

OSVALDO LAMBORGHINI Y COPI:
CAMINOS DE LA ESCRITURA POR LOS QUE
EL YO ABANDONA A SÍ MISMO PARA SALIR
AL ENCUENTRO DEL OTRO

Agnieszka FLISEK
(*Universidad de Varsovia*)

Palabras clave: Copi, Osvaldo Lamborghini, identidad nacional, identidad sexual, violencia de la representación, literatura del devenir

Resumen: En el presente trabajo se revisan las escrituras de Osvaldo Lamborghini y Copi, escrituras que describen una línea de fuga respecto al canon literario argentino. *Cachafaz* de Copi, así como *Causa justa*, *Tadeys* y *Las hijas de Hegel* de Lamborghini son algunos de los textos de estos escritores “menores” que vuelven central el tema de la identidad nacional, al tiempo que lo vinculan al de la identidad sexual. Nuestro análisis se centra en las diversas tácticas de ambos autores que ponen en evidencia lo que oculta la ideología: el poder salvaje de un cuerpo sobre otro, pero también el poder de los signos que congelan los cuerpos en una forma social o nacional. Se observa entonces el camino que recorren estas escrituras que, al empujar el lenguaje hacia sus límites y sus extremos, desestabilizan la “economía de lo mismo” (la argentinidad cifrada en la tradición política y lingüística) y así, sin ejercer llamada “violencia de la representación”, “dejan venir al otro” (Derrida).

Mots-clés : Copi, Osvaldo Lamborghini, identité nationale, identité sociale, violence de représentation, littérature à survenir

Résumé : L'objectif de ce travail est d'examiner les textes littéraires d'Oswaldo Lamborghini et Copi, qui décrivent une ligne éphémère par rapport au canon littéraire argentin. *Cachafaz* de Copi, ainsi que *Causa justa*, *Tadeys* et *Las filles de Hegel* de Lamborghini sont quelques-uns des textes de ces écrivains "latéraux" qui rendent central le thème de l'identité nationale, en même temps qu'ils le lient à celui de l'identité sexuelle. Notre analyse focalise sur les tactiques diverses utilisées par ces deux auteurs pour mettre en évidence ce que l'idéologie recèle: le sauvage pouvoir d'un corps sur un autre, mais aussi le pouvoir des signes qui congèlent les corps dans une forme sociale ou nationale. Nous observons alors le chemin que parcourent ces textes qui, en poussant le langage vers ses limites et ses extrêmes, déstabilisent "l'économie du pareil" (l'identité argentine codifiée par la tradition politique et linguistique). Ainsi, en évitant d'exercer la "violence de la représentation", "ils permettent l'autre d'approcher" (Derrida).

Key words: Copi, Oswaldo Lamborghini, national identity, social identity, violence of representation, literature in the making

Abstract: The aim of this paper consists in revising the of Oswaldo Lamborghini's and Copi's literary texts, which provide a line a escape from the Argentinean canon. Copi's *Cachafaz* as well as Lamborgini's *Causa justa*, *Tadeys* and *Las hijas de Hegel* belong to the category of "small" writings that, having placed importance on the question of national identity, relate it to the question of sexual identity. The paper concentrates on applied by both authors so as to discover the things that are hidden by the ideology. i.e. the power exerted by one body over another and the power exerted by the signs over bodies, restricted by social and national forms. It analyses, thus, the means used by the writers in their attempt to push the language to its limits, destabilize the "economy of the same" (Argentinean identity forged by the political and linguistic traditions), subvert the "violence of representation", and, finally, "let the other come" (Derrida).

Consolémonos. Lo peor es siempre una certeza.

H. Onfray

Gilles Deleuze y Félix Guattari subrayan que "El nombre propio no designa a un individuo: al contrario, un individuo sólo adquiere un nombre propio cuando se abre a las multiplicidades

que lo atraviesan totalmente, tras el más severo ejercicio de despersonalización” (1988: 43).

Acá son dos los nombres propios que me interesan, dos nombres que no son sino “puros infinitivos”, “aprehensiones instantáneas de una multiplicidad”, el de Osvaldo Lamborghini y el de Raúl Natalio Roque Damonte Botana, más conocido como Copi. Nombres propios que remiten a un afuera del sistema literario argentino, a un lugar excéntrico que sólo habitan los malditos, perversos y aun fantasmones (cf. Astutti, 2001: 35). Lamborghini y Copi, desde el principio, reclaman para sí este lugar marginal o “menor”. Lamborghini, recuerda su amigo y albacea César Aira, se asombraba ante el respeto que mostraba la gente al manipular volúmenes extensos. “Él nunca se beneficiaría, decía, con esa superstición; «mi obra», y señalaba unos folletos delgadísimos, «va a ser dos o tres de éstos, nada más»” (1988: 9). De hecho, en vida, Lamborghini publicó apenas tres libros, de tamaño exiguo, según había prometido. El primero, *El fiord*, apareció en 1969 y se vendió durante muchos años, cuenta Aira, “mediante el trámite de solicitárselo discretamente al vendedor, en una sola librería de Buenos Aires” (1988: 7). A éste se añaden dos títulos más: *Sebregondi retrocede* (1973) y *Poemas* (1980). La táctica¹ de

¹ La táctica es el término que Michel de Certeau opone al de la estrategia, “cálculo de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un «ambiente». La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar *propio*”. En cambio, las “tácticas” son las argucias, movilidades maniobreras, jugarretas, simulaciones polimorfas, es decir “maneras de hacer” del débil que no cuentan “con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro de una totalidad visible. La táctica no tiene más lugar que el del otro” (2000: L).

autoexclusión de Copi –narrador y dramaturgo, actor y dibujante de historietas– de la literatura “mayor” es, según se mire, aún más radical: al fijar a partir de 1962 su residencia en París, se exilia también en otra lengua, el francés.

Ambos reconocen que, en tanto artistas, siempre serán menores. Empleo el término “menor” en el sentido que le asignan Deleuze y Guattari (2008): la escritura –que no se quiere mayor, oficial– necesariamente sale al encuentro de las “minorías”. Y no porque las tome por su objeto; al contrario, se cuida mucho de representarlas, de volverlas su tema, de comprenderlas. De hecho, pensar lo Otro resulta ser contradictorio, si no imposible. En su ensayo “Violencia y metafísica”, Jacques Derrida observa a propósito de la filosofía de Emmanuel Lévinas que “El yo y lo otro no se dejan dominar, no se dejan totalizar por un concepto de relación. Y en primer lugar porque el concepto (materia del lenguaje), siempre dado a lo otro, no puede cerrarse sobre lo otro, comprenderlo” (1989: 128). A la imposibilidad de representar al otro se refiere también –y casi en los mismos términos– Hélène Cixous: “¿Qué es el «Otro»? Si realmente es «el otro» no hay nada que decir, no es teorizable. El otro escapa a mi entendimiento. Está en otra parte, fuera: otro absolutamente” (1995: 25).

