

Pornoliteral

Alan Pauls

Noches atrás encontraba un ejemplar del *Teatro proletario de cámara* (2008) en mercadolibre, uno de esos sitios de compra-venta virtuales. «Artículo usado. Forma de pago a convenir con el vendedor.» Pedían ocho mil pesos: 444 euros al momento en que escribo esto (pero en la Gran Llanura de los Chistes, como bautiza un personaje de Lamborghini a la Argentina, todo puede cambiar en un parpadeo), apenas cuatro veces y media, me cuentan, lo que había cotizado la edición cuando salió a la venta en el mercado «real». Lo encontré y olvidé el asunto en el acto, con la negligencia un poco arrogante con que dejamos caer en el olvido algo que damos por hecho que tuvo lugar (y creemos por lo tanto que basta que cualquier cosa lo evoque para que vuelva a suceder). Dos o tres días después me di cuenta de que lo había soñado. Navegaba otra vez por el sitio, buscando quién sabe qué ganga, satisfacer qué vicio, cuando me asaltó el recuerdo de la portada del libro precariamente fotografiada, anhelante, como un rostro de esclavo o de huérfano demasiado aristocráticos, que me había emboscado aquella noche desde la página del portal. Me puse

a buscarlo. Para mi decepción, y luego mi malhumor (yo no podía haberme equivocado, el sitio sí), no lo encontré, naturalmente. Estaba todo Lamborghini, menos el *Teatro proletario de cámara*.

Ya no confiamos en los sueños como forma narrativa, pero la cualidad aleccionadora de fábula que les reconocíamos ha desteñido ahora a todo lo que los rodea, a las circunstancias en las que irrumpen, el efecto que provocan, el diálogo que establecen con la vida despierta, y ese contexto a menudo nos impregna de la misma mezcla de perplejidad y desconsuelo que solíamos traernos del más allá cuando volvíamos de una noche saturada de aventuras oníricas. Anduve pues unos días con el sueño del *Teatro proletario de cámara* en la cabeza, merodeándome como un acreedor impaciente. Por alguna extraña razón, *me debía* al sueño. Todo enigma nos hace deudores, morosos del sentido. Pero, ¿cuál era aquí la incógnita que me tenía atado? ¿La «idea» de haberme topado en un zoco virtual con la obra más extravagante de Osvaldo Lamborghini? ¿La evidencia de haberla soñado? Las dos cosas eran igualmente sospechosas, a tal punto las viciaba la misma sombra de deliberación o de fraude. Y sin embargo la idea había tenido lugar. Había tenido lugar como sueño. Y si volvía, ahora, volvía como una especie de apólogo, a la vez hermético y obvio.

¿Qué era lo tan escandaloso del sueño? ¿Que la joya estuviera allí, carísima, relampagueando en pleno chique-ro? (Pero ¿no es ese acaso el destino glorioso de toda joya?) ¿O que la joya fuera precisamente el *Teatro proletario de cámara*, el proyecto más demencial, más gratuito, más a pérdida que hubiera concebido Lamborghini: esa serie de *coffee table books* de

aguantadero, pornografía de quiosco intervenida con lápices de colores, témperas, acuarelas escolares, epígrafes y comentarios poético-políticos, que el escritor realizó *para nadie*, por las noches, como un vampiro en pijama y pantuflas, encerrado en el dormitorio principal del departamento de la calle Comerç de Barcelona del que no salió nunca, ni una sola vez, en los siete últimos meses de su vida?

