

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL CARÁCTER CÍNICO DE LA ESCRITURA DE OSVALDO LAMBORGHINI

Agnieszka FLISEK
(*Universidad de Varsovia*)

Palabras clave: Osvaldo Lamborghini, literatura argentina, formas literarias del cinismo.

Resumen: Partiendo del concepto propuesto por Peter Sloterdijk de la razón cínica contemporánea como heredera infiel del quinismo antiguo, el presente trabajo indaga en las formas del cinismo en la escritura de Osvaldo Lamborghini (1940-1985), una escritura que hasta hace poco describía una línea de fuga con respecto al campo literario argentino y que hoy sufre el proceso de canonización, corriendo el riesgo de perder su “poder profanatorio” (Agamben). El análisis de *Sebregondi se excede* (1981) y *Las hijas de Hegel* (1981) permite observar la constitución de un “yo” que, fiel al principio de sinceridad (Fromm), se revela como una “conciencia infeliz” obstinada en poner de manifiesto la carencia del valor de todos los valores, bien mediante la afirmación cínica de los mismos (patente también en la opción por la perspectiva del verdugo en *El niño proletario*, relato de *Sebregondi retrocede*, 1973), bien mediante la exhibición impúdica de lo inferior, lo abyecto, lo excluido –del cuerpo gozoso y del cuerpo sufriente– con un claro objetivo de sensibilizar al logos que convierte el “vivir” en “formas de vida”. Así, la escritura de Lamborghini, al tematizar la violencia simbólica –la cual, a su vez, genera la violencia física y sexual–, al mismo tiempo revela un claro impulso

quínico, cifrando una respuesta de la "vida" a todo aquello que le han hecho la teoría y las ideologías.

Mots-clés: Osvaldo Lamborghini, la littérature en Argentine, les formes littéraires de cynisme.

Résumé: Basé sur le concept proposé par Peter Sloterdijk de la raison cynique contemporaine comme héritière infidèle de l'ancien quinismo, cet article explore les formes du cynisme dans l'écriture d'Osvaldo Lamborghini (1940-1985), un ouvrage qui, jusqu'à récemment décrivait une ligne de vol au-dessus de la littérature argentine et souffre aujourd'hui le processus de canonisation, cours le risque de perdre leur "pouvoir profanatoire" (Agamben). L'analyse de Sebergondi est dépassée (1981) et Filles de Hegel (1981) permet d'observer la formation d'un «je» qui, fidèle au principe de sincérité (Fromm), se révèle comme une «conscience malheureuse» qui souligne la carence de valeur de toutes les valeurs, soit par la même déclaration cynique (également reflété dans le choix de la perspective dans le bourreau des enfants du prolétariat, l'histoire de *Sebergondi backs*, 1973) ou par l'exposition indécente de l'inférieure, l'abject, la joie et la souffrance du corps, avec un objectif clair de sensibiliser les logos devient "en direct" dans "les formes de vie". Ainsi, l'ouvrage de Lamborghini, a thématisé la violence symbolique, qui, à son tour, génère de la violence physique et sexuelle, dans le même temps révèle une claire impulsion quinique, le cryptage d'une réponse de la «vie» à ce que lui ont fait la théorie et les idéologies.

Key words: Osvaldo Lamborghini, Argentina literature, literary forms of cynicism.

Abstract: Based on the concept proposed by Peter Sloterdijk of contemporary cynical reason as unfaithful heir of old quinismo, this paper explores the forms of cynicism in the writings of Osvaldo Lamborghini (1940-1985), a writings that until recently described a line of escape with regard to the literary Argentine field and today suffers the process of canonization, running the risk of losing their "desecrated power" (Agamben). The analysis of *Sebergondi exceeds herself* (1981) and *Hegel's Daughters* (1981) allows to observe the formation of an "I" that, true to the principle of sincerity (Fromm), reveals itself as a stubborn "unhappy conscience" that highlights the lack of value of all values, either by the cynical statement of the above mentioned (also reflected in the choice by executioner's perspective in *The proletarian child*, story of *Sebergondi backs*, 1973) or by indecent exposure of the lower, the abject, the excluded –of the joyful body and the

suffering body–, with a clear objective to makes aware the logos that becomes "to live" in "life forms". Thus, the Lamborghini's writings, thematizes symbolic violence –which, in turn, generates physical and sexual violence–, at the same time reveals a clear quinic impetus, encrypting a response of "life" to whatever the theory and ideologies have made it.

Es probable que hoy en día el objetivo más importante no sea descubrir qué somos sino rehusarnos a lo que somos. Debemos imaginarnos y construir lo que podríamos ser para librarnos de este tipo de doble vínculo político, que es la simultánea individualización y totalización de las modernas estructuras del poder.
Michel Foucault, "El sujeto y el poder".

SOBRE LOS RIESGOS DE LA CANONIZACIÓN

Osvaldo Lamborghini, *enfant terrible* de la literatura argentina, quien voluntaria y cuidadosamente se mantuvo al margen del campo cultural nacional, veinticinco años después de su muerte parece ser destinado a ocupar una posición central en el mismo. Quien durante su corta vida publicó apenas tres delgadísimos libros¹ –que circulaban fuera del flujo comercial oficial– suscita hoy una copiosa producción crítica: la monumental, de más de ochocientas páginas,

¹ El primero, *El fiord*, apareció en 1969 y se vendió durante muchos años, según cuenta César Aira, "mediante el trámite de solicitárselo discretamente al vendedor, en una sola librería de Buenos Aires" (Lamborghini, 1988: 7). A éste se añaden dos títulos más: *Sebregondi retrocede* (1973) y *Poemas* (1980).

biografía de Ricardo Strafacce (2008) y el libro de ensayos *Y todo el resto es literatura* (2008) coordinado por Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela son muestras contundentes del interés de los críticos, el cual, sin embargo, no es reciente ni repentino. Por regla general los autores del dossier que la revista barcelonesa *Quimera* dedica a Osvaldo Lamborghini en el número de mayo de 2009 insisten en el papel central que en el proceso de su “canonización” desempeñó César Aira, autodeclarado heredero literario del autor de *El fiord*, albacea, transcriptor y editor de sus obras completas². Damián Tabarovsky, Patricio Pron y Nora Catelli, entre otros, no dudan del carácter institucional del proyecto de Aira, que claramente intenta la creación de un nuevo linaje literario, donde Lamborghini –como antes Arlt y Marechal de la mano de Cortázar, o el mismo Arlt y Macedonio Fernández de la de Piglia– ha sido llevado a ocupar el lugar del padre maldito.

No es nuestra intención intervenir en la discusión acerca de la reconfiguración del sistema literario argentino ni del rol asignado en este proceso a la escritura de Lamborghini. Hay que recordar, sin embargo, que la elaboración de un canon, como sostiene M.-Pierrette Malcuzyński, “siempre conlleva un modo de clasificación y, por lo tanto, de jerarquización de elementos constitutivos, paradigmáticos, que permitan establecer sistemas regulados por rígidos mecanismos preceptivos de referencia en todas las esferas de la vida sociocultural” (Malcuzyński, 1995: 126). Por ello, la lengua de Lamborghini –violenta y violentada, torturada y triturada, casi deshecha y desechada en un

² *Novelas y cuentos*, que, aparte de los textos mencionados en la nota anterior, reúne la obra póstuma de Lamborghini, aparecieron en 1988 bajo el sello de las Ediciones del Serbal; el ciclo *Tadeys*, también compilado por Aira, que comprende tres novelas (la última de ellas inconclusa) y un extenso dossier de relatos y notas escritos en 1983, fue publicado por la misma editorial en 1994.

intento de “someterse a la línea, frontera/ de un frenético/ arte de que el arte no ocurra” (Lamborghini, 2004: 154)³– necesariamente sufre una domesticación, se vuelve legible cuando empieza a ser leída en el contexto de una tradición literaria y lingüística –de la gauchesca y de la militancia revolucionaria en Argentina (cf. Pron, 2009: 17) o de los paradigmas teóricos de los años 60 y 70 (sobre todo, del psicoanálisis de Lacan). Se vuelve legible porque lo que tenía de transgresora y escandalosa esta literatura –el sexo, la violencia, el regodeo en lo escatológico y lo escabroso– hoy en día no sólo ha dejado de ser lo imposible de pensar y de decir, sino que se ha convertido en parte integral de la cultura oficial⁴.

