

5 claves para leer a un autor imprescindible de la literatura argentina

Reflexión y análisis sobre la obra de Ariel Luppino, el joven escritor que fecunda el legado de Osvaldo Lamborghini.



El escritor Ariel Luppino y un puñado de sus libros publicados, entre los que se encuentra "¡Paraguayo!". | CEDOC
Agustina Perez*

23-02-2021 11:13



Osvaldo Lamborghini nació un 12 de abril de 1940. Muere en 1985, tranquilo porque, ese mismo año, el relevo había llegado justo a tiempo, es decir, retrasado. Ariel Luppino nació un 13 de abril de 1985 en Monte Grande, y la muerte habrá de encontrarlo —si tiene la destreza suficiente para darle caza— bien emplazado en **ese rancho blanco de platinado esplendor que es el panteón de la literatura argentina**. En el 2017, Club Hem publicó *Las brigadas*, su primera novela que vio —o, más bien, hizo— la luz. La libreta fue recibida por el asombro y los elogios de César Aira y Ricardo Strafacce (luego, llegó la bendición de uno de los cofrades

más caros: Mario Bellatin). Al poco tiempo, el sello editorial italiano Edizioni Arcoiris la tradujo como *Le brigate* y le dio asilo en la colección *Gli eccentrici*. Su segunda novela, *Las máquinas orientales*, fue publicada por Club Hem en 2019. Como la tercera es la vencida, en este caso focalizo en una novela recentísima, publicada en 2020 por la misma, persistente, casa editorial. Hablamos, claro está, de *¡Paraguay!*, texto asentado sobre un argumento tan sólido como enrevesado y demencial, del que me desentiendo. Dar cuenta de su trama (que se posa ligera como una pluma de cisne —de una tonalidad casi desconocida, a medias entre el rojizo de Delmira Agustini y el incarnat léger de Stéphane Mallarmé— sobre una estructura narrativa de una delicadeza microscópica) demandaría siglos. Como el tiempo apremia, démosle la bienvenida a Luppino desde la trinchera de la causa justa mediante cinco subrayados.

• De la escena a la escenografía

¡Paraguay! lee en serio a Alfred Hitchcock, esto es, lee desandando tramo a tramo lo decretado como memorable de *Psycho*: la clásica escena de la ducha. Con la certeza de que algún día hemos de llegar, después sabremos a dónde, Luppino, escabullido en la tardanza, hace tiempo tomando por asalto la tranquera de la tramoya. **Espía. Ve cómo Hitchcock dedica el principio de su film a la presentación del personaje principal, la secretaria Marion Crane**, como corresponde a la llanura llana del horizonte de expectativas que el espectador precisa. Hasta que sucede, fáunico, el rapto: la asceta prometida a las nupcias con el rol de estrella es asesinada violentamente. Por un momento, la cámara queda oscilando como bola sin manija. Luppino ve: este es el acontecimiento. Lo demás —la ducha— es la escena, y llega después, cuando el orden se restablece y la cámara logra hacer pie en otro, en el verdadero personaje: Norman Bates. Hasta aquí: la lección de Hitchcock.

Luppino hará dos movimientos: en primer lugar, nos presentará a su Marion Crane —Pinela, un pescador con tres penes— que será rapsódicamente asesinado. Esa es su escena que, a diferencia de lo que ocurre en *Psycho*, acontece a una velocidad insólita; en segundo lugar, el acontecimiento (lo que en Hitchcock es la suspensión de la cámara) se torna aquí la suspensión de la persistencia de los restos fantasmáticos del muerto Pinela que plagan la novela como se puede decir que está plagada de voces *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

En *¡Paraguay!* **un grumete cualesquiera pasa a la estrella a degüello con un facón**. Es en este momento cuando el relato queda rengueando en el aire porque desaparece su personaje principal. Pero hay más: la malicia

del narrador toquetea lo obsceno al negar a Pinela el derecho a una muerte singular. Hitchcock no se había animado a tanto. La estrella —presagiada primero por sus dotes desmedidos, confirmada por el heroísmo de sus actos— se opaca. **Su cuerpo, arrancado de la singularidad, se vuelve uno de los tantos que se superponen, indiferenciados, en la pila de cadáveres producto de la aniquilación colectiva.** Lo que se ejecuta, así, es menos la destrucción casi sin resto del pueblo Las Flores que la concreción del máximo terror de Rainer María Rilke, que rogaba a Dios por una muerte propia.

