

UNA NIÑA EN LA FRONTERA: LINAJES, BORRAMIENTOS Y GÉNEROS DISIDENTES EN LA POESÍA DE OSVALDO LAMBORGHINI¹

José Javier Maristany

Universidad Nacional de La Pampa - Santa Rosa
Universidad Nacional de San Martín - San Martín
Argentina
jjmaristany@hotmail.com

RESUMEN/ *ABSTRACT*

La poesía de Osvaldo Lamborghini ha sido poco visitada por la crítica que ha centrado mayormente su atención en su obra en “prosa”. El objetivo de este trabajo es hacer un breve recorrido por algunas de sus poesías éditas e inéditas, pues allí se va configurando un sujeto particular que define linajes familiares y poéticos, efectúa borramientos en la reescritura de su propia obra y se transforma, finalmente, en la voz transgénero de una travesti. Por otra parte, en estos poemas encontramos algunos enunciados novedosos que permiten problematizar ciertas ideas que subtienden la obra lamborghiniana en relación con la (trans)sexualidad, el deseo y el cuerpo, y sus formas dominantes y disidentes. Por último, si la crítica ha resaltado la impronta lacaniana en la escritura de Lamborghini, nos proponemos revisar el horizonte discursivo que hizo posible la emergencia de este yo lírico fluctuante, y desviar la atención hacia la figura de Julia Kristeva quien desarrolla en sus tesis sobre el lenguaje poético la teoría del “sujeto en proceso”.

PALABRAS CLAVE: Osvaldo Lamborghini, poesía, género, disidencia, sujeto en proceso.

¹ Este trabajo forma parte del proyecto *Diversidad, género, masculinidad y cultura en España, Argentina y México* (FEM2015-69863-MINECO-FEDER) del Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España).

A GIRL AT THE BORDER: LINEAGES, ERASURES AND DISSIDENT GENDER IN THE POETRY OF OSVALDO LAMBORGHINI

Oswaldo Lamborghini's poetry has been scarcely visited by the critics who have focused mainly on his work in "prose". The aim of this work is to make a brief tour of some of his poems, published and unpublished, since there, through writing, a particular subject is configured: one that defines family and poetic lineages, carries out deletions in the rewriting of his own work and finally becomes the transgender voice of a transvestite. On the other hand, in these poems, we find some novel statements that allow us to problematize certain ideas subtending Lamborghinian works in relation to (trans) sexuality, desire and the body, and their dominant and dissident forms. Finally, if the critics have emphasized the Lacanian imprint in Lamborghini's writing, we propose to review the discursive horizon that made possible the emergence of this fluctuating lyrical ego, and divert attention to the figure of Julia Kristeva who develops in her thesis on poetic language, the theory of the subject in process.

KEYWORDS: Oswaldo Lamborghini, Poetry, Gender, Dissidence, Subject in process

Recepción: 08/10/2017

Aprobación: 23/03/2018

¡Pensar que durante toda su existencia
la mayoría de los hombres no han sido ni siquiera mujer!
(Oliverio Girondo, *Espantapájaros* 48)

La poesía de Oswaldo Lamborghini, paradójicamente "maldito" y "famoso", según lo ha definido con acierto Antonio Jiménez Morato en su texto para el catálogo de la exposición del *Teatro Proletario de Cámara* que albergó el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en 2015, ha sido muy poco visitada por la crítica que ha centrado su atención en algunas obras emblemáticas de este autor, como pueden ser "El fiord" (1969), relato iniciático que no ha dejado de incitar, desde su misma aparición, a la exégesis crítica², las dos "novelas" sobre el Marqués de Sebregondi (1973 y 1981) y en especial, "El niño proletario", devenido ya un clásico de la literatura argentina, incluido como tercera parte en *Sebregondi retrocede*, o incluso su gran "saga", inconclusa y póstuma, *Tadeys* (1994).

² Recordemos que la edición original del relato vino acompañada por un estudio posliminar, a cargo de su por entonces amigo, Germán García.

Tal vez, el interés acotado a su “prosa”, con imprescindibles comillas, se deba a que durante su vida dio a conocer un solo volumen de poesía, en 1980, que llevó el título de *Poemas*, y fue el tercero y último libro publicado en vida del escritor; apareció en Ediciones Tierra Baldía, el emprendimiento editorial de Rodolfo Fogwill, y en el que saldría ese mismo año, *Austria-Hungría* el primer libro de poesías de Néstor Perlongher. El libro comprendía dos poemas largos “Tadeys” y “Die Verneinung”, y se completaba con “Soré/Resoré” y “Cantar de las gredas en los ojos”. Los cuatro poemas, en versiones más o menos similares habían aparecido con anterioridad en revistas académicas y culturales³. Por fuera de este reducido circuito literario-cultural de pequeñas editoriales y revistas, sus poesías circularon entre sus amistades más próximas, escritores, poetas, críticos que en muchos casos fueron los primeros lectores y únicos comentaristas en un denso intercambio de cartas y manuscritos que da cuenta del lugar de reconocimiento y autoridad literaria que Lamborghini atribuía a César Aira, a Arturo Carrera, a Tamara Kamenzain o a Héctor Libertella, entre otros.

Ahora bien, no es porque Lamborghini no hubiera tenido en consideración la poesía. Por el contrario, en ese trabajo sobre algunos versos de “Elena Bellamuerte” de Macedonio Fernández que a cuatro manos compone junto a Josefina Ludmer y publican en el n° 2/3 de *Literal* hacia fines de 1974, podemos percibir la presencia del autor de “El fiord”, quien, casi a modo de manifiesto personal, puesto que sus amigos e integrantes de la revista serán más narradores que poetas, propone “la reducción de toda la literatura a la poesía”, a la que describe como un “*cuero extraño: un cuerpo en el cuerpo y un corpus en el corpus (...)* polimorfo, polivalente y perverso” (225-226, cursivas en el original), cuyas zonas de significación, erráticas, aparecen y desaparecen, sin fijarse nunca, en “lo que podría llamarse el deseo en y de la lengua poética” (226). Programa acorde con los principios de esta revista que aborrece del “excitante turismo burgués” al que asimila la lectura de novelas “realistas” (234).

³ “Los Tadeys” en *Dispositio* 1, en 1974; una versión más breve del poema que después llevaría el título de Soré/Resoré en el primer número de la revista *Literal*, de 1973; en tanto que en el n° 2/3 de esa misma revista, aparecería “Cantar de la greda en los ojos”; y por último “Die Verneinung” en la revista *Escandalar* en 1978 (Aira 544).

Me propongo hacer un breve recorrido por la poesía de este autor⁴, pues allí, a través de la escritura que arranca hacia finales de los años 60, se dibuja un sujeto lírico particular que transita un proceso de des-identidad de género desde la analidad homosexual hasta la pulsión femenina del travestismo; un “devenir minoritario” que lo ubica en la disidencia y los márgenes, desde donde erosiona los límites del lenguaje y los binarismos de género que sostienen las identidades tradicionales.

Ricardo Strafacce, en su monumental biografía, intenta salvar a este “monstruo” de la cultura argentina para la normalidad heterosexual, al explicar como simples extravíos juveniles o simples juegos de palabras, ciertas derivas y experiencias homoeróticas que quedaron registradas a lo largo de toda su obra⁵. Ahora bien, evitar en este recorrido, como es mi intención, caer en determinismos biográficos, no significa borrar, silenciar o atenuar lo que su palabra, en prosa o en verso, no cesa de decir. No se trata, entonces de

⁴ En todos los casos se trata de poemas que no fueron publicados en vida de Lamborghini y que recopiló y publicó posteriormente César Aira bajo el título *Poemas 1969-1985*.