¿Cómo, entonces, dar cuenta del otro y no caer en las tópicas heterologías, trampas tejidas por el pensamiento occidental? Me refiero sobre todo a la dialéctica hegeliana la cual convierte la otredad en negatividad que la conciencia autónoma se obstina en reducir (Markowski 2007: 45). Me refiero al modelo de la narración en la que el otro, en un principio radicalmente diferente, en el proceso de integración o manipulación irremediadamente queda despojado de su diferencia (cf. Atridge, 2007: 51). ¿Cómo, en fin, un escritor menor –el que, por el mismo hecho de escribir, está atrapado por las minorías, el que escribe por estas minorías,

“por ese pueblo que falta”², el que “es, dicho en lengua vulgar, una pasión del Otro” (Lamborghini, 1988: 93)–, puede evitar su domesticación, es decir, lo que Blanchot, Lévinas *et alli* designaron con el nombre de “violencia de la representación”?

Quizás el único camino posible es el que traza Derrida: el otro vendría, subraya en *Psyché* “a través de la economía de lo mismo”. Aún “mimándola o repitiéndola” podríamos “dar lugar al otro, dejar venir al otro. [...] dejar venir, pues si el otro es justamente lo que se inventa, la iniciativa o la inventiva deconstructiva solo pueden consistir en abrir, desestabilizar esa estructura de exclusiones para dejar el pasaje al otro” (Derrida, 1987: 105).

Si el otro puede venir sólo a través de la economía de lo mismo, no es de extrañar que Coppi y Lamborghini, escritores aureolados con la leyenda de raros o excéntricos, cultores insolentes y revulsivos de la estética del mal, retomen el remanido problema de la identidad nacional. Coppi, en su primera y su última narración, *El uruguayo* de 1969 y *La internacional argentina* de 1988, pasando por algunas de sus obras de teatro como *Eva Perón* (1969) y *Cachafaz* (1993), Lamborghini en lo que va de *El fiord* (1969) a *Las hijas de Hegel* (1982) y el ciclo *Tadeys* (1983), vuelven central el tema de la argentinidad y lo vinculan, indisociablemente, al de la sexualidad; buscando, a la vez, maneras de describirse de determinadas tradiciones políticas y lingüísticas, de convertirse en “nómadas”, “inmigrantes” y “gitanos de [su] propia lengua” (Deleuze, Guattari, 2008: 33). Los dos intentan minar el lenguaje, empujarlo hacia sus límites y sus extremos, para que deje de ser representativo, para que deje de narrar al ser nacional, el de la ensayística de Ezequiel Martínez Estrada, Eduardo Mallea o Raúl

² “«Por» significa menos «en lugar de» que «con la intención de»” (Deleuze 2006: 19).

Scalabrini Ortiz, pero también el de los estereotipos del gaucho, del coraje, y sobre todo, según veremos, del macho.

Ya Borges, en un ensayo de 1931 titulado “Nuestras imposibilidades”, advierte que “el criollo actual [...] es una variedad lingüística, una conducta que se ejerce para incomodar unas veces, otras para agradar” (s.a.). En esta brevísima –y mordaz– incursión en la metafísica del ser nacional Borges comenta algunas de las deficiencias del carácter argentino, a las que llama “[su] parte de muerte”: pobreza imaginativa, rencor, regodeo en el fracaso, facilidad del odio y sobre todo el servilismo ante lo extranjero, que hace al argentino refugiarse en un cómodo exotismo del tango, del asado y del criollo estereotipado en matero, anecdotista y cachador. Este artículo, censurado por la madre del escritor por indecoroso –y, en consecuencia, desterrado para siempre de las *Obras completas*– registra asimismo una amenaza que ronda la masculinidad de los argentinos:

Añadiré otro ejemplo curioso, el de la sodomía. En todos los países de la tierra una invisible reprobación recae sobre los dos ejecutores del inimaginable contacto. *Abominación hicieron los dos, su sangre sobre ellos*, dice el Levítico. No así entre el malevaje de Buenos Aires, que reclama una especie de veneración para el agente activo –porque lo embromó al compañero. Entrego esa dialéctica fecal a los apologistas de la viveza, del *alacraneo* y de la *cachada*, que tanto infierno encubren (*Ibid.*).

Este infierno –o fantasma– Lamborghini lo expulsa en la nouvelle *La causa justa* (1983), para la cual, de hecho, el texto de Borges perfectamente podría servir de primer borrador. En “la gran llanura de los chistes” –como un “fanático de la verdad”

definió a la Argentina- no paran de escucharse risas -por cierto, nada estridentes-, bromas -aunque más bien ligeras- de gentes casi, seguidores fervorosos de la filosofía de contención, cuyo *telos* es evitar desgracias y no pasar a mayores³. El fanático de la verdad es Tokuro, ingeniero japonés de una multinacional, cinturón negro, maniático del honor y del Emperador, quien encierra en el vestuario a 29 compañeros de la empresa, amenazando con matarlos si no cumplen su palabra. Pues, al terminar el partido Casados vs. Solteros, en un ambiente de fiesta y camaradería, uno de ellos, el porteñísimo Heredia, se fue de boca asegurando en tono confesional: “Mirá, hermano, yo te quiero tanto, que te lo juro por mi madre te chuparía la pija si fuera puto, sí te lo juro, y vos sabés que yo no soy puto” (Lamborghini, 1988: 203). Tokuro, no puede entender un país donde la gente habla como si fuera. El que ha hecho la declaración es puto, razona, “¿por qué si no pensar qué cosas haría si fuera puto?” (206). Tokuro se enfurece y en la “llanura de los chistes” hace que la palabra se

³ Adolfo Prieto, en *La literatura autobiográfica argentina*, afirma 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). La escritura de Lamborghini, como la de Copi, son, en este sentido, un perfecto ejemplo de la desinhibición y la plasmación del “yo” en el texto literario, que se dan precisamente a través del juego con el tópico del “pudor” como una marca distintiva del criollismo, del pudor o la discreción criolla, que también están en la base del estilo literario de Borges (cf. Pauls, 2004: 48).

