



Sexo, política y cachondeo en la literatura argentina

Dardo Scavino

► To cite this version:

Dardo Scavino. Sexo, política y cachondeo en la literatura argentina. Yves Aguila. Humour et politique en Amérique latine, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, 2-86781-407-3. hal-02300832

HAL Id: hal-02300832

<https://hal.science/hal-02300832>

Submitted on 1 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SEXO, POLÍTICA Y CACHONDEO EN LA LITERATURA ARGENTINA

Dardo SCAVINO

Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3

Pero quedan todavía otros espectáculos, aquel último y perpetuo día del juicio final, día no esperado por las naciones, día del que se burlan, día en que este mundo decrepito y sus numerosas generaciones arderán en el fuego común. ¡Qué espectáculo tan grandioso entonces! ¡Allí me asombraré! ¡Allí me reiré! ¡Allí gozaré! ¡Allí me regocijaré! [...] La visión de tales espectáculos, la posibilidad de alegrarte de tales cosas, ¿qué pretor, o cónsul, o cuestor, o sacerdote, podrá ofrecértela, aun con toda su generosidad? Y, sin embargo, en cierto modo ya tenemos estas cosas a través de la fe, representadas en el espíritu que las imagina.

Tertuliano (Padre de la Iglesia),
De Spectaculis, c. 29.

Este artículo aborda la lectura de una serie de textos de la literatura política rioplatense escritos entre 1818 y 1973: el «Cielito patriótico» de Bartolomé Hidalgo, «La Refalosa» de Hilario Ascasubi, «El Matadero» de Esteban Echeverría, «La Fiesta del Monstruo» de Bioy Casares y Borges y, para terminar, «El niño proletario» de Osvaldo Lamborghini. Aunque por razones de espacio privilegiemos los dos primeros poemas y el último relato de la

serie, contentándonos con algunas breves indicaciones acerca de los otros dos, nos interesan aquí las relaciones intertextuales entre los cinco. Porque, recordémoslo, se trata de una serie ordinal y cardinal a la vez: cada uno de estos textos reescribe y, por consiguiente, relee a sus precursores y, retrospectivamente, los resignifica. Si decidimos centrarnos en ella, se debe a que en esos textos se anuda, de manera más o menos explícita, aunque seguramente no muy novedosa, la relación entre el sexo, la política y esa variante del humor llamada, con etimológica precisión, cachondeo (precisión comparable a la del vocablo griego *satyrikós*).

1. El entredicho

La historia de la literatura política y humorística en Argentina –y acaso la historia de esta literatura a secas– comienza con aquel poema escrito por un uruguayo, Bartolomé Hidalgo, en 1818: «Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú». Este cielito festeja la decisiva victoria del ejército del general San Martín por sobre el del monárquico Osorio. Y lo hace contando la campaña de las milicias patriotas desde el revés de Cancha Rayada hasta el triunfo que señalará el fin de la dominación colonial española en el Virreynato del Río de la Plata y la Capitanía de Chile. Pero lo interesante aquí no es tanto la narración sumaria de las sucesivas batallas como las coplas jocosas y desafiantes intercaladas por el poeta oriental a lo largo de aquellos versos –en los cuales sustituye los latines epigramáticos de Catulo y Marcial por la jerga rural y el registro «bajo» de la payada criolla. Así nace entonces la poesía gauchesca, el género político por excelencia durante la mayor parte del siglo XIX y en ambas costas del Plata.

Como lo planteó Josefina Ludmer en su ineludible trabajo acerca de esta tradición literaria, la élite «letrada» de la burguesía urbana se apropia la «voz» pendenciera, procaz y burlona del payador para establecer una alianza política con el proletariado rural, esos gauchos considerados hasta entonces como delincuentes «vagos y malentretidos» cuyos cuerpos eran necesarios para engrosar las filas de los ejércitos independentistas¹. Se trata pues de una

1. Josefina LUDMER, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

alianza de clases contra el enemigo político: los monárquicos españoles. Y será gracias a esta coalición indispensable para la burguesía local que aquella «clase peligrosa» se convertirá, en la cultura argentina, en un paradigma del patriotismo criollo².

La payada era un duelo poético; sus estocadas, las invectivas epigramáticas que los gauchos se arrojaban mutuamente. El payador le lanza a su rival un desafío burlón y cifrado, y éste deberá interpretarlo y devolvérselo siguiendo las mismas reglas de juego. Se trataba entonces de un verdadero *entredicho* en los dos sentidos de la palabra: disputa verbal y decir entre líneas. Así, cuando un gaucho pendenciero desafía a Martín Fierro en el poema homónimo de José Hernández, no dirá que lo matará o que lo mandará a la tumba: se preguntará más bien, socarronamente, si «no lo andará buscando el hoyo»³ a su flamante adversario, verso que tenía, desde luego, el valor performativo de una amenaza. Bastó entonces con poner a un enemigo político en el lugar del rival para que la payada se politizara y se convirtiera en uno de los géneros privilegiados de la propaganda política decimonónica: había que buscar, a través de la risa, la alianza o la complicidad de las clases populares contra algún adversario⁴, comenzando por los españoles y siguiendo por los unitarios

2. Hay que entender el término *paradigma* en toda su ambigüedad etimológica: el gaucho sería el patriota criollo *por excelencia*, el *modelo*, pero también el que *se muestra al lado* (*para-deigma*), el que queda excluido de un conjunto (los argentinos). La paradoja será señalada por Borges en 1937 a propósito del *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez: «Descartada la guerra con España, cabe afirmar que las dos tareas capitales de Buenos Aires fueron la guerra sin cuartel con el gaucho y la apoteosis literaria del gaucho» (Borges, *Textos cautivos*, Barcelona, Alianza, 1998, p. 38). Esta misma ambigüedad se encontrará en un cuento de Borges, «El Sur». Cuando Juan Dahlmann (el representante de la burguesía letrada porteña) se halla en la pulpería, tiene como aliado al gaucho mítico, literario, totémico, que está «fuera del tiempo, en una eternidad»; su rival, en cambio, será aquel gaucho vago y malentendido, el sujeto de «rasgos achinados y torpes» que lo «injurio a los gritos», el gaucho que ya no es un símbolo o un nombre paterno sino una realidad social, un «cabecita negra» o un «groncho»: «Jugaba a exagerar su borrachera y esa exageración era una ferocidad y una burla. Entre malas palabras y obscenidades, tiró al aire un largo cuchillo, lo siguió con los ojos, lo barajó, e invitó a Dahlmann a pelear» (Borges, «El Sur» in *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 529, las itálicas son nuestras). A propósito de este problema, nos permitimos remitir a Dardo Scavino, «Totem y tabú» in *Lamujerdemivida* n° 19, Buenos Aires, diciembre del 2004, pp. 22-23.

3. José HERNÁNDEZ, *Martín Fierro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1932, p. 60.

4. Acerca del chiste llamado «verde», Freud hizo algunas observaciones que pueden ayudarnos a comprender su relación con el discurso político. En *El chiste y su relación con*

o los federales, bandos cuyo conflicto atravesará la historia argentina durante casi cien años.

En una de aquellas coplas burlonas de Hidalgo aparece entonces la conjunción de la violencia y la risa que se convertirá en una de las constantes de la literatura política rioplatense:

Cielito, cielo que sí
hubo tajos que da risa,
a uno el lomo le pusieron
como pliegues de camisa.