⁵ El biógrafo aporta datos y documentos extremadamente valiosos y reconstruye, desde esta perspectiva “marginal”, un mapa detallado del campo cultural porteño entre 1960 y mediados de los 80. Pero al mismo tiempo, nuestra lectura no puede dejar de señalar el voluntarismo heterosexista de este biógrafo que pone límites a los posibles desbordes interpretativos y clausura ambigüedades: así por ejemplo, al analizar la célebre declaración de OL incluida en *Sebregondi se excede*: “[...] “El 24 de marzo de 1976, yo que era loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico, me volví loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico”] (425), Strafacce se esfuerza en demostrar que Osvaldo “no era homosexual” (426), y tampoco “bisexual”, que esta declaración fue tan solo una provocación, un mero juego de palabras: “Lamborghini deseaba, a veces, como cualquier hombre, ser mujer (...) Se trataba, en todo caso, de una transexualidad en el sentido de un pasaje de géneros –tal el de *Sebregondi retrocede*, del verso a la prosa y viceversa– pero no en términos de comedia, como se jugaba en el caso de Manuel Puig y tantos otros homosexuales “respetables”, sino en la crispación de una imposibilidad: mujer de verdad (nada que ver con el travestismo) ‘con pene’. (...) no era otra cosa que palabras lo que estaba en juego” (426). Curiosa afirmación que busca alejar al escritor maldito de la homosexualidad y del travestismo como si la identidad no se tratara en primer lugar de palabras que fijan y clausuran como otras desbordan y exceden aquellas definiciones que pudieran fijar en un lugar determinado al sujeto que va creando la escritura. Por último, la “ambigua” sexualidad de Gombrowicz, pareciera ser el modelo que permite a su biógrafo rescatar a Lamborghini de un supuesto encasillamiento en las tribus homosexuales de la literatura, donde aparecen Masotta, Correas, Sebrelí y el propio Puig que “ya aburría atribuyendo a cada escritor su heterónimo de diva hollywoodense” (426).

rastrear las experiencias del autor en su poesía sino de ver cómo ese sujeto se va transformando en –y a través de– su escritura⁶.

I. LA POESÍA “AMUJERADA”

Henri Meschonnic en *La poesía como crítica del sentido* afirma que el sujeto del poema no es el autor ni es el individuo sino que es la resultante de un trabajo de subjetivación del lenguaje, que transforma todo el discurso y hace la obra; de este modo, el texto entero aparecería como firma, como “huella subjetal” (48). Adoptando esta perspectiva general, podríamos proponer entonces que hay un sujeto de la enunciación lírica que va emergiendo, se va configurando, va deviniendo en la escritura poética de ese *copyright* que llamamos Osvaldo Lamborghini. Que el sujeto de la enunciación lírica sea producto del poema no invalida que cada uno de esos enunciados “ponga en juego la función y la situación histórica y social de los sujetos” (Meschonnic 32-33)⁷. No muy lejos de estos sentidos, Lamborghini y Ludmer, en el trabajo citado más arriba, sostenían que en cada palabra de una poesía lo que existe es “una coactualidad: histórica, social, literaria, geográfica, zonal, familiar, efecto de la sobredeterminación, la plurisignificación y el espesor ideológico del lenguaje en la escritura” (226).

⁶ Esta cuestión nos lleva a considerar la vieja problemática acerca de quién habla en el poema, el autor o un *alter ego* lírico. Este es precisamente el título de un esclarecedor artículo en el que Susana Reizis de Rivarola (1985) intentaba desentrañar esta cuestión a través del análisis de la poesía de César Vallejo y en el que concluía, con la siguiente afirmación: “(...) lo que habla en el poema (se refiere al poema XIV de *Trilce*) es la escritura de Vallejo y en ella y a través de ella un concierto de voces naturales e impostadas que articulan un mosaico de palabras propias y ajenas” (59). En el caso del corpus a analizar, hay diferencias entre el poema inicial de neto corte autobiográfico, del que podríamos afirmar que es un auténtico acto de habla del poeta, y el resto, en los cuales se desdibuja cualquier referencia biográfica, bajo la máscara de un sujeto lírico que no podría ser confundido con el propio Lamborghini-autor. Pero aun en estos casos el discurso permite reponer una historicidad situada en los enunciados.

⁷ Esa historicidad es la que podemos recuperar a través de algunas referencias esclarecedoras que aporta la biografía de Strafacce. Se percibe un malestar acerca de las “políticas” de la identidad heterosexual y los retos normalizadores de la masculinidad, que aflora con especial énfasis en la poesía de Lamborghini y que lo acercan, aun con las diferencias radicales en sus poéticas, a la sensibilidad crítica de Carlos Correas y de Manuel Puig.

Sabemos, asimismo, que es difícil y arriesgado definir en su obra una separación neta entre prosa y poesía y que Lamborghini se encargó de practicar ejercicios trans-género y de definir a sus versos como prosa cortada o a su prosa como poemas⁸; en todo caso, ambos territorios tienen un sesgo narrativo muy marcado. Aun siendo conscientes de esta dificultad, también se puede arriesgar otra división, de ningún modo exhaustiva sino como el registro de una tendencia, entre los textos en prosa y la poesía: una cierta diferencia entre textos “machos” que representan mayormente formas de un sadismo fálico en el que se afirma la masculinidad a partir de un terrorismo anal⁹, en los que se entremezclan discursos obrero-sindicales, estatales y de clase, biopolíticas propias del Estado moderno, que recorrerían los relatos que van desde *El fiord a Tadeys*, con una inflexión decisiva en “El niño proletario”; y por otro, los textos poéticos “amujerados” –para tomar una palabra que utiliza el narrador en *Tadeys*–, en los que predomina la búsqueda de lo que se podría llamar una des-identidad para las voces que habitan sus poemas, una fuga de ese territorio agobiante de leyes del lenguaje y regulaciones sociales que imponen una masculinidad dominante y violadora, que circula como forma de disciplina social en sus prosas. En esta zona de su producción, no siempre demarcada con nitidez, se intenta una fuga de la monosexualidad masculina y el sujeto se interna en una serie de juegos, de voces, de disfraces, que van de la imitación fallida de la figura materna, pasando por la homosexualidad, en la cupla chongo-puto, al travestismo manifiesto y gozoso que aflora en los poemas de 1981. El devenir mujer del sujeto poético aparece como un anhelo siempre inacabado, imposible, la envidia del pene transformada en envidia del “tajo-vagina”, en una inversión de aquella tópica psicoanalítica

⁸ “La técnica del poema en prosa, no me preocupa: la domino (...) La técnica que me preocupa desde hace años (que yo recuerde, desde que era un chaval) es la técnica de la prosa. Cortada.”, se afirma en *Las hijas de Hegel* (198).

⁹ El “terrorismo anal” que practican numerosos personajes consistiría en violaciones de varones, a menudo practicadas como formas de control estatal, las que presuponen, a su vez, la omnipresencia del “terror anal” (Preciado 2009), pánico que lleva a los hombres a sellar su orificio por miedo a volverse irremediabilmente “mujercitas” y de no poder regresar, después de esa “relajación”, a la posición masculina de dominio y de rol activo y a las alianzas homosociales que sustentan la sociedad heterosexual. El terror anal atraviesa íntegramente la obra de Lamborghini y saca a relucir, a través de su exacerbación grotesca, los fundamentos sexuales de las sociedades y el Estado modernos. Pone en primer plano lo impensable y lo indecible: aquello que horada el discurso hegemónico heterosexual. He analizado este aspecto en *Tadeys* (Maristany 2015).

imperante en los círculos que frecuentaba Lamborghini y que tenía como sacerdote supremo en tierras del Plata a Oscar Masotta.