Pero, ¿realmente el campo cultural ha sido capaz de subsumir y, en consecuencia, volver inofensiva la transgresión lamborghiniana? ¿Realmente ha logrado detener y distraer su “intención profanatoria”? Arriesgaremos la tesis que, aun en la época del capitalismo avanzado, que “no es más que un gigantesco dispositivo de captura de los medios puros, es decir de los comportamientos profanatorios” (Agamben, 2005: 114), el lenguaje de Lamborghini no se deja

³ En este sentido, Lamborghini contradice el precepto netamente vanguardista de Emil Cioran expresado en *De l'inconvénient d'être né* (1973), según el cual la originalidad literaria no se alcanza sin torturar ni triturar el lenguaje (Cioran, 2008: 41).

⁴ En *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1984) Frederic Jameson señala que el *ethos* de lo feo, disonante, inmoral, subversivo, antisocial del modernismo, así como las características ofensivas postmodernas “–desde la oscuridad y la inclusión de materiales sexuales explícitos hasta la pobreza psicológica y las expresiones abiertas del desafío social y político [...]– ya no escandalizan a nadie y no sólo son recibidos con la mayor complacencia, sino que han sido ellos también institucionalizados y forman parte de la cultura oficial de la sociedad occidental” (1991: 19-20).

encerrar (“separar”) fácilmente en la esfera espectacular. A nuestro modo de ver, lo que protege el “potencial profanatorio” de esta escritura de las tentaciones neutralizantes de la cultura oficial es, paradójicamente, su carácter cínico. Paradójicamente, pues, según veremos, el cinismo de Lamborghini poco tiene que ver con la “razón cínica” hoy dominante.

RAZÓN CÍNICA CONTEMPORÁNEA Y EL CINISMO CLÁSICO

Fue Peter Sloterdijk quien, en su famosa e influyente *Crítica de la razón cínica* (1983), diagnosticó la universalidad de la postura cínica en la sociedad contemporánea, atribuyendo la victoria de este nuevo cinismo más que nada a su carácter difuso, a su discreción y falta de exageración. El nuevo cinismo es “aquel estado de la conciencia que sigue a las ideologías *naïf* y a su ilustración” (Sloterdijk, 2007: 37), es aquella “falsa conciencia ilustrada” de los que se dan cuenta de la distancia que separa las máscaras ideológicas (la realidad) de lo real, pero prefieren seguir llevándolas, bien porque ven un peligro de crisis social en la desaparición de los grandes relatos, bien porque se rinden al poder de “las cosas que se han acercado cáusticamente a la sociedad humana” (Benjamin, *apud* Sloterdijk, 2007: 22). La conciencia conservadora de los primeros los induce a seguir propugnando las ilusiones en las que no creen, pero con las que alimentan al pueblo. Los segundos –que de hecho son la legión, el verdadero signo de nuestros tiempos exhaustos o líquidos– son los adaptados a las circunstancias: no se dejan engañar por la mentira, el error ni las ideologías, sin embargo se sienten incapaces de romper con la sociedad. Los nuevos cínicos saben que para vivir han de trabajar y lo hacen al abrigo de la sombra del sistema el cual en realidad rechazan (aunque sólo en su fuero interno). Su “mimetismo autoconsciente que ha sacrificado una mayor clarividencia a las

«necesidades»” (43) desemboca en una negatividad madura, teñida de una suave melancolía y una ironía comprensiva.

Esta postura neocínica contemporánea poco tiene que ver con el pesimismo metodológico y la pureza de aquellos “monje[s] de una desesperanza íntima”, una especie en vías de extinción, cuyo último gran representante habrá sido Emil Cioran (Vásquez Rocca, 2007: 87), ni mucho menos con la insolencia y con el radical inconformismo de los antiguos quínicos. Paradójicamente, es en el legado de Diógenes de Sinope y de la autodenominada “secta del perro” donde Sloterdijk busca patrones de resistencia contra la dominación de la razón instrumental devenida en la razón cínica. Así, entre los distintos puntos del ideario cínico clásico, orientado a la búsqueda de la felicidad individual a despecho de toda norma moral, institución social o ley política, el filósofo alemán destaca su posición materialista. Los quínicos oponen al idealismo, al “descartado juego del discurso” (177), un materialismo existencialista de la vida del cuerpo, un materialismo sucio y exhibicionista. Ventosear, mear, defecar, masturbarse, estas “animalidades” propias de la experiencia privada del cuerpo el quínico las realiza en plena calle, convirtiéndolas en espectáculo público. Lo inferior, lo abyecto, lo excluido —esperma, orina, excrementos—, el cuerpo activo y desvergonzado entran en el ágora para retar el logos que convierte el vivir en las “formas de vida”. Pues la “filosofía del perro” “no se satisface con palabras, sino que pasa al terreno de la argumentación material que rehabilita el cuerpo” (181).

Las “conciencias desdichadas” modernas difícilmente pueden prescindir de la teoría y el discurso, sustituirlos con el silencio, la risa visceral o el gesto insolente, desinhibido y desdeñoso del poder y el saber. Sin embargo, el impulso quínico contagia ciertas formas del pensamiento y del discurso crítico (polémica, sátira, parodia) que se dirigen contra los idealismos, los dogmatismos, los esencia-

lismos, la última justificación y la visión general –es decir, contra todas las formas de la “teoría señorial”–, al contraponer al orden la arbitrariedad, la naturaleza a la ley, el *caos* del mundo humano al *kosmos* del universo, lo disgregado al conjunto, lo ridículo a lo sublime, lo inacabado y lo chapucero a lo conseguido y lo perfecto, lo torcido y lo asqueroso a la bondad y la belleza, el derecho a la mentira al deber incondicional de servir a la verdad, la pantomima y la expresión directa al discurso argumentativo. Son estas formas del discurso polémico o estético las que, según Sloterdijk, permiten introducir en el pensamiento socialmente organizado “los principios de materialización y resistencia” (427).

EL PRINCIPIO DE SINCERIDAD EN LA BASE DE LA ÉTICA DE LAMBORGHINI

Hablar del cinismo, aun de la estética del cinismo, significa adoptar una perspectiva ética de lectura y, en consecuencia, rescatar el viejo, aunque no del todo gastado binomio de responsabilidad vs gratuidad de la literatura. En este sentido, las declaraciones del mismo Lamborghini, por ejemplo las que hace en las páginas de la revista *Literal*, aparentemente no dejan lugar a dudas acerca de su posicionamiento. No hay para él enemigos mayores que el realismo, esa pura “apología del ojo” que instituye “el imperialismo de la representación, modificando la realidad que dice reflejar”⁵, y el populismo melancólico empeñado en hablar de “los albañiles que

⁵ La cita procede de “La flexión Literal”, artículo programático que Lamborghini publica en 1975, en el número 2/3 de *Literal*, una revista de vida efímera (apenas cuatro volúmenes publicados en cuatro años) que codirige con Germán García y Luís Gusmán (*cf.* Oubiña, 2008: 72).