Por otro lado, afirma Nora Catelli (2007), el relato de la discreción se articula con el relato del chisme. Estos no son nada contradictorios, pues el chismoso, el irónico, el cortante, son tonos de un ser discreto hasta la ridiculez.

cumpla y el acto se consuma; “presentifica, como precisa Néstor Perlongher, recurriendo a la piña y al cuchillo, el subjuntivo” (s.a.). Pero no sólo Heredia, el que se pasó de vivo, tiene algo de Madame Bovary, a la que Barthes describía como “el prototipo del Personaje cuya vida, en el sentido más ardiente, más devastador, está formada, moldeada (teleguiada) por la frase (literaria): Madame Bovary; sus amores, sus disgustos provienen de frases [...], y muere de la Frase” (Barthes, 2005: 153). Tokuro también se precipita en la desgracia, pues mata al hombre que amaba, a Janski, el “polaco leal”, quien se alía a la Palabra Incumplida saliendo en defensa de sus compañeros (“¿Deben tener coraje los hombres?”, 206). Y todo por culpa de una vieja literatura que dice que “el que falta a la palabra, falta al honor” (204) y que se puede recurrir a la violencia si la causa es justa. Lamborghini cuenta entonces una historia de vidas arrastradas por el lenguaje, podríamos decir, por el sublenguaje, el lenguaje pueril plagado de bromas y desplegado en los ritos de la masculinidad o el de los folletos que se reparten en la guerra, lenguajes que conducen a Tokuro al harakiri final.

Final absurdamente trágico de un malentendido provocado por una piolada, una broma de mal gusto, una de tantas que suelen decirse en los mil tonos plateados de la ironía en la “gran llanura de los chistes”. ¿Pero fue un malentendido? ¿No es acaso el chiste una puerta de entrada al subconsciente? Freud sostuvo que, junto con los actos fallidos, el chiste es el hecho en que, de manera desfigurada, las representaciones inconscientes pueden emerger al consciente. En el chiste, que busca el placer, el deseo se realiza, disfrazando la intención para burlar a la censura y vencer la coerción. En este sentido, el chiste de Heredia se parecería en su estructura al que cuenta Freud precisamente en *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905):

Dos judíos se encuentran en un vagón de un ferrocarril de Galitzia. «¿Adónde vas?» pregunta uno de ellos. «A Cracovia», responde el otro. «¿Ves lo mentiroso que eres?» -salta indignado el primero-. Si dices que vas a Cracovia, es para hacerme creer que vas a Lemberg. Pero ahora sé que de verdad vas a Cracovia. Entonces, ¿para qué mientes?». (s.a.)

La mentira o el chiste no es sino un desvío para decir lo que de otra manera permanecería silenciado. Pero lo que no pasa de la cachada -aun de consecuencias nefastas- en *La causa justa*, se explicita en la novela *Tadeys* como un subversivo contraproyecto del ideal de la masculinidad argentina. Pues hay que ver, como demuestra por ejemplo Salessi (2000), que desde la fundación del Estado argentino la “correcta” sexualidad masculina ha estado en el centro de los debates sociopolíticos. En este sentido, se puede interpretar el archiconocido lema “gobernar es poblar” de Juan Bautista Alberdi, no como un llamamiento a la inmigración, sino como signo de la preocupación estatal por la trascendencia del ser argentino. Frente a la proliferación de modelos invertidos “italianos”, los higienistas de finales del siglo XIX y principios del XX, agrupados alrededor de Carlos Octavio Bunge, José Ingenieros y José María Ramos Mejía, proponían el camino de la virtud heterosexual, es decir, el de la procreación. El discurso nacional “de penetración y dominación fálica” (Salessi, 2000: 251) no se cansaba en encomiar al hombre sexualmente activo como ideal de la masculinidad argentina, al tiempo que denostaba la pasividad sexual en la que se veía un signo indudable del perdedor, del débil, del “otro”. Evidentemente, entre todas las posturas indeseables, la que suscitaba el rechazo más violento de los gestores de la vida colectiva era la homosexualidad que debía ser eliminada, no sólo como existencia

perversa, sino sobre todo como existencia estéril, terminal, la que ocasiona “la decadencia de las civilizaciones, el fin de las familias y las razas, la muerte de la especie” (Giorgi, 2004: 10).

Frente a este discurso del saber y del poder, normalizadores de la sexualidad, *Tadeys* se muestra como una provocación radical y violenta, como un revés que expone las lógicas de violencia y deseo. Ninguna de las dos sociedades descritas en la novela –ni la moderna humana LacOmar, ni la legendaria sociedad de los animales tadey, perturbadoramente parecidos a los hombres– responde al ideal heterosexual de dominación masculina, si bien las dos sociedades se revelan como sistemas rigurosamente misóginos. “El Estado, ¿era hombre o mujer?” (Lamborghini, 1994: 69); la pregunta en el mundo representado de la novela parece fuera de lugar y, de hecho, Lamborghini la relega a una nota al pie. Pues, en la moderna LacOmar, la mujer queda excluida totalmente de la esfera pública, más aun, es sustituida por determinados roles sexuales femeninos trasladados a cuerpos masculinos en un ambiente concebido como exclusivamente masculino.

Ahora, si la masculinidad en Argentina, como en toda América Latina, se define en hipervirilidad, en LacOmar “los que se creían demasiado viriles” (67) son “des-machados” (68). El doctor Ky dirige un proyecto estatal de reeducación que consiste en “amujerar” a los jóvenes delincuentes, hombres de destacada actividad masculina, es decir, en convertirlos, por medio del prolongado tratamiento de sodomización, en “damitas perfectas” (13). Lamborghini encuentra así una perversa aplicación a la conocida frase de Simone de Beauvoir: “una no nace mujer, más bien se convierte en mujer”, pues, al abandonar el buque, donde tiene lugar el “aprendizaje”, los jóvenes “son mujeres de verdad y no la estúpida verdad de la mujer” (13). Definiendo lo “masculino” y lo “femenino” sólo a través del inculcado rol cultural, el texto

niega cínicamente la esencialidad del sexo, es decir su definición a través del cuerpo.

Por lo demás, la sustitución del dispositivo social heterosexual por el homosexual no implica en absoluto el abandono del mecanismo funcional de dominación masculina y subordinación femenina a favor de una relación igualitaria en la pareja homosexual. Este modelo ausente tan sólo se insinúa como “cultura nueva o desafío” (Drukaroff, 1997: 147), como contraposición al modelo violento y restrictivo vigente. Pues, en LacOmar los contactos sexuales hombre-hombre desprecian y estigmatizan a la parte pasiva, coincidiendo de esta manera con los puntos de vista tradicionales en América Latina. Estos actos sexuales invariablemente son violaciones que confirman y afianzan las estructuras de poder⁴.