II. UN CAMBIO DE ENCRUCIJADA

De acuerdo con Julio Premat, el psicoanálisis en su versión lacaniana, difundido en Buenos Aires a partir de los años 60, es lo que permite la lectura y circulación de los textos de Lamborghini (*El fiord*, *Sebregondi retrocede*, etc.), lo que brindaría un “horizonte de inteligibilidad” para esta obra, más allá de lo marginal que haya sido en ese momento (122)¹⁰. La visión del sujeto como una instancia discursiva y una instancia deseante; la sexualidad íntimamente asociada al lenguaje y a los juegos de significantes no solo permite ver el lenguaje en general y el poético en particular desde otra perspectiva, sino que estas premisas en donde lo sexual, lo excremental y lo lingüístico se implican mutuamente, dan lugar a que un discurso obsceno, “sucio”, manchado de sangre y semen, entre a la literatura y “enchastre la tradición” (Kamenzain 2008), y lo vuelven legítimo. De este modo, según Premat, su escritura corre los límites de lo decible y la perspectiva psicoanalítica le aporta una técnica para trabajar con el significante, en su falla, en el lapsus, en la polisemia que abre a la interpretación y a la asociación infinita, de la cual Lamborghini satura su lengua literaria y que lo lleva a un cierto registro paródico¹¹.

Si bien es cierto que el Lacan que se lee entonces pone “radicalmente en duda las concepciones heredadas sobre el sujeto, la palabra y la sexualidad” (Premat 125), mi hipótesis es que Lamborghini, a diferencia de sus colegas y amigos Germán García y Luis Gusmán, lee desde un lugar irreverente a Lacan, lo revisa, lo excede, y “entiende” muy bien sus limitaciones para pensar la identidad por fuera de los binarismos de género, por fuera de esa tajante dualidad entre heterosexualidad y perversión del psicoanálisis, persistente

¹⁰ Acordamos con Premat en que se trata de una constelación discursiva que cristaliza en los 60 e incluye, además de Lacan, a Sartre ya instalado desde fines de los años 40 entre los intelectuales argentinos, a su *San Genet*, a Bataille, Althusser y Barthes, entre otros (124).

¹¹ Lamborghini “incorpora, transforma, deforma, traiciona, toda una cultura, una lengua, una tradición –y ante todo lo hace (...), con el ya por entonces prestigioso Jacques Lacan” (134).

en la versión lacaniana, y por donde aflora su misoginia, su homofobia y su transfobia, como bien lo ha demostrado Didier Eribon (2004)¹².

Ahora bien, lejos de desechar la máquina lacaniana y todo su arsenal conceptual –reducido a veces a meros significantes estéticos–, Lamborghini la supera de un modo que podría explicarse por la vía de Julia Kristeva y su noción de “sujeto en proceso” desarrollada en su célebre tesis sobre la revolución del lenguaje poético. La distinción lacaniana entre el Orden Simbólico y el Orden Imaginario es convertida por Kristeva en una separación entre lo semiótico y lo simbólico: la interacción entre estos dos términos constituye el proceso de significación (Moi 169), cuyo protagonista es precisamente el “sujeto en proceso” en quien afloran aquellas pulsiones anales y orales y operaciones semióticas preverbales de la llamada *chora*. Ese proceso, que Kristeva denomina de “significancia”, conlleva un coeficiente de resistencia y rebelión y se produce en el sujeto de la psicosis pero también en el sujeto de la poesía moderna desde Lautréamont y Mallarmé a Artaud, en quienes lo semiótico aflora en las contradicciones, los sinsentidos, las rupturas, los silencios o ausencias del lenguaje. “Cuando empieza a despuntar la pérdida de la unidad, afirma Kristeva, cuando se perfila la *chora* a-simbólica, semiótica, el sujeto en proceso se descubre separado, por tanto, femenino (...) se descubre bisexual, hermafrodita, luego nulo” (1977, 60-61). Allí la crítica francesa de origen búlgaro combina la teoría lacaniana, con la semiología, la crítica literaria, y su marxismo maoísta de aquellos años. A su vez, reúne una visión crítica tanto de ciertos postulados de Lacan (sin aceptarlo abiertamente) como del marxismo, principalmente en relación con la forma tradicional y limitada de entender las identidades en contextos revolucionarios, puesto que ignoran la “multiplicidad de rechazos que pulveriza al sujeto unario”, aspecto que llevaría a alterar el lenguaje cristalino de la proclama revolucionaria (“El sujeto...” 39). Su noción de “sujeto en proceso” permite por otra vía, en la que resuenan, por supuesto, Gilles Deleuze y Félix Guattari, pensar devenires

¹² Aquí, en esta forma de señalar y complejizar a lo largo de toda su obra los modos hegemónicos y violentos del sistema de sexo-género en la sociedad patriarcal, es donde Lamborghini produce el desvío y tuerce la teoría lacaniana en un modo que resulta definitivamente paródico, y que no excluye, por supuesto, la dosis de “homenaje” que toda parodia conlleva.

minoritarios¹³ y volver inteligible esa subjetividad que se va escribiendo en la poesía de Osvaldo Lamborghini.

III. LOS POEMAS

Para rastrear de forma somera ese sujeto propongo un pequeño corpus tomado del volumen que compiló César Aira en 2004, *Poemas 1969-1985*. Ordenado en ocho secciones cronológicas, el libro reúne toda la producción hallada hasta ese momento en “publicaciones”, cuadernos, hojas sueltas, cartas, todo lo que “visualmente se pareciera a un poema”, como indica el compilador (541). Incluyo también, por considerarla parte de este corpus, la primera versión inédita y en verso de *Sebregondi retrocede* que fue incluida, como anexo, en el segundo volumen de sus novelas y cuentos (229-302).

Voy a centrarme aquí en tres sectores de esa producción poética: en primer lugar, el poema autobiográfico que abre la primera sección correspondiente a la década 1969-1979, “Hoy, relacionarse: y como sea”; en segundo lugar, dos poemas incluidos en aquella primera versión de *Sebregondi retrocede*, que serían anteriores al poema autobiográfico; y por último, algunos poemas de la sección “VI. 1981” en los que el autor de *El fiord* “aborda” de manera insistente temas relacionados con las identidades sexuales y de género. Esto no sería novedoso pues su producción narrativa muestra rasgos obsesivos y recurrentes de una sexualidad violenta y sádica y de su correspondiente dimensión “política” en cuanto sedimento estructurante de relaciones de poder interpersonales. Sin embargo, en estos poemas, encontramos una densidad particular y algunos enunciados novedosos que permiten problematizar ciertas ideas que subtienden la producción lamborghiniana en relación con la (homo y trans) sexualidad, el deseo y el cuerpo, y sus formas dominantes y disidentes, las cuales, a menudo, la crítica ha obviado como aspectos secundarios o ha

¹³ Devenires minoritarios que comienzan y pasan siempre por un “devenir mujer” del hombre mayoritario, tal como lo postulan Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*. Lo mayoritario no refiere, aquí, a una cantidad relativa más grande sino a un estado de dominación y de poder para organizar las distribuciones binarias y perpetuarse como término principal de la oposición (291). Se trata de una “identidad mayor” –blanco, macho, adulto, racional, etc.– de la cual el sujeto puede arrancarse por medio de un “devenir-minoritario”: el devenir mujer anula las certezas ontológicas de la (hetero)sexualidad y socava los pilares del patriarcado.

pensado como meros juegos de lenguaje pero que aparecen aquí como un núcleo de sentido que ilumina en diversos grados toda su obra.

