo europea en el siglo XVI*. (I) Madrid : Siglo XXI Editores, 1979. 2 volúmenes.
- . *El moderno sistema mundial II. El mercantilismo y la consolidación de la economía-mundo europea, 1600-1750*. (II), México, Siglo XXI Editores, 1984. 2 volúmenes.
- Walter, Philippe. *Para una arqueología del imaginario medieval. Mitos y ritos paganos en el calendario cristiano y en la literatura del medioevo*. Trad. Cristina Azuela. México: Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM , 2013.
- Wilde, Oscar. *La decadencia de la mentira*. Trad. María Luisa Balseiro. Madrid: Siruela, 2013.
- Yankelevich, Pablo (coordinador). *Historia mínima de Argentina*. México: El Colegio de México/Turner, 2014.
- Zangwill, Israel. *El rey de los schnorrers*. Buenos Aires: Manuel Gleizer, Biblioteca de Temas Judíos, 1945.

Zaballa Beascochea, Ana de, y Ma. Cruz González Ayesta, “La nueva Jerusalén en el bajomedievo y en el renacimiento hispano-americano”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, 4, 1995. pp. 199-233.