



EL YO-TADEY: MONSTRUOSIDAD DE OTRO COMENZAR EN LA LITERATURA RIOPLATENSE

The Yo-Tadey: Monstrosity of Another Beginning in the Río de la Plata Literature

Marcelino Viera¹  

¹ Universidad Tecnológica de Michigan, EE. UU.

RESUMEN

Asumiendo que la literatura de Osvaldo Lamborghini es una despedida y partida de la “literatura moderna”, este artículo plantea dos direcciones íntimamente relacionadas, pero a la vez diferenciadas, para la literatura contemporánea. Por un lado, esa “despedida y partida” anuncia un Yo que deviene objeto y carne del mercado, por ende, expuesto a la violencia sobre los cuerpos individualizados; mientras que, por el otro, ese Yo frágil y desnudo es la posibilidad de otro comenzar. Ante la mirada del moderno, el “tadey” —personaje creado por Lamborghini— es una monstruosidad. En este artículo, sin embargo, se propone que la falta de futuro, lenguaje limitado e inclinación a los placeres de la carne —características del tadey—, obligan a que un Yo-lector se erija sobre la palabra lamborghiniiana. Pero en una segunda instancia de ese ponerse, distinguiéndose de aquel discurso que está destinado a pinchar en la era capitalista, el Yo-lector es infectado con la palabra lamborghiniiana para devenir “tadey”, otro comenzar de la escritura.

Palabras clave: Lamborghini; literatura moderna; Río de la Plata; monstruo; escritura.

ABSTRACT

Assuming that Osvaldo Lamborghini's literature is a departure and farewell to “modern literature,” this article proposes two intimately related, but at the same time differentiated, directions for contemporary literature. On the one hand, this “departure and farewell” announces an “I”—Ego— that becomes object and flesh for the market, thus exposing them to its violence by the individualizing bodies; while, on the other hand, this fragile and naked “I”—Ego— is the possibility of another beginning. In the eyes of modern literature, the “tadey”—a character created by Lamborghini— is a monstrosity. This article, however, proposes that the lack of future, limited language and inclination to the pleasures of the flesh —tadey's characteristics—, force an I-reader to erect itself over the Lamborghini words. But in a second instance of this obligation, and distinguishing itself from that discourse which is destined to be punctured in the capitalist era, the I-reader is infected by Lamborghini's words to become a “tadey,” another beginning for writing.

Keywords: Lamborghini; modern literature; Río de la Plata; Monster; writing.

Fecha de Recepción	2023-03-14
Fecha de Evaluación	2023-06-19
Fecha de Aceptación	2023-08-21

INTRODUCCIÓN

Los seres humanos son más parecidos a monstruos chapoteando en las tinieblas que a los luminosos ángeles de las historias antiguas. (Arlt, 2002, p. 16)

Arrojado al mundo pavonea su fragilidad, ingenuidad e inocencia; ofrece su carne como pasaje de entrada a cada encuentro que exija saber su pertenencia. Su similitud y semblanza con el humano indica que pertenece a su reino, pero su diferencia está más allá de él y lo convierte en una monstruosidad. En el cuerpo literario de Osvaldo Lamborghini, el “tadey” es un monstruo verbo, adverbio o adjetivo de difícil asir; este se repliega y retira de su sentido de ser. Su resonancia con algo lumpen y plebeyo, pero sobre todo su falta de previsión de futuro, es tenebrosa. En *Tadeys* (2015b), su novela póstuma, no hay futuro para el monstruo, aunque sí instantes de sometimiento, sumisión y dolor. Esta monstruosidad —una animalidad humana— señala el fin de la ilusión moderna, la despedida de una era que da paso a las pasiones descarnadas bajo el dominio de la lógica del mercado... y sin embargo algo más resta, algo queda como una estela en ese más allá: la potencia de la seducción y del contagio en el pavonearse desnudo ante los ojos del mundo.

En un gesto barroco, en estas páginas propongo leer a Lamborghini con Lamborghini. A partir de la reflexión —en la novela corta *Las hijas de Hegel* (2015a)— sobre la posibilidad del comienzo de la literatura argentina, abordaré a *Tadeys* como límite y despedida de una narración histórica que no solo refiere a las pasiones descarnadas, sino que también posibilita otro comenzar de la literatura regional. Lamborghini es un desborde del límite del escenario de las pulsiones a modo de ocaso de la modernidad, pero, para quien transita su letra, la exigencia de un Yo deviene natural desde dos funciones: la que se ofrece a las fantasmagorías del mercado (y por ende está destinado a pincharse, desinflarse; y la que transita su propia afánisis (se infla para desinflarse con la finitud de la palabra encarnada). El primer “Yo” es carne de cañón. El segundo corresponde a la afirmación del propio límite del individuo —la nada de ser— sobre los rieles de la modernidad. Este último es el que está invitado a la fiesta del monstruo: al goce de una intimidad humana, muy humana¹. Como espero señalar al final del texto, este goce de la intimidad humana se ofrece como alegoría de un “inflarse-desinflarse” del Yo-lector, lo que sería la monstruosidad de otro comenzar de la literatura regional. Se podría decir, entonces, que este trabajo es un intento desesperanzado, desinflado y en estado de

¹ La fiesta del “tadey”, en tanto monstruosa, se diferencia de la “fiesta peronista” que Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares repugnan. Este monstruo, cosa fea y linda a la vez, llama a gozar de él para ponerlo en la exclusiva escena cultural argentina. Borges y Bioy Casares colaboran en la escritura del cuento “La fiesta del monstruo” (1947). En él se satiriza la figura del militante peronista, sobre todo su violencia que trae la tradición de “El matadero”, de Esteban Echeverría, para ubicar el “monstruo” —Perón— en paralelismo con la figura de Juan Manuel de Rosas.

putrefacción ya, de articular goces en lo político-literario a partir de la experiencia de la lectura de *Tadeys*.

En lo que sigue, estas páginas señalan dos direcciones de la escritura de Lamborghini: percibido ya por una amplia crítica literaria, la primera recurre al límite de la escritura en la modernidad; la segunda ubica esa escritura en la posición exterior de ese límite. Distinguiéndose de un Yo neoliberal —carne de consumo y consumación—, esta última dirección gravita en torno de un Yo finito —monstruoso— transformado y limitado por su propio inflarse en la escritura; esto es la posibilidad de otro comenzar².

EL NORTE Y EL SUR

Josefina Ludmer, en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (2000), entona la letra lamborghiniiana con el “tono” de la patria y le brinda un marco referencial a su escritura. En su tratado, Lamborghini encarna una violencia atemporal —a modo de fiesta del monstruo— situando el desborde del límite regional literario. Pero, “[lo] atemporal no es lo eterno —como dice Martin Heidegger—, sino el aislamiento del comienzo en la ocultación. Esto es el rehúso de la palabra” (2007, p. 28). Desde cualquier entrada a Lamborghini el lector se encuentra con lo que parece ser una terrible realidad: la animalidad humana; una esencia de goces que, en su rehúso a la simbolización, deviene monstruosa ante los ojos del discurso moderno. Por esto, tal vez, sea apropiado hacerme eco también de la observación de César Aira (1988): Osvaldo Lamborghini tiene “calidad de ininterpretable” (p. 11). Si asumimos esta “calidad” ¿en qué posición se ubica el lector? O ¿qué lleva al lector de nuestro tiempo a transitar su escritura? De estas preguntas se desprenden dos direcciones que, al referirse una a la otra, volveré a mencionar varias veces: la que visualiza un Yo comercializable, apto para consumo —carne de cañón—; y un Yo monstruoso contracara y despedida de ese Yo destinado a “pinchar”.