Brillo y fraude y neón. La escenografía —muerte del personaje principal— está reñida con el acontecimiento, de catadura más evasiva —la persistencia fantasmática y admonitoria del muerto que se desliza ingrávida por toda la obra gracias a la potencia de la sustracción.

Pinela es condenado a morir antes de que la novela arranque. Pero esta muerte es leve al compararla con el ensañamiento de querer aniquilarlo por completo al mezclar su muerte con la de todo un poblacho. Como si bastara con la acumulación de cuerpos para que uno ya se quede sin destino. De hecho, no es lo que sucede: el gesto que se empecina en borrar a Pinela lo dota —y esta es la genitalidad que cuenta y que porta— de persistencia. **Su muerte es la condición de posibilidad de una eternidad sigilosa.**

• Picho y Pinela

Luppino trabaja frases. Escucha los sones del español rioplatense. **Cuando estira el oído, lo hace como una serpiente con su lengua bífida, lista para el ataque —y la deglución.** En este caso, el fauno obediente toma posesión, y rapta del bosquejo de ecos de la gran llanura a dos ninfas. A las víctimas —las frases hechas “¡Chau Picho!” y “¡Chau Pinela!”— se las pasa a degüello con el facón que es arena de verdad: alterando su sentido conclusivo para hacerlas material ígneo, combustible, de una narración. Las frases, como Pilatos, se friegan las manos hasta arrancarse la piel con tal de desentenderse una vez llegado el punto final. Es ahí, precisamente, donde Luppino impone un punto y aparte. Y vira: ahora, la historia que el lugar común escatima a Picho y Pinela se redime cuando el fauno bebe la sangre virgen del rioplatense. A las expresiones lelas —que con su falso pudor se hacían las otras— no les quedó otra que ceder a continuar hasta donde el escriba dicta.

Entre Picho y Pinela, primos hermanos, media una filiación algo desviada. Ambos se dedican al negocio de la pesca. Más bien, Picho se dedica y Pinela lo cubre haciendo como si. Lo mismo sucede con el caso de sus respectivos

miembros viriles: mientras Pinela tiene tres que no hacen uno, “Picho tenía una sola pija pero de un tamaño descomunal”. Pero acaso convenga detenerse en esta palabra que el narrador arroja casi como un guijarro a un lago incommovible: descomunal. **Si bien es claro que el adjetivo perla de grandeza al miembro masculino, lo cierto es que etimológicamente lo des-comunal es lo que se diferencia de lo común.** Y, en una etimología menos confiable, pero con buenos antecedentes para que la imaginería se ponga en marcha, podríamos decir que lo descomunal es lo que deshace la comunidad.

Picho a la cabeza, Pinela detrás, confabulan, bajo el ropaje de un negocio, una comunidad inefable y certera. Pero también esta sociedad cándida, que funcionaba como una máquina engrasada, **terminó con la masacre que la Banda de los Paraguayos perpetró en Las Flores.** En principio, Picho parecía el jefe, pero cuando el Caballero de la Orden de la Pija se anoticia, vía Rolando, de la muerte del impotente empleado, exclama “o sea que Pinela está muerto”. Hasta aquí: el remanso. Pero, de inmediato, se delata: en verdad, no era eso (“o sea que Pinela está muerto”), sino que estaba pensando “en todo el pescado sin vender” (o sea: en Pinela como sostén de la comunidad). Un final —sin resto— acorde a la dimensión real del valeroso: saber, secretamente, que tenerla más chica era —al fin el fin llega a su fin— tenerla más grande. Y pade y serlo. Que gobernar es despoblar. Mientras el sueño del narrador de El pibe Barulo —“¡si la justicia imperara en el mundo, ah, si la justicia imperara en el mundo!”— no es más que eso: un sueño; la potencia de los impotentes no es más que una falsificación consuetudinaria.

