

# La risa bufa.

## Copi y los hermanos Lamborghini

239

**Nancy Fernández<sup>1</sup>*****Copi: Eva Perón***

El título del trabajo refiere al peronismo pero voy a hablar del ícono, de la Abanderada, de la primer mujer que acompañó a Perón en el gobierno y en la preparación de la llegada al poder: Eva Perón. Y el primer texto que elijo para abordar esta saga o esta serie de figuraciones, es Eva Perón, de Copi, que es bien sabida su intolerancia a todo lo que tuviera que ver con ella y con lo que la rodeaba. Por empezar, aquí, el centro de la acción se coloca como dato histórico, como elemento fáctico o “verídico”: el cáncer. Sin embargo, lo que en el imaginario nacional constituye el mito de la necrofilia, aquí es planteado como artimaña, como mentira despiadada y obscena banalización del cuerpo. Casi podría decirse que el cáncer de la Evita de Copi es la metáfora (visto desde fuera de la escritura, desde el producto de la textualidad) tan perfecta como blasfema de la monstruosa metamorfosis de la naturaleza, ajena al concepto de armonía que estableció el Humanismo. Tan diferente del estandarte político. Metáfora y también metonimia de

---

<sup>1</sup> Professora de Literatura Argentina na Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP), e pesquisadora do CONICET.

una textualidad que condensa la fuerza de su significación en la risa y la deformidad. Es el ardid inmotivado, el modo de producir realidad en la falta de justificación de los hechos presentados y la falta de causalidad. Los sucesos se aceleran. Y en este mismo sentido, la voz y los gritos de Eva involucran la estructura teatral en la violencia que dirige especialmente a su madre y a Perón (y finalmente a la enfermera). Por otro lado, la fisonomía de los personajes o actores, habla a las claras de una estridencia que contornea poses, actos, y gestos, dotando de sentido al texto con inscripciones de otros modos donde lo real ya no se identifica con la transparencia de la ilusión referencial. Aquí se subraya la actuación, la puesta en escena no de conflictos esenciales sino del maquillaje que tiñe presencias reales y estrepitosas en la supuesta oquedad de sus máscaras.

Esta suerte de primera escena marca, de alguna manera, la escritura de Copi, esto es, la construcción de la lengua, del lugar de enunciación. En este sentido, decía, la acción que regula el movimiento (desvío o desplazamiento constante), es el contacto con la materia verbal, que el texto presenta transfigurada de modo inmediato. En la visibilidad inherente al teatro, el movimiento de las máscaras (más que de los personajes), es lo que deja ver ese extrañamiento en tanto forma, trabajo y resultado, proceso que muestra una suerte de travestimiento, estético, histórico, político, cultural. Del rioplatense al francés, del francés al argentino. Los giros del idioma no dan cuenta de esencias sino de simulacros por lo cual se produce y se subraya, el distanciamiento de la lengua materna (la escritura en francés); el presentar como por vez primera al mito popular en tanto historia – historia– actuada (y no narrada); historia sindicada como síntoma en el instante de su irrupción; historia que encarna la imagen como acto de enunciación, prescindiendo de calificativos, explicaciones, propiedades o atributos: la imagen en Copi siempre es un puro “he aquí”. La historia de esta Eva permite ver en su despliegue, costuras, zurcidos, reverses de la trama histórica nacional, el otro lado de la invención que deliberadamente ostenta su condición artificial. Eva Perón, blasón de los humildes, nombre sagrado de los desposeídos y profanado por la oligarquía nacional, transmuta valores, morales, saberes y géneros –en tanto escritura y sexualidad–. Y si algo encarna es la mentira extrema, desconocida, vindicada y nueva. Perón, por otra parte, ni se ajusta ni corresponde al imaginario nacional; Perón se vuelve fantasma