Las únicas relaciones homosexuales que no impliquen violencia o deshonor, se dan en el mítico mundo de los tadeys. Lampiños hasta la exageración, ni siquiera un vello tenue en las axilas, en el pubis o en el pecho, es inquietante el parecido de estos mansos animales a los humanos. Sólo dos cualidades, la falta de habla y de razonamiento, los distinguen de nuestra especie (119). Uno de los rasgos más característicos de los tadeys es su desenfrenada actividad

⁴ Que la violencia sexual es un acto político los argentinos lo saben desde *El matadero* de Echeverría, texto paradigmático que se ubica en el nacimiento mismo de la literatura nacional. Como afirma Noé Jitrik, el célebre ataque de los matarifes rosistas contra el joven unitario no es sólo una agresión física sino también sexual: “Lo quieren humillar, lo quieren desnudar. Es evidente: lo quieren violar” (1971: 95). Sin embargo, el pudor impide a Echeverría nombrar la violación y ésta queda fuera del texto. En cambio, Lamborghini crea una lengua que, subraya Nicolás Rosa, se caracteriza por “la desorganización de los núcleos sintácticos y semánticos; una lengua que pretende decirlo todo o que no diga nada” (1999: 118). Este es el lenguaje con el que Lamborghini arremete contra la violencia que, como nos enseñó George Batalle, es muda (2002: 199).

anal: “Fervorosos sodomitas todos los tadeys” (181) dedicaban el día a “fornicar y entregarse a las más licenciosas prácticas de ellos (y entre ellos), los machos tadeys. [...] Justicia: a la hembra pertenecía la exclusividad de la sombra. Sodomía por la noche, no” (182). En el contra-mundo de los tadeys se practica sin pudor y delante de todos el sexo hombre-hombre que en el mundo de los humanos es reprimido y relegado a la oscuridad, asociado con la violencia que difama a la víctima. Sólo la reproducción justifica la cópula con las hembras. Éstas, “carentes de miembro viril no contaban para nada, ni siquiera se les permitía ir a buscar agua o cocinar” (180). *Tadeys* reflexiona sarcásticamente sobre el deforme diseño de roles de la sociedad patriarcal que, en función de los intereses del hombre, asigna a la mujer las archiconocidas posiciones de la santa –esposa y madre–, cuando no la de la prostituta. En este sentido, la sociedad de los tadeys aun excede esta estrategia reduciendo a la mujer-hembra únicamente a la función procreadora. Pero el texto no se limita a denunciar, hiperbolizándolas, las estructuras misóginas típicas de las culturas patriarcales. Pues el verdadero objeto de burla parece ser la fantasía masculina de la potencia ilimitada. En este sentido, la continua lujuria y la incesante predisposición sexual de los tadeys es indudablemente una transposición del mito del macho latinoamericano, aunque, una vez más, se trata de una transposición invertida: los tadeys son pasivos y sólo cuando es indispensable asumen el rol activo.

Como en *Tadeys*, en *Cachafaz* (1981), la última obra dramática de Copi, la sexualidad, como quisiera Foucault, es el terreno de violentos enfrentamientos ideológicos⁵. El drama se elabora sobre

⁵ Remito al concepto foucaultiano de la sexualidad como una configuración discursiva en la que confluyen el cuerpo biológico y el cuerpo social y que, como los demás discursos, está involucrada en las relaciones de poder. Así que “las

la matriz de la tragedia griega –con su apelación al destino fatal, las voces de las almas en pena que maldicen a los protagonistas y las sentencias de los coros que los condenan en nombre de la ley. Además de este prestigioso modelo, *Cachafaz* incorpora –y engulle– los géneros literarios populares propiamente argentinos: la gauchesca, el sainete y el tango. Copi recurre también al argot de Buenos Aires, el lunfardo⁶, para luego desplazar la acción a un “conventillo de medio mundo” en Montevideo. Pero ya se sabe, por lo menos así lo dispuso Borges, que Uruguay es el “locus del realismo argentino” (Aira, 2003: 19), la escena donde se representa la realidad argentina –que no puede representarse en la Argentina, la patria por excelencia de la representación, como una vez dijo Lamborghini–. Por eso, al criollo de verdad, Borges aconseja buscarlo en la República Oriental, “donde una concurrencia forastera no lo ha estilizado ni falseado” (s.a.). No extraña entonces que Montevideo, “cuna de machos sinceros” (Copi, 2002: 28), sea para Copi un lugar idóneo para llevar a cabo la deconstrucción de la argentinidad. Así la obsesión argentina por la carne deviene acá en canibalismo justificado por el hambre que paradójicamente sufren los ciudadanos del país que una vez fue considerado el granero del mundo. La mitología del cuchillo se concretiza en

relaciones del poder con el sexo y el placer se ramifican, se multiplican, miden el cuerpo y penetran en las conductas” (1989: 63). En *Historia de la sexualidad* Foucault alega que la sexualidad no constituye un ideal de libertad. Por el contrario, está bajo el dominio del poder al tiempo que lo produce. Pues, el poder “se está produciendo a cada instante, en todos los puntos, o más bien en toda relación de un punto con otro. El poder está en todas partes; no es que englobe todo, sino viene de todas partes” (113).

⁶ De hecho, *Cachafaz*, *La sombra de Wenceslao* (1978) y *La vida es un tango* (1979) son las únicas obras de Copi escritas en castellano.

el acto de asesinar al policía de manera más sangrienta, la de la degollación, y en el consiguiente desuello del cuerpo colgado “de un gancho por los tendones, / ¡lo sangraremos po’ el pecho / antes de abrir los riñones!” (45) – anuncia Cachafaz, matarife profesional despedido del matadero. Por otro lado, los tópicos de la virilidad y el machismo aquí son llevados al universo del tango, un baile que en sus orígenes excluye a las mujeres y en el que las masculinidades resultan diferentes del canon heterosexual “más puro” dominante.

La anécdota del drama es sencilla: Cachafaz, ahora un ladrón de poca monta convive con un marica, la Raulito. Las vecinas condenan su vida inmoral, en cambio los vecinos, cuando Cachafaz asesina al vigilante que viene a buscarlo, lo apoyan al entender que vengó la ofensa de su mujer. Una y otra vez los policías irrumpen en el conventillo y la pareja los mata para alimentar al barrio. Cachafaz es aclamado como líder de una revolución antropófaga, pero acá se juega también otra transgresión monstruosa, y en este sentido no es Cachafaz sino Raulito quien determina la especificidad de la pieza. “Raulito, sos una mala/porque no tenés matriz!” (44), sentencian las vecinas. De hecho, no sabemos quién o qué es Raulito, cuál es su sexo, cómo es su cuerpo; el texto insiste únicamente en que “hace de mujer”. Podríamos pensar que es una loca –“¿Puto? No exageremos, / soy un poco amanerada, / ¡tengo chic y tengo garbo / pero es porque tengo tango!” (70)-; o un travesti –“Te conocí taconeando / cubierta de baratija / en la rambla ‘e Coronilla” (69)-; o un transexual –“¡Acariciame las tetas!” (13); “[el tío policía] me hizo una gauchada: / me selló el cambio de sexo / en mi carta ‘e identidad” (54)-. Las diferencias son cualitativas, no se trata de ningún tipo de transformación que degenera en una perversión cada vez mayor –o más abyecta-. Raulito también anda vestida de maricón y aparece contrastada con

el coro de las vecinas que son mujeres “sin pito”. A partir de estas precisiones Copi elabora una curiosísima teoría económica de los sexos: el hombre es pobre pues su valor depende apenas del tamaño de su miembro, mientras que la mujer se define por la riqueza, porque puede haber mujeres sin pito o mujeres con pito, mujeres con pito vestidas de maricón o de mujer. Esta riqueza le otorga a la mujer una trascendencia y una fuerza política. Raulito, al ser genéricamente impura, o, mejor dicho, al diluirse su ser en una multiplicidad genérica, se revela como verdaderamente subversiva: “hagamos revolución” (46); “¡[...] comamos Dios!” (72).