A. EL LINAJE DE UNA ESCRITURA: UN EDIPO GAUCHESCO

Este recorrido, que podría llamar genealógico, comienza entonces con el poema que abre el volumen preparado por Aira y que se titula “Hoy, relacionarse y: como sea”: se trata de un largo poema autobiográfico, dividido en cuatro partes, fechado el 12 de febrero de 1969 y por lo tanto posterior a *El fiord* y a la escritura de los poemas que conformaban aquella primera versión en verso de *Sebregondi retrocede*. El legado vanguardista se percibe en la distribución espacial y plástica de las palabras, el juego con el tamaño y el formato de las letras –cursivas, palabras en mayúsculas– el uso anómalo de señales tipográficas: rayas, barras, paréntesis que se abren sin cerrarse y que operan como meros dibujos, todos los rasgos que van a permanecer como señales singulares de su poesía, junto con la exploración lacaniana y lúdica que consiste en “partir el significante, hendirlo, espaciarlo y hacerlo hablar por partes, por intensidades” (Muschietti 107). Estamos ante la presencia de una escritura de comienzos, como si se tratara de colocar las primeras fotos en un álbum de retratos familiares; en este sentido, el linaje que se elige detallar es el materno:

TERESA GALEANO, mi madre, nacida el 20 de noviembre de 1900
 en un pueblito de la provincia de Buenos Aires – San Antonio de
 Areco, hija
 de un caudillo conservador: yo, su nieto, hijo de esa señora
 soy un desgarrado /la historia pasa por mí
 – Y no –
 por el viejo cuchillo enmohecido por sus pueriles actos de mala fe
 Sí /el enemigo del pueblo
 la historia/
 la historia no pasa él: por mí pasa (11)

El yo lírico dibuja un linaje nacional y materno cuyas raíces se hunden en ese humus de reminiscencias literarias que es San Antonio de Areco, tierra legendaria de *Don Segundo Sombra* y de su autor, Ricardo Güiraldes, epígonos estilizados de la gauchesca, género que aparecerá de manera

recurrente en la figura de Hernández y de su *Martín Fierro* en toda la obra de Lamborghini¹⁴.

Un verso en la tercera parte de este poema pareciera resumir la poética lamborghiniiana, en la que se funden esa tradición literaria nacional y el moderno discurso psicoanalítico: “A mí la sangre de la castración me rezuma por los flecos del chiripá” (20), interesante mezcla que permite ejemplificar ese “edipo gauchesco”, paródico e irreverente, y anticipa, al mismo tiempo, las incursiones posvanguardistas y camp que harán Copi o el propio Aira en el territorio de la gauchesca.

Los orígenes del poeta quieren ser también, a modo de confesión, los de una experiencia juvenil en el delito y la homosexualidad:

fui
 lo digo ahora que mi madre se ha convertido en una pasita
 fui un aventurero y Sartre lo entendió / prólogo a Stéphane/
 el YO estaba primero FUI
 ladrón homosexual activo y pasivo y Sartre lo entendió/ San
 San Genet
 Y yo –yo– también puedo entender
 Pero hay otras cosas, sobre todo, que puedo entender:
 las palabras las
 la melodía la
 melodía
 de las palabras / cada / palabra / cada / melodía
 y fui un homosexual pasivo el ano
 el ano complaciente ofrecido al falo de las palabras
 –y entonces–
 –aquí mi autobiografía comienza– (11)

Esos orígenes se ponen bajo la advocación literaria y legítima del *San Genet* y de Roger Stéphane (1919-1994), cuya obra *Retrato del aventurero: Lawrence, Malraux, Von Salomon* de 1950 tiene igualmente un prefacio de Jean-Paul Sartre y había sido publicado en castellano, por Ediciones de La

¹⁴ En *Las hijas de Hegel* (1982) se puede leer lo siguiente: “(...) el “Martín Fierro” es nuestra Carta Magna y nuestra Constitución Nacional, inscripta, grabada a fuego por un genio” (NyC I, 199).

Flor, en 1968¹⁵. Estos padrinos literarios, faros para contornistas como Carlos Correas, Juan J. Sebrelí y Oscar Masotta, requieren de sus ahijados vidas de acción en los que el delito y la disidencia sexual, se ostenten como cantera sobre la que vendrá a ejercerse la tarea creativa¹⁶. Por último, sexualidad y poesía se aúnan cuando se ofrece el ano al falo de las palabras; se podría decir que Lamborghini ubica su creación poética en el plano de un goce homoerótico y anal en que el poeta abre lo que tenía que estar cerrado –el ano– y donde se amasa ese lenguaje sucio y obsceno que viene a expresar una “intimidación maldita”¹⁷.

El poema autobiográfico es también una galería de mujeres: presidida por la madre, aparecen la hermana María Teresa (a) Chichita, Piera¹⁸, su mujer entre 1959 y 1968 y madre de Elvira, única hija de ese matrimonio, y por último Paula, su joven psicoanalista por aquellos años y luego su pareja¹⁹. Curiosamente, no aparece mencionada la rama Lamborghini; la figura del padre no tiene nombre y es apenas una mención pasajera que alude a su pasado en el Ejército: “mi padre y las espadas de sus amigos militares” (15). Lo mismo

¹⁵ Como señala Alberto Mira, “A mediados de los sesenta y principios de los setenta, la homosexualidad no tenía un lugar positivo en el mundo de la cultura a no ser que se relacionase con el malditismo cuasi heroico como se hizo con Genet (una visión promocionada por Jean Paul Sartre, heterosexual: el homosexual podía ser tema pero no podía tener voz sobre su experiencia)” (92).

¹⁶ El empleo del verbo “entender”, en estos versos iniciales, convoca también el sentido que este término adopta para la subcultura gay desde los años 50. Se trataría de un término connotado positivamente y que significa “tener la capacidad de relacionarse sexualmente con otras personas del mismo sexo” (Rodríguez González 139). En este sentido puede decirse de una persona homo o heterosexual que “entiende”, como podían “entender”, ya en los años 50, Correas y Sebrelí, esto es, el conocimiento de los códigos y rituales, los circuitos de “yire” y los espacios urbanos apropiados y resignificados por esta subcultura que poco a poco iba saliendo a la superficie y por diferentes vías. O. Lamborghini es entonces “un sujeto que puede entender”, y por lo tanto se inserta desde este comienzo en un linaje intelectual y en un espacio de disidencia respecto de la masculinidad hegemónica.

¹⁷ Sobre el malditismo en Lamborghini y la “intimidación inofensiva” de la poesía argentina reciente, ver el análisis de Kamenzain (2016: 39-67).

¹⁸ Pierángela Taborelli.

¹⁹ Este poema sería anterior a las lecturas más sistemáticas de Freud y de Lacan que, junto con Germán García y Luis Guzmán, haría su autor en años posteriores, bajo la guía de Oscar Massotta, y tendría su origen en el proceso analítico que había emprendido el autor por primera vez con Paula Wajzman, Ella sería su primera y principal destinataria. Según afirma Straface (176), de hecho el poema no figuraba entre los papeles de Lamborghini y fue aportado por la propia Paula, quien lo conservó entre sus papeles personales.

ocurre con su hermano, citado simplemente al pasar: “hablando de mi hermana (a) me olvido de mi hermano (o)”. Si en Borges los dos linajes, materno y paterno, se reunían en lo que Ricardo Piglia denominó como la “enciclopedia montonera”, divisa en la que se conjugaban la biblioteca “universal” y la historia nacional (1979), aquí caudillos conservadores y militares, ese mundo masculino por antonomasia por donde fluía la historia nacional del último siglo, o aun la militancia peronista sindical de años recientes del propio Lamborghini, se desdeña y se circunscribe la autobiografía a un drama edípico en el que se descifraban los orígenes pulsionales de la escritura, y en que el deseo desviado y el delito aparecen autorizados y promovidos por una biblioteca que Lamborghini se ha procurado lejos del hogar, a través de amistades como Germán García y Luis Gusmán, a quienes había conocido a mediados de 1968²⁰.