impotente y pusilánime. Entonces, la voz de la Patria se vuelve fraude. Y cuanto más se devalúa en su desgaste y en su exceso (explosiones de furia, de dolor, de extravío), la escritura aún más realza la potencia de lo inaugural, la ínsita radicalidad que puede hacer posible abrir una nueva serie textual. Copi parece jugar a otra cosa, lo nuevo por definición, la violencia de lo incondicionado. En la segunda traducción, del francés al castellano, se dejan oír los ecos de Puig, de Arlt y del folletín: la “novela” de una Cenicienta devastada y cruel. Lo nuevo, acto y gesto de ruptura, se coloca frente a la iconografía estandarizada, esa que está asumida en la conciencia colectiva de la Nación. La palabra de la mujer Patria, la entregada insobornable a los designios del movimiento histórico, nacional y popular, aquí seduce, engaña y asesina poniendo en crisis los límites de lo legible para señalar, en cambio, una zona de inflexión entre lo verídico y lo verosímil, que involucra cierto equívoco entre lo real y lo ficticio. Así, el mito no es otra cosa que la suma de lo que se dice, algo que no depende de la existencia o inexistencia de aquel personaje con aura de gloria.

### **Leónidas y Osvaldo**

Muchos son los críticos que han dedicado sus lecturas a Leónidas Lamborghini (Fernando Molle, Daniel Freidemberg, Ana Porrúa, Julio Schwartzman, Omar Chauvié, Osvaldo Aguirre, Luis Chitarroni, Miguel Dalmaroni etc.). Algunos otros a Osvaldo (Josefina Ludmer, César Aira, Arturo Carrera, Tamara Kamenzsain, Ariel Schettini, Adriana Astutti, Diego Peller, la entrevista que le hicieron Mónica Tamborenea y Alan Pauls en *Lecturas críticas*, Nicolás Rosa que se ocupa de ambos, etc); y aunque Ricardo Strafacce titule su insoslayable libro *Osvaldo Lamborghini. Una biografía*, no se propone evitar la importancia y el ascendente que Leónidas ejerció sobre el hermano menor. Mas allá de los hechos, las versiones y los relatos que componen la trama de una vida, vamos a plantearnos el modo en que leer y escribir son operaciones culturales que traman, valga la redundancia, los vínculos con la historia personal y colectiva. Los textos elegidos, aquellos que forman parte menos de una biblioteca estable que de un capital ambulante de bienes simbólicos. Lo cierto (y nadie como Strafacce para narrarlo y mostrarlo) es que los libros marcan zonas de cruce interpersonales que contribuyen a delinear el imaginario de una comunidad de pares o de rivales. Aquí Osvaldo

marca su territorio, en los pactos sobre intrigas que pone en foco a alianzas sospechosas –en su deliberada elección del margen– y sospechadas –transitivas en condición de clandestinidad tribal–. Si los críticos de Leónidas veían la reescritura como operación clave de una “estética” que se apropia tanto de la literatura clásica (Homero), de la moderna experimental (Joyce) como del género gauchesco, la risa, a veces oscura y ácida, a veces en sordina, es el gesto que atraviesa gran parte de su poética que no excluye el motivo de la artimaña (cuando la letra juega su prestigio en una partida de truco) o la trampa (cuando la palabra sugiere elípticamente aquello que decide callar). Entonces, la complicidad, ya con el lector, ya con el sujeto del enunciado, es la treta que funda el complejo vínculo entre los hermanos. La poética de Osvaldo también repone los ecos o los restos de una risa negra, matiz cromático que se debe a su juego incondicional sobre el filo de lo ilegible.

¿Cómo podríamos sintetizar aquellas marcas que los distinguen? Por un lado, Leónidas hace uso del canon (hegemónico) para resituar la tradición europea y nacional con operaciones que dinamizan el sistema de representación mediante la reescritura, el homenaje estilizado en variantes culturales, políticas e ideológicas (por ejemplo en *“Eva Perón en la hoguera”*) y la parodia (por ejemplo en *El solicitante descolocado* que es, básicamente el que tomo aquí). Dicho texto pone en tensión los registros de una neogauchesca urbana, el tango (“yo quise decirle mentira, mentira”), la literatura culta de las coplas de Manrique (“como se viene la muerte/tan callando”). Este uso de la tradición *descoloca* los discursos hegemónicos en la mueca torsiva de un presente cómico y trágico (“-No gastés un solo peso/porque el pájaro/no ha cagado sobre mí”). Aquí es donde los motivos del trabajo, del salario, las instancias cívicas y electorales, urna y revolución, proponen un sujeto vaciado de su estatuto empírico. Los hermanos invalidan la visión comprensiva de la realidad aunque en Leónidas predomine el hiato, la descomposición y el fragmento y Osvaldo esté más cercano, al fragmento desde luego, pero más proclive al síntoma, cuyos materiales provienen de consignas, siglas, cortes discursivos y saberes de época. Los críticos coinciden en considerar a Leónidas un escritor de vanguardia (o diríamos mejor, de neovanguardia) por la ruptura que establece con las convenciones estéticas, sintácticas, fonéticas, por montar y desmontar (deconstruir) la estructura sólida del lenguaje levantado sobre la Idea, ideas de lo