El carácter transgenérico, indeterminado, monstruoso de la Raulito, la pasión y el deseo que enlazan a la pareja y que se manifiestan sin ningún obstáculo, llevados al extremo de lo tolerable, junto con los asesinatos y el canibalismo, son esos excesos o desgarramientos que desbordan el orden social, son “esa desmesura sin la que, según Bataille, nada podría pasar de la nada al ser, ni del ser a la nada” (2002: 58).

De hecho, George Bataille es uno de los autores fundamentales del contexto cultural argentino de los años sesenta y setenta, es decir, está “demasiado a mano”, según dice Lamborghini en *Las hijas de Hegel* (1988: 154), para no tomarlo en cuenta como referente, también de este texto. Lo que me interesa destacar acá es la dimensión destructiva que Bataille postula como esencial del erotismo, definiéndolo como “terreno de la violencia, de la violación, [...] una violación que confina con la muerte” (2002: 21). El que queda destruido en el acto erótico es el ser cerrado, discontinuo, dueño de sí mismo, de su individualidad firme y duradera. Al parecer, el cuerpo de la mujer no constituye sino el lugar donde esta violencia se lleva a cabo, sin embargo, advierte Bataille, “es esencialmente la parte pasiva, femenina, la que es disuelta como ser constituido” (22). De hecho, este asesinato se

confunde con el círculo dialéctico de Hegel, pues, como explica Cixous,

En el esquema de reconocimiento (hegeliano) no hay lugar para el otro, para otro igual, para una mujer entera y viva. Es necesario que ella lo reconozca y reconociéndolo, durante el tiempo de la realización, que desaparezca, dejándole el beneficio de una ganancia o de una victoria imaginaria. La mujer buena será, por lo tanto, la que “resista” bastante tiempo para que él pueda experimentar en ella su fuerza y su deseo [...], y no demasiado, a fin de darle a gozar, sin demasiados obstáculos, el retorno a sí mismo que él realiza, crecido – afianzado a sus propios ojos (1995: 35).

En este sentido tiene razón Aira al decir que la novela corta –para clasificar de algún modo este texto que se resiste a cualquier clasificación–, *Las hijas de Hegel*, “es una curiosa *Aufhebung* en proceso” (1988: 11). La *nouvelle* se constituye como diario íntimo del escritor⁷, dividido en tres partes fechadas cerca del 17 de Octubre de 1982, o sea del 37º 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, sin que podamos concluir si la proximidad de la efeméride lo entusiasma o aterroriza. Sea como sea, “Las fechas: importan” (149) y el texto se abre al impacto del presente de “Videla y su

⁷ El narrador varias veces revela ser “el mismo” Osvaldo Lamborghini: “-Che, Osvaldo. ¡Osvaldo, Osvaldo!” (1988: 170), “-¡Che, Lamborghini! Mr. Lambor? ay, su pose” (178).

Gang” (147), de la “Argentina (¡Argentina, Argentina!) [que] especula con la caída del imperio británico” (158) y “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; ver a todos los cadáveres, ver a todos los muertos: de una vez (por todas) y para siempre” (149).

Y mientras el 17 de Octubre se acerca a grandes pasos y el ahora ejerce su presión, el narrador lamenta ser “[el] terrorífico mismo yo (o Yo)” (150), muy pobre en aventuras e historias para contar, quien, a pesar de declarar su preferencia por una narración llana, rápida y concisa, narración que va directamente al grano, “al meollo del asunto” (“Nada de prólogos, vueltas; nada de nada y nada de chotadas”, 143), una y otra vez se atasca en circunloquios y digresiones.

Sin embargo, aun careciendo de argumentos, “el mismo yo” insiste en hablar y comienza por fabular la historia de cierta María Yiraldín -ninguna *yiranta* callejera, como podría sugerir su nombre, sino mantenida de un oligarca argentino, un tal doctor Sampicho-, para truncarla casi en seguida y, en un pivoteo discursivo, abrir paso a la aventura criminal del sacristán Golay, intercalada entre disquisiciones sobre el arte (“El arte es chabacano a más no poder. A más no poder, no poder más: todo un arte. Pero el arte es chabacano, es el mal gusto: las grandes obras, sobre todo, esas pirámides que soportamos con hombros frágiles y pies de arena”, 148). En la tercera parte se impone, en cambio, el relato sobre Pretty Jane, la magnánima prostituta neoyorquina que salva a una miserable rata de las garras de un gato asesino, suscitando con ello la ira del público ansioso de ver un espectáculo de sangre. Jane recibe una descomunal paliza y, encima, en un estado de postración casi absoluta, es salvajemente violada por su *cafishio* Al Féizar.

Sin embargo, de nada sirve recopilar estas historias, cuanta más fragmentaria e inconclusa. “El meollo del asunto” no está en los argumentos, sino, más bien, en el impulso de resistirse a la tentación del argumento, en otras palabras, en la puesta de manifiesto de la misma fábrica discursiva, de un macedoniano “pensar-escribir” en estado de gestación, en un hacerse sin fin. Aira llamó *Las hijas de Hegel*, así como *El fiord y Sebregondi retrocede*, verdaderos “tratados de continuo”, donde la solución de Lamborghini consiste en “sacar al sentido alegórico de su posición vertical, paradigmática, y extenderlo en un continuo en el que deja de ser el mismo [...] y después vuelve a serlo, indefinidamente” (1988: 11). Reinaldo Laddaga, trazando un parentesco entre la literatura “neobarrosa” de Néstor Perlongher y la estética de Lamborghini, explica que la estrategia de “embarrarse” de este último es la de “presentar, en el texto al «mismo Yo», Osvaldo Lamborghini, 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).