Y en otra, Hidalgo no vacila en introducir el doble sentido pícaro característico de la payada:

Cielito, cielo que sí,
cielito del disimulo,
de valde tiran la taba
porque siempre han de echar culo.

lo inconsciente (Madrid, Alianza, 1986) este tipo de chiste se califica de «tendencioso» por oposición al «inocente» o «abstracto», carentes de cualquier resonancia libidinal. A diferencia de éste, comienza explicando Freud, «aquél precisa, en general, tres personas»: «Además de aquella que lo dice, una segunda a la que se toma por objeto de la agresión hostil y sexual, y una tercera en la que se cumple la intención creadora de goce del chiste» (p. 87). El «impulso libidinoso» del primero desarrolla entonces «una tendencia hostil hacia esta segunda persona y llama en su auxilio, como aliado contra ella, a una tercera, que en la situación primitiva hubiese constituido un estorbo» (p. 88). Al menos dos conceptos políticos se deslizan en este pasaje: implícitamente, el de un «adversario» (el objeto de la hostilidad) y, explícitamente, el de un «aliado» (el oyente cuya complicidad se busca). Freud recuerda aquí el carácter generalmente sexista de esta clase de chistes en los cuales el objeto de la hostilidad sexual suele ser la mujer, y el aliado del humorista, otro hombre. Pero el sistema de enunciación corresponde perfectamente a la configuración del discurso político: el locutor integra al oyente en un «nosotros» (los aliados, los miembros de la fraternidad) que se enfrenta a un «ellos» (los adversarios, los otros). Así un nacionalista va a dirigirse a su auditorio en tanto nacionalista y buscará su complicidad en una hostilidad contra los adversarios en tanto «apátridas» o «cipayos». Aunque su público esté constituido por las mismas personas, un luchador proletario va a arengar a sus oyentes en tanto proletarios y buscará aliarlos en su animosidad contra los burgueses en tanto no-proletarios. La operación se repetirá de manera similar cualquiera sea el significante-amo que represente al sujeto: demócrata, republicano, ecologista, liberal, etc. Tanto en el caso del chiste tendencioso como en el de la interpelación política, el locutor establece una complicidad performativa en el plano de la enunciación, como si el oyente ya formara parte de ese nosotros o como si también se sintiera representado por el mismo significante-amo, complicidad basada en una amenaza implícita: quien se resista a esta identidad, pasará a formar parte del objeto de la hostilidad sexual o política, del «ellos».

La taba era el hueso del talón de las vacas utilizada por los gauchos para jugar a «carne» o «culo», como quien dice a cara o ceca. Cuando se afirma, en el lenguaje popular, que a alguien «se le dio vuelta la taba», esto significa que, para bien o para mal, le cambió repentinamente la suerte. Si los españoles, los «godos» o los «gallegos» «siempre han de echar culo», se debe entonces a que su suerte en la pendencia independentista no iba a cambiar a partir de entonces. Pero también hay aquí una alusión sexual solapada: lo quieran o no, los «godos» seguirán siendo el «culo» en este conflicto y los patriotas, por consiguiente, la «carne». Porque convendría recordar que vencer a alguien en una disputa, de cualquier índole que ésta sea, se dice, en el Río de la Plata, «romperle el culo». Esta amenaza de índole sexual ya había sido insinuada en este mismo poema por otra copla jocosa:

Cielito, cielo que sí,
le dijo el sapo a la rana,
cantá esta noche a tu gusto
y nos veremos mañana.

Que la virilidad de aquellos guerreros patriotas se ponga de manifiesto a través de una homosexualidad sádica, no es nada nuevo, por supuesto, y basta con recordar aquel *pedicabo ego et irrumabo* de Catulo.

Pero si Hidalgo hubiese evocado directamente la flagelación o la violación de sus rivales monárquicos, habría inhibido el efecto burlón y pícaro, popular y bellaco, de su poema gauchesco. Sólo un sádico podría gozar con el sufrimiento del otro, aunque se tratase de un enemigo no menos depravado y cruel. Para que efecto cómico haya, debe haber algún tipo de figuración, esto es, de defiguration del fantasma sexual: la risa proviene, en tales casos, del enmascaramiento de su causa primera, ese goce perverso u obsceno. Lo entredicho será también lo *inter-dicto*. Si, como decía Freud, el chiste levanta una censura, sólo puede hacerlo a condición de que lo censurado pase de contrabando o de que sea disimulado o disfrazado, como en un sueño, a través de una metáfora (el «sapo» y la «rana» o los «pliegues de camisa»), de un retruécano («siempre han de echar culo») o, como en el posterior poema de Hernández, de una metonimia («lo andará buscando el hoyo»). Lo *inter-dicto* tiene que permanecer entredicho. Si el gaucho nos hubiese presentado a los soldados independentistas gozando sexualmente con la violación y la flagelación de su adversario político, ya no podría identificárselos con el gaucho patriota, el aliado de la burguesía, el criollo pícaro pero, en última instancia, «buenazo»: el famoso cielito hubiera perdido su comicidad epigramática y habría recaído en una pornografía sádica,

de modo que ya no se lo hubiese podido dar en las escuelas primarias para que los alumnos celebrasen las fiestas patrias –lo que no quita que tanto las maestras como los colegiales sigan riéndose del «godo» convertido en «rana» o en «culo de taba», o de ese «lomo» que le quedó, a algún «gallego», «como pliegues de camisa». El patriotismo suele disimular («cielito del disimulo») los más truculentos fantasmas y Osvaldo Lamborghini, como veremos, no dejará de tomar nota de esto.

Ahora bien, ¿por qué este disimulo o este entredicho? ¿Quién no debe entender la alusión procaz? Seguramente, no se trata del adversario político, ya que a él se le está dirigiendo la amenaza, como en la payada. Tampoco el lector o el oyente, dado que se está buscando su complicidad y en este caso su adhesión a un bando político a través de la risa. El mensaje, sin embargo, debe permanecer cifrado para pasar la censura, ¿pero la censura de quién? ¿quién, en aquella comunidad lingüística, no entiende estas alusiones obscenas y, por consiguiente, no se ríe con ellas? No se trata de un sujeto en particular sino de lo que podríamos llamar, con Lacan, el Otro. Vamos a ver entonces de quién se trata.

Cuando se afirma, por ejemplo, que un escritor enmascaró ciertas alusiones políticas o sexuales para eludir la censura estatal, ¿se piensa realmente que los censores son tan cándidos como para no comprender lo que supuestamente van a entender los demás? Tomemos el caso de una dictadura en la cual se tortura a los opositores. Los medios extranjeros lo denuncian. Los miembros de esa sociedad lo saben y saben que de eso mejor no hablar, porque, entre otras cosas, el propio gobierno se encargó de que lo supieran para infundir el terror. ¿Quién no lo sabe? ¿A quién los opositores al régimen deben esclarecer? ¿Y quién, para la dictadura, no debe enterarse de que esto ocurre? Precisamente, ese gran Otro, el Padre Puro: mientras Él no se entere, se puede seguir haciendo como si nada pasara. Hay una diferencia fundamental entre el hecho de que los sujetos, tomados de a uno, sepan algo y el hecho de que eso mismo «se haga público». En este aspecto, incluso la más cerril dictadura debe «salvar las apariencias» o aplicar el principio de la «noche y la niebla» como si su subsistencia dependiera de una autoridad superior, de ese gran Otro⁵.

