

Ficciones de lo nacional: Echeverría, Bustos Domecq, Ascasubi; el grupo Literal, Zelarayán y los hermanos Lamborghini

**National Fictions: Echeverría, Bustos-Domecq, Ascasubi; the
Literal Group, Zelarayán and the Lamborghini Brothers**

**Ficções do nacional: Echeverría, Bustos-Domecq, Ascasubi; o
grupo Literal, Zelarayán e os irmãos Lamborghini**

Nancy Fernández

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA, ARGENTINA

Docente e investigadora de Literatura Argentina en la Universidad Nacional

de Mar del Plata. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Investigadora en Conicet. Autora de *Narraciones viajeras* (Biblos, 2000), *Experiencia y escritura. Sobre la poesía de Arturo Carrera* (Beatriz Viterbo, 2008); coautora de *Fumarolas de Jade. Las poéticas neobarrocas de Severo Sarduy y Arturo Carrera* (Estanislao Balder; UNMDP, 2002) y coeditora con Juan Duchesne Winter de *Arturo Carrera. Antología de la obra y la crítica* (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2010). Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas. Correo electrónico: naferna66@yahoo.com.ar

Artículo de reflexión

El presente artículo es una parte desprendida y modificada de un libro colectivo: Edgardo Berg, comp. *Papeles en progreso*. Mar del Plata: UNMDP, 2010.

SICI: 0122-8102(201212)16:32<97:FICDLN>2.0.TX;2-O

Resumen

El presente trabajo intenta abordar, desde la perspectiva del concepto de serie, el motivo fundante de la violencia, central para la cultura y literatura argentina, en relación con lo formal, lo estético y lo ideológico. En este caso la selección de textos responde a una operación de cruce que tiene que ver con la noción de genealogía, allí donde la escritura establece vínculos y conexiones no lineales ni evolutivos sino fragmentarios que ponen de manifiesto, mediante inscripciones de sentido, repetición y desplazamiento, constantes y variaciones de lo que se asume como un modelo de representación de lo nacional.

Palabras clave: cultura, literatura, violencia, civilización, barbarie

Palabras descriptor: Argentina, Aspectos culturales, Violencia, Civilización, Literatura argentina

Abstract

Using the concept of series this paper attempts to study the motives for violence, crucial to Argentinean culture and literature, in relation to form, aesthetics and ideology. In this case the selection of texts is a cross operation related to the notion of genealogy, and starts where literature establishes connections neither linear nor evolutionary but rather fragmentary, and which, through inscriptions of sense, repetition and displacement, highlight the constants and variables of presumed representations of what is national.

Keywords: Culture, Literature, Violence, Civilisation, Barbarism

Keywords plus: Argentina, Cultural aspects, Violence, Civilization, Argentina literature

Resumo

Este trabalho pretende abordar, a partir da perspectiva do conceito de série, a motivação fundante da violência, central na cultura e literatura argentina, em relação ao formal, estético e ideológico. Neste caso, a seleção de textos responde a uma operação de cruzamento que tem a ver com a noção de genealogia, onde a escrita estabelece ligações e conexões não lineares, nem evolutivas, mas fragmentárias, que mostram através de inscrições de sentido, repetição e deslocamento, constantes e variações do que é assumido como modelo de representação do nacional.

Palavras-chave: Cultura, Literatura, Violência, Civilização, Barbárie

Palavras-chave descritores: Argentina, Aspectos Culturais, Violência, Civilização, Argentina Literatura

RECIBIDO: 8 DE OCTUBRE DE 2011. ARBITRADO: 24 DE NOVIEMBRE DE 2011. ACEPTADO: 27 DE NOVIEMBRE DE 2011.

“Aquí empieza su aflicción”