Cortada, fragmentaria, hormigueante, la escritura “en proceso” de Osvaldo Lamborghini no se decide por ninguno de los géneros; no se asienta nunca en una trama, en un argumento o un concepto; no encuentra su dirección sino en un acento o inflexión de la palabra obligándola vibrar por sí misma, haciéndola deslizarse por una línea de sinsentido. Pues, esta escritura “de continuo”, necesariamente vacilante, no es sino un registro de avatares de un yo en un lugar y un tiempo determinados, del “mismo yo” que narra sus más abyectos adicciones y deseos, pero sobre todo su ansia de abandonar la fijeza del “yo mismo” para poder salir al encuentro del otro.

Y la minoría al encuentro de la que sale el yo en *Las hijas de Hegel* son las mujeres. Recuérdese la afirmación de Deleuze y Guattari: el escritor menor no intenta comprender a la minoría, no la vuelve su tema, no pretende hablar en su nombre, pues todas estas operaciones representacionales necesariamente implican violencia en tanto que conducen a abolir la otredad. Aparentemente, Lamborghini sí quiere comprender a la mujer: “Para empezar, para entender, hay que pensar, y sólo eso, en el vértigo del sexo *opuesto*” (187). Evidentemente, las mujeres también constituyen el tema favorito de sus historias. “¿A ustedes les gusta la guerra, la política? A mí, sí. ¿A ustedes les gustan las putas? Ya sé: ésa es cuestión de otro orden. Aunque, hum” (146), y cuenta dos historias protagonizadas por sendas prostitutas, siendo el cuerpo de una de ellas, diríase “clásicamente”, el lugar donde se realiza la violencia del coito.

No deja de ser importante, en este sentido, la insistencia -rayana en obsesión- con la que el sujeto hablante evoca el famosísimo poema épico *Martín Fierro*, “nuestra Carta Magna y nuestra Constitución, inscripta, grabada a fuego por un genio” (154), José Hernández, a pesar de que, supuestamente, éste “nada [tiene] que ver con el tema” (143). El mismo narrador reconoce que Hernández “habla[ba] poco de las mujeres [y] su personaje, el sargento Cruz, dice: las conocí a todas en Una” (146). De hecho, el universo gaucho de *Martín Fierro* es un mundo viril, de masculinidad casi omnipresente, donde los varones se dedican a hacer cosas de hombres: pelear a cuchillo, matar o morir. La mujer ocupa el último escalón en su jerarquía de valores: “Tuve en mi pago en un tiempo / hijos, hacienda y mujer” (Hernández, 1997: 121), recuerda, en este preciso orden, *Martín Fierro*, pues el gaucho velará primero por la trascendencia de su apellido y, en segundo lugar, por sus animales; la que apenas completa el

cuadro es la china –como los gauchos llamaban a una mujer de la tierra–, al amor de la cual anteponían la amistad y la solidaridad masculina.

Así José Hernández repite la misma operación que realiza todo el pensamiento occidental, de Platón a Hegel y Nietzsche: la marginación, cuando no el rechazo, la exclusión de la mujer (cf. Cixous 1995: 15)⁸. Pero *Martín Fierro*, evidentemente, no sólo es un denuesto de la mujer, también peca de xenófobo y nacionalista, como ya lo había advertido Borges (cf. 1995). No extraña entonces que el poema, así como su protagonista, el gaucho Martín Fierro –la quintaesencia del ser nacional, también en materia sexual– se convierta para Lamborghini en objeto, no tanto de burla y desacralización (como lo fue para Copi en *Cachafaz*), como de una casi rigurosa deconstrucción, proyecto en que el papel central lo cumplirá la mujer o, más bien, “el inconsciente estructurado como una mujer: tachada, suprimida, como la Virgen –Nuestra Señora– en la Trinidad Santísima” (170).

José Hernández escribió Martín Fierro. Escribió todo un programa, fue un clásico, ¡y cuántos? –cuántas–, cuántas masmédulas y cuántas, cuántas novelas de la eterna (porque el femenino retorna) (lo reprimido retorna) serán necesarias para des programar, para desatar todo lo que estaba atado –y bien atado? (171)

⁸ El poema adquiere visos de misoginia cuando en la escena aparece el sargento Cruz, quien así relata a su nuevo amigo, Fierro, el engaño de su mujer: “Alcé mi poncho y mis prendas/ y me largué a padecer/ por culpa de una muger/ que quiso engañar a dos [...] Las mujeres, dende entonces/conocí todas en una;/ ya no he de probar fortuna/ con carta tan conocida:/ muger y perra parida/ no se me acerca ninguna” (Hernández, 1997: 176-177).

En las obras de Oliverio Gironde (*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 ser, Lamborghini parece buscar un antídoto contra “la verdad universal” de *Martín Fierro* (154).

He aquí la “curiosa *Aufhebung*” lamborghiniana. El narrador, que reconoce ser “un hegeliano conciencia desdichada por mi amo(r) esclavo al «Martín Fierro»”, no se hace ilusiones, sabe 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. Salvo la locura, la enfermedad” (154). Pues, si la realidad es racional (Hegel) y si la pérdida de la Razón –observa sibilinamente (o mejor dicho, adornianamente) Lamborghini– no conduce sino a “las racionalidades, las nacionalidades” (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), quizás la única salida posible será el desorden de la locura o esa otra enfermedad de la sociedad falocéntrica que es la transexualidad: la huída en la mujer.

Para Lamborghini entonces, en contra de lo deseado por Hegel –y en contra del ideal del ser nacional impuesto por Hernández–, la realidad culmina en la mujer: “Lo humano es lo marcado, la mujer” (179). Y también, en contra del orden de reconocimiento hegeliano –denunciado por Cixous– la identidad que se disuelve acá es la masculina: “Dejé de escribir cuando me enamoré perdidamente de una mujer [...]. Dejé de escribir cuando me sentí el traidor inmundo de todos los hombres: Esa mujer era el mismo Yo” (178) –hace decir el narrador Lamborghini a Eduardo Wilde,

un “prolífico, y prolijo, escritor” de la llamada generación de 1880⁹.

El mismo sujeto hablante ensaya un travestismo o, aun, una transformación en mujer: “Un sencillo hoy, 7 de octubre, entro en una especie de marxismo sin visiones, pero con el sexo cambiado” (168); “[...] rasco la pintura de la pared y saboreo el rouge; escucho: aros, los pendientes. Y las uñas son por el estilo: con el corpiño caído pero los senos firmes...” (169); “La femineidad en maniobras, debe replegarse. Me cuesta explicarme, me cuesta respirar por la cicatriz. Me dicen, con un pezón erecto entre los dedos, que tengo lindos ojos y piernas esbeltas: «-Yo supongo-»” (170).