Algo semejante sucede entonces con los versos de Hidalgo: mientras el entredicho no se explicita, el Otro no va a enterarse de que tanto el gaucho como sus lectores están gozando con un fantasma sádico. Se habrán «salvado las

5. Acerca de esta cuestión, me permito remitir aquí a: Dardo SCAVINO, «Sobre la *ideología*» in *Lamujerdemivida* n° 13, junio del 2004, Buenos Aires, pp. 20-21.

apariencias». Unos y otros se ríen, como se dice, a costa de la desgracia ajena, o del sufrimiento del objeto de la hostilidad sexual, pero también de la candidez, por no decir la estupidez, de aquel Otro que no registra las alusiones procaces. Porque, para que haya risa, el Otro no debe enterarse (mientras así sea, el sujeto no se sentirá culpable por gozar clandestinamente). Ni bien el fantasma se vuelve explícito, o apenas el Otro cae en la cuenta de la procacidad intolerable, la risa se desvanece y el goce sádico se convierte, para el sujeto, y culpabilidad mediante, en compasión por la víctima, como veremos enseguida a propósito de Hilario Ascasubi.

Este gran Otro puede encarnarse en diferentes figuras: la «opinión pública», la «moral», la «gente» o, como ahora, la «comunidad internacional», pero también Dios, como en otros tiempos. Por eso Jorge, el bibliotecario ciego de *El nombre de la rosa* (inspirado en Jorge Luis Borges), tenía razón contra el propio autor de la novela, Umberto Eco: Cristo, el Dios hecho hombre, no había reído. Sólo le faltó añadir: porque no entendía los chistes.

Hay pues un tercer destinatario del «cielito» de Hidalgo: primero están los españoles como objeto de la hostilidad sexual; en segundo lugar, los lectores como virtuales aliados políticos; y finalmente, el Otro, el Padre Puro, el Dios de la autoridad sociosimbólica, de la *religio* social, el «Cielito, cielo» invocado en cada unas de las coplas, el que las va a entender literalmente sin comprender la alusión sexual (lo que explica que en la tradición católica haya que *confesarle* los fantasmas).

2. Del otro lado del río

Una vez terminadas las guerras de independencia, comienza el conflicto político y militar entre unitarios y federales. Hacia 1830, se instala la dictadura de un caudillo federal: Juan Manuel de Rosas. Muchos unitarios se verán obligados entonces a cruzar el Río de la Plata para exiliarse en Montevideo, una ciudad que, a partir de 1839, y durante doce años seguidos, será sitiada militarmente por un aliado de Rosas: Manuel Oribe. Es en estas circunstancias y en las páginas del *Comercio del Plata*, el diario anti-rosista de Florencio Varela, que Hilario Ascasubi, un «gauchipolítico» que nunca negó su deuda hacia Hidalgo y cuyo nombre de pila ya era todo un presagio, escribirá su poema gauchesco «La Refalosa».

El poeta unitario se vale aquí, como en muchos otros poemas, de los recursos característicos de la payada criolla, los mismos que habían pasado, gracias a su precursor, a la poesía gauchesca: el desafío, la burla contra el

adversario político, el uso del doble sentido y de la agudeza, generalmente procáz. En síntesis, del entredicho. Ascasubi, no obstante, introduce en «La Refalosa» una novedad. El gaucho que «canta» esta «refalosa» ya no es un aliado político del escritor, un criollo unitario. Este se hubiera burlado de Rosas u Oribe, los adversarios políticos de ese momento, para buscar la complicidad y la alianza política de los lectores. Ahora, en cambio, Ascasubi le cede la palabra a un adversario federal, a un gaucho rosista, «mazorquero y degollador», que amenaza al gaucho Jacinto Cielo, «gacetero y soldado», mientras éste se encuentra sitiado en Montevideo⁶. Ascasubi le da la palabra al federal para que se burle de un unitario. Pero esta burla, desde luego, ya no debe contar con la complicidad del lector. Por el contrario, Ascasubi intentará que éste se compadezca por la víctima, vale decir, por el objeto de la hostilidad sádica del federal. ¿Qué hace entonces Ascasubi? Simplemente «explicita» los supuestos fantasmáticos que habían sido acallados en el poema de Hidalgo. Dice el entredicho. Vuelve patente lo latente. Informa así al Otro, al Santo, acerca de ese fantasma del cual gozaban en silencio los lectores del «Cielito patriótico», o incluso de algunos de sus propios poemas. El enemigo político se convertirá en aquel que dice sin tapujos lo que omitían Hidalgo y los burlones gauchipolíticos en general.

Veamos entonces cómo. La «refalosa» era una danza originaria del Perú que se había puesto de moda durante la dictadura de Rosas entre las clases populares de Buenos Aires. Su nombre proviene del deslizamiento de los pies de los bailarines: había que hacerlos «resbalar» en el suelo. Y el tono era, como en aquellos «cielitos» a los cuales había recurrido Hidalgo, festivo, procáz y jocoso. En la serie de estas canciones, siempre había una encargada de «explicar» cómo se bailaba esta danza, qué pasos y qué figuras debía efectuar la pareja —una suerte de manual de instrucciones en verso. El poema «La Refalosa» está escrito como si fuera una refalosa que al mismo tiempo «explica» cómo se baila la refalosa. De modo que la explicación se ve enmarcada por dos imprecaciones dirigidas al gaucho Jacinto Cielo, en donde se le anuncia, primero, lo que se le va a explicar, y en donde se le recuerda, al final, lo que se le explicó, vale decir, qué es *Tin tin* y *Refalosa*:

Mirá gaucho salvajón,
que no pierdo la esperanza
y no es chanza,

6. Hilario ASCASUBI, «La Refalosa» in *Paulino Lucero*, Buenos Aires, Estrada, 1945, p. 57.

de hacerte probar qué cosa
 es *Tin tin y Refalosa*.
 Ahora te diré cómo es:
 escuchá y no te asustés;
 que para ustedes es canto
 más triste que un viernes santo.

Y concluye, después de una línea de puntos:

Con que ya ves, Salvajón;
 nadita te ha de pasar
 después de hacerte gritar:
¡Viva la Federación!

El mazorquero anónimo pasa sin solución de continuidad del «vos» al «ustedes», y él mismo comienza la explicación diciendo «Unitario que agarramos», como si sólo fuera el vocero de un grupo, los federales, y Jacinto Cielo el representante de otro, los unitarios. Ya estamos aquí en un sistema de enunciación política: nosotros y ustedes, federales y unitarios, amigos («lo amarran los compañeros / por supuesto, mazorqueros») y enemigos. Y el único objetivo político de los federales —la «esperanza», como se la llama aquí— consiste en degollar y, digamos, «mazorquear»⁷ al unitario rival o, lo que es lo mismo, en hacerle bailar «la refalosa y tin tin / sin violín». La esperanza de alcanzar un bien es el deseo de procurarse un goce sádico a través del suplicio del enemigo (el «viva» como correlato del «muera»).

El poema opone, así, los afectos. La tristeza («que para ustedes es canto / más triste que un viernes santo»), la aflicción («aquí empieza su *aflicción*») y el

7. La mazorca de maíz que les daba el nombre a esta policía política del Restaurador tenía una función precisa: infligirle a los enemigos políticos un vejamen que consistía en introducirle el susodicho marlo en el ano. Acerca de este *godemiché* criollo, Rivera Indarte escribía en su etapa rosista: «Aqueste marlo que miras / de rubia chala vestida / en las entrañas se ha hundido / de la unitaria facción.» Y una «media caña» muy popular en la época del Restaurador, amenazaba: «Al que con salvajes / tenga relación / la verga y el degüello / por esta traición / que el santo sistema / de federación / les da a los salvajes / violín y violón.» Si el doble sentido del sustantivo *violón* puede resultar evidente incluso a quien ignore la historia política de estas regiones, habrá que explicarle acaso que su diminutivo *violín* era una alusión al degüello, por la semejanza entre el movimiento del arco y del cuchillo. Pero vale la pena aclarar también que en estos versos los adjetivos *salvajes* y *santo* provienen de una célebre divisa rosista: «Viva la Santa Federación, mueran los Salvajes Unitarios».

llanto («se empiezan a revolcar / y a llorar») de las víctimas unitarias tiene como correlato la risa («¡Brinca el salvaje vilote / que da risa!»), la alegría («que al Presidente le agrada, / y larga la carcajada / de alegría») y la jarana («¡Qué jarana! / nos *reimos* de buena gana») de los verdugos federales. «La Refalosa» corresponde entonces a la lógica del ascenso de los extremos, a aquel momento, generalmente irreversible, en que el objetivo político y el militar se confunden. Pero también al momento en que el sufrimiento de la víctima coincide con el goce perverso del victimario, de manera tal que éste comience a encarnar la figura del Mal.