bello y lo comunicable. Asimismo desconoce el certificado de validez que la poesía extiende desde el terreno clásico e impugna desde su lugar, personal y solitario, con motivos políticos, cotidianos, familiares y culturales. Se diría que Leónidas revisa los materiales de la poesía y se convierte en recolector de los restos que la institución dejó afuera.

Por otro lado, Osvaldo establece otro trato con la tradición. Aunque admita su presencia en los libros preferidos, lleva aquellos objetos de lectura a un campo que disuelve no solo las cláusulas de propiedad privada sino el sistema de representación sostenido en una referencialidad general y consensuada. Si Osvaldo y el grupo que integra forma una comunidad lo hace en función de un sujeto que se constituye com-partiendo consignas y saberes, en la doble acepción que nos señalaba Jacques Rancière, en tanto partición de un sujeto que se afirma en el disenso, en su sensibilidad política que bordea la singularidad, la diferencia ajena a toda forma gregaria. Así, política, vida y literatura se cruzan como series simultáneamente constitutivas de lo real. Respecto de la escritura de Osvaldo, Aira notó en *El fiord* el procedimiento de la alegoría, pero acertadamente señalaba el corrimiento de su ínsita verticalidad. Y ¿cómo podríamos analizarlo? Probablemente desde la operación que el autor practica, a saber, una diseminación y vaciamiento de sentidos en un continuo, cuya superficie es la letra que anula las contradicciones lógicas entre arriba/abajo, adentro/afuera. Véanse sino esas figuraciones que harían las veces de personajes (la categoría de personaje no entra en *El fiord* ya que es un texto contra la modalidad realista y el realismo hacía del personaje y el narrador eje central). Miremos también lo que podríamos asociar al espacio, o a esa dimensión donde lo que sucede implica algo así como un lugar. Si no hay contradicción, en tanto error categórico imputable a los procesos secundarios, donde caben acusaciones, demostraciones, asociaciones, alegatos, aquí hay en cambio paradoja, ese mecanismo donde los sentidos coexisten simultáneamente en el inconsciente o en el lenguaje de los sueños. Aira admitía la presencia textual de la CGT, de Eva Perón, de Perón, de Augusto Timoteo Vandor, pero aquí son restos transformados de los saberes y del imaginario de época, del marco de referencia que sirve a Osvaldo para reinventar la potencialidad de la escritura cuando un término abandona su sentido para ocupar, sin mediación, uno diferente. De ahí, también, que podamos decir que *El fiord* es la contracara de *Quien mató a Rosendo*,

de Rodolfo Walsh. Porque la escritura de Osvaldo es metonímica, allí donde la condensación y sustitución, la repetición y el desplazamiento encalan trazos del discurso político en consignas, siglas, registros culturales corridos de lugar. Asimismo, en la línea del trabajo sobre el referente, algo de lo que hace en *El fiord* lo muestra en *Stegmann 533'bla*, clara referencia al domicilio pringlense de Arturo Carrera, sede de encuentros, proyectos y tertulias intelectuales. Aclaremos de paso que este texto de forma breve –de bolsillo–, es un poemario que integra la colección Mate, que dirige Carrera y que en la contratapa leemos un subtítulo que no está en el anverso: “Unos bizarros poemas de circunstancia trágica”.