se caen de los andamios”, “de[l] orgullo de padre proletario, que se levantaba a las cinco de la mañana con sus manos callosas”; “[...] toda esa sanata, la cosa llorona, bolche, quejosa, de lamentarse [... de] los escritos [que] tienen que valer por el sufrimiento que venden y por las causas nobles de ese sufrimiento” (Lamborghini, 1980: 49). Así, al rechazar la poética realista y la estética populista, que se dan la mano para componer el odioso “bricolage testimonial”, Lamborghini parece liberar a su literatura de la obligación de servir al referente, a la vez que la exime de la responsabilidad, ética y política, por el otro⁶. Parece, pues para el autor argentino la especificidad de la literatura no consiste en representar la realidad, sino en encarnar (insisto en la palabra) lo real imposible de decir por la convención social (el orden simbólico de la realidad); no en denunciar los conflictos, sino en materializarlos –y potenciarlos– en la escritura (cf. Oubiña, 2008). Y en este sentido, la literatura de Lamborghini sigue siendo política y también ética, si bien se trata de una ética muy *sui generis*⁷ que, nietzscheanamente, transmuta todos los valores, que quizás no sea más que una ironización de la ética, que de la ética humanista de Fromm a lo mejor rescataría apenas el principio de sinceridad frente al cual todos los demás valores morales resultan secundarios.

Ahora bien, de acuerdo a la teoría de Fromm, la “ética del ser” es una actitud consciente sólo cuando, llevados “por el amor a la rectitud”, eliminamos toda vergüenza y reconocemos los que somos.

⁶ Cuando el narrador de *Sebregondi se excede* (1981) reconoce que “el gran escritor es, dicho en lengua vulgar, una pasión del Otro”, esa lengua nada “vulgar” a la que recurre es, desde luego, el discurso lacaniano y este Otro no es sino el Otro del deseo (Lamborghini, 1988: 93).

⁷ Luis Gusmán se refiere a Lamborghini como a un “autor que escribió su propia ética” (*apud* Astutti, 2001: 24).

En otras palabras, la ética del ser “busca la verdad en la veracidad; por ello, fomenta y exige la confesión y el honrado hablar de sí mismo como una virtud cardinal” (Sloterdijk, 2007: 447). Pues, la verdad no se alcanza sólo fraguando teorías y arrancando máscaras, sino también adoptando una actitud de sinceridad frente a la vida, pensamientos, proyectos y fracasos de uno mismo.

Este principio de sinceridad Lamborghini lo lleva hasta sus últimas consecuencias. Así *Sebregondi se excede* (1981) y *Las hijas de Hegel* (1983) se constituyen como diarios íntimos del escritor⁸. Ambas novelas están rigurosamente o casi rigurosamente fechadas en el cuerpo del texto: la primera, el 29 de octubre de 1981; la segunda, cerca del 17 de Octubre de 1982, o sea, del trigésimo séptimo aniversario de la histórica movilización de la clase obrera argentina, que aupó al poder a Perón. Una y otra vez el narrador nos deja sentir la presión del tiempo, pues “Las fechas: importan” (Lamborghini, 1988: 149) y los dos textos se abren al impacto del presente de “Videla y su Gang” (147); de la “Argentina (¡Argentina, Argentina!) [que] especula con la caída del imperio británico” (158); de “Las Malvinas en el corazón de Buenos Aires” (159); de “los cadáveres [que] se ocultan, precisamente en el instante en que se los quisiera ver” (149); “de las heces polacas: es rico el vodka y hacer sus eses les encanta, lo que no les gusta es trabajar. Quieren destruir el socialismo” (96); y también de la “masacre del Líbano” la cual, sin embargo, comparada con el genocidio perpetrado por los

⁸ El narrador de ambos textos varias veces revela ser “el mismo” Osvaldo Lamborghini: “En este momento finjo escribir para lograr, a cualquier precio, que me publiquen Lamborghini. Me llamo Osvaldo” (*Sebregondi se excede*, en 1988: 92), “-Che, Osvaldo. ¡Osvaldo, Osvaldo!”, “-¡Che, Lamborghini! Mr. Lambor? ay, su pose” (*Las hijas de Hegel*, en 1988: 170, 178).

argentinos y brasileños en Paraguay en 1870 (155), es “una caricia, un disenso internacional” (155).

Sin embargo, mientras el presente ejerce su presión, imponiéndose con la violencia, el horror y la muerte, el narrador de *Las hijas de Hegel* lamenta ser “[el] terrorífico mismo yo (o Yo)” (150), muy pobre en aventuras e historias para contar, que una y otra vez se atasca en circunloquios y digresiones. También el escritor de *Sebregondi se excede* parece sufrir el clásico síndrome del bloqueo (“¡Qué dificultades para escribir, Dios mío!”; 85), pues no puede satisfacer, “–por una colección ágrafa de resentimiento e ineptitud– su deseo, deseo más íntimo: como la perla íntima, como: el íntimo cuchillo en la garganta: *escribir*. Algo íntimo” (91). El narrador parece vivir sólo para ello, sólo por ello conserva “un artero (abyecto) deseo de sobrevivir”: para “escribir algo íntimo”. Ésta es la única “causa justa” que abraza el escritor, incapaz de un “arte del es así, enfrentado a la infamia del entonces y el luego” (96), carente de vocación testimonial y, sin embargo, empeñado en mostrar o, más precisamente, en mostrarse.

“Primero publicar, después escribir” (89), esta paradójica frase –uno de los huesos lamborghinianos sobre los que la crítica casi se ha dejado los dientes– repetida machaconamente, con distintas variantes, a lo largo de *Sebregondi se excede*, se vuelve “diáfana” si reparamos en el significado etimológico de la palabra publicar: “hacer visible para el pueblo”: significado que implica una unidad fáctica de “mostrar” y “generalizar”. Quizás, entonces, “el publicar” de Lamborghini encierre una voluntad –y una necesidad– de desnudarse, de mostrarse, antes de desaparecer convertido en una forma o un estilo de escritura⁹.

⁹ Remito aquí menos al concepto de la muerte del autor que Michel Foucault propone en su famosa ponencia del año 1969, “¿Qué es el autor?” (“La huella del

Así, ansiosa por rehuir las certezas “del arte del es así” y la fijeza del “yo mismo”, la voz del narrador se desliza hacia la zona de lo íntimo cotidiano y banal, ofreciendo al público su propio cuerpo enfermo (“¡Qué dificultades para mear, Dios mío! La goya empieza a fallar. Atascada la goya, atascada la esperanza [...], 85; “Proseguir entonces con la hebra de nicotina y proyectar, al mismo tiempo, sobre una aldaba (aldabón) esa pantalla: la radiografía del pulmón”, 92) y, sin embargo, como el de Baudelaire, estremecido por las más abyectas adicciones y deseos (“Me muero de hambre, así, Asís, y hace como un año que no garcho”, 89; “Hacer botellas. Beber. Hasta la última gota beber, que contengan”, 89). Más aún, impúdicamente airea los trapos sucios de la vida familiar –desde la corrupción en el servicio público hasta la corrupción de menores (“Mi padre total ya se la había garchado, igual, también mi hermano mayor: él siempre ligaba algo. Yo, asido. Paja. Paja. Otra paja [...]”–), desenmascarando la pulcra imagen de su privacidad burguesa: “[...] vivíamos bien: siempre algún vómito de escocés en la salita-sala, antecámara del salón. Cagábamos opíparamente”.