HILARIO ASCASUBI, *La refalosa*

ANCESTROS Y HEREDEROS son el producto de operaciones culturales retrospectivas. Ya Borges, a propósito de Kafka, razonaba sobre el sistema de citas que los epígonos traman entre precursores imaginariamente vinculados entre sí; de esta manera, el presente sería la instancia que modula relaciones y traza líneas de filiación (“Kafka”). También Piglia, pensando a partir de Saer, distingue un concepto dinámico de tradición frente al sentido fosilizado de canon. Uno y otro caso abren la posibilidad de pensar el modo constructivo que la cultura argentina establece en relación con el mundo (véanse Borges, “El escritor”; Piglia, “El lugar”). Podría decirse que la historia de la literatura en su conjunto constituye una serie de pactos y diatribas en pugna por construir la escena protagónica de los autores, en la cual se hacen más o menos visibles sus estrategias de legitimación. Pero la historia de la literatura argentina presenta singularidades que tienen que ver con los desplazamientos históricos, políticos y culturales de ideologemas que funcionaron como variables de un imaginario fundacional: civilización y barbarie. Vectores binarios, pares opuestos siempre en tensión, paradójicas antinomias cuando no contradictorias, lo cierto es que, desde el subtítulo del clásico *Facundo* de Domingo F. Sarmiento, esos lugares de anclaje y clasificación –lugares de enunciación– constituyeron un proceso de retornos constantes más movimientos de traslados y desalojos, que no siempre giraron en torno de la lucha partidista entre unitarios y federales, sino también entre criollos e inmigrantes –pensemos en el Centenario y la glorificación del *Martín Fierro* por parte de Lugones–, entre masa, multitud y elite o clase media tendiente a desligarse de toda manifestación popular. Si en el siglo XIX fue la generación del 37 la que interpretó la violenta realidad política de su tiempo enfrentando –gradualmente– a Juan Manuel de Rosas, la década del 70 ya en el siglo XX fue testigo de complejas luchas y conflictos que condensó Juan Domingo Perón.

En esta línea, un apotegma de David Viñas, provocador, señala la emergencia de la literatura argentina con la figura de Rosas, lo cual implica cierta continuidad de aquellos comienzos; así, la violencia afirma la fuerza de un retorno, repetido pero siempre desplazado (Viñas). En el siglo XX la historia de los golpes militares (30, 43 y 66 hasta llegar al 76) da cuenta de una hostilidad hacia toda forma de manifestación masiva y popular, que cuenta a su vez con el expreso apoyo o con la complicidad callada de vastos sectores de la clase media. Historia tensa e impenitosa que se va pergeñando sobre todo desde la caída del gobierno

constitucional peronista en el 55 a manos de la Libertadora. También tensa es la euforia que a principios de los 70 desfila en las calles porteñas con los manifestantes a favor de Héctor Cámpora, y opresivo es el clima que se vive entre los dos sectores internos del peronismo cuando se disputan el control del movimiento. El tristemente célebre episodio de Ezeiza, con la llegada del líder desde el exilio español y la consecuyente denostación pública que se le inflige al ala izquierdista y juvenil en Plaza de Mayo, es el gozne que marca el giro definitivo del poder que caerá en manos de López Rega y la Triple A para desembocar en la última y la más trágica de las dictaduras.

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

manera fue descubierto por el grupo. Sin embargo, Zelarayán ejerció a su vez un ascendente magisterio que deslumbró a García, Lamborghini y Gusmán, semejante al que Macedonio Fernández ejerció en la década del 20 en relación con la vanguardia histórica en la Argentina. Y fue precisamente Zelarayán quien, a propósito del proyecto que estaban iniciando, les hizo conocer a Macedonio y a Gombrowicz. Veamos algo de La Gran Salina entonces (véase Zelarayán).

Sin evitar la primera persona, tampoco priorizando la centralidad del yo, el tipo de sujeto que inventa Zelarayán atraviesa los límites provinciales en los trenes que cortan el color local y neutralizan el misterio, la nada del vacío. Porque hacen falta palabras, esas que tienen la textura de la intermediación, o bien del habla (la oralidad) o bien de la escritura que se toma las pausas necesaria para realizar las imágenes alucinadas, la objetivación que deviene del recuerdo de infancia. No se trata de rótulos que clasifiquen la poética de Zelarayán, que ha sido denominada a veces “antipoesía coloquial”, sino de restituir el lugar de la palabra en la situación de un diálogo recreado. Salta, Santiago del Estero, Santa Fe, Córdoba aparecen en la imprecisión del recuerdo, en la línea que fija la imagen justa, bajo el cielo negro abrumado de estrellas, la mancha azulada de la Gran Salina. La repetición, insistente, anafórica, parece afirmar la condición onírica y a su vez real de una composición que se dispersa en la enunciación directa del sujeto que cuenta, que habla, que describe destellos de anécdotas hechos de linternas, pilas y transistores, radios y relojes. No hay naturaleza idílica, claro; el paisaje se construye en el presente de una experiencia que mezcla el instante y el pasado más inmediato (“Anoche llegué a mi casa a las tres de la / mañana”) con los efectos de la técnica: el yo, que no tiene objetivos pero al que en sus palabras le gusta objetivar, pierde el hilo de su mirada en los filamentos rotos, narcóticos, de una lamparita quemada; y programáticamente, busca el objeto encontrado con gotas de agua sobre la plancha caliente. Si como dice en un verso: “el misterio es nada”, el vacío se llena con actos cotidianos que emplean la jerga oral, muy próxima a Louis-Ferdinand Céline, lengua del presente y del habla posible en un futuro desconocido. Ya hacia el final, llevando la sal de aquella naturaleza inventada hacia el fragmento corporal de su boca, el desvío metonímico refuerza el vínculo con la materialidad de Litoral y sus consignas, a veces paródicas (en el caso de *El fiord*, de Osvaldo Lamborghini), otras programáticas, como práctica neovanguardista:

