

# La palabra fuera de lugar

Oswaldo Lamborghini

*Sebregondi retrocede*

*La soberanía del deseo, de la angustia, es la idea más difícil de entender. El deseo, en efecto, se disimula. Y naturalmente, la angustia se calla (no afirma nada).*

GEORGE BATAILLE

En 1969 la revista *Siete Días* niega *El Fiord* y exalta, en la misma página, *Cuentos para leer sin Rimmel*. El ataque contra ese texto de 16 páginas, escrito por Oswaldo Lamborghini, es enternecedor y propiciatorio. Muestra la necesidad de otro *lugar* (lejos de las buenas y/o bellas letras) que sólo podrá fundarse en textos sin esa vocación oblativa que obliga a los funcionarios de la “literatura” a satisfacer siempre -y de cualquier forma- el deseo del prójimo.

Funcionarios que, cualquiera sea la ideología con que se adornen, no se olvidan nunca de narrar al lector en el momento de comprar el libro -para decirlo con la ironía de Macedonio-, haciendo de la posteridad el certificado de una *buena conducta*, pretérita, que los justifica.

*¿Y por qué* -comienza preguntando *El Fiord*- *si a fin de cuentas la criatura resultó tan miserable -en lo que hace al tamaño, entendámonos-, ella profería semejantes alaridos, arrancándose los pelos a manotazos y abalanzando ferozmente las nalgas contra el atigrado*

*colchón?* Esta pregunta sobre la génesis (miserable) de toda escritura, no encontró respuesta en una literatura ya por entonces acostumbrada al parto sin dolor de un compromiso sanitario.

La construcción del texto, destruyendo a otros en su constitución, define su vocación partogenética. Sus efectos extraverbales –¡basta de inocencia!– hablan de su constitución intraverbal, su sorprendente polifonía está lejos de la música monódica (y regresiva) que se intenta imponer.

*Sebregondi Retrocede: He aquí –me murmuré– un espejo que no refleja, una vaciedad sin brillo que no asemeja, y he aquí un diálogo con el semejante que no puede seguir, ya, más adelante.*

*Sebregondi Retrocede*, segundo libro publicado por Osvaldo Lamborghini, pudo entreverarse un poco más con la crítica oficial. El tachado y la alegoría –pasión de *medios*– lo hicieron presentable en sociedad. Más que una presentación, fue una representación: ahora el texto circula.

Pero no pudo ser leído, continúa fuera de *ese* lugar legible y ocupado por el muro de palabras que –con lamentable eficiencia– levantan cada día los bocinas oficiales sin poder terminar de sustituir esas palabras que se intentan arrancar por la violencia (por ej., en la tortura) o borrar también por la violencia (en la censura).

Porque toda palabra es una orden, el acto de “comunicación” semeja un crimen donde la apelación a un *bien*, por bueno que sea, delata la tensión agresiva de quien toma la palabra porque no puede sustraerse a ella. Más allá del bien y del mal, *Sebregondi* es insistente y deliberado, dibujando en sus migra-

ciones ese cuerpo imposible, que por estar perdido en el lenguaje sólo puede reencontrarse en la escritura. Oral, anal, fálico, uretral, visual; el cuerpo libidinal habla hasta por los codos: *Yo ahora no se hablar de política, hum no se, pero puedo contar bastante bien una enfermedad: aquí los cólicos tienen mucho que ver. (Los profesionantes de un psicoanálisis de cuarta pueden consultar el rubro analidad en el catálogo general del buen Fenichel).*

Cuando la teoría cristiana del cuerpo místico, cuya cabeza es Cristo, tenía algún poder (¡lo tiene todavía y quien sabe hasta cuándo!) cualquier cuerpo mortal podía asegurar su integridad precipitándose en su diseño: el cuerpo libidinal, las zonas erógenas, servían (¡sirven todavía y quién sabe hasta cuando!) de música de fondo al diálogo genital donde la reproducción encontraba sus altares, y el deseo sus temores y temblores. Ese diseño estalla en nuestra época, los pedazos de cuerpos trozados por las bombas, los espejos que se parten en siete traen la desgracia incomprendida de la locura, atestiguan la muerte de Dios, cuya evidencia ha vuelto lentas a las palabras: *Entonces todas las cosas que le hice, en la tarde de sol menguante, azul, con el punzón. Le abrí un canal de doble labio en la pierna izquierda hasta que el hueso despreciable y atorrante quedó al desnudo. (...) Le rebané la mano y vi otro hueso, crispados los nódulos falanges aferrados, clavados en el barro, mientras Esteban agonizaba a punto de gozar.* La agonía del verdugo habla de la identificación con la víctima, mientras el pañuelo fetiche de una augusta madre, en los detalles de su bordado, aparece como el mapa arcaico de la escena imposible. Este cuerpo despedazado no pue-

de juntar las manos y levantarlas a Dios, el diseño gótico no encuentra su ombligo en lo alto, los pedazos se hunden en la tierra, la ilusión oceánica -el centro, la totalidad- se transforma en ahogo.