Así lo abyecto, cuya represión, elisión o simple maquillaje la modernidad ha vuelto una condición necesaria para la formación de la identidad social, psicológica y sexual (*cf.* Kristeva, 2006), en la escritura de Lamborghini queda colocado en el centro de la

autor está sólo en la singularidad de su ausencia; a él le corresponde el papel del muerto en el juego de la escritura”; 1999: 335) que a la conciencia de Gombrowicz aterrorizada por la sospecha de ser una forma cerrada, un estilo, un apellido. En el primer tomo de su *Diario* leemos: “Esta conciencia de que ya he devenido. Ya soy. Witold Gombrowicz; estas dos palabras que llevaba sobre mí, ya realizadas. Soy. Soy en exceso. Y aunque podría cometer aún algo inesperado hasta para mí mismo, ya no tengo ganas; no puedo tener ganas, porque soy en exceso” (1998: 295).

escena, ante los ojos atónitos del lector. Las funciones fisiológicas, las secreciones del cuerpo, que nuestra sociedad aísla y esconde a través de toda una serie de interdicciones, aquí quedan descubiertas, al decir de Agamben, como “campo de tensiones polares entre la naturaleza y la cultura, lo privado y lo público, lo singular y lo común” (2005: 98-99).

Lamborghini, empeñado en exhibirse como un presumido y perverso esnob, y, a la vez, como un ridículo y repulsivo payaso (*cf.* Astutti, 2001: 83), de un lado, golpea el principio de pudor, ese sentido de decoro que supuestamente prohíbe al hombre argentino cualquier acto de apertura al otro¹⁰. Al mismo tiempo, al convertir en un espectáculo obsceno y trivial lo que él llama su “inmunda biopsia” (“[...] digo boludeces, en mi inmunda biopsia”, 100), parodia –y, aun, profana– la modalidad autobiográfica de la confesión, tal como fue determinada por San Agustín y después renovada por Rousseau, es decir, como una narración reveladora de los secretos de la existencia privada, pero también afirmadora del “yo”, de sus ideas y convicciones, y sobre todo centrada en la evolución o cambio moral del sujeto, que poseen un valor ejemplar. En cambio, el discurso “autobiográfico” lamborghiniano se asemeja más a una declaración del culpable, un testamento del delincuente, un informe del enfermo, una historia de sufrimientos o canalladas, entroncando con la tradición que va de François Villon a Louis Ferdinand Céline

¹⁰ Aunque Adolfo Prieto, en *La literatura autobiográfica argentina*, sostiene que “cuantitativamente, al menos, no tiene asidero la presunción de una particular reserva del hombre argentino para hablar de sí mismo. Con moderada frecuencia, el argentino vierte a la expresión literaria un caudal de referencias personales que niegan la hipótesis de inhibiciones profundas o de un supuesto sentido de decoro que frena toda la apertura al prójimo” (1966: 19).

y también con la confesión en tanto auto-delación y reconocimiento de la heterodoxia, tal como era entendida en la práctica inquisitorial. Pues, como señala Edmond Cros en su estudio sobre *El Buscón*, para la Inquisición la confesión tenía una importancia capital, ya que “en ella vienen a coincidir la realidad de la intención herética y la validez de la sospecha; es la confesión lo que a la máscara le confiere el estatus de máscara y restablece el funcionamiento normal de los códigos ideológicos que se enfrentan”. Es entonces por medio de la confesión como la Inquisición “hace surgir, reproduce y perpetúa los signos de la infamia que marginaliza” (2006: 227).

La sociedad argentina bajo el régimen dictatorial, se rige –al igual que la española del s. XVII– por la sospecha; orientada como aquella a codificar el discurso rector y, al mismo tiempo, cualquier equívoco, desviación o heterodoxia, se esfuerza, por todos los medios posibles, en destapar lo que ocultan, detrás de comportamientos y palabras, los potenciales “elementos subversivos”. En ese clima del terror, acorralado por el miedo, sin trabajo, con sus libros fuera de circulación, trajeado y con pelo corto –“camuflado de civil”, como cuenta María Teresa Lamborghini, la hermana del escritor–, recluso, después de huir de Buenos Aires, en la casa de sus padres en Mar del Plata (Astutti, 2001: 76), Lamborghini escribe –sin intención de publicar– la siguiente confesión: “Ocurrió como en El fiord. Ocurrió. Pero ya había ocurrido en pleno fiord. El 24 de marzo de 1976, yo, que era loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico, me volví loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico” (Lamborghini, 1988: 100).

Esta frase, que relata el momento del encuentro del yo con el poder, momento en el que el yo reconoce la infamia de su existencia en el discurso del poder, es –como ya ha advertido Astutti (2001: 81)– algo más que un gesto de automarginación del escritor y algo más que un acto de declararse víctima de la represión. Esta frase no

es válida porque su veracidad pueda ser confirmada con los datos biográficos del autor, sino porque constituye una especie de grado cero de su escritura: lo que debería quedar recluido en lo privado a riesgo de convertirse en una marca de la infamia al encontrarse en esa franja de luz que proyecta el poder, se pone en evidencia y al mismo tiempo, mediante su serialización, resiste los dispositivos del poder que intentan capturarlo¹¹. Pues, parece evidente que la serie de significantes: “loco”, “homosexual”, “marxista”, “drogadicto”, “alcohólico”, sirve menos para “designar [el] personaje y manifestar su identidad” que para “distribuir su diferencia y producir su desdoblamiento” (Deleuze, 1994: 59-60), ya que el cambio, el desfase, el deslizamiento de una serie sobre la otra frustra cualquier intento de asignar a los términos de ésta el valor de una totalidad o esencia.

“Las partes son algo más que partes. Dejan de ser partes cuando la última ilusión de cosagrande redonda está pinchada. [...] No hay partes. No hay muchos uno ni muchos ni uno uno” (Lamborghini, 1988: 37), reza el incipit de *Sebregondi retrocede*. He aquí la base cínica o, más precisamente, quínica de la escritura de Lamborghini y, a la vez, su objetivo principal: defender lo real frente a la “ilusión de cosagrande redonda”, la ilusión o locura de los teóricos que pretendían haberlo entendido (*cf.* Sloterdijk, 2007: 426).

¹¹ Agamben, explicando la aporía de la subjetividad de Foucault, subraya que “El sujeto (...) no es algo que pueda ser alcanzado directamente como una realidad sustancial presente en alguna parte; por el contrario, es aquello que resulta del encuentro y del cuerpo a cuerpo con los dispositivos en los cuales ha sido puesto -si lo fue- en juego”. Sin embargo, “la subjetividad se muestra y resiste con más fuerza [precisamente] en el punto en que los dispositivos la capturan y la ponen en juego. Una subjetividad se produce donde el viviente, encontrando el lenguaje y poniéndose en juego en él sin reservas, exhibe en un gesto su irreductibilidad a él” (Agamben, 2005: 93-94).

FORMAS DEL CINISMO LAMBORGHINIANO

Las opiniones acerca del carácter cínico de la literatura de Lamborghini están divididas. Julio Premat habla de su “cinismo radical que convierte todo en asuntos pulsionales” (2008: 126), siendo lo pulsional una cuestión tanto del tema (Lamborghini dice lo sexual, una sexualidad puramente transgresiva) como del decir mismo (la suya sería –o, al menos, desearía ser– una especie de “escritura de goce” barthesiana que se sitúa del lado de lo indecible, de la pérdida, de la pregunta, una escritura que, al hacer vacilar los fundamentos psicológicos, históricos y culturales, pone en crisis el lenguaje mismo, descompone la morfología, la sintaxis, la semántica, en cada gesto rehuyéndose a sí misma; *cf.* Barthes, 1973). En cambio Eduardo F. Silveyra sostiene que Lamborghini dista de ser un cínico puro – como lo fueron para este autor Diógenes, Cioran o Céline–, puesto que no es capaz de desprenderse de las ideologías y “en este caso el cinismo pierde toda su esencia y la vitalidad, vitalidad de la que surge el sarcasmo y la risa” (Silveyra, s.a.).