Desde una estructura más rígida para la literatura regional, pero con la fuerza de una imagen que permite dimensionar la singularidad “Lamborghini”, Roberto Bolaño (2004) ilustra:

Si Arlt [...] es el sótano de la casa que es la literatura argentina, y Soriano es un jarrón en la habitación de invitados, Lamborghini es una cajita que está puesta sobre una alacena en el sótano. Una cajita de cartón, pequeña, con la superficie llena de polvo. Ahora bien, si uno abre la cajita lo que encuentra en su interior es el infierno. (pp. 28-29).

² Parto de una noción de “modernidad” atravesada por la expansión de un mercado globalizado, pero no desconozco otras aproximaciones al término.

La sentencia de Bolaño no deja de estar posicionada desde una sensibilidad moderna: ese infierno es lo que lo llena de miedo e induce el heroísmo de leer a Lamborghini. Es decir, para navegar las aguas de su escritura hay que ser un héroe moderno y sacrificarse en pos de un bien mayor impulsado por el vendaval de la historia literaria argentina. Tal vez esa corriente “secreta”, como la pretende el aclamado escritor, no sea otra cosa que la propia articulación —tenida por “secreta”— de arbitrarias concatenaciones alrededor del Yo-escritor. Tal vez ese “infierno”, que exige evocar la valentía de Teseo adentrándose en el Hades, está más a flor de piel en el diario vivir por lo que hace del “espíritu de la Historia” una agradable historia de hadas. A lo mejor, la vida diurna tenga sus monstruosidades, bufonerías y absurdidades, por lo que su sueño entonces produzca un mundo de razón, de corrientes subterráneas y cajitas empolvadas.

La novela corta *Las hijas de Hegel* (2015a) reflexiona sobre los procesos históricos de la literatura argentina. Pero, es cierto que afirmar que hay una reflexión podría ser muy atrevido. No obstante, la lectura que propongo en estas líneas entiende que Lamborghini rehúsa a la palabra articulada en la historia, en su lugar la “actúa” en la escritura. O, una forma más directa de decirlo, la reflexión es la acción y *performance* —estilo— de escribir. Las consecuencias de su “novelita” repercuten en la posible noción que el lector se haga sobre el avance y paso ascendente de la literatura argentina y, por ende, la desarticulación de una noción de “transición” que promete un futuro. La violencia tan visible de su escritura y que, como partera de la historia, estaría dispuesta en un espiral ascendente, para el lector, sin embargo, implica la experiencia del placer intensificado bordeando la muerte. Esta es un tajo abierto —en esa cajita empolvada— por el cual las pulsiones (de muerte, de vida y sexual) jaquean la estabilidad del significante del Otro (o continuando con la imagen propuesta por Bolaño: las pulsiones estremecen la “casa que es la literatura argentina”). ¿Qué significa para el lector? En el desajuste del Otro, el lector se posiciona con su propia autoreferencia histórica. Esta observación podría incitar la queja de poca originalidad y de obviedad para la literatura, ya que lo que estoy diciendo es que hay una obra (la de Lamborghini) y un “Yo” lector de esta. En el marco de esta obviedad, sin embargo, me interesa resaltar la exigencia u obligación de una articulación que se “infla” desde los espacios y tiempos de la escritura lamborghiniana. Luis Gusmán o César Aira, por ejemplo, recurren a su amistad para dar cuenta del fenómeno “Lamborghini”, de modo que ellos “son” una voz apropiada de la experiencia que los posiciona, y los “infla”, ante cualquier otro lector de Lamborghini. Por su lado, Luis Chitarroni, en un gesto similar en el que se “infla” señalando al contexto histórico literario de la escritura lamborghiniana, ofrece una tesis sugerente a los efectos de mi lectura:

La actitud y la actividad de Osvaldo Lamborghini como escritor pierden el derecho de narrar para ganar en cambio la obligación de estar presente en lo que se escribe. Obligación dichosa que permite insistir en los recursos a mano, como si por primera vez el artificio de lejanía y la presunción de elegancia recuperaran algo también... La precariedad de un estilo —no hablemos ya de escritura— en el instante mismo —el presente, “aquí el presente”— de su gestación; el alarde de un repertorio que contagia la constancia de su urdimbre con una epidemia de *aloofness*, de infinito.

El sentido de esta operación fatua que combina el despilfarro y la avaricia no es tan barroco como la época detecta o corrobora a cada rato sino romántico, elegíaco: una serie, una colección de despedidas del instante que dura —que se perpetúa— hasta el siguiente comienzo. (Chitarroni, 2008, p. 96)

Ese otro comienzo no es tan solo un salto de un tema-referencia a otro en una operación intelectual con y en el con-texto histórico (“los recursos a mano”), más bien “obliga” la escritura como otro instante desde el que se despide el sentido histórico, pero ya no en el “mito” Lamborghini sino en el que se constituye con los “recursos a mano”. Esa cercanía identificada por Chitarroni para Lamborghini, es hoy en día el instante de la supremacía de la palabra desnuda.

En lo que sigue, primero ubico a Lamborghini como un artefacto cultural que adquiere un valor tanto para la crítica literaria como para el mercado cultural. Guiado por la observación de Josefina Ludmer sobre su escritura, el subsiguiente análisis de *Las hijas de Hegel* identifica otro espacio de la escritura (e institucionalización de la literatura) como despedida del orden moderno.

EL TADEY DE CADA DÍA

Quien lea este libro [*Oro* de Arturo Carrera] perderá el tiempo para ganar (burgueses somos al fin de cuentas) el espacio, el ‘topos’ del goce. (Lamborghini, en Fernández y Duchesne Winter, 2010, p. 387)

La exposición del material plástico de Lamborghini, en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona —MACBA— en el 2015, marca un ingreso y reconocimiento más amplio al dado por el campo literario rioplatense. Es decir, si está en el “museo” es porque algo de su trabajo es señal de una temporalidad y su consecuente historicismo. Graciela Montaldo abre su contribución a *Y todo el resto es literatura*, titulada “La ficción de las masas”, con una anécdota singular publicada por la prensa argentina en el 2005, diez años antes de este ingreso al MACBA: el robo a un camión con 8500 libros, dentro de los cuales se encontraban ejemplares de *Tadeys*. Esta anécdota de tizne arltiano, sin embargo, permite cuestionar sobre el “consumo” de la literatura en los tiempos neoliberales: ¿Cómo se puede “consumir” a Osvaldo Lamborghini?³. Según la nota, el robo de la mercancía tenía como

³ Un principio lógico se desprende de esta pregunta: si hablamos de él, es porque hemos logrado hacer un “discurso” que se sostiene en el ámbito del pensamiento y del mercado cultural. Entonces, respondiendo en concreto a la pregunta, “sí”, Lamborghini es un artefacto más de consumo cultural, a modo de contracultura o contraliteratura vanguardista. La particularidad que nos presenta este “consumo cultural” está en que no se puede hacer una clara distinción entre objeto de

objetivo su reventa “fuera del circuito de distribución oficial” (Montaldo, 2008, p. 257)⁴. La ironía está en que la esencia de *Tadeys* no parece ser consecuente con la institucionalización que el robo le adjudicó con su “fuera del circuito de distribución oficial”. Si bien el análisis de Montaldo toma un rumbo diferente del que me gustaría recorrer aquí, antes de acceder a su exploración de las “masas” bajo la lente de Lamborghini, hace una generalización sobre su escritura que sirve a los efectos del ingreso a mi recorrido:

Los textos de Lamborghini son una suerte de despedida del viejo mundo de la literatura, del viejo mundo de la política, de la representación, la interpretación y se abren, por ello, a un abismo, aquel que todavía no se ha cerrado y en el que la literatura, en tanto institución cultural, se encuentra suspendida⁵. Lamborghini parece haber sido extremadamente consciente de ese abismo y de la necesidad de una respuesta radical: extremarlo. (Montaldo, 2008, p. 257)