Los comienzos están cifrados en la figura materna:

Seguro que mi historia empieza con esa señora teresita
 La pequeña Teresa Galeano E N O R M E M A D R E
 Imponente: (14)

Las Huellas Están En Mí
 TERESA GALEANO
 Me ha grabado en la carne la Forma y la Manera de su Pie. (16)

Esa figura cobra dimensiones extraordinarias y de leyenda enfatizada por el empleo de la mayúscula fija de su nombre y de sintagmas como el de la cita anterior. Según Tamara Kamenzain, en Lamborghini “hay un antes del género, un grado cero de la diferencia, una especie de etapa anal que se conserva como reaseguro de las transmutaciones” (2008, 61). Podríamos agregar que no se trata solamente de un retorno a la indiferencia originaria sino de un proceso ligado a la escritura que se asocia con un anhelado lugar femenino planteado ya en este poema de inicios que alude al mismo tiempo a la posición fallida

²⁰ No porque no hubiera libros en la casa paterna. Strafacce se refiere a la gran biblioteca de Leónidas Aniceto, que atesoraba “volumenes de historia, política, literatura y filosofía (...) convivían los nacionalistas del momento como Irazusta, Ibaguren o Ramón Doll con los novelistas rusos del siglo XIX y el siglo de Oro español; las ediciones de lujo de los poetas gauchescos con los rústicos ejemplares de la editorial Tor, Sarmiento con Fray Mocho, Martel con Ingenieros, Cambaceres con Lugones, Almafuerte con Ricardo Rojas y Cané con Payró, entre muchos otros más” (36).

del poeta que es varón, un lugar que en el esquema familiar ya habría sido ocupado por su hermano trece años mayor, y para colmo, también escritor.

Por último, en la parte IV del poema, aparece realizado ese deseo:

(...)
 estos pezones que me han florecido son las flores de tu camisón
 tendido sobre el lecho, inviolable
viólame
 Volverse
 Y yo me he vuelto para ofrecerme al macho
 (22)

Al travestirse con la ropa de su madre, los pezones se vuelven visibles en las flores del camisón y en una suerte de transfiguración el cuerpo masculino se vuelve “femenino” y se “da vuelta”²¹ para ofrecerse al macho, de quien “es” el falo de la palabra.

Las flores del camisón habían aparecido antes, en 1968, en esa última prosa poética de *Sebregondi retrocede*, en su versión inédita, que se denomina “En el exilio”. Debemos destacar que el autor no lo conservó al preparar la edición en prosa de esta obra en 1973²². Aquí, el sujeto lírico intenta, en vano, transformarse en su madre: nuevamente viste su camisón floreado y el cuerpo se feminiza en la alusión a los senos pero, al mismo tiempo, mantiene un símbolo de virilidad como es la barba:

Bueno, me vine solo al departamentito. Me he puesto un camisón de mamá, me dejé, me he dejado crecer la barba. Florcitas donde se insinúan los senos. Esterilidad donde nada se insinúa (...) Empero,

²¹ “Volverse” remite aquí a dos significados: el primero sería equivalente al *devenir* francés en el sentido de convertirse, llegar a ser, como en la célebre frase de Simone de Beauvoir “On ne naît pas femme, on le devient”; el propio escritor usará ese verbo en la famosa declaración incluida en *Sebregondi se excede*: “El 24 de marzo de 1976, yo que era loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico, me volví loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico”; el segundo sentido se aproxima a la expresión “darse vuelta” con un significado netamente (homo)sexual de adoptar un rol pasivo y transformarse en el sujeto penetrado.

²² Es curioso pues en este caso no debería haber hecho ningún cambio para pasar del verso a la prosa, lo que significa que no era ese el criterio que guiaba la reescritura. El reemplazo va a darse con una forma poética propia de las vanguardias como es el caligrama.

aquí estoy. En barba larga y en camisión. (...) Ma. Dentro de tu camisión me muero de frío. (302)

El poeta deambula por el departamento en una especie de exilio de ese mundo femenino cuyas constelaciones eran la madre, la hermana, la mujer y la hija. Por el contrario, la figura del padre, nuevamente sin nombre, aparece en la versión en prosa y editada de *Sebregondi*. En este caso ha desaparecido la prosa poética final, y ahora en esa misma cuarta parte, que se llama “La vuelta”, ese paraíso perdido y ginocéntrico ha sido reemplazado por una especie de caligrama en forma de cruz en la que el hijo “crucificado” invoca piedad a un padre terrible, sádico y burlón:

Papá ¿por qué te burlas
de mí? Te he hablado
con toda la franqueza
de que soy capaz. Si
a tu juicio digo dispa
rates, corrígame. Pero
no te rías. ¿De qué has
de reírte? (...)

podré estar en un error, pero no dejo de ser noble y
honrado. No he cometido ninguna ignominia (...) Ni
tú ni tus amigos me
han dicho nunca nada
que pueda guiarme
o influir en mi vida
(...) Pero
no te burles. No ha-
ces más que herirme. (72)

De ese padre y sus amigos (¿militares?) nunca ha recibido consejos o modelos que le pudieran servir; simplemente lo han ubicado en el lugar del desviado o el delincuente. De la madre enorme, Teresa, que deja huella y en cuyo camisión el poeta se muere de frío por no poder ocuparlo por entero, pasamos a la burla del padre, repetida infinitamente en los relatos lamborghinianos de los infantes “raritos” expulsados del reino de la masculinidad por una ley paterna inscrita en los nombres (Barulo) y en los cuerpos (nalgudo) que los vuelve femeninos.

El poema autobiográfico y este final de *Sebregondi*, en sus dos versiones inédita y édita, me permitirían hacer algunas conjeturas acerca de ciertas

ideas obsesivas que se ramifican en dos espacios: los relatos “masculinos”, en prosa, del sector público y publicado de la obra, y los relatos ocultos de un devenir minoritario que se repiten en su poesía y que se van adensando hasta llegar a 1981. Esta figura andrógina, pero aún imperfecta, ya presente en los orígenes conservados de la poesía de Lamborghini, sería aquella que se va delineando en toda su trayectoria poética. Si coincidimos con Meschonnic en que “[E]s el poema el que hace al poeta, no el poeta el que hace un poema” (51), aquí el poema está produciendo un sujeto desplazado de sus determinaciones biológico-sexuales y la exploración en la escritura va de la mano de una fuga de esa “máquina de guerra” patriarcal²³ que tematiza en su prosa como podrían ser “La causa justa”, “El pibe barulo” o la saga de *Tadeys*. La estación final para este sujeto lírico será una travesti, figura límite en este devenir.

B. LOCUACES BORRADURAS

Pero habría algunas estaciones intermedias, en las que el homoerotismo y las escenas de homosexualidad remiten a la cartografía clásica del yire homosexual durante los años 50 y 60. En la versión inédita de *Sebregondi retrocede* hay dos poemas, “Reivindicación”²⁴ y “Claros”, que relatan levantes callejeros propios de la subcultura homosexual. En “Claros”, los protagonistas se encuentran en el cine Eclair²⁵, en el otro poema, el encuentro se da en el

²³ Tomo la expresión de Irene Meler quien habla de “masculinidad como máquina de guerra” (2015). Por cierto, esta masculinidad como “máquina de guerra” aparece en una escena homoerótica de *Las hijas de Hegel* que transcurre también en un cine en el que se proyectan imágenes superpuestas de la ocupación nazi a Francia y de la guerra de Malvinas: “Las orugas de los tanques y la cremallera del pantalón luchan con similares obstáculos, imprevisibles montículos, zanjas. Pero igual: igual. Aquí el pene erecto, allá la esvástica cabalgando sobre el Arco de Triunfo (de alquitrán)” (204).

²⁴ Según Straface, este poema-relato habría sido compuesto en 1968 cuando Lamborghini se instaló en el Hotel Callao, en el que llevaba una vida aislada y triste: “sus líneas finales parecían tender un puente –metafórico– que conectara los viejos deseos todavía recientes “de hacer algo de política” con esas exploraciones nuevas donde el propio cuerpo era el cobayito de batalla” (159).