¿Es entonces la escritura del autor de *El fiord* auténticamente cínica? En un principio, el sujeto lamborghiniiano parece compartir con la figura del “nuevo cínico” –tal y como lo concibe y describe Sloterdijk en su *Crítica de la razón cínica*– todo menos su principal rasgo distintivo: la aceptación del así llamado “peso de las cosas” y, en consecuencia, el mantenimiento voluntario de las falsas ilusiones. De otro lado, si bien éste revela algunas de las características propias del quinismo –reivindicación del cuerpo, aun de sus funciones más sórdidas, retorno a las pulsiones originales en las que el hombre deviene animal, cierta voluntad iconoclasta que entiende que para hablar de la suciedad hay que ensuciarse– carga con demasiada conciencia para seguir un programa de vida semejante al de Diógenes.

De hecho, el narrador de *Las hijas de Hegel* reconoce ser “un hegeliano conciencia desdichada”, siendo la causa de esta desdicha su “amo(r) esclavo a «Martín Fierro»” (Lamborghini, 1988: 154). Se ha dicho que la *nouvelle* adopta la forma de un diario íntimo del escritor, el cual se presenta, en palabras de Reinaldo Laddaga, “como aquel que está retenido en una dimensión crepuscular, dimensión de ideas vagas, deseos abyectos y adicciones, que arranca fragmentos esporádicos de discurso claro de un flujo informe de lenguaje” (2007: 101). En verdad, este texto, más que un diario íntimo, parece ser una puesta de manifiesto –aun una exhibición obscena– de la propia fábrica discursiva, el registro de una escritura “en proceso” que no se decide por ninguno de los géneros, que no se asienta nunca en una trama, en un argumento o un concepto, que no encuentra su dirección sino en un acento o inflexión de la palabra a la que hace deslizarse por una línea de sinsentido, y que, en –y por– medio de su incertidumbre, desesperadamente busca emanciparse de la tradición. El epítome de la tradición literaria en este texto es precisamente el famoso poema épico *Martín Fierro*, entronizado como epopeya nacional por Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas en medio del fervor nacionalista despertado por la celebración del centenario de la Independencia.

Ahora bien, al ser un “hegeliano”, en cuestión de la tradición literaria Lamborghini no puede proceder sino dialécticamente. Así, su actitud hacia el canon parece remedar aquel método tripartito resumido en la fórmula tesis-antítesis-síntesis, en el que lo nuevo surge a partir de lo que existe y de su negación, es un producto a la vez de la superación y la preservación; en otras palabras, el autor de *Las hijas de Hegel* no es meramente iconoclasta y para medirse con la que viene a ser obra central del canon argentino elige formas de ataque más sutiles que un simple exabrupto, insulto o blasfemia, manifestando su oposición no por medio de la exclusión sino, al contrario, a través de la inclusión y la acumulación:

“Y en cuanto a la literatura *yo prefiero*, señor –que no se trabe mi lengua, ni me falte la palabra– el lirismo y la aventura.”

“Vengan santos milagrosos, vengan todos en mi ayuda. El cantar mi gloria labra. La punta de tristeza inevitable...”

“«Viene uno como dormido / cuando vuelve del Desierto»: *José Hernández*, Martín Fierro. Jamás me lo sacaré. De la puta cabeza.” (Lamborghini, 1988: 144, 148).

Lamborghini repite, parafrasea y cita en exceso, como si quisiera agotar el sentido del poema, de una buena vez hacerlo caer en desuso. En vano. Pronto debe reconocer que “Martín Fierro es la verdad, universal. Pero eso precisamente es lo malo y para descubrirlo se pasa por revoluciones y por guerras. Para descubrirlo, sin poder responder, porque quizás no haya *qué* responder, porque tal vez: no hay que responder” (1988: 154). El narrador, como cualquier cínico moderno, es portador de una conciencia infeliz puesto que escindida entre la conciencia de libertad y sujeción, de ser uno mismo y el otro.

Sin embargo, este desgarramiento no es un mero síntoma de la “angustia de las influencias” y Lamborghini no busca en las “masmédulas” y las “novelas de la eterna” –es decir, en las obras de Oliverio Girondo (*En la masmédula*, 1956) y de Macedonio Fernández (*El Museo de la Novela de la Eterna*, 1967): vanguardistas, irracionales, obras que arremetían, al mismo tiempo, contra el lenguaje y el ser¹²– un simple antídoto contra las toxinas de admiración. Pues

¹² “¿y cuántos? –cuántas–, cuántas masmédulas y cuántas, cuántas novelas de la eterna [...] serán necesarias para desprogramar, para desatar todo lo que estaba atado –y bien atado?” (171).

ni Lamborghini es un escritor imberbe obsesionado con la idea del parricidio¹³, ni *Martín Fierro* es un clásico inofensivo.

Parece evidente que esta impotencia, esta mudez frente a la obra que considera su Biblia y su Carta Magna (154) se debe a la conciencia del innegable poder preformativo que tiene el poema, a la convicción de que el tono de lamento y de protesta contra los sufrimientos del hombre rural encubre una gran labor constructiva y confabuladora: “Los directamente implicados en el fraude, en el negocio flatulento de la mentira, éstos: esos cultivan el lenguaje. Aquí se trata de matar. Prueba. Prueba, la Vuelta de Martín Fierro, que la Ida, de entrada y desde el vamos. Ya camaleaba en grande” (89; el subrayado es nuestro). El lenguaje de Hernández, antes de ser un lenguaje poético, es una afirmación de la comunidad, más aún, como cada acto artístico –y de ello es muy consciente Lamborghini– es una ingerencia en el orden de la percepción de lo real y puede modificar las maneras de conceptualizarlo (cf. Rancière, 2007). De hecho, el poema que en un principio se concebía apenas como una denuncia de la política de Sarmiento –de la lengua de odio que definía al gaucho, de las formas de sujeción a los que éste era sometido, de los mecanismos de la indiferencia social frente a la injusticia y los abusos que el gaucho padecía– resultó ser una obra fundadora de la identidad cultural argentina, una obra que –he aquí la gran paradoja– entronizaba al representante de un grupo social cada vez más minoritario y marginado como quintaesencia del ser nacional. En términos de Lamborghini, esta tarea constructora de la ideología nacional equivale al acto de matar: matar a la “vida”¹⁴

¹³ Al contrario, como subraya Ricardo Strafacce, desde muy joven, Lamborghini “iba haciendo del Martín Fierro la razón de su vida o poco menos” (2008: 67).

¹⁴ Aunque, al mismo tiempo, Lamborghini en el fragmento citado bien puede aludir a la complicidad de Hernández –que se vuelve evidente en *La vuelta de*

—para denominar de alguna manera lo que en el pensamiento de Lacan, tan caro al autor de *El fordo*, recibiría el nombre de “lo real”, lo real indecible—, sometiéndola a la normalización, atravesándola con órdenes, modelándola, gestionándola, en fin, convirtiéndola en su “representación”.

Vemos entonces que la estética del cinismo de Lamborghini está orientada al desenmascaramiento de axiologías, sobre todo las que fueron canonizadas por la prédica nacionalista. Por ello, *Martín Fierro*, “nuestra Carta Magna y nuestra Constitución, inscripta, grabada a fuego por un genio” (154), deviene en la escritura de Lamborghini poco menos que el epítome de la Argentina, la Argentina que, como dijo alguna vez el escritor, es la patria por excelencia de la representación (cf. Aira en: Lamborghini, 1988: 12), puro “efecto alucinatorio de la verosimilitud, [donde] no hay vida más allá de la creencia” (Lamborghini, 2005: 88).