¿Qué es ese “abismo” que llama a una respuesta radical? Para Lamborghini ese llamado era a “escribir una novela”, mientras que para los ladrones, el libro —como mercancía— era un llamado a comercializarlo fuera “del circuito de distribución oficial”. Diez años más tarde de esta viñeta histórica, el MACBA expuso el tajo de la cajita empolvada Lamborghini. ¿Qué abismo llama a consumarse en él? ¿Es esta exposición solo el retorno a la escena política del lumpen-tadey “hambriento”? ¿Hay algún otro “topos” para el “goce” en el gastar el tiempo? Como ya adelanté en las primeras líneas, la letra lamborghiniana obliga a inflarse en un Yo para encontrar su propio límite y desinflarse. Este no es el Yo, propio del discurso capitalista, al que Jacques Lacan (2021) le predecía

consumo y sujeto que consume, aquí la distancia pasa a ser interior. ¿Qué lleva al turista y habitante —al *flâneur*— de Barcelona a visitar el MACBA? ¿Qué hace que el arte de Jean-Michel Basquiat encuentre su sociedad con el de Andy Warhol? Una respuesta rápida y directa me llevaría por la “estetización de la política” —de Walter Benjamin (2003)— como el gesto propio de aniquilación de la autenticidad del arte. Es verdad que, en tanto “vanguardia” —o cualquier otro membrete como neobarroco-barroso, marginal, sucio, etc. que son serviles al mercado—, Lamborghini juega ese *art pour l'art* fastidioso, pero también se podría entender que su trabajo es un intento frustrado de resistencia a esa “estetización” y, como ensayo aquí, una reactivación de la politización del arte. La propuesta de este trabajo no niega este espacio de la escritura lamborghiniana, sino que me interesa también recurrir a otro espacio para la experiencia del arte —que, por ende, implica otra experiencia de lo político atada a la escritura—. Por ejemplo, la contribución de Luis Gusmán (2008), “Sebregondi no retrocede” en *Y todo el resto es literatura*, comienza con una interrogación que lo lleva por la referencia personal: “¿Es la amistad la que solicita entrar en cierto terreno de lo testimonial?” (p. 33). Por supuesto que no, pero “sí tiene su peso”. Lo particular de esta referencia no está directamente vinculado al “consumo” del producto-Lamborghini; pues el artículo justamente señala una metonimia entre estilo y cuerpo-vida que no se ajusta al “sistema” que tanto asume César Aira que hay en él y que le permitiría ingresar en el circuito mercantil. Como ya veremos, ese “peso” testimonial ya no está en Lamborghini (que daría cuenta del “verdadero” Lamborghini), pero sí en la misma escritura de Gusmán. Este —Gusmán—, entonces, se ofrece como límite al consumo del producto “Lamborghini”. Prueba de esto es que, en su escritura, se dispone a narrar exquisitos pasajes de su amistad. Gusmán (al igual que Aira, o Masotta) se inflan brindándole consistencia a la lectura, de ahí que “entender” a Lamborghini implique leerse (el “testimonio” apropiado) de Gusmán: la circulación de Lamborghini-objeto-mercancía está limitada por la letra de Gusmán y no por el “supuesto” valor propio del arte.

⁴ Este objetivo, evidentemente, se distancia del valor que le adjudica Roberto Arlt al robo de la literatura. Esta distinción marca las diferencias entre una modernidad liberal —y su consecuente valor cultural marginal del libro— y una modernidad neoliberal —donde el valor marginal del libro está dado por su circulación en cuanto mercancía—.

⁵ Brett Levinson (2002) vincula esta “despedida del viejo mundo” —en sus palabras: “end of literature”— con el fin del Estado moderno. Pero, y más directamente vinculado al ejercicio de escritura de estas páginas, su análisis gira en torno a la fuerte presencia del neoliberalismo después del ingreso triunfal de la novela del “Boom” al mercado global.

su “pinchar”, sino que es un Yo narrativo que se desinfla ante el límite de las letras grabadas en las lápidas (páginas) y el goce de la palabra desnuda⁶. Pero para desinflarse de un embarazoso Yo-digo hay que haber pasado “*hambre* para todos”. Desde el gesto de despedida del viejo mundo de la literatura, del viejo mundo de la política, de la representación, y la interpretación que identifica Montaldo (2008), el apartado que sigue señala el comenzar con dos sentidos: por un lado, de la mano del Estado, el que cuenta y habla del futuro de la literatura —pero que está agotado—, y por el otro, en la intimidad de la carne, el goce atemporal en el rehúso de la palabra.

EL ESTADO, ¿ERA HOMBRE O MUJER?

La célebre máxima Marxista “la violencia es la partera de toda sociedad vieja preñada de una nueva” pareciera renovar su sentido con Lamborghini y ese 17 de octubre peronista, ese día de la “lealtad” problematizado ya en *El Fiord*. Una sociedad que contiene en su interior el devenir histórico de los muchachos peronistas; y viceversa, los muchachos peronistas que contienen la violencia del monolito de la patria: una figura que cierra un sentido de unidad. Esta lógica podría llevarme por las tensiones y contradicciones —que darían a parir ese movimiento peronista— de un resto incontenible de la negatividad que se revela como fin de la literatura moderna regional. Por supuesto, faltaría aún la tan ansiada “razón” que ordenara la noche lamborghiniiana. La atención que la crítica le ha deparado en los últimos tiempos podría ser un intento más del espíritu del entendimiento de iluminar su impenetrable noche. Pero Lamborghini actúa la escritura mas no como un proceso de tensiones en espiral ascendente, sino desde el “ultraje” a sus herederas lógicas —amujeradas-hijas— de la Historia⁷.

Un 15 de octubre 1982 abre la historia de *Las hijas de Hegel*: “...José Hernández, no” —y una burda negación que anticipa un límite inferior de la historia— “(nada que ver con el tema)...” Y comienza: “En literatura me gusta siempre ir directamente al grano. Nada de prólogos, vueltas; nada de nada y nada de chotadas” (Lamborghini, 2015, p. 187). Enseguida *Las hijas de Hegel* declara y señala otro comenzar de la literatura: el *Martín Fierro*. Este es una suerte de monolito, de figura masculina y

⁶ Dice Lacan (2024) en su conferencia de Milán en 1972: “no digo para nada que el discurso capitalista sea feo, al contrario, es algo increíblemente ingenioso, ¿no? Increíblemente ingenioso, pero abocado a reventar/pinchar” “[c’est pas du tout que je vous dise que le discours capitaliste ce soit moche, c’est au contraire quelque chose de follement astucieux, hein? De follement astucieux, mais voué à la crevaision”] (p. 10).