Este poema (llamémoslo así),
partido en dos por el almuerzo
y reanudado después, me contradice.
No comí postre.

¡Siento la boca salada!
Pero no voy a insistir.
El domingo pasado,
en casa de un amigo poeta,
conocí a un chileno novelista e izquierdista
que se fue a Pekín y que, posiblemente,
no vuelva a ver en mi vida.
Tímidamente, entre cinco porteños y un
chileno izquierdista,
metí una frase de Lautréamont
que como buen franchute es uruguayo
y si es uruguayo es entrerriano.
Una frase (salada) para terminar
(o interrumpir) este poema:
“ Toda el agua del mar no bastaría para lavar
una mancha de sangre intelectual”. (O. Lamborghini)

Cultura nacional y tradición (construcción y uso)

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

nacional para poner a prueba el acto y el lugar de enunciación. Quiero decir, textos y nombres inclasificables hicieron del margen su operación, su moldura y elección; podría decirse que son poéticas del borde por la deliberada opción que, en ese momento, los desaloja del amparo tranquilizador que brinda la legitimidad institucional. Fuera de catálogos y programas de estudio, fuera de circuitos comerciales y librerías, mantuvieron no obstante un estratégico movimiento que tampoco los privó de cierta recepción mediática (notas, reseñas), más allá de que la trama de sus acciones comenzara en los bares porteños. Y allí, y en algunos departamentos que fueron sede de tertulias y disputas (como el de Paula Wajzman y la célebre Piri Lugones, la actriz Tina Serrano y su marido de entonces, Lorenzo Quinteros), comenzaron y continuaron las prácticas que se quisieron de frontera sin relegarse a la marginalidad, en cuanto condición externa que imponen los circuitos de producción, circulación y consumo (Strafacce).

Al sustraerse a la ley de la oferta y la demanda, la escritura, como conjunto de procedimientos sobre un capital simbólico, genera el efecto de una palabra fraguada en la clandestinidad, resistente a la comunicación y a toda regla de aceptabilidad. Ahí es donde el efecto de jerga privada o mejor, de habla tribal, se afirma en la formación, artística, intelectual, donde códigos y consignas son identikit de pertenencia o exclusión. Y es allí mismo donde el grupo, enfrentándose al sentido común de la sociedad, inscribe un primer gesto de violencia. Pero como no hay gesto sin algo de acto ritual, la posición que mantuvieron desde 1973 a 1977, reescribe y transforma, repite y desplaza, el mito nacional constitutivo de nuestra comunidad y nuestra historia: el peronismo. Ese lapso es la secuela de militancias esporádicas y de ambiguos vínculos familiares; es cierto, en Osvaldo se manifiestan esos acontecimientos más o menos privados, más o menos públicos, de Perón y de Leónidas Lamborghini, su hermano, su mentor. Por ello, lejos de ser los poemas un mero reflejo de vivencias personales, se emplazan como síntoma de sustituciones y desvíos, de metonimias y condensaciones elípticas donde la escritura cobra sentido como fragmento inconcluso de la experiencia, o de la propia vida. Si “meterse en política” fue un modo de respirar el aire de los tiempos y de fantasear con la impostura de una subjetividad, también fue el intento de traducir y de apropiarse de la figura fraterna, imitándola primero para traicionarla después. Si bien Osvaldo tardó en manifestarse sobre la ruptura gradual con su hermano Leónidas, fue este quien produjo uno de los mejores textos de su poética, por el ímpetu visible y a la vez el enigma de una sordidez que se cierne, asediándolos, sobre los dos hermanos, encerrados en un cuarto del hotel Callao, allí donde en ocasiones pernoctó sin rumbo fijo Osvaldo: la sección IX de *Las diez escenas del paciente* (1970), el tercer libro que sigue a *Las patas en la fuente* (1966)

y *La estatua de la libertad* (1968), incluidos en *El solicitante descolocado* (1971).