Cuando el mazorquero le advierte a Jacinto Cielo que esta refalosa «para ustedes es canto / más triste que un viernes santo», pone a los unitarios en la posición de Cristo, como lo hará poco después Esteban Echeverría en las páginas de «El Matadero»⁸ y un siglo más tarde Borges y Bioy Casares con el intelectual judío de «La Fiesta del Monstruo»⁹. Y esto lo corrobora tanto el apellido del gacetero gaucho (Cielo) como sus iniciales (J.C.). Ascasubi invierte así la divisa federal: lo Santo, y por consiguiente el Bien, se encuentra del lado de los unitarios; lo Salvaje, y por consiguiente el Mal, de los federales. La carnavalización, la mofa y la profanación de lo sagrado —tal como las analizara Bajtín a propósito de la escatología sacrílega de François Rabelais¹⁰— se convierten aquí en un sinónimo del Mal radical: lejos de ser una rebelión contra el poder de turno, constituyen, según Ascasubi, su lado oscuro y obscuro. Y por eso habría que distinguir el goce fuera de la ley (fuera del registro del Otro) y la rebelión contra el poder: el primero al que le «agradan» estas sesiones de tortura, y por ello «larga la carcajada», es al Presidente, es decir, al mismísimo Rosas.

En «La Refalosa» Jacinto Cielo ocupa así el lugar del gran Otro a quien se le «explican» las bromas: la encarnación del padre puro (Cristo) o de la opinión pública (Unitario), la personificación del «cielito cielo» de Hidalgo.

8. «¡Mueran!» «¡Vivan!», repitieron en coro los espectadores, y atándolo codo con codo, entre moquetes y tirones, entre vociferaciones e injurias, arrastraron al infeliz joven al banco del tormento, como los sayones a Cristo» (Esteban Echeverría, *El Matadero y otras prosas*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1975, p. 64). «Inmediatamente quedó atado en cruz y empezaron la obra de desnudarlo» (*ibid.*, p. 67).

9. «Fue desopilante; el jude se puso de rodillas y miró al cielo y rezó como ausente en su media lengua» (Borges y Bioy Casares, «La Fiesta del Monstruo» in *Cuentos de H. Bustos Domecq*, México, Seix Barral/Artemisa, 1985, pp. 232-242).

10. Mikhaïl BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

Como sucede en cualquier país en donde exista un Estado de derecho, el crimen ya no daña solamente a la víctima sino también a la comunidad en su conjunto en la medida en que ésta lo registre como tal crimen. A pesar de la brutalidad de la descripción, la estrategia de Ascasubi es sutil: los unitarios ya no son solamente un bando político, una parte de la disputa o el duelo, sino la propia ley, la decencia civilizada, el padre celestial (por oposición al padre obscuro de la horda encarnado aquí por el propio Rosas)¹¹.

Ascasubi, en principio, no abandona las reglas de la payada, empezando por el doble sentido jocoso del desafío. Así la ambigüedad del título va a prolongarse en toda una serie de metáforas musicales: el «violín», el «canto», el «son», la «musiquería». Pero a diferencia del gaucho patriota de Hidalgo, el mazorquero de Ascasubi «explica» el otro sentido de estas expresiones o explicita los significantes latentes, omitidos, eludidos o repudiados, pasando así del pudor chistoso al fantasma impúdico (y por eso la explicación coincide, performativamente, con una cruel amenaza):

Pero seguimos el son
en la vaina del latón,
que asentamos
el cuchillo, y le tantiamos
con las uñas el cogote.
¡Brinca el salvaje vilote
que da risa!
Cuando algunos en camisa
se empiezan a revolver,
y a llorar,
que es lo que más nos divierte;
de igual suerte
que al Presidente le agrada
y larga la carcajada
de alegría,
al oír la musiquería
y la broma que le damos
al salvaje que amarramos.

11. Se trataba de una estrategia corriente en los opositores a Rosas. Ya la analizamos a propósito de *Asesinato de Florencio Varela* de José Mármol: Dardo Scavino, «¿Quién mató a Florencio?» in *Boletín de Reseñas bibliográficas* 7/8, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2000, pp. 79-92.

O a propósito del propio título de la canción:

¡Qué jarana!
nos reimos de buena gana
y muy mucho
de ver que hasta les da chucho [miedo];
y entonces lo desatamos
y soltamos;
y lo sabemos parar
para hacerlo refalar
¡en la sangre!
hasta que le da un calambre
y se cai a patalear,
y a temblar
muy fiero, hasta que se estira
el salvaje...

Sólo se le puede ceder la palabra al enemigo a condición de que éste diga lo que Hidalgo, socarronamente, callaba. Así el apólogo del «sapo» y la «rana» se convierte aquí en una escena explícita entre los «mazorqueros» y los «hombres flojos»:

¡Ah, hombres flojos!
hemos visto algunos de éstos
que se muerden y hacen gestos,
y visajes
que se pelan los salvajes,
largando tamaña lengua;
y entre nosotros no es mengua
el besarlo,
para medio contentarlo.

Ascasubi rompe así la regla del pudor que le permitía al gaucho patriota y a los lectores de Hidalgo aliarse jocosamente contra el objeto de la hostilidad sexual: cuando la causa de la risa se «explica», cuando «se hace pública», ya no causa ninguna risa. El único que puede reírse de tales obscenidades es ahora el otro, el enemigo o el «monstruo». Ya no el gaucho patriota o unitario (Jacinto Cielo o Santos Vega). El mazorquero de Ascasubi es, en este sentido, el revés inconfesado del gaucho santo —el «salvaje» que goza fuera de la ley o de la decencia moral. El que goza, con todo desparpajo, ante el gran Otro, el Cielo, abierta o públicamente. El enemigo es el revés ominoso de los amigos; lo «salvaje», el reverso denegado de la «santidad». Por eso el lugar que

ocupaba el oyente cómplice del chiste obsceno pasará a ocuparlo ahora Rosas: el que «larga la carcajada» ante el cruel espectáculo del suplicio. Aquel fantasma callado, pero insinuado, por el poema de Hidalgo, o incluso por algunos del propio Hilario Ascasubi, sólo puede escribirse a condición de atribuírselo a otro, al doble ominoso, al *doppelgänger* siniestro. Y este *alter ego* inasimilable, inhumano, perverso o bárbaro se define como aquel cuyos «gustos» coinciden con las repugnancias o los rechazos del gaucho santo, con aquel cuya risa coincide con el llanto del Cristo unitario (lo demoníaco o lo satánico no suelen estar asociados con el llanto sino más bien con la risa perversa).

En este aspecto, la complicidad establecida por Hidalgo entre el gaucho socarrón y los lectores se ve desbaratada en el poema de su epígono unitario, porque aquella complicidad sólo podía basarse en un disimulo, un entredicho o, como diría Freud, en una «elaboración secundaria»: una manera de sustraer el goce a la contabilidad del Otro.