⁷ El título de esta novela corta, *Las hijas de Hegel*, invita a indagar en su concordancia con la filosofía hegeliana, pero me resisto a su tentación porque el recorrido que propongo es otro, incluso cuando algunas veces me refiera a su filosofía y sobre todo a su conciencia-razón del Yo. Sin embargo, para una posible asociación de estos dos, tal vez el breve artículo de Rafael Arce (2020), sea una lectura que satisfaga en alguna medida esta invitación del título de la novela de Lamborghini. De todas maneras, este artículo podría llegar a defraudar al lector de buena cepa dialéctica, ya que la lectura final del artículo implica una suerte de nostalgia mesiánica del 17 de octubre peronista con su masa-marea indefinida que está afectivamente orientada por la figura fálica de Evita. Su condición de mujer, entonces, sería lo que revela la letra lamborghiniiana como revolucionaria de géneros.

fálica en el desierto argentino. Pero en realidad, el cuento no comienza... porque no cuenta, solo retorna erráticamente a fechas dispuestas, aparentemente, en desorden, y por eso no hay cuenta que sume o reste. No hay operación... ni tampoco 56 prólogos dispuestos metastásicamente en un cuerpo novelístico. El límite del cuerpo, su piel que a modo de bolsa contendría un interior sin órganos de un museo de la novela de la eterna, no está. Y, sin embargo, no cabe duda de que hay algún otro comienzo que comienza a contarse. Su no-comienzo, su imposibilidad de comienzo, es un desborde y avasallamiento del límite del discurso moderno, pero aún así es otro comenzar. Incluso cuando este otro comenzar no tenga límite, y se oculte al ordenamiento, eso no significa que no tenga “sentido”. Por ejemplo: una fecha, un punto, un acontecimiento de desborde y reborde interior incontenible — el 17 de octubre— seduce y llama, fascina y domina el fluir de la literatura. Este es un 17 de octubre a punto de llegar, o ya pasado, en 1945 o en 1879 —con José Hernández—, el 17 de octubre está ahí desde siempre encapsulado y diseminado en la historia. Pero también, al igual que ese 17 atemporal ocultándose a la mirada moderna, estuvo y está quien lo engendró, un 16 de octubre o un 16 de septiembre de 1955 con la “Revolución Libertadora”, la misma que derrocó a Juan Domingo Perón.

Este otro comienzo del *Martín Fierro* es incalculable e inoperante, y de todas formas opera y corta, hace tajo. Mientras que la insoportable violencia de la mirada moderna se posa sobre los cuerpos con su razón, a su vez, este otro comienzo delinea una orilla, un sentido que se aleja y extiende por el litoral literario. *La vuelta*, nos cuenta Ludmer (2000), “[representa] la unificación jurídica y política en la fiesta del encuentro y a la vez un pacto de saberes y decires” (p. 233). Este es un “comienzo” que cuenta, suma y resta en la literatura regional —pero vale distinguir: no es “El matadero” al que Borges y Bioy Casares retornan con la sensibilidad atacada del civilizado en “La fiesta del monstruo”—⁸. Un comienzo que, mientras violentamente despide las batallas que le dieron lugar, oculta con su razón el goce de la carne. “*La vuelta de Martín Fierro* —continúa Ludmer (2000)— es el gran texto didáctico de la literatura argentina: espacios de saberes y maestros diversos” (p. 249). ¿Será para Lamborghini el *Martín Fierro* como aquel buque-máquina-fábrica-cárcel de hacer mujeres (“amujerar”) al que eran enviados los jóvenes díscolos de La Comarca en *Tadeys*?⁹.

⁸ El tercer capítulo, “El niño proletario”, de *Sebregondi Retrocede* construye una imagen que fácilmente puede identificarse con “El matadero” de Esteban Echeverría. Cristina Iglesias, por ejemplo, toma estas similitudes y lee “el texto de Lamborghini como la inversión de los crímenes de *El Matadero*”.

⁹ El buque era comandado por el Dr. Ky, quien, a través de la exploración de diferentes técnicas físicas y psicológicas, tenía como objetivo someter, dominar, domesticar y controlar al renegado —a los “jovencitos que las iban de violentos”—. En tierra firme, contaba con el trabajo del Dr. Vich (en La Comarca), quien “debía comprobar, mediante exámenes, si existían en el sospechoso impulsos asociales y violentos” (Lamborghini, 2015b, p. 19).

A modo de parodia de su lugar en la literatura argentina, se pregunta retóricamente: “¿Soy un wagneriano-post? ¿un expresionista abstracto? ¿un hegeliano conciencia desdichada por mi amo(r)-esclavo al ‘Martín Fierro’, *mi carta magna, mi constitución nacional?*” (Lamborghini, 2015b, p. 198). Un paréntesis que se abre, pero que nunca cierra, contesta desde una conciencia exterior: “(No te hagas ilusiones, pendejo. Ya pasaste por muchos libros, escritos y leídos. Ya pasaste por revoluciones y guerras” (Lamborghini, 2015b, p. 199). Las ilusiones están enmarcadas en la posibilidad de preguntarse sobre su condición de poseer al “Martín Fierro”, pues el “Martín Fierro” no puede ser poseído, sino que es “verdad universal” fétida y nauseabunda: está ahí con sus restos escondidos sometiendo a su lector. Por lo que desliza su tesis con desenfado: “El movimiento obrero revolucionario renace de una madre virgen” (Lamborghini, 2015b, p. 199). Un “¡no!” rotundo no alcanza a contener, a negar, a contradecir el paso de la historia, por lo que continúa: “*para empezar*: el ‘Martin Fierro’ es nuestra Carta Magna y nuestra Constitución Nacional, inscripta, grabada a fuego por un genio. Por suerte y por desgracia, José Hernández es Moisés. Vino de Egipto, y tal vez por ello, por una cuestión de lenguas, tuvo un solo, único tema: la Palabra” (Lamborghini, 2015b, p. 199). En cambio, la pregunta por el ser deslizada unos párrafos antes deviene ahora en un gesto de despedida de la palabra —con minúscula—.

Acto seguido: punto aparte, corte abrupto, o un “tajo” en su escritura. Lamborghini actúa lo que anunciaba: la “técnica que [le] preocupa, desde hace años (que [él] recuerde, desde que era un chaval) es la técnica de la prosa. Cortada” (Lamborghini, 2015b, p. 198). Un “corte” actúa, opera: un corte-punto y escribe: “Hoy sigue 16, octubre 16. La lluvia hunde al tiempo en un pantano” (Lamborghini, 2015b, p. 199). El 16 de octubre está cortado del 17, es una cuenta empantanada y sin progreso, pero haciendo bulto. ¿Qué tipo de bulto es este? Es un “bulto” que nada tiene que ver con el ser “macho o hembra”, pero sí con ser “hambre” (y esta es una pulsión vinculada a la vida). En una nota al pie de *Tadeys*, Lamborghini se pregunta y responde ante la mirada del Otro, un “okupa” de los ojos del lector: “*El Estado, ¿era hombre o mujer? Por aquella época [la de La Comarca en Tadeys], la respuesta simbiótica sin ambigüedad ‘es hambre para todos’, cuya manía igualitaria ya tentaba al diablo, había caído en el des-crédito absoluto (la indiferencia)*” (p. 78). El Estado borra las diferencias y naturaliza su violencia¹⁰. Tal vez, la violencia de la letra lamborghiniiana sea una forma de visualizar el acto —*performance*— de esa diferencia, entonces ¿cuál sería el espacio de goce de su escritura?

¹⁰ Merodeando el 17 de octubre “[la] lluvia hunde al tiempo en una ciénaga: mal olor. *La putrefacción de la historia* también es un concepto de Lenin” (Lamborghini, 2015b, p. 200) y confiesa un “entender” la historia: una asociación libre de ideas que lo llevan a la primera guerra moderna latinoamericana, a la canallada de “La guerra de la Triple Alianza” con su “degollina”

Siguiendo la sugerencia de Ludmer (2000), podemos asumir que, para Lamborghini, el cierre de un tratado sobre la patria está en relación con las fuerzas atemporales del *Martín Fierro*: hay prácticas y teorías de adiestramiento en el sometimiento, sumisión y dolor; e inversamente, prácticas y teorías sobre la dominación, supremacía y potencia. Los personajes lamborghinianos señalan el fin de la ilusión moderna, el fin de una era que, de todas maneras, puede venderse a modo de “astucia” más del capitalista como muestra su sorprendente consumo cultural. Este fin, o despedida de la narrativa que lo antecedería, da lugar a interpretaciones que suspenden la maquinaria moderna de la escritura o la incorporan a una nueva lógica del reciclado en un mercado global (Ros, 2016). De todas maneras, me gustaría insistir con que, en su lado oculto, ese cuerpo desnudo, frágil, ingenuo e inocente balbucea y llama: pavonea su carne con obscenidad, superada ya, para el moralista. El lector es presa de su propio dar caza, por lo que no puede dejar de merodear sus páginas en un retorno de la sumisión y de la potencia. Solo “el femenino retorno”, “un sencillo 17 de octubre. ...conEVA METALÚRGICA” (Lamborghini, 2015b, p. 218), se repliega en la cuenta y suma en la narrativa de Lamborghini.