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

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

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

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

y él comenzó a retroceder
entonces
al fondo de la pieza

y no quiero
¡y no quiero
gritaba desde allí

lleno de ruido
y saqué violento
el electro shock
de entre mis ropas
que siempre llevo
y él grita
loco sí
boludo no!
loco sí
¡boludo no!
porque prefería llegar a ser
el loco que era
antes que
boludo sí

cuando entonces le recordé
la serena parodia
de la ceremonia del té
que hacíamos
al caer la tarde
frente al mar.

El extracto es solo una parte de una letra que desmonta y reconstruye no tanto las tardes de ajedrez que escandían tiempos difíciles como de hermanos unidos. Aquí más bien se trata del truco, como juego y apuesta, como artimaña que promete pagos y esconde deudas, contraídas por contingencia, por “accidente”. Es el desafío y contrapunto que repone a su manera el libro guía: *Martín Fierro*.

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

editor se apellidaba Noé, una verdadera epifanía de la animalidad o la barbarie), casi simultáneamente con la salida del primer número de *Literal*. Aquí se define la discusión por erigir no solo nombres sino concepciones de arte. Los Libros toma una marca, una posición ideológica y política, mientras que *Literal*, cuando parece sustraerse, se inviste de estrategias de combate y de intriga o, si se quiere, de un compromiso desplazado. Complot, sospecha (aun cuando el carácter transitivo los afecta a ellos mismos), conspiración. Todo un dispositivo de estrategias sobre ofensa y retaguardia que diseñan el lugar (y el tiempo) que ocupará *Literal* con la producción de su escritura, sus puestas psicoanalíticas (no olvidemos que provienen de Oscar Massotta) y actorales.

Para conformarse como grupo, eje, autodenominada tribu o “comunidad” de pares, establecen una ruptura social, tanto desde el punto de vista artístico como desde la perspectiva político-cultural. Esto no significa, como en las vanguardias históricas de los años 20 y 30, que negaran programáticamente vínculos con la política y participación en ella. Porque si los hacedores de las revistas *Proa*, *Prisma* y *Martin Fierro* sustrajeron de la práctica todo elemento o residuo político, enarbolando las consignas de un arte autónomo paradójicamente ligado a la vida cotidiana, la neovanguardia de los 70 prescribe una senda política (sus textos lo revelan) desde la perspectiva de una concepción lingüística escéptica de los modelos realistas, miméticos, populares, populistas, en definitiva, comunicacionales¹. Tachar los nombres, en la estela de *Silicet*, la revista que Lacan dirigió en París, fue una política de usurpación plena, de identidad soberana; así, la marca inicial del individuo se destinaba a un desplazamiento de fuerzas en el plano de las argumentaciones. Trueque y canje de la primera notación jurídica y civil; frases apodícticas como sentencia de cierre, acta de proscripción del gueto literario, en el interior de una cultura que no registra, al decir de Libertella, los

1 Cabe recordar que los territorios enfrentados, más allá de las coincidencias de sus nombres cruzándose en intercambios y polémicas, son Boedo (Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta, Juan Cendoya, Álvaro Yunque, etc., quienes realizaban una literatura naturalista con el signo ideológico de Emile Zola) y Florida, este último reunido en torno a las mencionadas revistas y el primero, a *Claridad*. En este sentido también es útil señalar que si bien en la Argentina la vanguardia toma forma con el futurismo (además de las inflexiones del cubismo que le llegan a Xul Solar) es Filippo Tommaso Marinetti y su iconología de dinámica bélica lo que sedimenta este suelo. Y no el futurismo ruso. Tampoco el dadaísmo que en Europa proyectó el horror de la tecnología inspirado en la Primera Guerra Mundial. De esta manera, cuando la vanguardia incorpora la técnica en el arte al tiempo que la libera de sus aspectos instrumentales, socava las nociones burguesas tanto de la técnica entendida como progreso como del arte concebido como “natural”, “autónomo” y “orgánico”. Esto es lo que Dadá pone en crisis y hace evidente, la ideología burguesa amparada en la separación de la “bella apariencia” de la razón instrumental, la expansión tecnológica y la maximización del lucro (véase Huyssen).