3. Acabaré contigo

Un siglo después de «La Refalosa», y durante el primer gobierno del general Perón, Bioy Casares y Borges van a escribir, con el seudónimo de Bustos Domecq, «La Fiesta del Monstruo». Este relato sigue una estrategia semejante a la del poema de Ascasubi: se le cede la palabra al enemigo social y político. A un militante peronista esta vez, transfiguración de aquel mazorquero rosista, que participará de la lapidación de un intelectual judío en el centro de Buenos Aires. Y así como Ascasubi recurría a la lengua «baja» del proletariado rural, Bioy Casares y Borges harán lo propio con el lunfardo, ese *argot* de los trabajadores inmigrantes rioplatenses que el autor del *Aleph*, al igual que muchos otros por ese entonces, consideraba como una jerga facinerosa y prostibular de los bajos fondos, repitiendo así la consabida asociación entre clases «laboriosas» y «peligrosas»¹².

12. El conflicto de clase ya se hallaba implícito tanto en «La Refalosa» como en «El Matadero» a través de la oposición entre la lengua «baja» y la «alta», entre la cultura «oral» y la «letrada». Si bien Jacinto Cielo es un gaucho, se trata de un gaucho «gacetero». Echeverría, por su parte, escribe en «El Matadero»: «Llamaban ellos salvaje unitario, conforme a la *jerga* inventada por el Restaurador, patrón de la cofradía, a todo el que no era degollador, carnicero, ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente y de corazón bien puesto, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad...» (Echeverría, *op. cit.*,

Esta relectura clasista de «La Refalosa» y «El Matadero» va a permitir entonces la inversión propuesta por Lamborghini en 1973. El obsceno enemigo de clase de la burguesía, su doble siniestro, será, para este escritor, la alteridad repudiada de la burguesía misma. La relectura que Lamborghini propone de «La Refalosa», «El Matadero» y «La Fiesta del Monstruo» nos permite leer retrospectivamente estos relatos como los momentos paranoides en que la burguesía proyecta sobre el enemigo de clase sus fantasmas repudiados: la amenaza que los gauchipolíticos le arrojaban a su rival, regresaba en aquellos textos como la amenaza de las clases populares contra el orden burgués y las élites letradas.

De donde la inversión de Lamborghini: si la obscenidad estaba asociada con la lengua «baja» del proletariado, va a relacionarse ahora con la lengua «elevada» de cierta tradición literaria argentina ¹³. «El niño proletario» está escrito como un prodigioso pastiche paródico de los discursos más

p. 68, el subrayado es nuestro). Bioy Casares y Borges le hacen decir por último al peronista de «La Fiesta del Monstruo»: «Era un miserable cuatro ojos, sin la musculatura del deportivo. El pelo era colorado, los libros, bajo el brazo y de estudio» (Borges y Bioy CASARES, *op. cit.*, p. 240). Recuérdese por otra parte que la propia palabra *argot* surge a propósito de una de las «clases peligrosas» por excelencia, los gitanos, en ocasión de su primera aparición en Francia a principios del siglo XV: se trataba, según François de Vaux de Foletier de la «langue secrète de *coquillards*». Acerca de esto, ver la tesis de Alice BECKER-HO: *Les Princes du jargon*, Paris, Hachette, 1990. Acerca de las clases laboriosas como clases peligrosas en la literatura del siglo XIX, ver desde luego la tesis de Louis CHEVALIER: *Classes laborieuses et classes dangereuses*, Paris, Hachette, 1978.

13. Ya Freud observaba a propósito del chiste verde: «Es singular que este tipo de procacidades sea cosa tan amada por el bajo pueblo, hasta el punto de constituir algo que no deja nunca de formar parte integrante de sus regocijos» (Freud, *op. cit.*, p. 88). Cuando llegamos al «más alto grado social», en cambio, esta procacidad precisa «la condición formal del chiste», vale decir, el enmascaramiento retórico: «El medio técnico de que más generalmente se sirve es la alusión; esto es, la sustitución por una minucia o por algo muy lejano que el oyente recoge para reconstruir con ello la obscenidad plena y directa. Cuanto mayor es la heterogeneidad entre lo directamente expresado en la frase procaz y lo sugerido necesariamente por ello al oyente, tanto más sutil será el chiste y tanto mayores sus posibilidades de acceso a la buena sociedad» (*ibidem*). Así pues, la diferencia tópica entre el «proceso primario» y la «elaboración secundaria» concide aquí con la distinción social entre clases «bajas» y «altas», «rústicas» y «educadas». De modo que Freud concluye: «Cuando reímos de un sutil chiste obsceno, reímos de lo mismo que hace reír a un campesino en una grosera procacidad; en ambos casos procede el goce de la misma fuente; pero una persona educada no ríe ante la procacidad grosera, sino que se avergüenza o la encuentra repugnante. Sólo podrá reír cuando el chiste le preste su auxilio» (*ibid.*, p. 89).

heterogéneos de esa tradición: desde el naturalismo finisecular en el estilo de Cambaceres, Martel o Sicardi (el niño proletario nace «con una inmensa herencia alcohólica en la sangre»¹⁴, «contrae la sífilis y, enseguida que la contrae, siente el irresistible impulso de casarse para perpetuar la enfermedad a través de las generaciones»¹⁵) hasta el modernismo rubendariano («nosotros hubiéramos dado nuestros palacios multicolores, la atmósfera que nos envolvía de dorado color»¹⁶, «yo soy aquel que ayer nomás decía y eso es lo que digo»¹⁷), desde Leopoldo Lugones («sin todavía el prístino argénteo fin de muerte»¹⁸) hasta Roberto Arlt («en su hogar, ese antro revulsivo, asiste a la prostitución de su madre, que se deja trincar por los comerciantes del barrio para conservar el fiado»¹⁹), desde el realismo socialista a la manera de Boedo («la sociedad burguesa se complace en torturar al niño proletario»²⁰) hasta el miserabilismo de una canción interpretada por Leonardo Favio a principios de los años setenta («con su pantaloncito sostenido por un solo tirador de trapo...»²¹).

Así como el mazorquero de Ascasubi «explicaba» las alusiones procaces, haciendo que el humor socarrón de la gauchesca se convirtiera en amenaza sádica, así el burgués «letrado» de Lamborghini explicita el fantasma latente en los pasajes más «sublimes» de la literatura «culta» o (considerada por este escritor) «oficial». Y esto, digamos, sin establecer ninguna diferencia entre la denuncia social elegíaca en el estilo de socialistas como Alvaro Yunque o González Tuñón²² y el *pathos* melodramático de un filonazi como Hugo Wast. Si hay un humor lamborghiano, éste proviene del cruce inopinado entre lo sublime y lo pornográfico, lo elevado y lo bajo, entre la elaboración secundaria y el proceso primario. Así, apenas comienza el relato, encontramos un montaje repentino de Sade y González Tuñón:

14. LAMBORGHINI, *op. cit.*, p. 63.

15. *Ibid.*, p. 64.

16. *Ibid.*, p. 64.

17. *Ibid.*, p. 68.

18. *Ibid.*, p. 67.

19. *Ibid.*, p. 63.

20. *Ibid.*, p. 63-64.

21. *Ibid.*, p. 64.

22. «¿Cuál era el gran enemigo? Es González Tuñón; los albañiles que se caen de los andamios, toda esa sanata, la cosa llorona, bolche, quejosa, de lamentarse». «El lugar del artista», entrevista a Osvaldo Lamborghini, en *Lecturas críticas. Revista de investigación y teoría literaria*, Buenos Aires, Año I, n° 1, 1980, p. 49. Citado por Carlos BELVEDERE, *Los Lamborghini*, Buenos Aires, Cihue, 2000, p. 8.