Denunciar esta falsa conciencia nacional es una de las tareas centrales de la escritura antialucinatoria de Lamborghini, escritura que describe una imposible línea de fuga hacia un afuera del discurso (de sí misma), que corta, tajea, desgarrar “el español cerrado / cerrado como cu de muñeco” (2004: 180) para abrirse “a lo real”, para alcanzar esa frágil “línea, frontera” en la que la vida muda hace ademanes y aspavientos para evidenciar la distancia que la separa de la representación, de la creencia, del sentido.

Así, en *Las hijas de Hegel* —y también en *La causa justa* (1983) o en *Tadeys* (1983)— se rompe en pedazos el discurso oficial sobre

Martín Fierro, la segunda parte del poema publicada en 1879— con el ambiente triunfalista posterior a las famosas campañas del desierto del general Roca que supusieron el exterminio de la población indígena.

el ser argentino¹⁵; *El Pibe Barulo* (1983) desmonta el relato de la familia burguesa o, más precisamente, de la clase media; *El fiord* desenmascara el discurso supuestamente alternativo de la identidad proletaria; *El niño proletario* (1973) pulveriza el mito de la niñez en tanto edad de la inocencia junto con el de la “gran familia de hombres”, es decir de la nación como una suerte de “universo indistinto, cuyo habitante único es el Hombre Eterno, ni proletario ni burgués” (Barthes 1999: 128).

En esta escritura carente de ilusiones, el bloque sedentario de la cultura nacional y los valores burgueses, naturalizados, es decir, instituidos en verdad universal por la fuerza de su propia artillería, corren la suerte de aquella figura del amo todopoderoso de *El fiord*, el Loco Rodríguez, cuyo cuerpo imponente de macho parecía encarnar las fuerzas de la naturaleza:

se le combaban los bíceps, y sus ya de por sí enormes testículos agigantábanse aún más. Las venas del cuello, también, se le hinchaban y retorcían: parecían raíces de añosos árboles: un sudor espeso le bañaba las espaldas; las uñas de los pies le sangraban de tanto querer hincarse en las baldosas del piso. (Lamborghini, 1988: 20).

Sin embargo, este magnífico cuerpo de bestia humana resulta ser una mera apariencia: al recibir el golpe bajo de uno de sus esclavos “los huevos de nuestro ex amo y señor [...] se hicieron añicos: contruidos estaban de frágil cristal” (31). Lo que creíamos realidad no

¹⁵ Sobre las batallas contra cualquier esencialismo identitario, pero sobre todo contra el nacionalismo como discurso normalizador de la sexualidad, que Lamborghini emprende en estas obras, véase Flisek, 2009: 337-366.

es sino una representación, un simulacro carente de fundamentos, puro “brillo de fraude y neón” (20).

Es obvio –y no es otra la diagnosis de Lamborghini– que todo poder fraudulento, toda comunidad inauténtica, todo constructo social vacío (¿los hay honestos, verdaderos o genuinos?) no se sostiene sino en la violencia: una violencia desnuda que ejerce un cuerpo sobre otro cuerpo y la no menos feroz violencia ideológica de los signos que se imprimen en el cuerpo, la violencia del artículo definido y el verbo ser en presente perpetuo que congela el cuerpo en una forma social o nacional. Ahora bien, la particularidad de la escritura de Lamborghini no consiste precisamente en asumir el sempiterno tono de imprecación, invectiva o sarcasmo para denunciar la vileza, el egocentrismo, la astucia, el derroche, la falta de conciencia, la irracionalidad, la avidez de provecho o el desprecio del prójimo de los detentadores del poder. Pues no parece que Lamborghini esté muy convencido de que la crítica, acusación o denuncia suministren alguna “verdad desnuda”. También es evidente que jamás se le hubiera ocurrido hablar en nombre del otro, ser portavoz de los humillados y ofendidos, en fin, de todos los seres indefensos expuestos al “poder legitimado, pero brutal, doloroso y opresor [...]: poder de los padres, poder disciplinario, poder político (militar, policial, ejecutivo)” (Sloterdijk: 496). Nada de “sanatas, cosas lloronas, bolches, quejosas” al estilo de Elías Castelnuovo o Raúl González Tuñón. Un método mucho mejor o, al menos más eficaz, es afirmar cínicamente el cinismo de los señores, es decir adoptar la perspectiva del verdugo. Así, ante las inquisiciones del entrevistador sobre los propósitos de la escritura de *El niño proletario*, Lamborghini aclara: “Yo me proponía cosas tales como: ¿Por qué salir como un estúpido a decir que estoy en contra de la burguesía? ¿Por qué no llevar a los límites y volver manifiesto lo que sería el discurso de la burguesía?” (*Apud* Strafacce, 2008: 626).

El niño proletario es una historia de tres chicos burgueses que, obedeciendo a un irresistible deseo y también –o, quizás, sobre todo– al mandato de su clase, someten a todo tipo de vejámenes, torturan, violan y matan a un hijo de la familia obrera. La atrocidad de los eventos narrados aumenta todavía con la detallada y jubilosa constatación del narrador, observador lúcido y, a la vez, partícipe gozoso y entusiasta de los actos.

De hecho, la singularidad de este texto parece residir precisamente en su voz narrativa, portadora, tal como nos advirtió el mismo autor, del discurso de la burguesía. Discurso que, sin embargo, poco tiene ver con aquella “ideología anónima” analizada por Barthes en *Mitologías* (1957), una ideología que disimula el nombre del burgués para hacer pasar sus normas y valores por “leyes evidentes de un orden natural”, que, para imponer sus representaciones, “consagra la indiferenciación ilusoria de las clases”, diluyéndose en un supuesto “universo indistinto cuyo único habitante es el Hombre Eterno, ni proletario ni burgués” (Barthes, 2002: 236).

En el relato de Lamborghini la burguesía se exhibe desvergonzadamente en su discurso, de manera abierta proclama su política de violencia pura, la brutalidad y el santo egoísmo, renunciando a cualquier esfuerzo legitimador: “Evidentemente, la sociedad burguesa se complace en torturar al niño proletario, esa baba, esa larva criada en medio de la idiotéz y del terror” (Lamborghini, 1988: 63-64). Este limpísimo “cinismo señorial” (Sloterdijk) no concibe una relación con la otredad que no sea la del odio y de la exclusión; aunque, evidentemente, esta exclusión, por aquello de que el amo no existe sin el esclavo, no es absoluta sino que queda incluida en la dialéctica identitaria.

En este sentido, el relato de Lamborghini es una historia de la construcción de una identidad: la del héroe de la clase, Gustavo –“quien nos lideraría luego en la edad madura” (65)– y la del

narrador –futuro escritor inevitablemente comprometido con los intereses de su clase–, que se hacen reconocer por el otro, el niño proletario, recordándole, como bien dijo Hegel, que “su amo es la muerte”. Parafraseando las palabras de Hélène Cixous sobre el rol de la mujer en la formación de la identidad masculina¹⁶, podemos decir que en este esquema de reconocimiento (hegeliano) no hay lugar para el niño proletario como un otro igual, un niño entero, vivo, dotado de intimidad. Este niño significativamente no habla, y su silencio no es precisamente un signo de resistencia (*cf.* Dabove, 2008: 223): Stroppani/Estropeado calla porque otorga, porque su ser entero no es sino un cuerpo pasivo, totalmente disponible para el goce del amo. Stroppani es un buen proletario, pues soporta el padecimiento para que los burgueses puedan “experimentar en él su fuerza y su deseo”, resiste tiempo suficiente para “darle[s] a gozar, sin demasiados obstáculos, el retorno a sí mismo[s] que [ellos] realiza[n], crecido[s] –afianzado[s] a sus propios ojos” (Cixous, 1995: 35). Y una vez culminado el deseo, el otro tiene que desaparecer: los verdugos ahorcan aquel cuerpo dispuesto “en la calle de tierra donde empieza el barrio precario de los desocupados” (69).

