

Oswaldo Lamborghini: Argentina como representación

Ariel Schettini
Universidad de Buenos Aires

Un poema del último libro de Arturo Carrera, *Potlatch*¹, descubre el velo sobre algunos problemas de la literatura argentina y sus reformulaciones en la actualidad. Se trata de aquellos por los cuales, a partir de la década del setenta, toda una serie literaria enrareció sus modos de narrar hasta la ilegibilidad, haciendo de la utopía de una literatura “ilegible” una de sus marcas distintivas y uno de sus principios organizativos. La legibilidad de la literatura siempre tiene como correlato una reflexión sobre la representación.

El poema al que me refiero es “Títere de la moneda” y está escrito como una narración y como una parábola. Se trata de la narración de una anécdota que ocurrió, como dice el primer verso, en Pringles, el 4 de enero de 2004. Cito: “Pringles, 4 de enero de 2004.” Y cuenta el episodio en que un chico pasa por la casa del poeta/narrador a pedir una moneda y el poeta, en vez de continuar la escena previsible de la limosna, decide organizar por la mirilla de la puerta “negra” un “teatro”, calzándose unos guantes de títere que son los encargados de la acción caritativa.

Esa ficción organizada le permite a quien dice yo salir de la escena (y conservar la voz del relato en el poema, habría que agregar) y autocelebrarse. “¡Por suerte no soy yo!” dice y repite.

¹ Carrera, Arturo. *Potlatch*. Buenos Aires, Editorial Interzona. 2004.

El mendigo que entiende la ficción, ríe y agradece.

Muchas cosas podrían decirse de este poema, que está incluido en un libro que recorre todos los momentos del intercambio medidos y calculados a través del dinero: la moneda, el billete, la religión, la ostia, la clase social y otros símbolos. Pero apenas me quiero concentrar en una de ellas, probablemente la menos interesante, pero que me permite pensar una serie continua que se desarrolla en la literatura alrededor del problema de la representación y que admite, creo, generar una sucesión reflexiva acerca de las condiciones de la literatura pensada desde la perspectiva del trabajo.

Leamos el poema “Títere de la moneda”:

“Pringles, 4 de enero de 2004.
Viene un chico a la puerta y grita desde afuera:
“Señor, ¿tiene una monedita?”
Abro la mirilla grande de la puerta negra,
Le digo entre los relieves oscuros: “¡Sí; ya
Vuelvo!” Y voy hasta la caja donde guardo
Los títeres de guante; me calzo uno y
Lo llevo hasta la mirilla, ahora Boca del Teatrino:
“-¿Siiiiiiiiiiiiiiii?- y el chiquito se ríe.
“Y el títere de la moneda le da la moneda.
¡Por suerte no soy yo!
El títere de la moneda le da la bienvenida a mi puerta.
¡Por suerte no soy yo!
El títere le dice que todos los remordimientos
Son esa monedita trucha que le da.
Que todo el dinero del mundo
Es su mentira que le entrega.
Que toda la falsedad de la tierra cabe
En nuestro dolor, en la mísera alegría
De ese instante sin rencor: “¡Gracias, Señor,
Hasta mañana!”²

² Ibidem, p.190.

Es notable que en el relato que cuenta este poema sobre un vínculo entre un hombre con dinero y un niño desposeído, se nombre la falsedad, la mentira y lo “trucho”, todas instancias de negación de la “verdad”, cuando lo que narra ese relato es la organización de una “ficción”. De modo que hay en la voz de quien narra dos miradas que se dan simultáneamente: la del ficcionalizador (dirigida al niño) y la del mentiroso (dirigida al lector). Esas dos instancias de evaluación de la acción –digamos, la que lleva el “teatrino” adelante (nótese que el diminutivo pertenece a una lengua extranjera) y la que “cuenta una mentira” - tienen dos polos que las construyen: una moneda y una exclamación “¡Por suerte no soy yo!” dice el poeta en presente, mientras relata algo del pasado. Es decir que se niega (ahora) su lugar de “montanista y productor” de la acción del pasado: “¡Por suerte no **soy** yo!”