En la historia de *Las hijas de Hegel*, un “Osvaldo” —“¿Por qué no Lamborghini?”, se pregunta el narrador— lucha por imponerse a *Martín Fierro*. Pero inversamente a la tradicional concepción de un imponerse con su presencia positiva (de macho a macho), ese Osvaldo activamente se subsume al maestro Hernández: “...me depilo las piernas, maestro, me depilo: las axilas. Quiero: abuso. Quiero que me parta un rayo y andarme con chicas. ¿El sujeto sujetado a la palabra?... hazme reír, agujero, hazme reír” (Lamborghini, 2015a, p. 217). La supuesta risa señala la negación, o un rehúso, del sujeto sujetado a la palabra. Pero, en el mismo acto de escribir —esas páginas concretas que indican que hubo una relación, no importa si fue imaginaria o simbólica—, se ofrece, como agujero al maestro, con el desplazamiento de un “Osvaldo” sometido a la palabra. Esta dinámica la muestra con una asociación de ideas en la que “el femenino retorno” da lugar al retorno de lo femenino. La dinámica de distanciamiento violento del “sujeto sujetado a la palabra”, donde un *Martín Fierro*-Estado-cafishio somete a un Lamborghini-Literatura-lector, es ilustrada con una “sencilla anécdota”-metáfora.

republicana, democrática o, como señala, “cuando se desarma —un poco, muy poco— la trama de la denegación” (Lamborghini, 2015b, 201). En este sentido, el *Martín Fierro* sería la cara visible de un cinismo moderno. En su revés está la violencia de su ocultamiento. Y desde esas profundidades de la ciénaga, el lector es trasladado a un regodeo, a un rondar y merodear la escena violenta partera de la historia (el 17 de octubre), y de todas maneras, la crítica al marxismo es regia. Dirá el narrador: “Pero porque haya algo no supone [...] cortedad de medios, inmadurez dialéctica; al contrario. [...]. El marxismo es rico en contradicciones, pero resulta que el peronismo (argentino) se las sabe todas. Aunque se llevará (su sorete a la tumba)” (Lamborghini, 2015b, 205).

“...con Pretty Jane. Hoy es 10 de octubre: fechas, importan” (Lamborghini, 2015a, p. 218). Una joven prostituta de New York, una proletaria de sueños burgueses, pero con actitud lumpen, es brutalmente golpeada por su cafishio, Al Féizar. El motivo: en su retorno matutino a su “cubículo”, en un caminar liviano que recuerda al del *flâneur* moderno, Pretty Jane interrumpe un espectáculo, que había convocado a un grupo de ciudadanos, en la defensa de una “rata” atormentada por un “felino terrible”, ambos eran los personajes de un improvisado circo. Su intervención motiva el “rugido” de los “adictos al gato”. Entre ellos, Pete Sam Joe,

el butcher, el que usaba el cráneo completamente afeitado, como bola de billar; Pete Sam Joe, con sus buenos 185 kilos de puro nervio y musculo, emergió del grupo con su cara perversa deformada por una mueca de odio. Y levantó su puño como una maza. Y lo descargó, Dios mío, contra la mejilla de la adorable y frágil, Pretty Jane, prostituta de Nueva York. (Lamborghini, 2015a, p. 219)

Con guiño rizomático, en un “femenino retorno”, un policía se apiada de la rata-prostituta: se acercó —y por supuesto, reconoció su humanidad con esa pobre rata a merced del vicioso y conocido gato del barrio... pero él también reconoció a Pretty Jane, y se ruborizó por sus pensamientos de gato— y ofreció a llevarla a su casa, pero ella se niega diciendo que no había pasado nada. Su ofrecimiento, de todas formas, atizó la furia de Al Féizar, cabecilla de la asociación de crueles y su cafishio. Pretty Jane, como una Evita de cuerpo arrebatado, será el final de la violencia del cuento, o el inicio de otra por venir. Un corte-tajo, un retorno.

La narración vuelve a los fines del siglo XIX, a los tiempos del *Martín Fierro*. Una carta de Eduardo Wilde a Carlos Pellegrini en tono familiar y de confianza amistosa. En ella se despacha con haber sido cargado con el juicio moral de una estafa en la que, sin decirlo, estarían involucradas grandes figuras de la historia argentina. El lector mantiene en la retina el abuso a la pobre Pretty Jane por haberse apiadado de una rata e interrumpido el circo. Indirectamente desplaza a aquella agrupación de delincuentes hacia esta otra confesión indirecta de Wilde. Al menos, el sentimiento arrancado de la violencia queda flotante en el imaginario listo para posarse en unos nuevos- viejos significantes.

Este es el sentido y dinámica que Lamborghini presenta y nos propone: un evento del futuro-pasado, o de un espacio ajeno, deja flotando una nebulosa propicia para que en otro lugar y tiempo le dé una leve cristalización de figura al “hambre para todos”. La distinción y diferencia, no obstante, está en la obligación del Yo-lector de inflarse en la lectura. La cristalización de esa figura es la de un tadey-monstruo cuyo agujero ideal de mujer es lo único que marca una prohibición como entrada a lo humano: “Y como querer decir entonces, entonces: —Lo humano es lo marcado, la mujer”

(Lamborghini, 2015a, p. 226). Pero acá “mujer” es una posición y no un género. Lamborghini invierte la tradicional noción de potencia donde la fuerza posee, domina y goza al otro, para dar paso a los agujeros del cuerpo que llaman a acoplarse y rendirse en ellos. Tiene poder y potencia el “agujero”, sea esto para el que lo “tiene” o para el que lo quiere poseer llenándolo. Efecto de un “corte” o “tajo” en la escritura, el “agujero” llama y domina. Por ejemplo, cuando Al Féizar se disponía a sodomizar a la Pretty Jane, este recibe un disparo anónimo —anónimo también de la “penuria vida” de la joven prostituta— con un 45 que le deja un “túnel de sesos desparramados”.

Como efecto rizomático y barroco que me orienta hacia la propuesta de estas líneas, mi Yo-lector se infla y quiero llenar ese agujero: ese 45 es un peón anónimo del 17 de octubre. Entonces, la estampa de un *Martín Fierro* erecto en la meseta del desierto es tan solo un indicio de su indefectible morir en un 17 de octubre. Pero la letra (me) desinfla al lector, ya que la palabra enseguida reniega y Al Féizer no murió, sino que fue enviado a la cárcel donde lo visten de mujer y lo llaman Pretty Jane. Nuevamente, el lector, cualquiera sea este, se deja llevar por el semblante femenino y se infla con otra asociación: un cuarto de hotel cualquiera, pero que comparte la imagen de un cuarto de hotel en el que José Hernández murió, encuentra a Pretty Jane suplicando para que Al Féizer no haga de las suyas. Una habitación de hotel en Buenos Aires, a lo mejor con las mismas luces de neón con las que se figura el cuarto de hotel de Nueva York de Pretty Jane y Al Féizer, es recordada en la casa en Mar del Plata en 1982 en la que escribe Lamborghini. Mientras tanto, el dos de abril de ese año estaba en el aire: la dictadura cívico-militar (un *Martín Fierro* erecto) envió a sus jóvenes a las Islas Malvinas donde los esperaban Doctores Ky.