En mi escuela teníamos a uno, a un niño proletario.

Stropani era su nombre, pero la maestra de inferior se lo había cambiado por ¡Estropeado! A rodillazos llevaba a la Dirección a ¡Estropeado! cada vez que, filtrado por el hambre, ¡Estropeado! no acertaba a entender sus explicaciones. *Nosotros nos divertíamos en grande* ²³.

O, dos páginas más adelante, un encuentro inesperado del melodrama y la pornografía:

Yo le di para calmarlo mi pañuelo de batista donde el rostro de mi madre augusta estaba bordado, rodeado por una esplendente aurora como de fingidos rayos, en tanto que tantas veces sequé mis lágrimas en ese mismo pañuelo, y sobre él volqué, años después, mi primera eyaculación.

Porque la venganza llama al goce y el goce a la venganza pero no en cualquier vagina y es preferible que en ninguna ²⁴.

A lo cual podríamos añadir esta superposición de las heliomanías lugonianas y las alusiones procaces:

Y el sol se ponía, el sol que se ponía, *ponía*. Nos iluminaban los últimos rayos en la rompiente tarde azul. *Cada cosa que se rompe y adentro que se rompe y afuera que se rompe, adentro y afuera, adentro y afuera, entra y sale que se rompe*, lívido Gustavo miraba el sol que se moría y reclamaba aquel pañuelo de batista, bordado y maternal ²⁵.

Si lo obsceno y lo sublime, lo bajo y lo elevado, lo pornográfico y lo melodramático, pueden coexistir en este relato, se debe a que son, para Lamborghini, el anverso y el reverso de un mismo discurso: así como la «santificación» de la madre proviene de la sublimación de un deseo incestuoso, podría hablarse de una «martirización» del niño proletario en dos sentidos opuestos: por un lado, se lo eleva al estatuto de «mártir» y, por el otro, se goza perversamente con su «martirio» ²⁶.

23. *Ibid.*, p. 63 (las itálicas son nuestras).

24. *Ibid.*, p. 67 (las itálicas son nuestras).

25. *Ibid.*, p. 67 (las itálicas son nuestras).

26. Ya Borges atacaba en los años '30 los melodramas de «obreritas» y la «lacrmosa estética socialista, cuya inconsciente reducción al absurdo efecturán mucho después los de Boedo», con el siguiente ejemplo: «El humanitarismo es siempre inhumano: cierto film ruso prueba la iniquidad de la guerra mediante la infeliz agonía de un jamelgo muerto a balazos; naturalmente, por los que dirigen el film» (Borges, *Evaristo Carriego* in *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 136).

Ahora bien, la singularidad del narrador de «El niño proletario» reside en que dispone de un «saber imposible» como si no tuviera inconsciente: interpreta la significación pulsional de sus propias palabras y actos. Y así como explicita sus propios supuestos fantasmáticos mudos, explica con un lenguaje marxista su posición de clase y la de su víctima: «Desde que empieza a dar sus primeros pasos en la vida, el niño proletario sufre las consecuencias de pertenecer a la clase explotada»²⁷. Y luego de recordar cómo se divertían en grande tanto él como sus compañeros burgueses cuando la maestra maltrataba al niño proletario, no tiene inconvenientes en develar la significación social de la escena: «Evidentemente, la sociedad burguesa se complace en torturar al niño proletario, esa baba, esa larva criada en medio de la idiotez y del terror»²⁸. Este «saber imposible» de puro metalenguaje, semejante al de ciertas obras brechtianas, vuelve a aparecer cuando el narrador sostiene: «La execración de los obreros, también nosotros la llevamos en la sangre»²⁹. O cuando convierte la «torre de cristal» de los modernistas en la oficina del patrón:

Desde la torre fría y de vidrio. Desde donde he contemplado después el trabajo de los jornaleros tendiendo las vías del nuevo ferrocarril. Desde la torre erigida como si yo alguna vez pudiera estar erecto. Los cuerpos se aplanaban con paciencia sobre las labores de encargo. La muerte plana, aplanada, que me dejaba vacío y crispado. 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 letra³⁰.

Esta posición de «saber imposible» es la que el propio relato de Lamborghini ocupa en relación con la tradición literaria argentina cuando se propone revelar sus supuestos fantasmáticos mudos. Recordemos, por ejemplo, aquellos «tajos» que le «daban risa» al gaucho patriota de Hidalgo. Ascasubi los había convertido en el degüello que les «daba gusto» a los mazorqueros:

con un puñal bien templao
y afilao,
que se llama quita penas,
le atravesamos las venas

27. *Ibid.*, p. 63.

28. *Ibid.*, p. 63-64.

29. *Ibid.*, p. 64.

30. *Ibid.*, p. 68.

del pescuezo.
 ¿Y qué se le hace con eso?
 larga sangre que da gusto...

Borges y Bioy Casares lo transformarán en el remate de la lapidación del intelectual judío: «Luego Morpurgo, para que los muchachos se rieran, me hizo clavar la cortaplumita en lo que hacía las veces de cara»³¹. Lamborghini reescribe, y al mismo tiempo interpreta las tres escenas:

Gustavo le tajeó la cara al niño proletario de arriba hacia abajo y después ahondó lateralmente los labios de la herida. Esteban y yo ululábamos. Gustavo se sostenía el brazo del vidrio con la otra mano para aumentar la fuerza de la incisión.

No desfallecer, Gustavo, no desfallecer.

Nosotros quisiéramos morir así, cuando el goce y la venganza se penetran y llegan a su culminación.

Porque el goce llama al goce, llama a la venganza, llama a la culminación.

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 goce³².

Y como en el poema de Hidalgo, este «tajo», metáfora popular de la vagina, se convertirá a continuación en el «ano» («clavó primero el vidrio triangular donde empezaba la raya del trasero de ¡Estropeado! y prolongó el tajo natural»³³), mientras que el pedazo de vidrio va a transformarse, primero, en una «espada espejeante» y, a continuación, en el «falo, enorme para su edad, demasiado filoso para el amor» de Gustavo³⁴. Así las guerras de la independencia, pero también el conflicto entre unitarios y federales, vuelven aquí, transfigurados, como las luchas entre la burguesía y el proletariado, mientras que el llamado «odio de clase», a su vez, se revela como una pulsión agresiva, destructiva, que se consume en el goce de flagelar y violar al adversario.

31. Borges y Bioy Casares, *op. cit.*, p. 241. A lo largo de todo este pasaje se hace alusión varias veces al goce obsceno de los victimarios: «Todos *bramábamos* como el pabellón de los osos y *nos rechinaban los dientes...*»; «Yo *me calenté* con la sangre...»; «Fue *desopilante...*»; «Nosotros *nos desfogamos* un rato más, con pedradas que ya no le dolían...» (*ibid.*, p. 241).

32. LAMBORGHINI, *op. cit.*, p. 65.

33. *Ibid.*, p. 65.

34. *Ibid.*, p. 65.

Después de que Ascasubi, Echeverría, Bioy Casares y Borges hubieran develado el fantasma implícito en el desafío de Hidalgo, pero atribuyéndoselo al adversario (las clases populares rosistas o peronistas), Lamborghini, como todo buen payador, se los devuelve: el goce del *alter ego* cerril y perverso es el entredicho del discurso burgués o, para decirlo con Benjamin, la «barbarie inherente a la civilización»³⁵ —en esta ocasión, sarmientina: la maestra de inferior, la clase dominante, la tradición liberal, el propio capitalismo. Y hay que reconocer que, apenas tres años después de la publicación de «El niño proletario», la «mano fuerte militari»³⁶ de esa burguesía va a consumir, con el beneplácito de los Borges y Bioy Casares y la risa satisfecha de los medios adictos, la más obscena venganza de que tenga memoria la historia argentina.