Si Osvaldo comparte con Leónidas su predilección por la gauchesca y por su texto canon, *Martín Fierro*, en el primero el género se funde con un saber que lo impregnó tempranamente: me refiero al psicoanálisis que junto a Germán García y Luis Gusmán absorbieron de Oscar Masotta. Entonces aquí podemos hablar de una práctica significativa que difiere de lo que hace Leónidas. Sin embargo, son notables algunas semejanzas, con la singularidad del artífice que ambos fueron para su propio estilo. Otra vez podemos advertir procedimientos compartidos, como la tensión entre el registro hablado y el escrito concomitante en ciertos aspectos con lo alto y lo bajo. La sintaxis de *El fiord*, donde la frase parece ser el núcleo rítmico y pulsional de la escritura, asimismo, muestra cultismos hiperbólicos como abyecciones exacerbadas, afirmando la grafía entre prosa y poesía sin mediar distinción. Quizá se trate de recuperar algo de lo que Liliana Guaragno señalaba como práctica terrorista de la lengua. En tal caso podemos recorrer una escritura cuyo síntoma es la escansión de un motivo: el cuerpo y su ritmo. Entonces, la letra corta la lengua del cuerpo y el cuerpo de la lengua. Así desarma la estructura legitimada por el sistema de representación político, ideológico, cultural, estético y lingüístico, entre cuyos escombros no quedan rastros de una tradición que naturalice lo nacional. De ahí que la violencia narrada y poetizada en términos de parricidio, incesto y fagocitación, devuelva el gesto de quien acomete contra discursos consolidados bajo el dominio de algún rótulo. Eso es lo que acontece con el uso que Osvaldo hace del naturalismo. Mientras que se pronuncia grupalmente y en forma explícita contra todo lo que resume las demagogias populistas del realismo (como *Literal* hace notar en sus manifiestos), *El fiord* anula

conexiones extraverbales (metalingüísticas diría Lacan) y dentro del texto, integradoras, que puedan volver reconocibles empíricamente las alusiones sesgadas de la escritura.

Pero bien podríamos pensar que todo modo de concebir arte y literatura tiene su reverso y en el caso de Osvaldo sería “*El niño proletario*”, el anómalo relato dentro de su producción que no obstante, también procede a cortar con bisturí, las narraciones lacrimógenas de marginados y oprimidos, surgidas en Boedo, entre las décadas del 20 y del 30’ (más allá de la relectura que Eugenio Cambaceres hizo desde la Generación del 80’, con una inversión del signo ideológico). Un cuento peculiar decía, por narrar una historia casi estructurada como “introducción, nudo y desenlace”. Sin embargo, en esa parodia de las políticas estéticas sobre la miseria, la legibilidad narrativa de los condenados sociales resulta trampa. En este sentido, si el método naturalista de Emile Zola consistía en la observación causal que registraba el detalle mórbido de patologías hereditarias, finales trágicos de malogradas vindicaciones proletarias (*Germinal*), disolución predeterminedada de vínculos familiares y mecanismos sociales (*Nana*), las historias de menesterosos, orfandad y desamparo de Elías Castelnuovo especialmente, pero también de Leónidas Barletta, Juan Cendoya, Alvaro Yunque etc. se construyen en base a módicas traducciones del modelo francés, con la austera retórica de quién sabe que en la pobreza no cabe el lujo de las palabras. Pero, aunque en el discurso del hambre y la enfermedad se constituye el sujeto como reverso inescindible del esplendor discursivo de la riqueza (todo sistema requiere su reverso), hay un oscuro indicio de un móvil sacrificial que inmoviliza, fatalmente, los lugares de víctima y victimario. Es allí donde los valores de circulación expulsan con violencia indefectible a mendigos y proletarios aunque no sean ajenos a su circuito; y es por ello que el lenguaje se descentra afirmándose, como retórica, precisamente en la falta de recursos y de estilo que advierte, impotente, el imposible objeto de deseo: el espejo rutilante de la potencia fiduciaria, como solo pudo pensarlo Nicolás Rosa. De tal manera, los relatos de Boedo se inscriben en el espacio transemiótico del significante y es ahí cuando Osvaldo asesta un negro golpe de gracia a la prodigalidad de ese llanto. Mientras que Boedo traduce la mediación entre lo real y lo imaginario como imposibilidad retórica mostrando la anulación instantánea de la extensión (entre objeto real