El poema indica que esa representación organizada para el chiquito mendigo tenía como objetivo (logrado, celebrado) ocultar al sujeto de la limosna. Pero al mismo tiempo es un descubrimiento para los lectores de las condiciones en las que se organizó la representación teatral y, me apresuro a decirles y trataré de justificar, el descubrimiento de las claves de representación en cierta literatura de los últimos 30 años.

El poema de Carrera condensa en pocas palabras algunos rasgos constantes de cierta literatura que se remontan, probablemente, a *Juvenilia* de Cané o a la literatura gauchesca: la relación de intercambio de dinero entre el desposeído y el poderoso; la relación de organización piadosa de un teatro para los pobres que alivia la conciencia social de quien lo monta; la piedad mezclada con un gesto de “ingenio” que saca de la escena la culpa y la seguridad porque, finalmente, se lograron los objetivos, aunque de modo parcial: el final del poema dice que no sólo el trabajo fue exitoso, sino que inicia un ciclo diario (pero a priori, sin fin) de satisfacción: “¡Gracias Señor,...” dice el niño a no se sabe quién (al títere o al titiritero; y desechamos rápidamente una posibilidad religiosa, mística, como si se agradeciera un milagro) “hasta mañana.” Es el verso final.

Esa escena montada “a la italiana” (la palabra “teatrino” remite a una “puesta clásica”) tiene como correlato otras escenas de ofrenda y de despojo (de intercambio, digamos). Si bien es una escena clásica de la literatura argentina, en los últimos años su configuración tiene una inflexión particular que señala como nítido momento de emergencia

el capítulo III *El niño proletario*³ del *Sebregondi retrocede* de Osvaldo Lamborghini.

Mientras en el poema de Carrera el poeta dice y repite “¡Por suerte no soy yo!”, en el relato de Lamborghini uno de los tres violadores del niño proletario, el narrador, dice: “Me congratulo por eso de no ser obrero, de no haber nacido en un hogar proletario.”

Ambas escenas remiten a “El Matadero” y en ambas se trata de un intercambio teatral, económico, productivo y de simulación y afirmación simultánea de los lugares sociales de los actores.

El chico del poema recibe la moneda y la representación teatral, mientras que el niño proletario es despojado de las monedas (“...empezamos por incendiarle los periódicos y arrancarle las monedas del fondo destrozado de sus bolsillos. ¡Estropeado! nos miraba inquiriendo con la cara blanca de terror...”). En las dos escenas montadas se narra la felicidad que les provoca a los personajes ocupar su lugar social y ejercerlo con eficacia.

Pero sobre todo, en las dos historias se trata de relatar (y esa es la información más importante) las condiciones de generación de un espacio de representación que tiene el poder de una alegoría. En ambos casos se cuentan al menos dos relatos⁴: el primero es una crónica de los sucesos, y el segundo es un relato del Estado (el universo sentimental determinado por las clases sociales de los actores).

Estos relatos de clase, y su imposibilidad de ser franqueada, se afirman en los espacios ocupados por los personajes: el adentro del poeta, el afuera del “chico”; el adentro de los violadores y el afuera del niño proletario; la zanja donde se encuentran los personajes versus el adentro del cuerpo de ¡Estropeado!: “Cada cosa que se rompe y adentro que se rompe y afuera que se rompe, adentro y afuera, adentro y afuera,...”

Ese “afuera” donde se concentran las clases bajas de ambos relatos es un espacio sólo franqueable por la representación: un teatro, una escena sexual o, como en el último caso que voy mencionar, por una representación plástica.

³ Lamborghini, Osvaldo. *III El Niño Proletario*. En *Novelas y Cuentos I*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana. 2003.