²⁵ Juan José Sebrelí aludió a los cines de ambiente homosexual en *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*: “Hay cines decadentes que cumplen otros fines que aquellos para los que fueron creados. Solitarios que no tienen nada que hacer, ni sitio dónde ir, ni nadie con quién estar, constituyen su extraño público: algunos duermen en sus butacas con los pies apoyados en la fila de adelante, otros cambian de asiento en busca tal vez de alguien con

subte. Uno está focalizado desde el sujeto pasivo o penetrado (“Claros”), el otro desde el sujeto activo (“Reivindicación”). El cine Eclair, que formaba parte del circuito de cines porteños en los que se podía tener encuentros sexuales con muchachos, los hoteles de Leandro N. Alem, los encuentros en el subte, aparecen allí, como hitos de una subcultura de la cual Lamborghini podía “entender”. Pareciera que son los mismos personajes en la misma escena erótica, pero con puntos de vista opuestos: aquí estaría la verdadera novedad de estos dos “poemas”. En ambos casos, y como si fuera una mimesis del tipo de encuentro “narrado”, un levante efímero y anónimo, los preámbulos son muy escuetos, apenas mencionados, no se usan los nombres de los protagonistas y el poema se centra casi de manera “pornográfica” en el relato en presente o en pasado del acto sexual:

–Hola, hola / Leandro Alem. Él está encima mío. Se esfuerza a pesar del envaselinamiento, jadea sincronizadamente. A mí, que hablo a retazos, me interesa una de sus partes: la pija que siento como música sorda, o ensordecedora; en mi tripa (...) Nos conocimos, nos hemos conocido en el Cine Eclair. (“Claros” 259-260)

Me cojí a un tipo que me levanté en el subte. / Era un homosexual blandito como manteca / y fuimos a un hotel de Leandro Alem / que él conocía. (“Reivindicación” 242)

La escena, en este último caso, está contada desde el sujeto activo que penetra a su anónimo compañero y se compromete, como macho auténtico, a no gozar de este momento. Sin embargo, “se dio otra cosa”, y una especie de “(h)armonía” musical hace que el goce aparezca:

Mi osamenta y la suya / encontraron de pronto / encontraron juntas / una especie de compás / *música porque sí música vana* (...) Me llené de esa música / y juntos hicimos un gran dibujo / ganchudo / entrelazado / con nuestros cuerpos marimachos. (243, mi subrayado)

quien hablar, otros fuman. Frecuentemente, en las infinitas encrucijadas de esos albergues nocturnos, cuando dos deseos coinciden por accidente, surgen relaciones imprevistas entre esa humanidad de nictálopes” (1964: 144). Para una cartografía más detallada de los cines, y en general de los espacios de Buenos Aires, donde era habitual la interacción entre varones en las décadas del 50 y 60, cfr. Peralta 2013.

Contrasta esta escena cuasí idílica, de fusión de cuerpos y de placer mutuo, con la violencia de los actos sexuales, de un sadismo fálico que encontramos habitualmente en los textos más conocidos de Lamborghini. Aquí se logra una peligrosa armonía que vendría a cuestionar la masculinidad del sujeto activo.

Ahora bien, “Reinvindicación” se transforma en la edición en prosa y publicada de *Sebregondi retrocede*, en “El ganador” con varios cambios y con la eliminación de las últimas tres estrofas²⁶. Dos veces aparece la palabra “reinvindicación”²⁷ en esos versos finales que son los siguientes:

Y la verdad/más que culiada/o amor puto/o cualquier clase de amor/
aquello fue
una reivindicación/ tuvo sabor/ a huelga ganada/ a manifestación.

Pero después de aquel día/ en que nos calentamos/ el uno con el otro/
no nos vimos más.

Ese uno, ese otro./ La gente se separa. /Quizás/ una cobardía humana/
esencial / impide toda /reinvindicación. (244)

Hay una especie de nostalgia de ese goce efímero que excedió los controles del mandato social, y se trata de explicar por qué deberá quedar en la clandestinidad una experiencia en la que los cuerpos armonizaron con esa “música vana” que remite, por vía del verso de Conrado Nalé Roxlo, “El grillo”, al paraíso perdido de la infancia y al mundo de la inocencia edénica²⁸. La utilización de términos de la jerga política –huelga, manifestación, reivindicación– que Lamborghini conocía muy bien y de la cual estaba imbuido por la experiencia peronista sindical, puede ser un atisbo de lo que por aquellos años estaba por surgir como movimiento social a partir de 1969, con los primeros encuentros y agrupaciones que salieron a la luz para reivindicar, precisamente, la disidencia homosexual (Rapisardi y Modarelli 2001; Perlongher 1997). Sin embargo, pareciera que el salto de “Reinvindicación” a “El ganador”, con la

²⁶ Sobre las modificaciones a las que somete la versión original en verso de Sebregondi para su edición, cfr. Straface 273.

²⁷ Reclamar, recuperar lo que le pertenece a uno y no posee; a su vez, “vindicar” es defender, especialmente por escrito, al que se halla injuriado, calumniado o injustamente notado (DRAE 2092).

²⁸ “Música porque sí, música vana./como la vana música del grillo/mi corazón eglógico y sencillo/se ha despertado grillo esta mañana”. También en este poema, hay un devenir-animal del sujeto lírico que se transforma en insecto y recupera una mirada inocente.

eliminación de estas últimas estrofas, y donde la situación se presenta como juego o batalla, en la que gana quien adopta el rol activo, se da como un desvío o un encubrimiento de lo que podría ser una abierta reivindicación del goce homoerótico, al que se somete, sin quererlo, finalmente el narrador activo que se había comprometido “a no gozarlo”.

Néstor Perlongher habla de una “serie política” y de una “serie sexual” que marcaría toda la obra de Lamborghini (1991). Sin embargo, pareciera que a diferencia del autor de *Austria-Hungría*, esas series se mantienen, de algún modo, separadas. Sí, hay un coeficiente de transgresión, política, sexual y estética en su escritura pero que nunca llega a plasmarse en un programa militante como sí lo hizo Perlongher, o que se disimula en borraduras muy significativas. Aun así, el yo lírico deriva en un proceso de subjetivación donde el “volverse” mujer, homosexual o travesti se va afianzando y descoloca la estabilidad sexual de un sujeto único e idéntico a sí mismo.

C. LA NIÑA EN LA FRONTERA

Veamos ahora los poemas incluidos en la sección VI de los poemas editados por César Aira. Siete de esos poemas, manuscritos se hallan en el mismo cuaderno fechado en 1981, y que se inicia con escritos sobre psicoanálisis, bajo la rúbrica “Escuela Freudiana de Mar del Plata” (Aira, Poemas 549).

Llama la atención en estos poemas la emergencia, permanencia y despliegue de una sujeto lírico travesti: aquel hombre barbudo que vestía el camión de su madre en 1968, en el exilio de la vida familiar, reaparece doce años después, en una de estas composiciones a manera de una rememoración: “Recuerdo por ejemplo, como si fuera hoy, el día en que dejarse la barba se *impuso* como moda. A mí me trajo crasos problemas. Como soy put, PUT-TO, me gusta disfrazarme de Maja; y con la barba: con la barba, *nada que ver*, o demasiado que ver”²⁹ (“El Instituto de rehabilitación” 312; subrayado en el original).

Pero veamos uno de los poemas que condensa de modo más nítido la deriva de la identidad sexo-genérica de la sujeto lírica: “La Niña de la Frontera”. En

²⁹ La identidad remite a lo que se deja ver y a lo que se oculta: entre el “nada que ver” y el “demasiado que ver”, aparece una delgada línea que resulta de gran importancia para la construcción de las trans-identidades.

En el próximo verso, el texto se vuelve sobre sí mismo y se autodefine como un poema: la niña de la frontera es una luciérnaga pero es también la sujeto lírica de la enunciación que anuda el sexo y la palabra como dos dimensiones inescindibles pero al mismo tiempo incongruentes una para la otra: a partir de aquí la luz y la sombra, presentes en el oxímoron “la noche alba”, se alternan: el sexo (claro) y la palabra (oscura), como así también se superponen, con un fuerte efecto de extrañamiento, los géneros con que el yo lírico se define: “estoy hartó y cansada”.