Así el “fantasma de violación” del otro, implícito en la dialéctica identitaria, en el cuento de Lamborghini se vuelve acto: la violencia discursiva desencadena una violencia física, sádica y sexual. Pues antes aún que el falo de Gustavo –“enorme para su edad, demasiado filoso para el amor” (65)– desgarrara el ano del niño proletario, antes de que el vidrio triangular –“una espada espejeante con destellos” (65)– tajeara su cara de arriba para abajo, ya el discurso de la maestra de la escuela, al cambiar el nombre de Stroppani por el de ¡Estropeado! había puesto a funcionar la máquina de su

¹⁶ Problema que, por cierto, Lamborghini dirime en *Las hijas de Hegel*.

destino¹⁷, ya la ideología del odio de la burguesía había codificado su tortura y muerte como “un hecho perfectamente lógico y natural, [...] un hecho perfecto” (68). Una imagen al final del relato vuelve casi explícita esta solidaridad estratégica del poder de la palabra con el poder sexual del macho, que, según nos ha explicado Derrida, constituye el fundamento hegemónico de la razón patriarcal: “Le metí en la boca el punzón para sentir el frío de metal junto a la punta del falo. Hasta que de puro estremecimiento pude gozar” (69)¹⁸.

Esta frase, que bien podríamos entender como una denuncia del falocentrismo, problematiza también el rol de la literatura –se entiende que también de la del propio Lamborghini–. Pues el punzón, con el que el narrador, “en el estilo más feroz”, le vacía “los ojos [al niño proletario] con dos y sólo dos golpes exactos” (67-68) para después colocarlo en su boca junto al falo, es un instrumento de escritura que en latín se llamaba *stylus*. De ahí que Derrida defina

¹⁷ Más de una vez en la literatura de Lamborgini el nombre o el apodo, asignado en bromas, chistes vulgares, maliciosos juegos de palabras, marca el destino del personaje. En el caso del pibe Barulo del relato homónimo y de Seer de la novela *Tadeys*, los avatares de la rima (“Me pica el culo: será que anda cerca el pible Barulo”, “-¡Seer, Seer, Seer, te vamos a coger!”) se inscriben como una ley inexorable en sus cuerpos. Más sobre este tema en: Dabove, 2008: 215-231, Astutti, 2001: 203-225.

¹⁸ En la misma línea, *Las hijas de Hegel* tematizan la alianza de la razón instrumental y la falocracia en la ideología nacionalista. Si la realidad es racional (Hegel), la pérdida de la Razón –observa sibilina (o mejor dicho, adornianamente) el narrador-Lamborghini– no conduce sino a “las racionalidades, las nacionalidades” (Lamborghini, 1988: 161), se entiende, falocráticas: “Las orugas de los tanques y la cremallera del pantalón luchan con similares obstáculos, imprevisibles montículos, zanjas. Pero igual: igual. Aquí el pen erecto, allá la svástica cabalgando...” (158-159).

el estilo, término que deriva de esta palabra latina, como un modo singular de firmar que consiste en apuntar algo de modo decisivo, afirmativo, penetrante, violento e hiriente¹⁹. Y así como el narrador rasga el cuerpo mudo del niño proletario, estampando en él su firma, es decir inscribiendo en él la Ley de la ideología burguesa, así la literatura, no sólo por sus oscuros, pero indudables compromisos de clase, sino también por el mero hecho de narrar, es responsable de construir identidades²⁰, es decir, de imprimir una forma (social) en el cuerpo de lo real informe, asistemático e infinito, de maniatarlo en las redes conceptuales, volviéndose de esta manera cómplice del poder.

Quizás sea por esta conflictiva relación de la literatura consigo misma por lo que ésta reviste un carácter particularmente cínico (o de un cinismo particular). Quizás en este autocuestionamiento habría que buscar la explicación de la insistencia con la que esta escritura opta por la perspectiva del verdugo (o del verdugueado que, en cuanto recupera –o cree recuperar– la libertad y el control sobre su vida, inmediatamente se convierte en verdugo, como es el caso del narrador de *El fiord* o del sacristán Golay de *Las hijas de Hegel*). Quizás, entonces, el juego no consista únicamente en traer a la superficie la ausencia del valor de los valores mediante la afirmación cínica de los mismos.

¹⁹ “La cuestión del estilo es siempre el examen, la presión de un objeto puntiagudo. A veces únicamente de una pluma. Pero también de un estilete, incluso de un puñal. Con su ayuda se puede, por supuesto, atacar cruelmente lo que la filosofía encubre bajo el nombre de materia o matriz, para dejarla marcada con un sello o una forma” (Derrida, 1981: 27).

²⁰ O a la inversa, pues la identidad, a partir de Heidegger y hasta MacIntyre, Charles Taylor, David Carr o Anthony Giddens, no se concibe sino como una narración (*cf.* Rosner, 2006).

Evidentemente, el problema que rondamos aquí es el del posicionamiento del autor. Pues es de sospechar que entre la voz del victimario y la –inaudible en el texto– voz del autor, quien seguramente se posiciona del lado de las víctimas²¹, debe mediar una distancia crítica, con lo cual el discurso cínico de los señores en los textos de Lamborghini constituiría apenas un objeto de parodia. Lo confirmaría, como señala Dabove (2008: 218), la riqueza de registros literarios que contagian la voz narrativa de *El niño proletario*, la estilización modernista y la presencia de los motivos de la novela social y de la vieja escuela naturalista. Esta distancia paródica se vuelve manifiesta en los pasajes en los que se describe, en puro estilo modernista, el vómito que “desaloja” Esteban en tanto “un espléndido conjunto de objetos brillantes, ricamente ornamentados, espejeantes al sol” y la mierda que “desocupa” el narrador como “una masa luminosa que engeguecía con el sol” (66). La parodia del estilo literario vendría a ser así un vehículo, malicioso y denigrante, de la sátira política.

Sin embargo, el problema es que la distancia irónica no alimenta únicamente la relación de la escritura de Lamborghini con aquella o aquellas literaturas que Sartre habría definido como alienadas, no conscientes de su autonomía, sometidas a las ideologías y al poder establecido (1975); pues la que aquí se pone en tela de juicio es toda la literatura, incluida la propia, en cuanto que todo texto, como bien dijo Althusser, está permeado de ideología. De ahí que encontrar un lugar fijo desde donde ejercer la crítica parece tan imposible como intentar ver la luz del interior del frigorífico cuando no estamos adentro (*cf.* Eagleton, 2005: 70). De ahí también la impresión del carácter esquizo de la voz del narrador lamborghiniano que parece

²¹ Lamborghini iba a decir una vez a German García, llorando: “Yo soy el niño proletario” (*Apud* Dabove, 2008: 221).

querer identificarse a la vez con la víctima y el victimario, con el peronismo y la oligarquía, con el pueblo y la burguesía, llegando al punto en el que, diríamos con Sloterdijk, “el cinismo de los que protestan coincide con el limpio cinismo señorial” (2007: 213).

“La exasperación no me abandonó nunca y mi estilo lo confirma letra por letra” (Lamborghini, 1988: 68): estas palabras del narrador de *El niño proletario* bien podrían leerse como una confesión del mismo Lamborghini. Exasperado por el esfuerzo inútil de describirse de determinadas tradiciones políticas, lingüísticas y literarias, de deslitteraturizar su prosa, depurándola de juegos de palabras, de toda música, de rima, del “más mísero asonante” (Lamborghini, 2004: 137), así como de resistirse a la tentación del argumento, a la conformación del relato, que no hace sino encarcelar lo real (la vida) en una forma simbólica²², Lamborghini parece optar por conjurar el fantasma nombrándolo. Así la “violencia de la representación” que, a su vez, genera la violencia física y sexual, deviene el tema central de su literatura. Por ello, la escritura de Lamborghini presenta o quizás, habría que decir con Giorgio Agamben, “pone en juego” vidas infames de tipos vomitivos que chapotean en el charco de sus propios orines, excrementos, sangre y esperma, que verduguean o son verdugueados, pero que, en todo caso, no hacen más que cumplir su papel en las infernales máquinas políticas y sociales, donde la violencia, como en el famoso relato de Kafka, inscribe la ley en los cuerpos de las víctimas.