Sin embargo, la transformación que se narra en *Las hijas de Hegel* equivale menos a una conversión en una hembra real o a su imitación, que a un “devenir-mujer”, tal como lo entienden Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*: como producción de una “mujer molecular” o, mejor aún, de una “política femenina molecular” (1988: 278) que, en operaciones de escritura, se deslizará entre –y así subvertirá– los bloques sedentarios de las certezas ontológicas, que devendrá menor el valor transcendental del territorio-estadonación, la “santísima trinidad” hegeliana, que disminuirá, por fin, el poder de la literatura nacional. En otras palabras, la transfor-

⁹ No deja de ser significativo que el que sufre esa especie de anulación místico-erótica en el Otro (la mujer), fuera precisamente Eduardo Wilde, uno de los líderes políticos médicos que, a partir de 1880, promovieron en Argentina una ideología higiénica relacionada con nociones de género y clase social. Pues, tal como subraya Jorge Salessi, la mirada médica de Wilde –armada, por lo demás, de cánones modernistas– destaca por la insistencia con la que reifica a la mujer, buscando en ella un *objet d'art* o *bibelot*. Wilde parecía sentirse especialmente atraído por el arquetipo de mujer ángel, criatura, niña inocente, cuando no por el bello cuerpo inerte de la mujer enferma o muerta (Salessi, 2000: 83).

mación lamborghiniana coincide con el acto de escribir mismo. Lamborghini, como quisieran Deleuze y Guattari, se convierte en mujer en la escritura: “Es necesario que la escritura produzca un devenir-mujer, como átomos de feminidad capaces de recorrer y de impregnar todo un campo social, y de contaminar a los hombres, de atraparlos en ese devenir” (Deleuze/Guattari, 1988: 278).

Ahora, si el higienista Wilde pensaba el logos como un atributo exclusivamente masculino, cesando de escribir al cesar de ser hombre, la razón por la que escribe Lamborghini parece ser, al contrario, la vergüenza de ser hombre, ese hombre que, según explica Deleuze, “se presenta como una forma de expresión dominante que pretende imponerse a toda materia”. En cambio, la mujer, continúa el teórico francés, “tiene siempre un componente de fuga que se sustrae a su propia formalización” (2006: 13). De ahí que el límite de la transexualidad de Lamborghini, su “devenir-mujer”, sea la escritura entendida, a la manera deleuziana, como “un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en vías de hacerse” (*ibid.*). Esta escritura “en proceso”, que deshace todas las formas y todas las significaciones, que enrarece sus modos de narrar hasta la ilegibilidad, que vuelve lo ilegible una de sus marcas distintivas y uno de sus principios organizativos, es la que desafiará, minará, perturbará el orden –el poder– de la representación que hace depender el ser de la percepción y la percepción de un determinado horizonte, de una medida común, llámese ésta historia, sociedad, o Dios (cf. Markowski, 2007: 42-45).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Podemos entonces intentar una definición de las tácticas deconstructivas de esa estructura de exclusiones que es la identidad nacional, y que Copi y Lamborghini piensan inseparablemente de la identidad sexual. Desde luego no son narrativas que rezuman

sensualidad, sino que tornan explícitas la sexualidad. Narrativas que no intentan seducir con el centelleo de la puesta en escena de una aparición-desaparición –como define Barthes la escritura erótica (1973: 19)–, sino que condensan una experiencia violenta que estalla en la cara del lector. Las tácticas que emplean los dos no son sutiles argucias, simulaciones, albures o alusiones de doble sentido que miman el tabú rondándolo, merodeándolo, cercándolo, sin jamás decirlo del todo; la suya es la estrategia de la desmesura y la exhibición impúdica de lo obscuro y de lo abyecto. Pues, lo que por lo general se deja afuera, Copi y Lamborghini se empeñan en poner en el centro de la escena, ante los ojos deslumbrados del lector, como una epifanía o una evidencia. Y lo que evidencia el trabajo literario –y político– de Copi y de Lamborghini es lo que oculta la ideología (Adorno): el poder desnudo y salvaje de un cuerpo sobre otro (Bataille), pero también el poder de los signos sobre los cuerpos, el poder del artículo definido y el verbo ser en presente perpetuo que congela el cuerpo en una forma social o nacional (Deleuze). Entonces frente a las purezas nacionales –que también implican un canon de la sexualidad– Copi y Lamborghini exhiben las impurezas y la abyección socialmente inútil de la trayectoria de los cuerpos; frente a la metafísica del ser argentino, idéntico consigo mismo, proponen la escritura del devenir, devenir otro. “La escritura, subraya Deleuze, es inseparable del devenir. [...] Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de cercanía, de indiscernibilidad o de indiferenciación” (2006: 13-14).

Al definir la escritura como acto de un perpetuo devenir, Deleuze parte de una referencia a Witold Gombrowicz en tanto defensor de lo informe y lo inacabado en la literatura (2006: 13). De hecho, Gombrowicz posiblemente fue el autor que, con más insistencia y asiduidad, se dedicó a la desmitificación de la forma, sobre

todo de la forma cerrada, determinada, perfecta. Le repugnaba cualquier esencialismo identitario. Por ello, en el lugar del hombre cristalizado en una forma –social, nacional, cultural– prefería a un hombre elástico, susceptible de cambios y, sobre todo, inmaduro. La obra entera de Gombrowicz es un incesante canto a la inmadurez, que en su caso no significa sino un culto a la transformación. Por ello también, en numerosas páginas de su *Diario*, aconsejaba a las culturas argentina y polaca –que consideraba inmaduras–, tomar conciencia de su inmadurez y hacer de ella un potencial renovador. Así los polacos y argentinos serían capaces de crear esa literatura del devenir, en permanente mutación, esa literatura que escapa a las esencias, a la dicotomía del ser y el no ser, en fin, esa literatura menor que postula Deleuze.

Muchos autores argentinos asumieron este reto, entre ellos Coppi y Lamborghini. Coppi, al multiplicar sus pasajes entre los sexos, entre lo humano y lo animal, entre el niño y el adulto, entre la vida y la muerte; Osvaldo Lamborghini, al narrar su abandono al deseo, un deseo abyecto, ridículo, pero irresistible, de esquivar las certezas, de asumir su banalidad, su falta de valor trascendente; los dos escriben con una intención marginal. Al colocarse voluntariamente en un afuera, en un “entre” o en los intersticios, intentan eludir cualquier determinación previa –sobre todo la de ser escritores argentinos–, convirtiéndose, como hubiera querido Juan José Saer, en “guardianes de lo posible”.