Este contrapunto opera como imagen de binarismos que la niña de la frontera viene a desafiar: el principio constructivo del poema es aquella frontera entre luz y sombra, entre lo masculino y lo femenino que no se estabiliza y se realiza en la intermitencia de los adjetivos; el orden del deseo y el orden de la escritura, ambos en la frontera, entre el sexo y la palabra, entre el miembro viril y la retórica, entre chongos y psicoanálisis. El deseo es claro, luminoso, la palabra es oscura: aquella que intenta establecer una identidad sexual oscurece aquello que quiere definir: la deixis siempre fracasa, la aporía de un lenguaje que pretende decir todo y no dice nada; el “yo” de la niña es inestable, es hombre y mujer, luz y oscuridad como la luciérnaga.

Del mismo modo, la palabra oscura del Estado, en boca de la policía, que nombra como “puto” al sujeto y lo condena, desconoce a la travesti³⁴, y las condiciones fronterizas de una identidad otra

(...)
 anoche la policía me condenó
 porque aseguran que soy puto
 sexo claro
 palabra oscura
 me acaricio los senos
 fumo un cigarrillo
 adoro a mi chongo
 y a los textos de Freud
 señor, ¿es éste el camino que conduce a mi hotel?
 Hotel
 ¡Hotel Luciérnaga!³⁵

³⁴ El término “travesti” es muy poco usado en la obra de Lamborghini, pareciera que reemplaza ese término por “puto”, como sujeto afeminado y pasivo, a diferencia de “homosexual”, que se entendería como sujeto homosexual, masculino y activo.

³⁵ Georges Didi-Huberman (2012) analiza una carta de Passolini, de 1941, en la que se refiere a las luciérnagas y lee allí el sentido metafórico que tienen para el escritor y

El homosexual pasivo que ofrecía el ano “al falo de las palabras” (11) del poema autobiográfico inicial, ha devenido aquí en una travesti que goza “con la retórica/miembro de los hombres”; una hermosa mujer que se acaricia los senos. En todo caso, la escritura se sexualiza, “vela en la puerta sencilla de la belleza” y, es más, se “analiza” en un goce que se fuga de los placeres establecidos.

También en “La más feliz”, poema que sigue al que acabamos de analizar, la voz se ha encarnado en una travesti que cuenta su vida cotidiana junto a su chongo quien se hace cebar mate tirado en la cama: un tono coloquial y una escena que bien podrían figurar en el terreno *camp* junto al *Cachafáz* de Copi³⁶; pero aquí es una travesti letrada que escribe su feliz romance:

Y basta / En cuanto escribo un ratito / ya me pongo lánguida / mimosa
/ me acuerdo / me dan ganitas... / ¡papi! ¡papi! / Ah, pero antes de
terminar /les chimento /detalles / detallcitos de él / gestos/ amor
querido / Que... / hasta el borde me ponen /hasta las perlas esas /
que por las mejillas ruedan / y lágrimas /lágrimas las llaman. (340)

No podemos dejar de percibir una metamorfosis, muy sugestiva, del sujeto de enunciación que se va transformando en una voz trans y va asumiendo los atributos de la mujer, sin perder la anatomía masculina. Por estos mismos años, y por fuera del espacio de la ficción y la poesía, el autor de *El fiord* firmará en aquella breve y fallida experiencia de la Escuela Freudiana de Mar del Plata, como “O. Lamborghini-Hartz, travesti y mujer con pene” (Strafacce 660). En estos poemas, el sujeto de la escritura habla, se transforma, es la niña de la frontera y es la más feliz. Lamborghini pone la voz, su voz, para

cineasta italiano: “esa “luz menor” de las luciérnagas reúne un coeficiente de resistencia y de potencia marginal revolucionaria”. Para Passolini, la imagen de las luciérnagas está ligada a “una historia política de la sexualidad o, mejor aún, a una historia sexualizada de la política (...) las criaturas humanas de nuestras sociedades contemporáneas, como las luciérnagas, han sido vencidas, aniquiladas, pinchadas con alfileres o desecadas bajo la luz artificial de los reflectores, bajo el ojo panóptico de las cámaras de vigilancia, bajo la agitación mortífera de las pantallas de televisión” (41-44). Podríamos asimilar esa figura passoliniana de las luciérnagas a la que su presencia tiene en este poema de Lamborghini: frente a los reflectores de la ley estatal, vociferada por la presencia policial, la luciérnaga travesti se extravía en la ciudad. Agradezco a Daniela Fumis la referencia a este ensayo de Didi-Huberman.

³⁶ Al respecto refiero al texto de José Amícola (2000) “Campeones camp: Copi y Perlongher”.

actuar diferentes situaciones y el poema, como diría Meschonnic, es su firma, “su huella subjetal”.

IV. UN SUJETO EN PROCESO

Comprobamos en este recorrido que va de ese poema autobiográfico, con una estación intermedia en los tempranos poemas del primer *Sebregondi* hasta el conjunto de poemas al que pertenecen “Una niña en la frontera” y “La más feliz” que el sujeto lírico se va transformando, va deviniendo en una voz y en un cuerpo travestido, cuya identidad de género se mantiene oscilante, sin fijarse nunca y que puede estar “harto” y “cansada” a la vez; donde la deixis titubea y no coagula en un referente unívoco. Como afirma Kamenszain, Lamborghini sería “el que no elige ningún género (“que prosa o verso/ poema o relato/ macho o hembra”)...” (2008: 55) y la figura oscilante de la travesti-luciérnaga, como puro deseo luminiscente, es una afirmación de esa terquedad y una refutación de todos los mandatos que promueven que el “yo” se instale cómodamente en alguno de esos términos binarios.

Ahora bien, como adelantamos al inicio, podría aplicarse a esta figura del yo lírico que se delinea en las poesías analizadas, el concepto de “sujeto en proceso” que desarrolló a comienzos de los años 70 Julia Kristeva en *La revolución del lenguaje poético*. Se trataría de refutar ese sujeto unario afectado por una multiplicidad de rechazos, “sometido a la ley de lo Uno que resulta ser el Nombre del Padre (...), pero también el sujeto sometido del organismo social (de la familia, clan, Estado o grupo)” (Kristeva 1977, 36).

Kristeva supera los postulados lacanianos que le sirven de base y un marxismo que no reconoce el proceso por el cual las pulsiones se inscriben en el lenguaje de un sujeto pulverizado, que rechaza de manera revolucionaria toda ligadura familiar o social. La teoría del “sujeto en proceso” se construye a partir del psicoanálisis y del marxismo, pero renueva cada uno de esos discursos al confrontarlos con una visión nueva del sujeto. Pero son justamente los textos literarios de vanguardia los que dan testimonio más acabado de esta “experiencia límite” inasimilable y a partir de la cual aquellas teorías exigen ser repensadas.

Lamborghini había leído textos de Kristeva en sus años de formación lacaniana a través del maestro Masotta y de sus compañeros de *Literal*, Germán García y Luis Gusmán, y la traducción de las actas del Coloquio

de Cerisy dedicado a Artaud y en que Kristeva exponía su teoría bajo el título precisamente de “El sujeto en proceso”, habría llegado a sus manos³⁷. Por esta época, alrededor de 1981, es invitado por Javier Aramburu para dar una charla en la Escuela Freudiana de Buenos Aires, en la que pensaba abordar el análisis de algún concepto psicoanalítico en el *Martín Fierro*. De hecho, la charla, que nunca se concretó, llevaría por título “La represión en la represión” y en los apuntes en los que preparaba el desarrollo de su tema, aparece una referencia explícita a la noción de “sujeto en proceso” de Kristeva: “Recomendar decodificación/recodificación Julia Kristeva: *el sujeto en proceso*: fijar (símbolos) los resultados de la decodificación: Artaud” (685; mi subrayado)³⁸.