Lo escandaloso del sueño era la naturalidad con que contradecía un factor clave de la leyenda Lamborghini (el mismo, por otra parte, que contradice esta exposición): el mito del escritor inhallable (y el del *Teatro proletario de cámara* como libro excesivo, de lujo, único e irreproducible). Lamborghini era inhallable porque siempre estaba recluso en alguna forma de exilio: el alcohol, los suburbios, la casa familiar en la ciudad natal, de provincia, las sórdidas piezas de hotel, la remota Barcelona. Sus libros, sus escritos en general, recién reunidos y reeditados en 1988, tres años después de muerto, siempre habían sido obras maestras de precariedad clandestina, incunables furtivos, sospechosamente portátiles, amparados en sellos apócrifos, más amigos de circular de mano en mano en las sombras que de exhibirse en las vidrieras de las librerías, y los inéditos que muy cada tanto llegaban de él se agotaban rápido, tan rápido como las revistas de secta que los publicaban, condenados desde entonces a vivir una sobrevida fotocopiada. Lamborghini el genio, el monstruo, el perverso, el psicópata. Lamborghini el intolerable. Ese Lamborghini no podía figurar en mercado alguno, ni siquiera en los de la era virtual. Lamborghini era Lamborghini porque no tenía lugar, o porque su lugar —el que le asignaba su leyenda— era otro,

más bien turbio. Por ejemplo —según informaba la página de policiales de un diario argentino en octubre de 2005—, ese mercado negro, «fuera del circuito de distribución oficial», donde los «piratas del asfalto» venderían sin duda los «ejemplares de *Tadeys* de Osvaldo Lamborghini» incluidos entre los 8.500 libros robados de «un camión de reparto que salía del depósito de la editorial Sudamericana en Buenos Aires».

Pero las joyas abyectas eran la especialidad de Lamborghini. En sus ficciones se fornicaba sin parar, se sodomiza a diestra y siniestra, se viola, se tajea, se mutila; fluidos de toda clase acometen alegremente los intercambios más aventurados. Pero esos trances de intensidad y violencia son la vía regia de una experiencia que, perturbados, espantados incluso, nunca pudimos no llamar *sublime*. Nadie llegó tan bajo y tan alto al mismo tiempo. Hoy leemos *El fiord* (1969), *Sebregondi retrocede* (1973) o *Tadeys* (1994), meras ficciones hechas de palabras, como prodigios de una monstruosidad *tridimensional*, engarzada —palabra que Lamborghini habría apreciado, a tal punto tiende a desertar de su jerga propia, la de la joyería, para retozar en la jerga impropia de la obscenidad— en un cuerpo carnoso, versátil, polimorfo, que nunca antes habíamos visto desplegarse así, y flexionarse y retorcerse y darse vuelta, como si solo en esos paroxismos, cerca de reventar o desmembrarse, accediera por fin a su potencia más secreta. Ese cuerpo, por supuesto, no es otro que el de la lengua.

Héctor Libertella, que lo conoció y pudo como pocos llamarse su amigo, decía que la lengua era el órgano preferido de Osvaldo Lamborghini. Habría que decir que era el único, y que todos los demás, los innumerables que pululan en sus

libros, todos eminentemente sexuales, cóncavos o prominentes, tonificados, irrigados, ávidos de absorber o expulsar, embestir o segregar, solo existen para ser dichos, para someterse a la modulación del órgano supremo de la lengua. De hecho, leemos hoy a Lamborghini y lo que salta a la vista no es solo la radicalidad de un estilo inigualable —quizá el más virtuoso y cruel que haya dado la literatura en español en mucho tiempo—, sino la evidencia (histórica) de hasta qué punto ese estilo fue posible porque a fines de los años sesenta, época en que Lamborghini debutó con *El fiord*, ese meteorito en llamas, la lengua era la Cosa por excelencia, materia irreductible y poderosa, y hacer literatura era básicamente medirse, tensarse con ella como con un aparato siniestro, a la vez familiar y hostil, del que era posible alimentarse pero con el que se estaba en guerra, al que era preciso mantener a raya, doblegar, eventualmente aniquilar. Todos y cada uno de los libros de Lamborghini son bajas heroicas, apoteóticas, de esa larga guerra con la lengua, guerra extinguida, sofocada más bien, por la ley de univocidad que impuso el régimen que la sucedió —con el tándem comunicación-información a la cabeza—, pero cuyos fragores resonarán siempre en sus frases. (Oh, sí: Lamborghini es eso tan arcaico y tan admirable como un «escritor de frases»: «Publicar primero, escribir después»; «Paciencia, culo y terror nunca me faltaron»; «No leía jamás, pero sus subrayados eran perfectos».) Y guerra imposible, desde luego, porque perdida de antemano, pero la única con la que un escritor de vanguardia podía comprometerse si no quería perder el tren de un tiempo para el cual la manera dominante de estar en el mundo era estar en guerra. Lamborghini no confesaba otra

cosa cuando escribía: «Tengo miedo: yo quería triunfar, que me aclamaran y aclamaran, tener éxito: del lenguaje, Acl, un artífice: del lenguaje. Y fracasé.»