• Luppino de visita en el tópicico del fauno

Otro material cultural que ingresa en el dispositivo maquínico de *¡Paraguayo!* es el fauno, cuya figura tópicica ha propiciado tamaña cantidad de versiones a lo largo de la retahíla zigzagueante de toda la historia del arte, al punto de convertir en proeza la simple manipulación de un material tan manoseado. No extraña que Luppino, el fauno ladino, se acerque a una de las divinidades más populares y predilectas de la mitología romana, y guste de beber de la fuente de la que chorrea displicente una inagotable agua de manantial hecha de sangre de la que el crepúsculo bebe (un tributo a la sed, no al saber).

Como el camino del tópicico es, además de extensísimo, cenagoso, hago apenas un breve recodo y leo la reescritura de Luppino a contraluz de la versión de Mallarmé en “L'après-midi d'un faune”. En ese prodigioso reducto, el deseo del fauno de perpetuar a las ninfas (¿o será acaso de

perpetrarlas?), está rajado por un encarnado ligero que impide asirlas. **Las ninfas se escapan como arena entre los dedos porque no resisten siquiera el contacto de la telilla sutil de los sueños.** Muy distintas ocurren las cosas en las laderas narradas por Luppino, donde el fauno moderno tiente un paso por la constrictión cristiana para ser digno de su ninfa pero, en fin, aborta el plan y deviene el cuchillero de arrabal que ya era. Lo que sí, en una tónica análoga a la de Mallarmé, hay el momento en el cual “el Mandioca avanzaba a paso lento por un camino de tierra que parecía un plano fluctuante del sueño”, pero, primera disonancia, “una bandada de pájaros pasó chillando sobre su cabeza y lo despabiló”. Es allí, bien despierto, cuando, haciéndose el que sigue el tópico, “se escondió entre el follaje para ver mejor”.

Era, mientras tanto, el día. Pero, advierte el narrador, la luz empieza a flaquear, y ahora “el cielo chorreaba un amarillo-rojizo como desteñido de papel celofán y las nubes se movían negras de tormenta. Los relámpagos se abatían en el horizonte como una amenaza de lluvia y electricidad. **El Mandioca cerró los ojos y respiró profundo. La tarde irreal lo rozó sin tocarlo**”. En este montaje onírico, el fauno de Luppino —este insomne empecinado en desmarcarse de los que duermen— se encuentra, en otro revés del tópico, con una ninfa que impone sus términos y principios: la lavanderita “no se va a dejar así nomás si no la convence con cuentos”. El narrador aclara que el Mandioca era “un bandolero de los matorrales” pero que se había sumergido en el “mundomagia” de la lavandera de ficción y “juró no hacerle daño”. La verosimilitud alcanza las costas de suponerlo incluso tensado, con los músculos rígidos que no saben cómo resolver el tironeo entre el que es, el que quiere querer ser, el que le resultaría conveniente ser. En medio de un tortuoso trabajo de parto en el que las versiones pujan sin lograr dar a luz, hace una apuesta por la redención, pero el éxito resbala en el piso aceitoso de la sacristía. **El fauno acude a la Santa Iglesia para convertirse y ser digno de su ninfa que solo se deja a cambio de cuentos.** La escena es la que sigue: “‘Ego te absolvo’, dijo Montseñor y acomodó las cuentas de un rosario entre los dedos. ‘Soy casto y estéril’, dijo el Mandioca. ‘Ego te absolvo’, repitió Monseñor”. Pero, la fatalidad está siempre al acecho: el cura “no quería oír confesión alguna: le bastaba la mentira”. Entonces, sucedió lo que no podía dejar de suceder: “El Mandioca no tuvo más remedio que sacar el facón y volver a ser quien era. La absolución de Monseñor no había sido sincera”.