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

### **Cultura nacional y tradición (construcción y uso)**

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



base de operaciones culturales que radicalizaban las experiencias de vanguardia. Los 70' y su contexto dieron marco a ese proyecto y de alguna manera se empezaba a construir modelos, líneas de filiación, usos y lecturas de la tradición nacional para poner a prueba el acto y el lugar de enunciación. Quiero decir, textos y nombres inclasificables hicieron del margen su operación, su moldura y elección; podría decirse que son poéticas del borde por la deliberada opción que, en ese momento, los desaloja del amparo tranquilizador que brinda la legitimidad institucional. Fuera de catálogos y programas de estudio, fuera de circuitos comerciales y librerías, mantuvieron no obstante una estratégico movimiento que tampoco los privó de cierta recepción mediática (notas, reseñas) más allá de que la trama de sus acciones comenzara en los bares porteños. Y allí, y en algunos departamentos que fueron sede de tertulias y disputas (como el de Paula Wajzman y la célebre Piri Lugones, la actriz Tina Serrano y su marido de entonces, Lorenzo Quinteros) comenzaron y continuaron las prácticas que se quisieron de frontera sin relegarse a la marginalidad, en tanto condición externa que imponen los circuitos de producción, circulación y consumo. Al sustraerse a la ley de la oferta y la demanda, la escritura, como conjunto de procedimientos sobre un capital simbólico, genera el efecto de una palabra fraguada en la clandestinidad, resistente a la comunicación y a toda regla de aceptabilidad. Ahí es donde el efecto de jerga privada o mejor, de habla tribal, se afirma en la formación, artística, intelectual, donde códigos y consignas son identikit de pertenencia o exclusión. Y es allí mismo donde el grupo, enfrentándose al sentido común de la sociedad, inscribe un primer gesto de violencia. Pero como no hay gesto sin algo de acto ritual, la posición que mantuvieron desde 1973 a 1977, reescribe y transforma, repite y desplaza, el mito nacional constitutivo de nuestra comunidad y nuestra historia: el peronismo.

Ese lapso es la secuela de militancias esporádicas y de ambiguos vínculos familiares; es cierto, en Osvaldo se manifiestan esos acontecimientos más o menos privados, más o menos públicos, de Perón y de Leónidas Lamborghini, su hermano, su mentor. Por ello, lejos de ser los poemas, un mero reflejo de vivencias personales, se emplazan como síntoma de sustituciones y desvíos, de metonimias y condensaciones elípticas donde la escritura cobra sentido como fragmento inconcluso de la experiencia, o de la propia vida. Si “meterse en política” fue un modo de respirar el aire de los tiempos y de

fantasear con la impostura de una subjetividad, también fue el intento de traducir y de apropiarse de la figura fraterna, imitándolo primero para traicionarlo después. Si bien Osvaldo tardó en manifestarse sobre la ruptura gradual con su hermano Leónidas, fue este quien produjo uno de los mejores textos de su poética, por el ímpetu visible y a la vez el enigma de una sordidez que se cierne, asediándolos, sobre los dos hermanos, encerrados en un cuarto del hotel Callao, allí donde en ocasiones, pernoctó sin rumbo fijo Osvaldo. Tratase de la sección IX de *Las diez escenas del paciente* (1970), el tercer libro que sigue a *Las patas en la fuente* (1966) y *La estatua de la libertad* (1968), incluidos en *El solicitante descolocado* (1971-1989):

y él daba vueltas a mi alrededor  
con su larga charla  
intentando otra vez  
clavarme eso  
lo que tenía clavado de niño  
de años hace años  
-¡pero eso fue sólo un penetrante accidente!  
nada más  
le grito violento  
entonces  
-¡no elijas la inocencia!  
me gritó él también  
violento  
a tirones  
violento  
-¡y no elijo la inocencia!  
y en seguida lo sorprendo  
cuando estaba por hundirme  
eso que él tenía hundido ahí  
de años hace años  
-y no tengas miedo  
me dice  
-y no tengo miedo le respondo  
empuñando violento el electro shock  
que siempre llevo  
entre mis ropas