Para Lamborghini, este desarrollo de Kristeva no pudo sino ser muy atractivo, pues es nada menos que la literatura la que interpela los discursos de la teoría –psicoanalítica o marxista–, la que señala sus lagunas y sus límites y los obliga a una perpetua e incesante revisión. Lamborghini se habrá fascinado con los escritos de Mme. Kristeva, se habrá reconocido en los autores “malditos” en los que rastrea esta revolución (Rimbaud, Mallarmé, Leautrémont, Artaud, Joyce, etc.), habrá reconocido como propios los usos “anómalos” y destructivos del lenguaje lógico-simbólico a partir del rechazo y la negatividad, habrá entendido la analidad homosexualizante y las pulsiones femeninas de ese caudal de transgresión y, finalmente, se habrá regodeado con esa delgada línea que divide al artista del psicótico. Las ideas de marginalidad y disidencia, tan centrales en Kristeva, pudieron ser un espejo de legitimación tanto para su propia situación personal, de escritor nómada, sin trabajo, casi sin publicaciones, como para su obra oculta y siempre en los umbrales.

³⁷ Kristeva desarrolla su teoría del sujeto en proceso, en el coloquio de Cerisy en 1972, que se denominó “Vers une révolution culturelle: Artaud, Bataille”, evento del grupo Tel Quel en la Normandía Francesa y que daría lugar a dos volúmenes que llevan respectivamente por título los nombres de esos escritores (Forest 437-441). La traducción española es de 1977.

³⁸ En “Las hijas de Hegel”, escrito en Mar del Plata en 1982, encontramos una alusión directa a la *chora* kristeviana que hemos descrito más arriba; en el apartado titulado “La novia del gendarme”, se dice lo siguiente: “La identificación asfixia, crucifica. ¿Cómo, Moh, molestar a una pareja de enamorados? ¿Tocar el pezón de ella o tocárselo a él? (...) El pene y la vagina, justo adrede. Una corista pancha: la *kora* semiótica. Lo más pancha” (206). La *kora*, en cursiva y en la que la “ch” de la traducción ha sido reemplazada por la “k”, es un guiño lúdico a la autora francesa y a su texto en el que propone la idea del “sujeto en proceso”; la *chora*, se transforma en Kora y de allí, en giro lúdico y típico de Lamborghini, en una corista.

Si Premat ubicó a la prosa de Lamborghini en el cruce de Lacan y Macedonio, sería posible tal vez, siguiendo esa figura de linajes cruzados, reemplazar para la poesía la figura de Lacan por la de Julia Kristeva como modelo que vuelve inteligibles el sexo claro y la palabra oscura del sujeto de la escritura; en ese proceso que hemos descrito en la poesía de Lamorghini y en el que relevamos el devenir “travesti” del sujeto lírico, la figura de Kristeva se revela más adecuada que la de Lacan. Por otra parte, permite encuadrar dos términos presentes en el título de este trabajo: se trata de las nociones de “disidencia” y de “frontera”. Recuperamos a una Kristeva antiesencialista y provocadora, que elabora una teoría sobre la marginalidad, la subversión y la disidencia (Moi 171): mujeres, intelectuales, miembros de la clase obrera o escritores de vanguardia todos son disidentes y funcionan de forma similar, desde el margen (173).

Ese lugar de marginalidad también se concibe como una frontera entre lo masculino y lo femenino, lo simbólico y lo semiótico, y los sujetos que allí se ubican adquieren las propiedades desconcertantes de todas las fronteras: no están ni dentro ni fuera, no son conocidos ni desconocidos, hablan pero también balbucean y gesticulan como bebés en un ritmo a-lógico y extraverbal. Frontera y disidencia entendidas de este modo, serían los puntos cardinales de la poesía de Osvaldo Lamborghini, disidencia genérico-sexual que abjura de toda monosexualidad y frontera del lenguaje, de los géneros y, en última instancia, de la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César. “Notas”. *Poemas 1969-1985*. Buenos Aires: Mondadori, 2012a. 541-551.
- Amícola, José. “Campeones camp: Copi y Perlongher”. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000. 61-88.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Didi-Huberman, Georges. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores, 2012.
- Eribon, Didier. *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Trad. de Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Forest, Philippe. *Histoire de Tel Quel. 1960-1982*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- Girondo, Oliverio. *Espantapájaros*. (1932). Buenos Aires: Losada, 1997.
- Jiménez Morato, Antonio. “El ilustre desconocido Osvaldo Lamborghini”. *El sexo que habla*, catálogo de la exposición *Osvaldo Lamborghini, Teatro proletario de cámara*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2015. 49-68.

- Kamenszain, Tamara. "Osvaldo Lamborghini o la muerte del poema". *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Juan P. Dabove y Natalia Brizuela comps. Buenos Aires: Interzona, 2008. 55-69.
- _____. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- Kristeva, Julia. "El sujeto en proceso". *Artaud*. Dir. Philippe Sollers. Valencia: Pretextos, 1977. 32-93.
- _____. "Un nouveau type d'intellectuel: le dissident". *Tel Quel* 74. "Recherches féminines" (1977): 3-8.
- Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y cuentos*. Prólogo de C. Aira. Barcelona: del Serbal, 1988.
- _____. *Tadeys*. Compilación de C. Aira. Barcelona: del Serbal, 1994.
- _____. *Poemas 1969-1985*. Edición al cuidado de C. Aira. Buenos Aires: Mondadori, 2012.
- _____. *Tadeys*. Edición al cuidado de C. Aira. Buenos Aires: Mondadori, 2012b.
- _____. "Las hijas de Hegel". *Novelas y cuentos I*. Edición al cuidado de C. Aira. Buenos Aires: Mondadori, 2013. 185-238.
- Ludmer, Josefina y Osvaldo Lamborghini. "Por Macedonio Fernández". 1974. *Literal. Edición Facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011. 221-235.
- Maristany, José. "Terror textual y terror anal en *Tadeys* de Osvaldo Lamborghini". *Una erótica sangrienta. Literatura y sadomasoquismo*. Ed. José Amícola. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2015. 55-87.
- Meler, Irene. "Masculinidad como máquina de guerra". *Página 12*. 24 de septiembre de 2015. Web.
- Meschonnic, Henri. *La poesía como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol-Izquierdo Editores, 2007.
- Mira, Alberto. "La venganza del niño marica. Cinefilia e inversión en *La traición de Rita Hayworth*". *Cuerpos minados. Masculinidades en Argentina*. Eds. José Maristany y Jorge L. Peralta. La Plata: EDULP, 2017. 87-109.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Muschietti, Delfina. "Ni siquiera la llanura llana". *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Comps. Juan P. Dabove y Natalia Brizuela. Buenos Aires: Interzona, 2008. 108-118.
- Peralta, Jorge Luis. *Espacios homoeróticos en la literatura argentina (1914-1964)*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona. 2013. https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2013/hdl_10803_117190/jlp1de1.pdf. Consultado el 22 de julio de 2016.
- Perlongher, Néstor. "Ondas en el Fiord, barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini". 1991. *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue, 1997. 131-138.
- _____. "Historia del Frente de Liberación Homosexual". 1985. *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue, 1997. 77-84.
- Piglia, Ricardo. "Ideología y ficción en Borges". *Punto de Vista* 2.5 (1979): 3-6.
- Preciado, Beatriz. "Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual". Epílogo a *El deseo homosexual* de Guy Hocquenghem. Barcelona: Melusina, 2009. 135-174.

- Premat, Julio. "Lacan con Macedonio". *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. (Juan P. Dabove y Natalia Brizuela comps.). Buenos Aires: Interzona, 2008. 121-154.
- Rapisardi, Flavio y Alejandro Modarelli. *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima Primera Edición. Madrid: Espasa, 1997.
- Reisz de Rivarola, Susana. "¿Quién habla en el poema?". *Filología XX* (1985): 41-60.
- Rodríguez González, Félix. *Diccionario gay-lésbico y argot de la sexualidad*. Madrid: Gredos, 2008.
- Sebreli, Juan José. *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. 1964. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2003.
- Strafacce, Ricardo. *Osvaldo Lamborghini, una biografía*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.