⁴ Cf. Benjamin, Walter. *The Origins of the German Tragic Drama*. London, Verso. 1998.

En uno de los últimos relatos de César Aira, aparece la figura del “adentro/afuera” de la representación teatral/sexual como punto singular para reunir estos textos en un corpus indivisible que se leen mutuamente y conforman un núcleo de sentido en la literatura argentina y un modo de leer la representación en la literatura. Se trata de “Mil gotas⁵”, publicado en la Editorial Independiente Eloísa Cartonera que, como saben, es un proyecto estético/social en el que se compra cartón a cartoneros y se comparte la ganancia de los libros editados con los recolectores. No se trata solamente de una editorial; es también una representación estilizada de las condiciones del trabajo en la Argentina. La editorial misma es un proyecto estético: la confección de los libros se puede apreciar en una “vidriera” tal como si se visitara una galería de arte.

La nouvelle “Mil gotas” cuenta la historia de las gotas de óleo que escaparon de “La Gioconda”, el cuadro de Leonardo Da Vinci en el Louvre, y sus diversos destinos. La penúltima gota que se menciona, que viene a vivir a la Argentina, lucha por dos cosas: encontrar trabajo y encontrar un vínculo erótico.

“Una gota (recordemos que se trata de una gota de óleo escapada de la máxima representación de un período artístico, cultural, etc.) se quedó a vivir en la Argentina, el país de la representación⁶.” Es como se da inicio a la aventura de la gota que encuentra dos trabajos: trabaja en una fábrica de cartón (con lo que construye y remeda las condiciones de publicación de la misma obra) y atiende un kiosco de cigarrillos y golosinas al que los compradores “se asoman” (como si organizara el “teatro”).

Es decir que en los tres relatos (a pesar de su heterogeneidad aparente) hay varios elementos en común: la organización de un teatro interno, la exhibición de las condiciones en las que se montó el teatro, dirigida a los lectores, el intercambio económico y la ubicación de los personajes en clases sociales inamovibles que determinan el ámbito sentimental de los actores.

Estos tres relatos escritos por tres “amigos” cuentan algo que apare-

⁵ Aira, César. *Mil Gotas*. Buenos Aires. Eloísa Cartonera. 2003.

⁶ *Ibidem*

ce como una crítica de cierto modo de la representación social y estética y literaria que creo que se puede leer con claridad en algunos pasajes de Lamborghini como momento programático. Incluso antes de *Sebregondi retrocede* en el relato que él mismo llama su “matrice”⁷ (en italiano, subrayo): *El fiord*⁸.

Ya se sabe que *El Fiord* cuenta el momento del año 1969 (30/06/69) en el que Perón, cansado de la falta de indisciplina partidaria, manda a matar al Secretario General de la Unión Obrera Metalúrgica Augusto Timoteo Vandor. La crónica de los hechos aparece en la revista *El descamisado*. Otra versión (la opuesta) a *El Fiord* es, claro, ¿*Quién mató a Rosendo?* de Rodolfo Walsh, donde Vandor es el asesino de Rosendo García. (y entre paréntesis digo que todavía no se escribió nada sobre esa oposición, quizás la más importante y productiva de la literatura argentina en el siglo XX, entre Lamborghini y Walsh).

Pero el tema que me ocupa es más literario: se trata de pensar esa frase que define a la Argentina como “el país de la representación” a partir de estos textos.

El episodio que relata *El Fiord* es para Lamborghini una matriz a partir de la cual pudo pensar cómo la Argentina construye su relación con el trabajo menos como una operación sobre el mundo o la naturaleza que como una representación de sí mismo, del trabajo mismo y su lugar de representación por antonomasia: el sindicato.