y él comenzó a retroceder  
entonces  
al fondo de la pieza  
y no quiero  
¡y no quiero  
gritaba desde allí  
lleno de ruido  
y saqué violento  
el electro shock  
de entre mis ropas  
que siempre llevo  
y él grita  
loco sí  
boludo no!  
loco sí  
¡boludo no!  
porque prefería llegar a ser  
el loco que era  
antes que  
boludo sí  
cuando entonces le recordé  
la serena parodia  
de la ceremonia del té  
que hacíamos  
al caer la tarde  
frente al mar...

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

Los vaivenes militantes de Osvaldo son conocidos; al fervor juvenil de un antiimperialismo, continúa el corte con el ala izquierda de las listas en el sindicato de periodistas 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*.

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 y/o escritura que enuncia el habla del terror. Así, desde la estilización a la parodia, la escena fundante es el uso y violación del cuerpo. Pero en esa interpelación que coloca la víctima en el lugar de la Civilización, se produce una paradoja, cuando no un desajuste. Porque desde Martínez Estrada pasando por Viñas hasta Piglia (Rosa, Sarlo, Ludmer para llegar a Gabo Ferro), vimos la Barbarie encarnada como naturaleza visceral y sanguinaria, América salvaje y previa a la lengua, la ética y la civilidad. ¿Qué cuerpo se tiñe entonces del rojo federal –y peronista–, ¿qué carne es sometida como res de matadero? el cuerpo idealizado, el conjunto de ideas que no se matan pero que provocan risa y diversión a la hora de exponer su desamparo, desnudez. Esas son las escenas que Piglia rescataba de “*El matadero*”; el hervidero de negras y carniceros que manchan la estampa intangible y el discurso engolado del unitario bajándolo en masa de la altura ecuestre. Un elogio del verosímil que cobra su verdad en la muerte final; aplauso del carnaval blasfemo y bestial, resultado de la pluma maestra que supo estilizar, con distancia genuina y proximidad estratégica, la palabra ajena. Recién ahí la virtud heredada de Europa cobra el peso de lo material. Dos imágenes representando las instancias monstruosas y animales de verdugos y de víctimas, con la salvedad que el bárbaro es producto de un retrato, del artificio de quien esgrime la letra a conciencia de arma y lucha. Tal es el contexto que la construcción del nombre propio en tanto imagen –y mito– de autor requiere el siglo XIX.

Pero en el caso de 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 a condenar y defender, y que bautiza con nombre el nombre de la Patria. Jacinto Cielo, “soldao” (grafía que estiliza la convención gauchesca) y gacetero, es el sujeto del enunciado que se aloja en la zona legítima frente al mazorquero sin nombre, degollador al servicio de Rosas. La fiesta y la sangre comenzaron a coagular las figuraciones, los motivos estéticos que hacen funcionar un dispositivo ideológico. El final de “*El matadero*” es elocuente: “Pobre diablo, sólo queríamos divertirnos con él y tomó la cosa demasiado a serio” cuenta el narrador que dijo el juez de la casilla enlodada al Sur de Buenos Aires. Y también nos cuenta que frunció su “ceño de tigre”. Si de sangre vive el animal, el hombre culto no sólo dispone de la razón sino también de las “tretas del débil” (tomo en préstamo la expresión de Josefina Ludmer). Al no garantizar ni gloria ni nación, la lucidez civil del pensamiento como arma, se refugia en su trampa letrada: borrar y pervertir el rostro del enemigo hasta despojarlo de su nombre.