Si el *Martin Fierro* corresponde al quiebre violento de la despedida en la singularidad de la ocultación (tratado sobre la patria), para Lamborghini ese *Martín Fierro* es como un buque-cárcel de amujerar. ¿Qué significa esta máquina de “amujerar” para el siglo XXI? Esto es un femenino retorno de lector obligado a ponerse como Yo inflado. En el contexto de la violencia de la vida cotidiana expuesta a la lógica de mercado, *Tadeys* se diferencia con otras novelas llamadas “realistas” —de denuncia de expropiación de la vida cotidiana por el capital— al no presentar un juicio de valor moral. Recorrer esta novela, tal vez, me permita visualizar algún resto que difiera la violencia del quiebre y deje esa violencia a disposición de algún otro comenzar. Para mí, ese otro comenzar implica, como ya he adelantado, una versión diferenciada sobre la apertura del Yo-conciencia moderna y soberana. El Yo-lector es seducido por la escritura lamborghiniana obligándolo a inflarse para luego desvanecerse ante el límite de su propia letra —en retirada y en descomposición—. Pero antes de

abordar esta tesis, continuemos con la exigencia impuesta por Lamborghini, mi José Hernández, con su *Tadeys*, “mi constitución [pos]nacional”.

EL CONTAGIO DE LA LECTURA: DE LA REALIDAD DEL YO AGUJERO DE LA RAZÓN AL YO-MONSTRUO LECTOR

En el contexto ya expresado —esquemáticamente repitámoslo: el *Martín Fierro* divide la historia literaria en dos corrientes: la que se cuenta y mide como orden del Estado, y por el otro, la violencia de un desprendimiento, que oculta su singularidad, queda flotando en la ciénaga del tiempo—, en *Tadeys* pululan padeceres placenteros e intensos dolores gozosos. Y al igual que en *Las hijas de Hegel*, en esta novela se privilegia la relación social mediada por las pasiones del cuerpo. El recorrido que propongo en esta sección consiste en señalar la dinámica de las pasiones como algún otro comienzo en el ocaso de la modernidad. En esta sección, la “calidad de ininterpretable” interpretada por Aira corre el peligro de adjudicarle una simpleza propia de la experiencia de todo Yo moderno: el animal humano se entrega a cualquier costo a otro —adulto más poderoso— a cambio de la supervivencia gobernada por las pulsiones sexuales (placeres de la carne). Pero a su vez, el “otro” —adulto más poderoso— es rehén de su propia potencia llamada a actuar en la carne del otro. Dicho de otra forma, un erotismo es producto de una relación dispar. No es mi intención hacer aquí un paralelismo de Lamborghini con el Marqués de Sade, sino que quiero visualizar cómo su letra deviene una “trampa” para el lector que lo obliga a ponerse e ilusionarse con ser parte de la razón. En el juego palabra-lector, el segundo deviene instrumento del primero para luego constituirse en instrumento efímero, pasajero y plegado sobre una leve consistencia de sentido interpretativo.

Lamborghini anticipa esta relación en lo que podría ser un “prólogo” a la segunda parte de *Tadeys*. Identifica tres dinámicas de “escribir una novela”: la primera es el intento de darse a “entender”, este sería la narración moderna contenedora de un “mensaje”; “luego desentenderse” (Lamborghini, 2015b, p. 118), escribir una novela es un “pliegue” de la realidad de la vida, pero a su vez, en su condición de pliegue es también su parodia, su “decorado teatral” dispuesto a esfumarse. Y por último, “escribir una novela”: “[que] todo un siglo desapareciera, matemáticamente plegado” (Lamborghini, 2015b, p. 118). Un tajo, un punto final de la página lleva al lector a “La Comarca”, al decorado teatral de *Tadeys* y a la historia narrada. Escribir entonces como “un” —la unidad— acto plegado que hace desaparecer la cuenta y el “yo” cuento.

Esta segunda parte de *Tadeys* pareciera dar cuenta de un origen: en la oscuridad de una caverna y en el auto-martirio y onanismo, Maker Say, un monje traductor del latín a la “amada lengua natal” del “comarquí” —pero desterrado al *Pico del traductor*—, tiene un encuentro con “[un] hombre en estado salvaje” —o una especie de “mono lampiño” (Lamborghini, 2015b, p. 187)—. Con la mirada fija, el cuasi-mono-humano emitía un “gruñido [tadey] que más repetía al mirarle, fascinado, el miembro [del monje]” (Lamborghini, 2015b, p. 187). Este sonido, más la etimología de la palabra “tadey” (que significaría “visión”), dio origen al “Tadey”¹¹. Pero en lo que se refiere a las pasiones del cuerpo, este “era semejante a un niño de trece años, tenía la cara (horrible, abominable casi de tan fea)” (Lamborghini, 2015b, p. 187), pero “eran perfectas las nalgas de *Tadey*, encendían el deseo, a cualquiera eran capaces de enloquecer [...], a personas más frágiles que él” (Lamborghini, 2015b, p. 188). El intruso avivaba una pasión desbordante que pedía la intervención y milagro de la lengua, por lo que ruega que “por un segundo *Tadey* hablara y comprendiera... buenas intenciones... Sensual martirio el de Maker...” (Lamborghini, 2015b, p. 189). A modo de etnógrafo, o a veces como historiador, u otras como poeta y traductor, la aventura del monje lleva al lector por la experiencia de su exilio del mundo humano. En su reclusión, Maker encuentra en los *Tadeys* una hospitalidad que lo convierte en rehén. Un cuerpo que no habla se pavonea, se ofrece y entrega su mirada al “pene” del monje. Maker extasiado, embriagado y embrujado se deja llevar por la tentación y la “embarra”, peca. Persiguiéndolo por detrás, por sus nalgas perfectas, Maker penetra la intimidad de los *Tadeys*. Bajo el ciclo temporal de lo que podría ser el *Ano Solar* del presidente Schreber, en la narración, Maker ya ha ingresado a su órbita anal y al consecuente campo perceptivo del *Tadey* que no lo deja escapar a su ofrecimiento.

La novela es un escenario para la exhibición de una orgía de palabras-imágenes que seduce a erguir la carne de la palabra para que sea acoplada, comida y tragada. Un corte, un tajo, un punto a

¹¹ El narrador refiere a la lengua de La Comarca dando lugar a una suerte de mito: la lengua es una mezcla del eslavo y del latín inspirada en la “especie *vedette* del lugar, capaz aun un desgarrar el país en dos bandos hostiles, ni ella, pues, disfrutaba de un nombre etimológicamente confiable: *tads*, *tadeos*, *tadeys*, y la más moderna (solo cincuenta años) *tadeus*, tan latina al parecer y, sin embargo, decían los sabios, por deshonesto la más aberrante: desde lejosapestaba —perdón— a intriga del Instituto de Cultura Jesuítica. Ya hacía muchos años que maestros y profesores al examinar a los alumnos se atenían sólo a los conceptos: *tadeos*, *tadeys*, *tóives*, *toives*, que Dios se ocupara de la ortografía” (Lamborghini, 2015b, p. 124). En un llamado a pie de página, en donde se enfatiza esta disputa por el origen del “tadey”, se señala también el traspaso de la supuesta “virilidad” de los *tadeys* hacia los “enemigos”: hacía que “el enemigo se *parara* ante la vista de los *tadeys*” (Lamborghini, 2015b, p. 124).