restos “de un futuro que vuelve”. Literal se inscribe así en el terreno donde lo nacional cobra forma de disturbio y asonada, lo cual convierte su heredad en alegato perenne, sus escritos, en un continuo retorno. Tal vez aquí resida el pago promisorio de lo que esta “generación” depositó como anticipo en la fundación de la revista. Literal será la trama polémica, secreta, que seguirá la línea nacional como un río, testigo y partícipe más o menos (hasta su disolución formal) activo en las turbulencias de la historia argentina.

En cuanto sujetos históricos de la modernidad, conciben el arte como experimentación y puesta a prueba de los límites (perceptivos, sintácticos) forjándose a sí mismos en la destitución de las convenciones de una sociedad contractual. Aquí, letra y palabra convierten la ley en código cifrado. Inmunizados de los mandatos sagrados de la moral judeo-cristiana, prevalece en ellos el pacto, el convenio suscripto *mutuamente*, bajo la garantía de una letra transferible. De este modo sujetos, munidos por la pérdida o la sustracción, la escritura será resto, saldo con crédito a largo plazo. Literal es uno de los puntos de inflexión donde toma forma la materia de una cultura que vuelve no a sus orígenes e influencias, sino más bien, hacia aquella marca de repetición que devuelve transformada, ajena, distante y extrañada pero reconocible en gestos, actos, aspectos, motivos. Eso es lo que la cultura signa en cada movimiento, abierto y significativo. Caída hacia un fondo que aún no cauterizó sus heridas, el final de la revista en 1977, durante la última dictadura, es el interludio donde la violencia opera como motivo clave de la literatura argentina. Y a partir de allí se constituyen los pliegues identitarios donde la cultura nacional imagina la falta común, el acervo impropio donde los escritores (parcialmente, los del título de este trabajo) ejercen el acto fundante del tributo o la cesión impartiendo, no la estabilidad posesiva, sino el resultado perpetuo del uso que repone una y otra vez el acento y la señal de un gravamen cultural (Esposito). Es esa modalidad carencial la que define el sentido de tradición (véanse Borges; Piglia) y el vacío postdictatorial.

En la constelación literaria, resulta productivo leer la escritura de Lamborghini a la luz y a la sombra de *El matadero*, *La refalosa* y *La fiesta del monstruo*; Echeverría, Ascasubi y Bustos Domecq son los autores que modulan, en esta serie, los tonos de la violencia que atraviesa la lengua nacional. Y pareciera así que, salvando las variables, el sujeto se constituye como sistema o como escritura que enuncia el habla del terror. De ese modo, desde la estilización hasta la parodia, la escena fundante es el uso y la violación del cuerpo. Pero en esa interpelación que coloca a la víctima en el lugar de la civilización, se produce una paradoja, cuando no un desajuste. Porque desde Martínez Estrada, pasando por Viñas y hasta Piglia (Rosa, Sarlo, Ludmer), vimos la barbarie encarnada como naturaleza