• El dictador y el escriba

No sería improbable que el acontecimiento en que se entrecruzan el Mandioca y el escribiente sea, en el futuro próximo, una parada obligatoria en todo colegio público de un país bien despoblado. Por comodidad, se puede decir que Luppino está entre los escasos escribas. Pero para no faltar a la verdad habría que precisar las dimensiones. El mayor riesgo que toma —como quien ase y hace un objeto particular al que privilegia y distingue y recorta de otro— Luppino, es el de tomar —de un barril sin fondo rabeleisiano— partido por una concepción nueva y ancestral que viene —ella misma es la inminencia— a proponer otra trabazón en la madeja —entendiendo que madeja es aquello que se ubica en la vereda de enfrente del hilo (de Ariadna) que conduce con afán certero.

La escena comienza así: “Al amanecer el Mandioca esperaba la llegada del escribiente, tras una cortina transparente que se pegaba a la pared”. En esta transparencia ondulante ya hay un oscuro presagio que desentona con la opacidad lingüística que nublará el acontecimiento. Mandioca, categórico y como dormido, tose un “no me venga con vyresas”. Y aquí tiene lugar el resplandor. Mandioca pronunció “vyresa”, un poco como se hace siempre que uno es hablado por el lenguaje, sin saber bien qué significa. **Pero el dispositivo lingüístico, para funcionar, exige que ninguna tarea intelectual pueda ser cotejada por medio de la intuición —ese oprobio que empaña los oropeles del deber ser.** Su sentido es siempre un consentido; su carácter, netamente consuetudinario.

La escena del dictador y el dictado encharca de una luz nueva a la ancestral labor de los copistas. Mientras la tradición de los escribas se cifra en la potencia de su subalternidad para transgredir lo prefijado por el poder, en *¡Paraguayo!* es el dictador el que ase y hace algo con el lenguaje, y el subalterno el que cacarea la repetición que sostiene el status quo. Luppino señala y clama —a la espera de que el lector atienda— que el copista de su novela es en verdad un burócrata, en la línea histórica del peor legado del peor peronismo. Y postula, también, que dio la hora. Se acabó la leche de la clemencia. Ahora el escriba es, otra vez, imperador.

• Los saberes de la lavandera

Luppino no inmola la certeza ni siquiera en el altar del procedimiento. Ni, aunque lo susurre su nombre, **es un lobo lascivo que se relame de gusto ante lo burdo de las sombras opacas de las cavernas.** Juega, pero habla en serio, lo que lo implica —necesariamente— estar en serie con Lamborghini. Ni traducción, ni reescritura ni, dios nos libre, intertextualidad. Aquí hay una cofradía que se reúne ilícitamente alrededor de lo que queda de la zarza para calentarse las manos.

Lo dice —y, el que quiera oír, que oiga— la lavandera, que se manda la parte del ‘óvulo’ cuando es claro —prístino— lo que acontece: ella quiere las perlas.

Que conste.

* Agustina Perez (Buenos Aires, 1991) es Licenciada en Letras (UBA), Magíster en Estudios Literarios Latinoamericanos (UNTREF) y becaria doctoral (CONICET). Su tesis de maestría obtuvo una mención en el Concurso de Letras del Fondo Nacional de las Artes. Es profesora de grado (UNAHUR, UNAJ, UNLZ) y de posgrado (UNTREF). En 2018, junto a Paola Cortes Rocca, dialogó con Elvira Lamborghini, quien cedió en préstamo el Fondo Osvaldo Lamborghini para su conservación y digitalización al Archivo IIAC (UNTREF), en el que trabajó dos años. Como resultado de su trabajo de investigación, publicó, junto a Néstor Colón, *Osvaldo Lamborghini Inédito* (Lamás Médula 2019). También coordinó y prologó el libro de traducciones OLn (Fadel & Fadel 2020). Junto a Rafael Arce gestiona Episodios, un ciclo sobre la obra de Osvaldo Lamborghini y adyacentes. Actualmente, trabaja en el ensayo *Aura y desecho, sobre el Teatro Proletario de Cámara de Osvaldo Lamborghini* (Santiago Arcos) y en los proyectos La Caja a Renée Cuellar y La Caja a Ariel Luppino.