El orden, la lógica y la estructura social del semi-humano y semi-animal del *tadey* están llenos de contradicciones y arbitrariedades que resisten darle sentido y significado a lo que es un “tadey”. El título de la novela no señala directamente a un “tadey”—pues “tadey” puede ser un sustantivo, un adjetivo e incluso un verbo—, sino que tangencialmente el lector se aproxima a una configuración borrosa de lo que es “tadey”. Recién en la segunda parte de la novela, y a través del personaje Maker Say —padre-cura-traductor y etnógrafo—, una visión de un patrón se impone sobre el “tadey”.

parte o una hoja en blanco es suficiente como para que el lector caiga sobre las palabras, hurgue con su pequeño *maker* en el cuerpo de la novela¹². El ojo penetrante sabe su destino, sabe que su potencia se acabará dando vuelta la página y dejándose llevar por la escritura. Esto es un nuevo someterse en el escenario blanco. Esta relación de sometimiento presenta un doble peligro para el lector-Maker que persigue las nalgas perfectas de la palabra: por un lado, el Tadey arriesga devenir la totalidad del “agujero”, morir y desvanecerse —sea esto por entender mucho o por no entender absolutamente nada, de una forma u otra se entrega a su placer y dolor de la palabra exiliada—; mientras que, por el otro, el lector-Maker se arriesga a devenir Tadey —potencia de agujero—, morir y desvanecerse —y hacer que “todo un siglo desapareciera, matemáticamente plegado”—. No se trata aquí del “deseo del deseo”, ecuación que llevaría por la dialéctica del amo y esclavo de Hegel, pues la palabra desnuda es una invitación al goce de la carne —la ciénaga que hunde al tiempo, o la “putrefacción de la historia”— contaminante y transformadora del propio cuerpo. Circulando por los bordes del mundo, *Tadeys* es un buque-novela —de amujerar— que, mientras es escenario para los goces de un Yo contemporáneo destinado a “pinchar”, parte, despidiendo y oculta la carne de la palabra que goza en su acoplamiento. Esto es, un Yo monstruoso dispuesto para otro comenzar.

LA OTRA DESPEDIDA DEL YO-LECTOR

Para los que tienen un estilo rebuscado, el estilo logrado constituye una ofensa. (Nietzsche, 2003, p. 70)

Según se infiere de Alan Pauls (2015), la literatura de Lamborghini no tiene vestimentas —hábitos— que cubran las vergüenzas humanas, pues es una “pornoliteratura”. Su brutal honestidad es literal con la sensibilidad del lector. La dificultad que ofrece esta lectura, sin embargo, es que esa “literalidad” no es directa y recurre a constantes alegorías que seducen e invitan a indagar en el cuerpo de palabras¹³. Con tan solo conocer un poco de historia y escena regional, el lector comienza a sentir su abultada palabra erigirse sobre la novela. Asociaciones fáciles: Maker igual intelectual, Perón igual Gran Tadey, tadeys igual dinero. En esta seducción a asociar imágenes, *El Fiord*, tal vez, es la más intensa invitación al juego onanista a partir del escenario orgiástico de palabras, quejidos y chillidos. Aquí el lector deviene en ese Maker-monje en el *Pico del traductor*. Pero incluso sabiendo esto, de la trampa y seducción del cuerpo-novela-gran-tadey, el lector-Maker se entrega a ella. La pregunta que se desprende de esta caída y que ya ha sido deslizada con anterioridad: ¿hay alguna contaminación

¹² Recuérdese que *Tadeys* es una novela inconclusa.

¹³ Por supuesto, se podría asumir que las alegorías son “pliegues” de una superficie plana, pero de ser así, ¿cuál es la consistencia temporal del pliegue? Es evidente que no es lo mismo leer a Lamborghini en 1967 que en el 2023.

transformadora de la dirección y sentido del goce de la palabra, como la que vivió Maker? ¿Hay algo de este goce que pueda indicar otro comenzar de lo político en la literatura regional?

Para iniciar (mi) el desinfe del Yo-Maker, las palabras que siguen se enroscan en torno a este otro comenzar de la escritura. Un comenzar marcado por el exceso de la soledad e indivisibilidad del Yo. Si bien su sentido del goce de la palabra ha sido desarrollado por la crítica literaria al identificar en Lamborghini un límite o suspenso de la literatura moderna —por ende, un pasaje interior a la actualidad de una relación social descarnada y violenta como lógica neoliberal—, me interesa hacer énfasis en el efecto de lectura: mientras que el lector goza en el texto, también se le posibilita la reintensificación de ese goce. En otras palabras, sin poder esconderse y escapar al mandato de Yo lector, ese “Yo” se erige, se infla y se para ante el teatro de las palabras. Recurrir a ese “Yo” inflado equivale a la parte de supuesto consistencia de ese “entender” prometedor de futuro. En esta dinámica podría indicar tres repliegues: 1) por un lado el Yo como esa “parte” que se infla en la lectura para un supuesto entender que lo ubica dentro del orden moderno, por lo tanto, objeto de una posible desnudez y carne de cañón del mercado; 2) por el otro, ese “inflarse” es una defensa de consistencia al maremoto de palabras-imágenes fracturadas y violentas de la “fiesta”; y 3) su “desinflarse” y replegarse al develarse su “supuesto” (y efímero) entender que el límite de la letra se le impone. Esta última dinámica de replegarse en una partida —retirada desinflada— es la apertura y espacio para el circular de otros significantes-palabras en el atizar de otros goces.

En la versión original de lo que posteriormente, en 1973, devino la novela *Sebregondi Retrocede*, en una suerte de conciencia narrativa, el narrador advierte al lector: “Vamos a escribir unas cuantas frases para no entender, siguiendo el hilo, desde el supuesto entender” (Lamborghini, 2015a, p. 231). Este es un “supuesto” entender que, evidentemente, en tanto no es dado por Lamborghini a entender, no tiene nada que ver con él¹⁴. Pero sí asume un lector que “sigue el hilo” desde su abultado y supuesto entender: un “Yo” entiendo se erige ante su escritura.

Pero ese “yo”, en tanto parte de la lectura, no es tan sencillo. Lamborghini (2015a) lo teoriza en el primer párrafo de *Sebregondi Retrocede*:

Las partes son algo más que partes. Dejan de ser partes cuando la última ilusión de cosagrande redonda está pinchada. Desde adentro del repollo se ve la misma luz en todas partes, *pero*. No hay partes. No hay muchos uno ni muchos ni uno uno. Ni más ni menos que la soledad de una

¹⁴ El humorista y actor Diego Capusotto, en una vieja entrevista de *La Nación* (“El extraño señor Capusotto” 01/09/2001), contaba que, cuando de joven iba al cine, siempre tenía algo para decir, porque como quería ser un “progre” debía decir algo, de lo contrario implicaría pertenecer “a otro gremio”. La ironía de Capusotto muestra que ante lo in-entendible, el Yo —para él “progre”— se erige con un “entender” para pertenecer al grupo.

oreja arrepollada o de la maquineta de afeitar de mutilar. *Entonces*. La convención se sostiene, la convención que se sostiene. La convención. (p. 29)

Podríamos asumir que leer a Lamborghini es una arbitraria decisión (una convención) de suponer “entender” su obra. O, en otras palabras, ese “Yo” queda revelado como convención ya que no hay “uno uno” (mucho menos “muchos uno ni muchos”)¹⁵. Veamos esto a través de la crítica literaria.