²² En el poema “Die Verneinung” Lamborghini escribe: “Si hay algo que odio eso es la música, / Las rimas, los juegos de palabras. / Nací en una generación. / La muerte y la vida estaban / En un cuaderno a rayas: / La muerte y la vida, / Lo masculino y lo femenino, / Los orgasmos sin patria / Y los órganos de parte en parte, / Se perfilaban en un blanco. / Apuntes, apuntes, apuntes. / O amputes, La «roca» de la maldición.” (2004: 78).

Al mismo tiempo, en el despliegue de todos estos cuerpos –tanto de los que mean, defecan y segregan todo tipo de secreciones, como de los violados, desgarrados y mutilados–, en todo este *pathos* de fealdad y terror hay un claro impulso quínico, un gesto de insolencia desesperada que busca encender una chispa de vida propia. Pues, con todos estos cuerpos conquistados, disciplinados, escritos, que constituyen el campo de ejercicio del poder, pero a la vez, como querrían Foucault y Agamben, de resistencia a los dispositivos de este poder (cf. Giorgi, 2004: 149), Lamborghini visiblemente quiere sensibilizar al logos, precisamente “encarnarlo”, para recurrir al término con el que Sloterdijk define el objetivo de la teoría crítica de Adorno (2007: 25)²³. Pues, si el lenguaje es lo que se ha emancipado del cuerpo, despreciando su materialidad y subsumiéndolo en un orden social abstracto, el cuerpo gozoso y el cuerpo sufriente no dejan de sustraerse a su formalización. Cada “pubis, esfínter, ojo” (Lamborghini, 2004: 54) es una apertura en el discurso, un agujero desgarrado, por donde, junto con flujos y secreciones abyectas, escapa el sentido: “la lengua se va de cuerpo” (Kamenzain, 2008: 63).

El cinismo en la literatura de Lamborghini no es entonces una mera cuestión del tono ni un gesto insolente de quien quiere *épater le bourgeois*. Esta literatura cínica o, más precisamente, quínica, se propone un objetivo muy serio: mediante la restitución de lo corporal y la apuesta por lo abyecto “superar” –en el sentido hegeliano de la palabra– lo reconocido y lo elaborado (“la ilusión de cosagrande redonda”), cifrando o, al menos, prometiendo la respuesta de la vida a todo aquello que la teoría y las ideologías le han hecho.

²³ Sólo que Adorno procede con una gran sutileza, movido por el “apriori del dolor” –es decir, de la sensibilidad que surge de la más alta excitabilidad anímica y del entrenamiento estético” (Sloterdijk, 2007: 24)– y Lamborghini aterroriza con palabras inimaginables.

RERERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2009), "Relecturas I: Osvaldo Lamborghini", *Quimera* (Barcelona), 306, pp. 11, 16-23.
- AGAMBEN, Giorgio (2005), *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- ASTUTTI, Adriana (2001), *Andares clancos. Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J. C. Onetti, Rubén Darío, J. L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- BARTHES, Roland (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions de Seuil.
- BARTHES, Roland (2002), *Mitologías*, México, Siglo XXI editores.
- CROS, Edmond (2006), *El Buscón como sociodrama*, Granada, Editorial Universidad de Granada.
- DABOVE, Juan Pablo (2008), "«La muerte la tiene con otros»: Sobre *El niño proletario*", en: Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela (comp.), *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, Buenos Aires, Interzona Editora, pp. 215-232.
- DELEUZE, Gilles (1994), *Lógica del sentido*, Barcelona, Planeta-De Agostini.
- DERRIDA, Jaques (1981), *Espolones (los estilos de Nietzsche)*, Pretextos, Valencia.
- EAGLETON, Terry (2005), *Después de la teoría*, Barcelona, Debate.
- FLISEK, Agnieszka (2009), "Osvaldo Lamborghini y Copi: caminos de la escritura por los que el yo abandona a sí mismo para salir al encuentro del otro", *Sociocriticism* (Universidad de Granada), XXIV (1-2), pp. 337-366.
- FOUCAULT, Michel (1999), "¿Qué es un autor?", en: *Entre filosofía y literatura I*, Barcelona, Paidós, pp. 329-360.
- GIORGI, Gabriel (2004), *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

- GOMBROWICZ, Witold (1988), *Diario, 1 (1953-1956)*, Madrid, Alianza Editorial.
- HERNÁNDEZ, José (1997), *Martín Fierro*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- JAMESON, Frederic (1991), *Ensayos sobre el postmodernismo*, Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi.
- KAMENSZAIN, Tamara (2008), “Osvaldo Lamborghini o la muerte del poema”, en: Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela (comp.), *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, Buenos Aires, Interzona Editora, pp. 55-70.
- KRISTEVA, Julia (2006), *Poderes de la perversion*, México, Siglo XXI.
- LADDAGA, Reinaldo (2007), *Espectáculos de la realidad. Ensayos sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- LAMBORGHINI, Osvaldo (1980), “El lugar del artista. Entrevista a Osvaldo Lamborghini”, *Lecturas críticas* (Buenos Aires), I(1), pp. 48-51.
- LAMBORGHINI, Osvaldo (1988), *Novelas y cuentos*, Barcelona, Ediciones del Sebral.
- LAMBORGHINI, Osvaldo (2004), *Poemas 1969-1985*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- LAMBORGHINI, Osvaldo (2005), *Tadeys*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- MALCUZYNSKI, M.-Pierrette (1995), “Poder canónico/Secularización del discurso. Elementos para una teoría sociocrítica feminista”, en: Christian de Paepe, Nadia Lie, Luz Rodríguez-Caranza, Rosa Sanz Hermida (eds.), *Literatura y poder*, Leuven, Leuven University Press, pp. 121-141.
- OUBIÑA, David (2008), De la literatura entendida como *delirium tremens*”, en: Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela (comp.), *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*,

- Buenos Aires, Interzona Editora, pp. 71-94.
- PREMAT, Julio (2008), "Lacan con Macedonio", en: Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela (comp.), *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, Buenos Aires, Interzona Editora, pp. 121-154.
- PRIETO, Adolfo (1966), *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Ed. Jorge Álvarez.
- RANCIÈRE, Jacques (2007), *Estetyka jako polityka*, Warszawa, Wydawnictwo krytyki politycznej.
- ROSNER, Katarzyna (2006), *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków, Universitas.
- SARTRE, Jean Paul (1975), *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Éditions Gallimard.
- SILVEYRA, Eduardo F. (s.a.), "Osvaldo Lamborghini o la perversión vacía" [En línea], *Asterión XXI* (7), <http://www.asterionxxi.com.ar/numero7/lamborghini.htm>
- SLOTERDIJK, Peter (2007), *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Ediciones Siruela.
- STRAFACCE, Ricardo (2008), *Osvaldo Lamborghini, una biografía*, Buenos Aires, Mansalva.
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo (2007), "Peter Sloterdijk. Del pesimismo metodológico al cinismo difuso de nuestras sociedades exhaustas", *Convergencias. Filosofía y Cultura en Diálogo* (Universidad Nacional de Córdoba), IV (15), pp. 84-92, <http://www.konvergencias.net/vasquezrocca138.pdf>.