En *Sebregondi* la literatura ya no es ese “parque nacional” -al decir de Trías- donde el lenguaje va de recreo en los momentos que le deja el comercio, la guerra, la ciencia, la política, la moral y las buenas costumbres. Porque hablar de vacaciones es, en verdad, prepararse para el trabajo, es necesario que la escritura borre esta última frontera y se entregue a esos campos de tensiones, a esos juegos pulsionales, donde las voluntades son arrasadas porque la ilusión del yo cede a la tentación de lo posible (no se trata de escritura automática, sino de emboscar a la repetición en los follajes deseantes donde la certeza y la sorpresa dejan de hacerse muecas).

*Los años de través, desde esa imagen tomados como imagen, desde la figura del luego de los anillos concéntricos, retroceden: mirados desde ese ano tomado como vacío y como espejo, los años de través son travesaños. Rejas.*

Los travesaños, las huellas de la repetición, las rejas pulsionales, bordean los huecos, trazan estrechos senderos en torno a un abismo excremencial cuya constelación pulsional *une* la superficie de un cuerpo que no puede hacer de la presencia maciza del otro la garantía de su propia integridad: *porque Gustavo parecía, al sol, exhibir una espada espejeante con destellos que también a nosotros venían a herirnos en los ojos y en los órganos del goce*; momento donde es imposible encontrar al “otro” porque sólo espejean las mutilaciones de un yo congelado en el rebote pá-

nico de su despedazamiento. *Porque no hay partes, para que no haya partes, la literatura habla de la masturbación y de la muerte: Narciso es un tejido de agujeros que, de palabra en palabra, difiere el juego mortal del acabar* (aunque se trate de acabar un texto).

A los que gustan de la condición humana, hay que proponerles subrayar la *condición* (erótica) que nos separa -y por lo mismo nos comunica- con las demás especies, a la vez que funda con sus ritmos el tejido de nuestro propio tiempo.

Se dice que toda acción y/o discurso debe ser para algo (finalidad) o para alguien (intersubjetividad). Subrayemos entonces la compulsión al *sentido*: el hombre se realiza en el “sentido”; el “sentido” organiza la realidad. Pero como la verdad se explora por y más allá de los *sentidos*, el saber se propone organizar el juego y *controlar* la idea obscena -compulsiva- que interrumpe la misa, la asociación ilícita que transforma en irrisoria la tragedia, el chiste que asquerosa el discurso solemne, las tonterías impagables de la gratuidad.

Este saber “finalista” dejará a la policía el trabajo de *reprimir* las *condiciones* extravagantes -no comprendidas- de los pobres mortales. Cada tanto el saber podrá llevar hacia su cono de luz algún “fenómeno” arrancado de la sombra policial. Lo que se comprende *podría* no ser castigado, de la misma manera que los síntomas que se curan dejan de sufrirse. ¿Pero cómo aceptar las *condiciones* del deseo del otro cuando contradicen las *condiciones* de nuestro propio deseo? Hay que *acabar* (también) con eso; la perpetuación de la especie (que somos nosotros) lo re-

quiere; las compulsiones del bien lo reclaman: cada cual atiende *mi* juego y el que no una prenda tendrá. ¿Cómo escapar a esta red que constituye la *condición* (erótica) humana? Discutir las *condiciones* es levantar el velo que lleva inscripto en sus bordes la idea de que vivir es un medio cuya finalidad es el semejante: cuando la necesidad se hace virtud, es porque la virtud es sólo el rodeo impotente que intenta dominar al otro por la piedad. *Si es virgen habrá que romperte, inevitablemente. Claro, aquí se desdibujan gritando ¡Madre, madre, madre!, fanáticos. No les importan ni los filos ni las tapias. Así también se encadenan. Forman una larga fila y caminan. Tin tin. Ésta es la verdadera historia.*

Porque la historia es un relato, toda escritura tiene una *condición*: hacer buena letra. Aunque el “sentido” de la letra sea malo, la bondad siempre estará en la letra misma. Un monarca *desea* que no se pise el césped e inventa el cartelito. Nadie le hace caso, por eso escribe un decreto que insta a todos los súbditos a respetar la *etiqueta*. Ahí se origina la (curiosa) palabra: ¡no hay etiqueta sin monarca, ni monarquía sin palabra! Desde entonces la etiqueta designa muchas cosas y la buena letra soporta muchos yugos. ¿Qué mejor buena letra que obedecer la etiqueta de no hacer buena letra? El problema no es la letra, sino su etiqueta, su respaldo: hay polisemia porque los poderes son múltiples. Cuando el lingüista corta la barra del signo con la elipsis de una ilusión de autonomía, de una mónada cerrada –aunque haya afirmado que sólo hay diferencia–, instituye una etiqueta (digamos, científica) que nos dice que la relación entre significativo y significado es contractual, aun-

que su ciencia no le permita sospechar que todos los contratos son masoquistas.