Esa representación es como un “teatro” en el que el trabajador es al mismo tiempo el actor y el espectador Aira cita que, hablando de la Argentina como su objeto literario por antonomasia, Lamborghini decía: “La Argentina tiene un gran poder de representación.”⁹

Es por eso que la escena de tortura, incesto y muerte de *El fiord* es también una alegoría político/sexual idéntica a la de una familia incestuosa: una representación del matrimonio entre Gobierno y Sindicato que tiene como rehén, hijo y víctima de una violación, a los trabaja-

⁷ Lamborghini, Osvaldo. *Neibis* (maneras de fumar en el salón literario). En *Novelas y Cuentos I*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana. 2003.

⁸ Lamborghini, Osvaldo. *El Fiord*. En *Novelas y Cuentos I*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana. 2003.

⁹ Aira, César “Prólogo” en Lamborghini, Osvaldo *Novelas y cuentos*. Barcelona. Editorial del Serbal. 1988.

dores que ocupan el lugar del niño. El núcleo indivisible de la familia tiene a las partes separadas en las posiciones funcionales que ocupan sus integrantes que gozan del todo¹⁰.

En el mismo orden de la argumentación, uno de los personajes (el narrador) de *Las hijas de Hegel* dice: “Yo quisiera ser obrera textil, pero para llegar (primero) de delegada de sección, mujer, luego de fábrica, y luego, más luego ¡en un momento dado!, a secretaria mujer del sindicato...”¹¹. Entonces, el trabajo es “primero” la representación del trabajo y la definición de la relación con la persona existe “primero” como representación.

Desde ese momento en que se define todo trabajo como una “representación” se define para Lamborghini (y para Aira y para Carrera) una relación con toda la literatura.

La literatura aparece entonces como parte de este juego “pueril”, “infantil”, para sujetos sometidos a la representación. Y viceversa: todo trabajador, todo trabajo, es una acción llevada a cabo por “niños” que esperan la mirada del matrimonio Gobierno-Sindicato. Los personajes pueden ser Perón y Vandor o el patrón y el obrero o el poderoso y el desposeído pero son una figura doble que tiene siempre el mismo efecto y la misma función: alimentar el poder de la representación y mostrar la representación como “poder” verdadero porque no deja espacio sin ser ocupado (adentro y afuera): funciona como una totalidad.

“¡Por suerte no soy yo!” dice el poema de Arturo Carrera cuando organiza el teatro de y para la pobreza.

En “Mil gotas” Aira dice: “Al cruzar el umbral de la realidad, las leyes comunes a todos los seres, desde el organismo más complejo al átomo, actúan por igual. La realidad de la gota fantástica era igual a la realidad del hombre.”

¹⁰ Es en este sentido, hay que leer la relación del Grupo Literal (y especialmente a Lamborghini) con el psicoanálisis lacaniano. Lamborghini leyó a Lacán para generar una teoría de la representación y no a la inversa. La teoría del goce de Lacan le sirve a Lamborghini para determinar todos los espacios sociales del goce en la literatura y en la representación en Argentina. Sobre todo, “el sindicato” como el espacio de la representación por antonomasia y su correlato “familiar”.

¹¹ Lamborghini, Osvaldo. *Las hijas de Hegel*. En *Novelas y Cuentos I*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana. 2003.

Esa totalidad que revela la literatura obliga a todo texto a ser una crítica de la representación, ya sea en tanto género (el trabajo de Aira sobre la novela) u otro objeto devaluado por su ausencia de “ser” (el dinero como representación “inflada” en el último libro de Arturo Carrera). El vínculo entre el hombre y el niño del poema de Carrera está inscripto en el modo en el que se infantiliza al proletario en *Sebregondi retrocede* (y recuerdo que la mayoría de la crítica que se hizo sobre este texto, víctima de su propia “representación” y de su trabajo, proletariza al niño en vez de hacer la operación contraria, de modo que entra en una especie de crítica de la minoridad, de lo minoritario, de la subcultura resistente, etc.). Sin un trabajo sobre el modo en el que se construye la literatura como crítica de la representación no se pueden leer estos textos que, acaso, sean los más importantes de la literatura argentina de los últimos treinta años.