visceral y sanguinaria, América salvaje y previa a la lengua, la ética y la civilidad. ¿Qué cuerpo se tiñe entonces del rojo federal –y peronista–, qué carne es sometida como res de matadero? El cuerpo idealizado, el conjunto de ideas que no se matan pero que provocan risa y diversión a la hora de exponer su desamparo, desnudez. Esas son las escenas que Piglia rescataba de *El matadero*; el hervidero de negros y carniceros que manchan la estampa intangible y el discurso engolado del unitario bajándolo en masa de la altura ecuestre (*Crítica y ficción*). Un elogio del verosímil que cobra su verdad en la muerte final; aplauso del carnaval blasfemo y bestial, resultado de la pluma maestra que supo estilizar, con distancia genuina y proximidad estratégica, la palabra ajena. Recién ahí la virtud heredada de Europa cobra el peso de lo material. Dos imágenes que representan las instancias monstruosas y animales de verdugos y de víctimas, con la salvedad de que el bárbaro es producto de un retrato, del artificio de quien esgrime la letra a conciencia como arma y lucha. Tal es el contexto que la construcción del nombre propio en cuanto imagen –y mito– de autor requiere en el siglo XIX. Pero en el caso de Ascasubi, la palabra criminal funciona como amenaza. Aquí, la danza coral que fue rito colectivo y tradición rural se vuelve palabra anónima y policial; pero a su vez, se dice como ventaja y servicio de quien hace uso de la artimaña retórica, encubriendo el nombre propio con seudónimo –Paulino Lucero–, con acápite introductorio –que marca las posiciones que se deben condenar y defender, y que bautiza con nombre el nombre de la Patria–. Jacinto Cielo, “soldado y gacetero”, es el sujeto del enunciado que se aloja en la zona legítima frente al mazorquero sin nombre, degollador al servicio de Rosas. La fiesta y la sangre comenzaron a coagular las figuraciones, los motivos estéticos que hacen funcionar un dispositivo ideológico. El final de *El matadero* es elocuente: “Pobre diablo, solo queríamos divertirnos con él y tomó la cosa demasiado a serio”, cuenta el narrador que dijo el juez de la casilla enlodada al sur de Buenos Aires. Y también nos cuenta que frunció su “ceño de tigre” (Fernández Della Barca). Si de sangre vive el animal, el hombre culto no solo dispone de la razón sino también de las “tretas del débil” (tomo en préstamo la expresión de Josefina Ludmer). Al no garantizar ni gloria ni nación, la lucidez civil del pensamiento como arma se refugia en su trampa letrada: borrar y pervertir el rostro del enemigo hasta despojarlo de su nombre.

En *La fiesta del monstruo*, la masa tiene sus nombres, pero agregaría: alias de jergas delictivas, patotas partidistas que hacen alusión, metonímicamente, al cuerpo de bestia, aparte de monstruo. Cogote, pescuezo, resuello son indicios parciales del Perro Bonzo, la Mascota y de sus compañeros de andanzas, que reciben uno a uno las armas para escoltar el gran estandarte. Antes que denuncia y testimonio (demasiado cómodos por publicarse después del 55), antes que el

“odio visceral” que Bioy refiere en una entrevista, la narración en primera persona, protagonista y testigo del gran evento nacional, constituye una parodia que extrema los lugares comunes de los descamisados. Asimismo, el mundo representado es la fiesta colectiva y popular de un acto transmitido en cadena, con lo cual se le da a la cultura de masas la función política que encubre el juego grupal con un judío rebelde. En síntesis, la escritura a dueto de Bustos Domecq es la doble parodia, de la clase a la que ellos no pertenecen, y también de la propia postura de sus creadores, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, a quienes les brindan la ocasión propicia para reír de sus propias hiperbólicas denostaciones, que tuvieron su resguardo en la revista *Sur* (dirigida por Victoria Ocampo). En este clima peronista sin que Perón sea nombrado, la fecha del relato comporta un problema. Corre el año 47 y se habla en dos oportunidades de “la marchita, que es nuestra bandera”; si fue grabada oficialmente por Hugo del Carril en 1949, ¿a qué marcha se referirá? Andrés Avellaneda y María Teresa Gramuglio bordearon este problema sin abordar al respecto *La fiesta del monstruo* sino *Un modelo para la muerte* de Suarez Lynch (Avellaneda; Gramuglio)². Ni uno ni otro esclarecen el enigma referencial que constituye la marcha (en lo que hace a *La fiesta del monstruo*), frente a lo cual podemos arriesgar que si no es el producto de la grabación instituida, sí son las instancias previas que tienen su difuso origen en el carnaval, la comparsa, la murga, el himno del club Barracas Juniors, y que referentes del partido coinciden en admitir la autoría de Sciamarella. La procedencia popular de los ritmos es modificada a instancias de Hugo del Carril por una impronta marcial. De lo que no caben dudas es de que el relato trata el pleno contexto del movimiento, cuando Perón es líder indiscutido, con sus ritos y sistema de representación, sin que haya referencias claras o precisas a los comienzos de Perón en las filas del GOU, Edelmiro Farrell y sus marchas militares; y si algo no se cuenta en *La fiesta del monstruo* es el discurso de casta y jerarquía que impuso cada golpe militar. De este relato compuesto por dos autores, el seudónimo y una trama de ficciones biográficas, nos quedan las huellas como juego de réplicas donde el duelo y la disputa bordean cuestiones de firma, escritura y propiedad.