No hay gran escritor que tarde o temprano no se jacte de haber fracasado. Beckett inauguró la tendencia («Intentar otra vez. Fracasas otra vez. Fracasas mejor») y todos, quien más, quien menos, lo siguieron. Pero no se fracasa así como así. El fracaso solo puede ser el corolario de la guerra con la lengua, su única salida, por así decir, y la única «creación» a la que puede dar lugar. Esa guerra, Lamborghini la libró *grosso modo* de dos maneras: cortando la lengua (la famosa «prosa cortada», trabajada por la violencia de la interrupción, los frenos abruptos, las incisiones intempestivas, la puntuación percusiva) y reduciéndola a un uso literal. Para la primera estrategia fue crucial que Lamborghini fuera poeta. Traspuesto a la prosa, el cortador experto de versos se vuelve un orfebre de la carnicería que pone el filo donde pone el ojo y así desangra mejor, descoyunta en silencio o con estrépito y hace sonar una a una las partes que disimulaba el todo. La segunda es quizás el hilo de oro que recorre toda la obra —y la vida— de Lamborghini. La literalidad fue para Lamborghini lo que para Beckett el silencio: el horizonte primero y último de la literatura, el punto hacia el cual *había que tender* a todo precio, aun sabiendo que era inaccesible, aun sabiendo que el precio a pagar, en el caso imposible de acceder a él, era la propia extinción, el fin de la literatura misma.

La pasión porno de Lamborghini no fue sino eso: pura pasión literal. El escritor fue pornoliteral desde la primera página que escribió hasta la última: desde la célebre orgía

obstétrica que inaugura *El fiord*, que ejecuta al pie de la letra una metáfora marxista clásica («La violencia es la partera de la historia»), hasta las imágenes baratas de sementales al palo y chicas lúbricas en cuatro patas que desfilan en el *Teatro proletario de cámara*, que Lamborghini recortaba de los *house organs* del destape español y embadurnaba luego con sus brochazos rupestres de artista yeti, pasando por «El niño proletario», que lleva hasta las últimas consecuencias la enunciación de denuncia marxista y la transforma en un libreto sádico, y por la lección ejemplar de «La causa justa», gran fábula bélica donde un personaje llamado Tokuro, un japonés con gran sentido del honor (es decir: nulo para los sentidos figurados), exige a un par de palurdos argentinos que *cumplan con su palabra* (cuando ellos no hacían más que bromear) y desata una pequeña manzana de entrecasa.

Las potencias del porno son las mismas que las de la literalidad y son conocidas: *tabula rasa*, superficialidad, precisión, visibilidad del grano y una comicidad loca y glacial, que en casos álgidos orilla con la muerte. También son conocidos sus límites: monotonía, tautología, mecanicismo, cansancio, la amenaza de fascismo de un régimen que se sostiene en una sola ley. Lamborghini exploró de manera brillante todas las potencias y sucumbió más de una vez a los límites, pero ese surco feroz, a todo o nada, fue el único que cavó, incluso a riesgo, como se dice, de, cavándolo, cavarse su propia fosa. Solo un enemigo monumental, ubicuo, múltiple, pudo haber mantenido viva la llama de esa pasión, fogueando sus reservas formidables de negatividad. La época (los años sesenta y setenta, cuando Lamborghini monta su programa pornoliteral) lo llamó

populismo. No es difícil reconocer, en el sentido común socio-psico-ideológico-sentimental que el escritor tenía por entonces en la mira, lo que hoy se llama progresismo, cuyas dos vulgatas primordiales —el saber psicoanalítico y el marxismo— supo pervertir como nadie, trasmutando en condena todo lo que en ellas aparecía como promesa de emancipación.