Conscientes de que la escritura no concierne a un individuo y de la potencia de lo impersonal (Deleuze) o, mejor dicho, aterrorizadas sus conciencias, como la de Gombrowicz, por la sospecha de ser una forma cerrada, un estilo, un apellido,¹⁰ Coppi

¹⁰ 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

y Lamborghini intentan a toda costa desmontar la trampa de la identidad y someten a la tarea deconstructiva su “yo” del escritor, en la que tampoco queda a salvo su nombre propio: Che, Osvaldo (Osvaldo, Osvaldo; sin *che*), acota sin precisar Lamborghini en *Las hijas de Hegel* (1988: 169). Y en *Sebregondi se excede* (1981) confiesa: “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” (1988: 100). Osvaldo Lamborghini, pensando a su personaje –pensándose– en un horizonte temporal, cuestiona acá la seguridad ontológica de su ser como presencia (cf. Derrida, 1989: 180). Ocurred, en este sentido, es un verbo clave, pues es un verbo que se abre al acontecimiento sin agente, sin posible identificación. Se abre a lo impersonal, anónimo, a la vez íntimo y ajeno. Lamborghini habla en este fragmento de un personaje homónimo y de los avatares de su identidad, diciendo que el día en que ocurre el golpe de Estado de la última dictadura militar en Argentina, el día que parte el tiempo en dos y expone la escritura al presente como violencia, él se vuelve otra cosa, un yo deja de ser el mismo para convertirse en otro yo.

El nombre real de Copi es Raúl Damonte, el nombre de su padre es Raúl Damonte Taborda. Pero Raúl es precisamente lo que Copi menos desea ser. De modo que, a partir del nombre paterno, se propone, a lo largo de toda su obra, construir identidades nuevas: el marica de *Cachafaz* es la Raulito y la hija natural de Borges de *La internacional argentina* se llama Raúla. En esta última no-

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).

vela de 1988 el gesto en apariencia autobiográfico de asignar su nombre de elección al personaje-narrador no hace sino enfatizar este deseo de desidentificarse. Con su habitual actitud burlesca, Copi construye una narración “autobiográfica” con residuos de lugares comunes y estereotipos, que evidentemente no llegan a cristalizarse en ninguna certeza identitaria, formando apenas una sarta de íconos exaltados:

Observé el perfil semítico de mi madre y de mi abuela, que era también el mío. Así que había sido siempre judío sin saberlo, y mi verdadero nombre no era Copi, ni era italiano, sino Kopisky, miembro de una familia de copistas de Varsovia. Al fin y al cabo, aquello no cambiaba nada, salvo mis relaciones con papá. Desde que sabía que no era mi padre, empezaba a verlo con mayor simpatía. Quién sabe lo que él, mi madre y mi abuela habían sufrido, y sólo Dios sabía los sacrificios que debía de haberles costado mantenerme con vida. Los ojos se me llenaron de lágrimas (2000: 117-118).

Como Alicia del País de las Maravillas, que “trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada”, Copi, en el texto dramático titulado *La nuit de Madame Lucienne*, le hace decir a uno de los personajes: “Cuando cae el telón, antes de llegar al camarín, existe un instante en el que uno no es nadie. Es un placer inimaginable. Voy a tratar de deslizarme al más allá por uno de esos agujeros negros” (*Apud* Negroni, 2006).

Quizás, deberíamos ver/leer los textos de Copi y de Lamborghini como esa luz de una vela apagada, como esos agujeros negros en los que se pierde la mismidad, en los que el yo abandona a sí mismo para salir al encuentro del otro.

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, César (1988), Prólogo a *Novelas y cuentos* de Osvaldo Lamborghini, Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 7-16.
- (2003), *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo 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.
- ATRIDGE, Derek (2007), *Jednostkowocæ literary*, Kraków, Universitas.
- BARTHES, Roland (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil.
- (2005), *La preparación de la novela*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.
- BATAILLE, George (2002), *El erotismo*. Barcelona, Tusquets Ed.
- BORGES, Jorge Luis (s.a.), “Nuestras imposibilidades”, en: <http://www.biblioteca.org.ar/LIBROS/132812.pdf> (Originalmente en *Sur*, nº 4, noviembre de 1931, pp. 131-135)
- (1995), *El Martín Fierro*, Madrid - Buenos Aires, Alianza - Emecé.
- CATELLI, Nora (2007), *La era de la intimidad. Seguido del espacio autobiográfico*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- CERTEAU, Michel de (2000), *La invención de lo cotidiano. Vol. I Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
- CIXOUS, Hélène (1995), *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos Editorial.
- COPI (2000), *La internacional argentina*, Barcelona, Anagrama.
- (2002), *Cachafaz / La sombra de Wenceslao*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- DELEUZE, Gilles (2006), *La literatura y la vida*, ed. de Silvio Mattoni, Córdoba (Argentina), Alción Editora.

- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1988), *Mil Mesetas*, Valencia, Pre-Textos.
- (2008), *Kafka. Por una literatura menor*, México, Ediciones Era.
- DERRIDA, Jacques (1987), “Psyché: las invenciones del otro”, en AA. VV., *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América*, Montevideo, XYZ Editores, pp. 49-106.
- (1989), *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Ed. Anthropos.
- DRUCARROFF, Elsa (1997), “Los hijos de Osvaldo Lamborghini”, en Noé Jitrik (ed.), *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, pp. 145-154.
- FOUCAULT, Michel (1989), *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI.
- FREUD, Sigmund (s.a.), *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en <http://www.tuanalista.com/Sigmund-Freud/974/XXV-EL-CHISTE-Y-SU-RELACION-CON-LO-INCONSCIENTE-1905.htm>
- GIORGI, Gabriel (2004), *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.
- JITRIK, Noé (1971), “Forma y significación en El Matadero, de Esteban Echeverría”, en *El fuego de la especie. Ensayos sobre seis escritores argentinos*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Argentina Editores, pp. 63-98.
- LADDAGA, Reinaldo (2007), *Espectáculos de la realidad. Ensayos sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

- LAMBORGHINI, Osvaldo (1988), *Novelas y cuentos*, Barcelona, Ediciones del Sebral.
- (2005) *Tadeys*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- MARKOWSKI, Micha Pawe (2007), “Maurice Blanchot: fascinación zewnêtrznoœci”, en: Pawe Moœcicki (red.), *Maurice Blanchot. Literatura ekstremalna*, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, pp. 41-50.
- NEGRONI, María (2006), “Un tratado sobre la extranjería de lo propio (*El uruguayo* de Copi)”, *Orbis Tertius*, nº 12, en <http://163.10.30.238:8080/OrbisTertius/numeros/numero-12/14-negroni.pdf>
- PAULS, Alan (2004), *El factor Borges*, Barcelona, Anagrama.
- PERLONGHER, Néstor (s.a.), “Matan a un marica”, en <http://www.literatura.org/Perlongher/npmatan.html>. (Originalmente en *Fin de Siglo*, nº 16, octubre de 1988).
- PRIETO, Adolfo (1966), *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Ed. Jorge Álvarez.
- ROSA, Nicolás (1999), *Usos de la literatura*, Valencia, Universidad de Valencia.
- SALESSI, Jorge (2000), *Médicos, maleantes y maricas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.