En “*La fiesta del Monstruo*”, la masa tiene sus nombres pero agregaría: alias de jergas delictivas, patotas partidistas que hacen alusión metonímicamente, a cuerpo de bestia, 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, dándole a la cultura de masas la función política que encubre el juego grupal con un juicio rebelde. En síntesis, la escritura en dueto de Bustos Domecq es la doble parodia de la clase a la que ellos no pertenecen, y también a la propia postura de sus creadores, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, a quienes le brindan la ocasión propicia para reír de sus propias hiperbólicas

denostaciones, que tuvieron su resguardo en la revista *Sur* (dirigida por Victoria Ocampo). En este clima peronista sin que Perón sea nombrado, la fecha del relato comporta un problema. Corre el año 47' y se habla en dos oportunidades de "la marchita, que es nuestra bandera"; si fue grabada oficialmente por Hugo del Carril en 1949, ¿a 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*". Ni uno ni otro esclarecen el enigma referencial que constituye la marcha a lo cual podemos arriesgar que si no es el producto de la grabación instituida, sí son las instancias previas que tienen su difuso origen en el carnaval, la comparsa, la murga, el himno 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 pedido de Hugo del Carril por una impronta marcial. De lo que no cabe dudas, es que el relato trata el pleno contexto del movimiento cuando Perón es líder indiscutido, con sus ritos y sistema de representación, sin que haya referencias claras o precisas a los comienzos de Perón en las filas del G.O.U., Edelmiro Farrell y sus marchas militares. Si algo no se cuenta es el discurso de casta y orden administrativo que impuso cada golpe militar.

*El fiord* no solo invierte sino que deconstruye, transmuta los ideologemas claves (sintagmas cristalizados, consignas, lemas y eslogans que cimientan el imaginario nacional hecho discurso). Esto es, sin alinearse en la posición que acuerdan Echeverría, Ascasubi y Bustos Domecq, *El fiord*, resistente, ilegible se aloja en la zona más oscura de la fiesta bárbara, la "fiestonga del garchar" donde ni bien se nombra un término, eso mismo ya juega otro papel. En una sucesiva cadena signifiante de desplazamientos, repeticiones, Carla Greta Terón será la CGT, Atilio Tancredo Vacán será Augusto Timoteo Vandor, en un juego donde la alegoría se inviste de todos los procedimientos posibles: traducción-traición (al sentido, al orden de lo general). Lamborghini reproduce estas claves, iniciales, anagramas, para que en su desintegración signifiante las máscaras identitarias se transformen en efectos de diferencia. No hay mera inversión de roles y estereotipos sino disolución de las categorías generales que dando lugar al concepto, instalan la representación. Sin embargo *El fiord* plantea una contrapartida en el juego político y repone los mismos ideologemas desde la historia del peronismo: montoneros, la CGT,

Vandor. Arriba/abajo, adentro/afuera, son los lugares que rompen el pacto de la lógica causal para establecer otra alianza, la relación entre palabra e imagen que pone énfasis en la eficacia de la acción. Así, el juego onírico repone la salida inconsciente al ardid de la representación. Ese es el ritmo y cadencia que anulando la distinción entre prosa y poesía, asume un lenguaje previo o mejor ajeno al carácter logocéntrico de nuestra cultura; así, la escritura inscribe la lengua del cuerpo como pornografía pura. El acta de nacimiento del “chico de mierda” rompe el pacto de la lengua social para instalar una jerga. La instancia obscena que apuesta a la mostración directa y carnal de la palabra-cuerpo, cuerpo-palabra, impugna la distancia sagrada de la mirada idealizante y externa. Aquí mismo hay que situar la parodia de *Totem y Tabú*, de Sigmund Freud, apellido que presta un anagrama para el sentido/significante de la escena de incesto materno, parricidio y fagocitación final del líder. *El fiord* destituyó la mirada para poner en su lugar el tacto y la materialidad sexuada.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

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

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

COPI. *Eva Perón*. Trad. Jorge Monteleone. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.

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

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

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

LACAN, Jacques. *Escritos I*. Buenos Aires; Siglo XXI, 1993.

LAMBORGHINI, Leónidas. *El solicitante descolocado*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1989.

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

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

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

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

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

RANCIÈRE, Jacques. *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del estante editorial, 2005.

ROSA, Nicolás. *La lengua del ausente*. Buenos Aires: Biblos, 1997.

\_\_\_\_\_. *Usos de la literatura*. Valencia: Tirant lo Blanch, 1999.

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.