4. Conclusión

Como se habrá podido comprobar, no era preciso un gran esfuerzo de imaginación para emparentar al Ascasubi de «La Refalosa» con el Marqués de Sade de la *Philosophie dans le boudoir*, o incluso al gaucho «mazorquero y degollador» con un *metteur en scène* como Dolmancé. Pero habrá que esperar hasta Lamborghini para que ambas tradiciones se encuentren por fin en la literatura argentina (el personaje del marqués de Sebgondi reúne, en cierto modo, las figuras de Sade y Gombrowicz). En este aspecto, Lamborghini escribe en los límites de la política, el humor y la literatura, ese punto crítico en el cual éstos se convierten en su contrario dialéctico. De la política, porque la horda infantil de esta narración ya no tiene más objetivo que el objeto de una pulsión sexual sádica: gozar con el suplicio y la sodomización del enemigo de clase. Del humor, porque escribir o explicar el fantasma sólo puede suscitar, como en Ascasubi, el horror y la repugnancia de los lectores ya que ninguna abyección se sustrae al registro del Otro. De la literatura, porque si el pudor y el entredicho, la figuración o la defiguración del fantasma, son un momento esencial de la misma —según una sugerencia del propio Borges³⁷—, la

35. Walter BENJAMIN, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 433.

36. *Ibid.*, p. 66.

37. En «El pudor de la historia» Borges evoca la historia del rey sajón Harald de Godwin quien le había ofrecido como recompensa a un monarca noruego —para que éste abandonara el castillo de York, tomado unos días antes por sus tropas vikingas— «seis pies de tierra inglesa y, como era alto, uno más». Borges sólo lamentaba que Carlyle hubiese añadido la aclaración *for a grave* (para sepultura) en su versión decimonónica de esta historia

desublimación pornográfica sería lo contrario de la sublimación literaria. Y sin embargo, aquí sigue siendo cuestión de política, humor y literatura, porque esta experiencia de los límites, o de los extremos, es también una relectura de la historia política, humorística y literaria de la Argentina, como si la verdad o el núcleo esencial de un discurso se encontraran en lo que éste calla o excluye, en su contrario, en su reverso repudiado o escamoteado.

Si hay pues mucho de Sade en la narrativa de Lamborghini, también hay bastante de Alphonse Allais, sobre todo si se recuerda que este escritor se hizo célebre por detenerse en las calles de París para gritarle a los transeúntes: «Miren, miren, debajo de su vestido esa mujer está desnuda». Y desnudar los discursos significa, para el escritor argentino, develar el goce procaz debajo de la elaboración secundaria. De ahí que el destino de las narraciones de Lamborghini haya seguido en muchos casos el de las propias pulsiones y el de la desublimación pornográfica: la repetición, la monotonía y (él mismo no lo ignoraba) la esterilidad creativa.

Pero el problema que este escritor nos plantea no ha perdido su actualidad. Porque más de uno sigue preguntándose si el adagio «el fin justifica los medios» no nos propone –bien entendido, es decir, con cierta maldad y, en última instancia, humorísticamente– algo distinto: el objetivo político «justo» sólo sirve para justificar los medios injustos. En nombre del padre, o de cualquier otro significante que pueda cumplir la función paterna –llámese Dios, Rey, Patria, Santa Federación, Civilización, o aun Democracia y Derechos Humanos–, los hijos han sabido librarse a la barbarie y las canalladas más abyectas y condenables, incluso desde la perspectiva de ese mismo bien que dicen defender. En esta fraternidad formada en nombre del padre, nunca falta un hermano encargado de disuadir a los demás para que abandonen sus sensiblerías pequeño-burguesas y se dispongan a sacrificar lo que sea necesario con el fin de alcanzar el objetivo deseado: hay que inmolar algunas víctimas propiciatorias en el altar del padre para que advenga de una vez por todas su reino.

desbaratando así su formidable economía poética. En réplicas como éstas o en versos de la balada de Maldon como «Mi pueblo pagará el tributo con lanzas y con viejas espadas», Borges encontraba un antecedente del desafío socarrón del género gauchesco (recuérdese el «lo andará buscando el hoyo» del Martín Fierro) pero también un procedimiento esencial de la literatura: la omisión de un significante –en este caso la amenaza de muerte– y su sustitución por metáforas («pagar tributo») o metonimias («seis pies de tierra»). (BORGES, «El pudor de la historia» in *op. cit.*, p. 755).

Que lo deseado sea en última instancia el sacrificio –del otro o de sí, y más generalmente del otro en sí– y que el fin justo resulte, en este aspecto, una indispensable coartada, es una premisa que Lamborghini asumió en su literatura. Digamos simplemente que aquel padre celeste suele revelarse como un viejo verde, y si su reino se demora en llegar, sus abyecciones no tardan en manifestarse (junto a las pilas de cadáveres hediondos de los sarracenos, los cruzados sólo encontraron una tumba vacía³⁸). Algo que ya había barruntado Freud en *Totem y tabú* cuando elaboró el mito del padre de la horda primitiva, el tirano perverso y cruel, el gozador sin ley: algo olía mal en el reverso de la santidad paterna y la unión de los hermanos proviene menos de la ley que del crimen –siempre reducido al silencio de una *omertà* capaz de estrechar lazos más férreos que las elevadas declaraciones de principios. En su novela *El Fiord* Lamborghini no había tenido ningún prurito en convertir a Perón en este padre primordial a pesar de que él mismo nunca dejó de sentirse representado, como se suele decir, por el significante *peronista*.

El humor cínico³⁹ de Lamborghini se caracteriza entonces por considerar que detrás de la vanidad simbólica de la comedia humana hay una sola cosa real: el goce. Hablar incluso de comedia humana no resulta aún adecuado, porque este humor cínico nos sitúa más allá de la comedia. Incluso más allá de la tragedia. El héroe trágico sacrifica su vida a cambio de la inmortalidad (la fidelidad al significante paterno), mientras que el héroe cómico sacrifica su inmortalidad

38. «Se ordenó sacar fuera de la ciudad [de Jerusalem] todos los cuerpos de los sarracenos muertos, a causa del hedor extremo, ya que toda la ciudad estaba llena de sus cadáveres [...] Hicieron pilas tan altas como casas: nadie había visto una carnicería semejante de gente pagana. Las hogueras estaban dispuestas como mojones y nadie, excepto Dios, conocía su cantidad.» Guillaume de Tyr, *La continuation de Guillaume de Tyr, 1184-1197*, Paris, Librairie orientaliste P. Geuthner, 1982, p. 104.