Un contrato firmado por un ciego, una herencia cedida en una borrachera, el juramento de un “loco”, no pueden ser tomados en serio por la sociedad. ¿En qué embriaguez, en qué pérdida de razón, fue firmado el contrato de la lengua? Se trata de un contrato firmado (por nadie) siempre por los padres de los padres. Es decir, la *condición* textual remite a la buena letra familiar, el superyó del hijo al superyó de los padres: el contratante ha sido contratado, el etiquetante viene desde siempre etiquetado.

Mala o buena, la letra insta un *sentido* y ésta es su condición; malo o bueno, el humano viene en el contrato. Se dirá que es necesario que la vida tenga un sentido... ¿por qué tendría que ser así? En los sujetos –nada es más cierto– y “entre” los sujetos, se constituye la condición inapelable del sentido y por eso toda búsqueda de sentido, aunque pueda escandalizar a una coyuntura de la historia, es buena letra para la cultura. El semejante lee en el silencio o en las palabras, encuentra la buena letra en las malas acciones, comprende el pensamiento de los muertos, hasta dialoga con Dios: no habrá nunca una puerta, estás adentro –escribió Borges. Detrás de esta máquina, entre y en esta máquina, aparece la agresividad: hablar es suspender la agresividad, encontrar formas sutiles de la muerte, administrar el dolor e instaurar el mercado de las caricias lícitas e ilícitas, sabiendo que la palabra es *intrigante*.

*Eh, rata cruel, no me aplastarás con tu autoridad. Siempre estará la necesidad necesaria de un acto por*

*cada palabra. Y que siga el cuento, porque el cuento, no ha terminado.*

Una escritura deliberada. Diferir el *acabar*, hace del preliminar (de la condición) el momento fecundo de la metáfora, sabiendo que se acaba por añadidura, que el corte es inevitable. No se trata del final o del orgasmo, sino de mantener con brillo el *papel*, según la dirección de otro diagrama. Lo establecido es una retórica, una arquitectura, una moral, una metafísica que instituye sus bandas de transmisión, sus registros, sus isomorfismos. ¿Cómo *subvertir* sin despedazar(se)? La parada narcisista de un texto (lo que *uno* fue, lo que *uno* es, lo que *uno* desea ser) tenderá siempre al Uno tejido con la filigrana de un sujeto que, por inmixción, intentará transformar su inclinación en *vocación*, su condición en fin. Se trata de la construcción de un objeto perdido, sabiendo que la búsqueda de un objeto perdido es -para evocar una bella fórmula de Jacques Lacan-, la búsqueda de un ser perdido en un mundo sin objeto. (Fórmula que hizo decir, a uno que entiende, que no era más que pura literatura: si quiero tratar *de* eso, no puedo tratar *eso* que, dicho sea de paso, es bastante intratable).

*Homosexual activo, cocainómano ("paciencia, culo y terror nunca me faltaron", dice) el marqués de Sebregondi, huyente de sus ruinas recaló en estas costas: ancló en Buenos Aires. Yo lo veo venir. Aparece y sus pasos son breves, medidos. Vuelve, retrocede, llega.*

El proceso metonímico "sebregondi" construye la metáfora "retro-cede" (¡vade-retro!) textual: la escritura, como la homosexualidad, es *contranatura*.

El marqués de Sebregondi, con sus articulaciones "falangistas" en la verga, afirma que la letra con falo

entra: se escribe sobre el cuerpo del niño proletario -con un falopunzón- la perversión implícita en todo idealismo, la crueldad subyacente en toda idealización.