El fiord no solo invierte sino que deconstruye, transmuta los ideogramas claves (sintagmas cristalizados, consignas, lemas y eslóganes que cimentan el imaginario nacional hecho discurso). Esto es, sin alinearse en la posición que acuerdan Echeverría, Ascasubi y Bustos Domecq, *El fiord*, resistente, ilegible se aloja en la zona más oscura de la fiesta bárbara, la “fiestonga del garchar”, donde

2 Sugiero también la lectura del inteligente análisis de Susana Rossano, “El peronismo a la luz de la desviación latinoamericana”.

ni bien se nombra un término, eso mismo ya juega otro papel. En una sucesiva cadena significativa de desplazamientos, repeticiones, Carla Greta Terón será la CGT, Atilio Tancredo Vacán será Augusto Timoteo Vandor, en un juego donde la alegoría se inviste de todos los procedimientos posibles: traducción-traición (al sentido, al orden de lo general) (Ludmer). Lamborghini reproduce estas claves, iniciales, anagramas, para que en su desintegración significativa las máscaras identitarias se transformen en efectos de diferencia. No hay mera inversión de roles y estereotipos sino disolución de las categorías generales que, dando lugar al concepto, instalan la representación. Sin embargo, *El fiord* plantea una contrapartida en el juego político y repone los mismos ideogramas desde la historia del peronismo: montoneros, la CGT, Vandor. Arriba/abajo, adentro/afuera son los lugares que rompen el pacto de la lógica causal para establecer otra alianza, la relación entre palabra e imagen que pone énfasis en la eficacia de la acción. Así, el juego onírico repone la salida inconsciente al ardid de la representación. Ese es el ritmo y cadencia que anulando la distinción entre prosa y poesía asume un lenguaje previo o mejor ajeno al carácter logocéntrico de nuestra cultura; de esta manera, la escritura inscribe la lengua del cuerpo como pornografía pura. El acta de nacimiento del “chico de mierda” rompe el pacto de la lengua social para instalar una jerga. La instancia obscena que apuesta a la mostración directa y carnal de la palabra-cuerpo, cuerpo-palabra, impugna la distancia sagrada de la mirada idealizadora y externa. Aquí mismo hay que situar la parodia de *Tótem y tabú*, de S. Freud, apellido que presta un anagrama para el sentido/significante de la escena de incesto materno, parricidio y fagocitación final del líder. *El fiord* destituyó la mirada para poner en su lugar el tacto y la materialidad sexuada.

Obras citadas

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

Borges, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición”.

Discusión. Buenos Aires: Emecé, 1982, 267-274.

—“Kafka y sus precursores”. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1986.

Esposito, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Madrid: Amorrortu, 2007.

Fernández Della Barca, Nancy. “Fiesta y cuerpo: algunas reescrituras de Civilización y Barbarie”. *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras*. Elisa Calabrese et al. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.

Gramuglio, María Teresa. “Bioy, Borges y Sur”. *Punto de Vista* (julio-septiembre de 1989): 11-16.

Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de*

- masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.
- Lamborghini, Leónidas. *El solicitante descolocado*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1989.
- Lamborghini, Osvaldo. *El fiord en novelas y cuentos I*. César Aira (ed.). Buenos Aires: Sudamericana, 2003.
- Libertella, Héctor, *Literal. 1973/1977*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2002.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo XX; Universidad Nacional del Litoral, 1987.
- “El lugar de Saer”. *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Barcelona: Candaya, 2008.
- Rossano, Susana. “El peronismo a la luz de la ‘desviación latinoamericana’: literatura y sujeto popular”. *Colorado Review of Hispanic Studies* 1.1 (2003): 7-25.
- Strafacce, Ricardo. *Osvaldo Lamborghini, una biografía*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.
- Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- Wolff, Jorge. *Telquelismos latinoamericanos. La teoría crítica francesa en el entrelugar de los trópicos*. Buenos Aires: Grumo, 2009.
- Zelarayán, Ricardo. *Ahora o nunca. Poesía reunida*. Buenos Aires: Argonauta, 2009.