39. Para Freud, el chiste cínico era aquel que ya no mostraba una hostilidad hacia una persona sino hacia una institución. Ver Freud, *op. cit.*, p. 97 y ss. Acerca de la diferencia entre la ironía socrática y el humor cínico, puede consultarse Gilles DELEUZE, «De l'humour» in *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, pp. 159-166. Acerca del humor cínico, véase también Gérard GENETTE, «Morts de rire» in *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, p. 209. Acerca de este cinismo como actitud posmoderna por excelencia, véase el ensayo de Peter SLOTERDIJK: *Critique de la raison cynique*, Paris, Christian Bourgois, 1999. Sloterdijk parte de la célebre frase de Cristo: «Perdónalos, es que no saben lo que hacen». La crítica marxista se encargaba de mostrar lo que hacía la burguesía aunque no lo supiera, pero esta crítica se encuentra desvalida en la era de la «razón cínica», ya que ahora la burguesía asume la posición perversa de aquel «saber imposible»: «saben perfectamente lo que hacen pero aun así lo siguen haciendo».

sublime a cambio de su supervivencia. Así el protagonista de «La Fiesta del Monstruo», esa especie de Sancho Panza lunfardo y peronista, encarna a la perfección, por lo menos antes de librarse a la lapidación del intelectual judío, la figura del pícaro de comedia: amparándose en el significante peronista, intenta vender el arma que le dan en el comité para procurarse unos pesos. Acomodaticio, oportunista y bellaco, el héroe de la comedia encarna el principio del placer que trata de sustraerse a la ley, el triunfo de la tentación por sobre la moral y los elevados principios políticos. De ahí que la comedia suela entenderse mal con la literatura política para recaer más bien en la denuncia moral: desde Aristófanes, aquélla no ha cesado de mostrar que detrás de los discursos grandilocuentes prima la corrupción, el pancismo o simplemente la picardía⁴⁰. El humor cínico de Lamborghini nos coloca más allá del principio del placer de la comedia, allí donde el sacrificio de sí («Nosotros quisiéramos morir así, cuando el goce y la venganza se penetran y llegan a la culminación»⁴¹) o del otro («Desde este ángulo de agonía la muerte de un niño proletario es un hecho perfectamente lógico y natural»⁴²) es un mandato del padre vengativo y cruel que no cesa de reclamar víctimas frescas: allí donde debería estar el héroe trágico, aparece un monstruo perverso; allí donde el primero lamentaba la sangre vertida, el segundo ríe con satisfacción –por la adúltera lapidada, la bruja quemada, el salvaje degollado, el sarraceno torturado o el villano ejecutado. Y Ascasubi ya parecía presentir que la horda seguía cometiendo sus crueldades para que el padre no dejara de gozar (los siervos «trabajan», desde luego, para el goce del amo):

al Presidente le agrada,
y larga la carcajada
de alegría,

40. Esta picardía típica de la llamada «viveza criolla» se encontraba ya en la última copla del «Cielito patriótico» de Ascasubi: «Cielito, cielo que sí / vivan las Autoridades, / y también que viva yo / para cantar las verdades». Aquí se pone en evidencia la diferencia entre los dos «vivas»: la vida de las Autoridades es la vida sublime de los símbolos, de los principios políticos, del significante-amo; la vida del gaucho, por el contrario, es la supervivencia del héroe de comedia. En este canto patriótico-cómico, Hidalgo logra mantener la tensión entre ambos: el gaucho habla en nombre del significante-amo pero no está dispuesto a dejarse matar por él. Ahora bien, el problema se presenta cuando es el amo, y no el servidor, quien pretende vivir más allá de la vida simbólico-sublime: este amo vivo es el padre de la horda, *le père-la-jouissance*, como lo llamaba Lacan, el reverso obscuro del significante sublime.

41. LAMBORGHINI, *op. cit.*, p. 65.

42. *Ibid.*, p. 68.

al oír la musiquería
y la broma que le damos
al salvaje que amarramos.

El cinismo consistiría pues en decir: «ya sabemos que nuestro único objetivo es el goce y que la búsqueda de un chivo expiatorio es una mera excusa para justificar, en nombre del bien, este goce obsceno. ¿Y qué?»

Un malentendido se desliza entonces cuando se habla de Lamborghini como del escritor subversivo por excelencia de las últimas décadas en Argentina o cuando Josefina Ludmer percibe en sus textos una «fusión de transgresión con revolución»⁴³ característica de los años setenta. Si evidentemente hay transgresión, ya que Lamborghini dice aquí lo *inter-dicto*, o levanta la represión que pesaba sobre ciertos significantes, esto no significa que haya subversión alguna. A diferencia de lo que sucedería con Sade, la carnavalización pornográfica y escatológica no sería para Lamborghini el último esfuerzo que nos permitiría socavar la moral burguesa sino, como en «El niño proletario», el reverso mismo de esta moral y, en cierto modo, de cualquier otra, incluida la peronista a la cual suscribía. El problema planteado por este escritor consiste en que nunca podremos revolucionar el orden existente porque no lograremos sustraernos al círculo, vicioso a más no poder, del goce, o al eterno retorno de las pulsiones (como lo atesta la propia lengua, podemos *abandonarnos al odio* pero nunca al amor, podemos *librarnos a la barbarie* pero no a la civilización). Y en esto reside el cinismo del humor lamborghiano: la más extrema provocación va aliada en este caso con el más consecuente escepticismo político. En cualquier cruzada que se emprenda, siempre se encontrará una tumba vacía junto a los cuerpos sin vida de los adversarios. Lamborghini abroga entonces por aquel «monstruo de sinceridad» al que se refería Roberto Arlt: suprimir la hipocresía (o la neurosis) de las «intenciones elevadas» y asumir que el único móvil es el goce procaz.

No se trata entonces de subversión sino de perversión, como cuando se habla de los «efectos perversos» de un acto o de una medida: la búsqueda apasionada del Bien da como resultado su contrario, el Mal. El humor cínico de Lamborghini, en sus consecuencias últimas, corresponde menos a la época de la violencia revolucionaria que a la nuestra, post-revolucionaria, e incluso post-política, en la cual todo Bien más allá del servicio de bienes (el mercado capitalista) parece disimular una secreta pasión por el Mal, en la cual toda

43. LUDMER, *op. cit.*, p. 182.

lucha por el advenimiento del reino del padre –sin importar su nombre– desencadenará la furia vengativa de su reverso sádico. De ahí que el héroe trágico –el que prefería la inmortalidad a cambio de la vida de comedia– haya perdido su aura sublime y se perciba como una amenaza diabólica: el kamikaze integrista, el terrorista fundamentalista o el militante totalitario, más cercanos al inquietante Kurtz que a la bellísima Antígona.

Esto nos llevaría a hacer entonces una última distinción. Este humor cínico que ve en cualquier enfrentamiento político, y sobre todo en la burla contra el adversario ⁴⁴, una guerra potencial, ya no podría calificarse de humor político sino moral y metapolítico (dado que tomaría a la política en general como objeto de su irrisión). Lamborghini podía mantener el estatuto político de este humor cínico a condición de asumir –y en este aspecto sí es un escritor de los años setenta– la equivalencia entre política y guerra. Pero tal vez haya otra manera de evitar esta reducción perversa del humor político –su *memento mori* barroco– a la agresividad sexual o a la llamada pulsión de muerte: si en la burla contra el adversario hay una hostilidad potencial, también hay, por este mismo motivo, una suspensión del pasaje al acto, de la venganza, de la violencia efectiva. Y ésta era, precisamente, la posición de Freud: si no podemos amar, cristianamente, al enemigo, al menos que este humor-odio *contenga* la hostilidad en esa potencialidad fantasmática, causa reprimida del humor político (a tal punto que podríamos preguntarnos si este humor no es una condición *sine qua non* de la política, vale decir, una sublimación de la guerra). En este aspecto, el bibliotecario de *El Nombre de la Rosa* volvía a tener razón contra Umberto Eco: los santos –quienes se han purificado de todo fantasma hostil y obscuro en su relación con el prójimo, vale decir, de todo pecado de pensamiento– no ríen. Pero, he ahí el problema, tampoco existen.

44. Tal vez convendría recordar que en el lenguaje popular rioplatense «gozar a alguien» significa burlarse de él.