Desde una mirada privilegiada, la amistad, Luis Gusmán se infla de Yo para remarcar su diferencia con la de otro Yo (sustentado en la amistad también), el de César Aira. Su esfuerzo consiste en devolverle el carácter desinstitucionalizado a la escritura lamborghiniiana. Dirá este: “Es que estamos tan universitariamente anonadados por la transgresión literaria hasta el punto de la mala fe. Quiero decir que la institución literaria necesita, para soportar a Lamborghini, tranquilizar su mala conciencia con una buena conciencia vanguardista” (Gusmán, 2008, p. 49). La “buena conciencia vanguardista” fácilmente podría identificar la función de la conciencia del Yo-lector para tranquilizar la fragmentación y violencia de la escritura lamborghiniiana. Pero más allá de que se esté de acuerdo o no con Gusmán, me interesa remarcar que su crítica se sustenta en el “peso” de la amistad que lo privilegia como “entender”. Dice este: “Creo que Osvaldo sería el primer horrorizado del discreto encanto de la burguesía ante este fenómeno inaceptable y por supuesto no me refiero a la honestidad intelectual sino al confort intelectual” (Gusmán, 2008, p. 49). No se trata de ingresar en el terreno de un “Yo” autopuesto desde la verdad testimonial frente a otro Yo —con su propia verdad también—, sino que la crítica de Gusmán muestra el hilo consistente de palabras alrededor de un “Yo-lector” de Lamborghini.

Por su lado, Luis Chitarroni (2008) señala una obligación de los textos lamborghiniianos:

Hay una moral a cuestras, antinómica y egoísta. ‘En mi mundo moral, reino yo.’ La pendencia y la diatriba desembocan en el solipsismo porque leer es un hábito masticatorio que digiere la

¹⁵ Una vez atendido (y entendido) el espacio del lector en la lectura —esto es: el haber asumido el rol de una “oreja arrepollada”— es apropiado preguntar: ¿qué hay de la escritura de Lamborghini que se resiste desde su “no entender”? Vuelvo a repetir aquí la distinción que quiero hacer sobre el Yo. Veamos. Bajo el sugerente título *El sexo que habla*, en el 2015, el MACBA (Barcelona) expuso su material plástico (dibujos, *collages*, libros y revistas intervenidos); y ese mismo año César Aira reeditó su obra recopilando trabajos inéditos. Este hito del MACBA parece ser la suficiente evidencia como para asumir que en su obra “hay” una parte “entendible” que excusa a esa “convención” del “Yo” sobre el “entender”. A primera vista esta hipótesis se revela como poco original ya que, como ya he señalado en la introducción, lo que estoy diciendo es que hay una obra (la de Lamborghini) y un “Yo” lector de esta más allá de lo que le depare su contingencia (es decir, donde esta deviene vanguardista, límite de la literatura moderna, barroca-barrosa, pornográfica, sucia, etc.). Pero, para poder inflarme a modo de “cosagrande”, hay que recordar que el análisis que planteo parte de cierta distancia de estas categorías en el orden moderno. Pues, ese “Yo” ya no responde a su figura de conciencia trágica, ni tampoco corresponde a la literatura en su orden entendible (como novela, poesía, cuento, o intervenciones plásticas) a través del contrasentido destructor y violento de su escritura desnuda y pornográfica. Este otro lado del Yo, parte-singularidad inflada y despegada que se consume a sí mismo, se desinfla y se repliega escondiéndose al ojo del mundo.

pasividad civil. [...] un ciudadano no reconocido como escritor asume la misión de escribir todos los días en un cuaderno escolar un diario misterioso, un diario sin destino, un diario que casi no puede ser personal porque la conclusión no es la misma a la que él llegó —él lo sabe—, y en el mundo ancho y ajeno reina el decoro distraído por accidente y trajín de cualquier “yo”. (p. 105)

Chitarroni remarca la obligación de la individualidad que se contagia en el Yo-lector. La escritura de Lamborghini obliga al lector a ponerse con su “moral a cuestras, antinómica y egoísta”. Mientras que, por un lado, los agujeros en el cuerpo de palabras seducen a que el lector penetre con su hilo de entender; a su vez, “en el mundo ancho y ajeno reina el decoro distraído por accidente y trajín de cualquier ‘yo’”.

Si la escritura lamborghiniana no puede ser exhausta dada su condición contradictoria y atemporal, ¿qué queda para el Yo-lector que se infla en su presencia?¹⁶. Ante el reconocimiento institucional —por ejemplo, MACBA, clasificaciones literarias, límites narrativos, reediciones y mitos de origen— su escritura contagia el goce en un Yo-lector como bonificación a ser consumida. O en otras palabras, gusanos y lombrices perforan el ojo del lector indicando su propia putrefacción de carne desinflada y flácida. Como si hablara del sentido de la inflamación de cualquier lector, Lamborghini (2015c) sentencia:

Idiota. Idiota. Los mogólicos
eran un poco idiotas.
Te interesa —babeo—
y veo que te interesa que babee
babeo y te interesa saber el final del cuento
porque todavía te interesa demasiado
conocer tu propio final. (p. 247)

En otro corte, o tajo, el lector-maker se infla y goza a la espera de su propia final: su (mi) desinflarse(me) en otro comienzo.

REFERENCIAS

- Aira, C. (Ed.). (1988). Prólogo. En O. Lamborghini, *Novelas y cuentos* (pp. 7-16). del Serbal.
- Arce, R. (2020). *Las hijas de Hegel*. De la estatalidad fálica a la revolución de los géneros. *Estudios de Teoría Literaria*, 9(19), 141-154. <https://cutt.ly/geigQ9dO>
- Arlt, R. (2002). *Cuentos completos*. Losada.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.

¹⁶ En el caso de Gusmán, el “peso” de su amistad hila y le da consistencia a su Yo-lector. Para Aira tal vez sea su ser “discípulo”, pero la pregunta está a disposición de aquellos que solo se vinculan con su letra.

- Bolaño, R. (2004). *Entre paréntesis*. Anagrama.
- Chitarroni, L. (2008). De la novela al mito: el sentido de un comienzo. En J. P. Dabove y N. Brizuela (Comps.), *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini* (pp. 95-105). Interzona.
- Fernández, N. y Duchesne Winter, J. (Eds.). (2010). *La poesía de Arturo Carrera. Antología de la obra y la crítica*. IILI-Universidad de Pittsburgh.
- Gusmán, L. (2008). Sebregondi no retrocede. En J. P. Dabove y N. Brizuela (Comps.), *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini* (pp. 33-54). Interzona.
- Heidegger, M. (2007). *Sobre el comienzo*. Biblos.
- Iglesia, C. (1998). Mártires o libres: un dilema estético. Las víctimas de la cultura en 'El Matadero' de Echeverría y en sus reescrituras. En C. Iglesia (Comp.), *Letras y divisas: ensayos sobre literatura y rosismo* (pp. 25-35). Eudeba. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf496>
- Lamborghini, O. (2015a). *Novelas y cuentos* (Vols. 1-2). Random House.
- Lamborghini, O. (2015b). *Tadeys*. Random House.
- Lamborghini, O. (2015c). *El sexo que habla*. MACBA. <https://tinyurl.com/z9darf6s>
- Levinson, B. (2002). *The End of Literature. The Latin American "Boom" in the Neoliberal Marketplace*. Stanford University Press.
- Lacan, J. (2021). *Du discours psychanalytique – à l' Université de Milan, 1972*. ecole-lacanienne.net. <https://cutt.ly/BeihSVm8>
- Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Perfil.
- Montaldo, G. (2008). La ficción de las masas. En J. P. Dabove y N. Brizuela (Comps.), *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini* (pp. 255-277). Interzona.
- Nietzsche, F. (2003). *El caminante y su sombra*. Gradifco.
- Pauls, A. (2015). Pornoliteral. En O. Lamborghini, *El sexo que habla* (pp. 107-114) MACBA.
- Perlongher, N. (2008). *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Colihue.
- Ros, O. (2016). *Lo siniestro se sigue riendo en la literatura de Lamborghini, Aira y Carrera, y en la producción cultural poscrisis 2001*. IILI-Universidad de Pittsburgh.