El tópico dice, en verdad, que la letra entra con sangre. Si ponemos el falo en el lugar de la sangre aparece una relación entre la palabra y la castración que toda escritura política no deja de explotar en sus amenazas. Lo que Sebregondi articula cuando retrocede es *su* derecho a un rechazo absoluto sobre un deseo absoluto: contra (mater) natura. Escribir en el cuerpo del niño proletario la historia de una venganza "familiar" (después de quemar la letra impresa de sus diarios) es desenmascarar la idealización de una clase por otra, donde la búsqueda del compromiso es correlativa de la negación de una separación insostenible. Separación de la madre, pero también de la naturaleza. Separación del otro, pero también de sí mismo. Borrar la escisión, tender las redes, trazar los puentes, será la pasión del compromiso. Se enredará en sus redes cuando descubra que un ruido (*natural*) no es un sonido (*musical*), que un instinto (*preformado*) no tiene nada que ver con las formas (*de una pulsión*), que un niño proletario -¿con prole?- no es el sujeto infantil de una clase social, sino el producto idealizado de una identificación. Cuando el cuerpo del niño proletario es despedazado *en el texto* no ocurre ninguna *injusticia* en la *realidad*: es la imago del propio cuerpo la que toma el poder de la palabra para recuperar su unidad en las escansiones de un estilo: *Yo soy aquel que ayer nomás decía y eso es lo que digo. La exasperación no me abandonó nunca y mi estilo lo confirma letra por letra. Desde este ángulo de agonía*

la muerte de un niño proletario es un hecho perfectamente lógico y natural. Es un hecho perfecto.

Se teme, acaso, que esta (im)postura provoque una injusticia, cuya sórdida evidencia suele calmarse, justamente, con las “tiernas” denuncias de los oportunistas. *Mi muerte será otro parto solitario del que ni sé siquiera si conservo memoria.*

El despegue de un texto (despegue de una representación, pero también y por lo mismo, de un contexto) evoca siempre el fantasma de la charlatanería. Todos los moralistas en nuestra cultura (y desde siempre) recomiendan usar las palabras con prudencia, ligar cada significante a un significado. No sólo se prohíbe un placer en el juego de palabras, sino que se intenta evitar la errancia de un juego que —como la ruleta rusa— preanuncia la posibilidad de la muerte. (En *Martín Fierro* el juego anuncia la muerte. *Vaca ... yendo gente al baile*: vacas que caen, en un contexto de mataderos, anticipan el crimen gratuito donde será carneado el negro).

La verdad del deseo no está en acabar (aunque sea el texto) sino en la escansión deseante del preliminar, en el estilo de la condición erótica. El texto es un cuerpo “proyectado” desde un fondo de angustia; el proyecto de un cuerpo ideal que intenta organizarse según las líneas arquitectónicas de una fortaleza diseñada por las huellas de satisfacciones perdidas: “...el juego permanente con las iniciales del escritor, O.L. —escribe Josefina Ludmer, comentando *Sebre-gondi*— que no sólo funcionan como letras (y en tanto tales forman cadenas insistentes y anagramas: solo, alvéolo, sol, flor, etcétera), sino como partes del cuerpo: todos los anillos, anos, horcas, travesaños, espa-

das y cuchillos que invaden el texto son, en realidad, los dibujos de esas letras. Y, sobre todo, esas iniciales marcan el cuerpo: todos los estrangulamientos, incisiones y cortes pueden entenderse así: la O estrangula, la L corta”. Se trata de un cuerpo *idealizado*, correlativo de la tensión agresiva —narcisista— surgida de la angustia de un descuartizamiento original. La anatomía descriptiva supone la apertura del cadáver; la ordenación taxinómica y la previa separación de las “partes” que se clasifican. Pero hay una anatomía imaginaria, un cuerpo del deseo que se ha transformado por el lenguaje en conocimiento y espera de la muerte: el significante de la muerte opera, por supuesto, en la *constitución* de la vida (social).

La literatura (como lo supo siempre la censura, que a diferencia de la ley prohíbe representaciones y no acciones) provoca deseos que desarticulan la relación del sujeto con los objetos “reales” de su (demasiado) pronta satisfacción. Porque el lector desea desear, la censura está fascinada con la utopía de la muerte del deseo. Si todo objeto erótico es metonimia del falo, la escritura quiere ser su metáfora.

El proceso de producción (metonímico) puede ser organizado desde el poder, pero el producto (metáfora) una vez que circula, puede ser captado por el capricho deseante de cualquiera. Por eso la lectura no será nunca un trabajo, ni la construcción del texto una producción cuantificable. Se trata de una construcción textual, más que de una producción verbal: sólo la represión puede distribuir con *justicia* la energía puesta en juego. Las pulsiones no son democráticas.

Se comprende, entonces, que la crítica intente imponer no sólo modos de “producción” sino también

modos de consumo: maestro de ceremonia o investigador policial, el crítico -como el obsesivo- sólo puede constituir su goce por su trabajo, en un siglo de manos anunciado por Rimbaud.

Revista *Literal* 2/3  
1975