

14 2020

Jahrgang 14, 2020
Heft 2



Dossiers zur romanischen
Literaturwissenschaft

Artículo

Sade demorado en la esfera de Osvaldo Lamborghini

Cristian Molina (Rosario)

HeLix 14 (2020), S. 150-165.

Abstract

In this article, I consider the spatial construction of Osvaldo Lamborghini's writing as a perforated sphere in which atopolical, unclassifiable characters move and generate conflicts regarding belonging and positionality. The characters go in and out of these spheres, producing a dynamic that is characterized by violent sexual jouissance. Through this mobility, a Sadean imaginary is revealed. Said imaginary returns through the temporality of Lamborghini's writing to delay the beginning of the end of (modern) literature. Nonetheless, Sade also works as a cultural matrix that produces literary fiction in Argentina and, because of its "unspecific complexity", as an ambivalent ghost regarding aesthetic autonomy. In this sense, the Sadean element becomes in itself unclassifiable and atopolical in Lamborghini's writing, as well as in its eventual developments in Argentine culture.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des/der Verfassers/in) nicht gestattet.

ISSN 2191-642X

Sade demorado en la esfera de Osvaldo Lamborghini

Cristian Molina (Rosario)

La topología esférica

“El niño taza debe ser topológico”, plantea Osvaldo Lamborghini en el texto con el mismo nombre y, acto seguido, sostiene que “en este contexto no quiere decir mucho”.¹ Hay, allí, desde entrada, un reenvío que es paradójicamente un avance: la afirmación de una topología que se pone en vilo. Ahora bien, qué querrá decir *topología* en Lamborghini es un problema que nos enfrenta con ese no querer decir mucho que en realidad inscribe un exceso. Decirlo todo, de manera concisa, sin decir nada. Una suerte de indecible dicho, una apertura que se ubica en un cierre aparente.

En todo caso, cierta esfericidad cribada, puesto que “el mundo se redondea, se usufructúa a la distancia, sin usura, porque cruza de un golpe (de nado, de macro) la distancia y, en ese golpe, restituyo la distancia: superada, esa misma”.² Tal como en *El niño taza*, la topología del lenguaje lamborghiniiano parece flexionarse, en principio, sobre una espacialidad geométrica. Esta tiene la consistencia de un mundo que se pliega en una esfera cerrada, que es siempre metonimia de una geometría mayor a la que se abre, agujereada, y por la que se entra y sale –la casa de *El Fiord*, el barrio obrero de Buenos Aires en “El Niño Proletario”, la empresa en la Buenos Aires de *La Causa Justa*, o el barrio-casabaldío de Buenos Aires de *El pibe Barulo*–. Es una topología geométrica metonímica, de cosa grande redonda, dice el narrador de *Sebregondi retrocede*, donde las partes son algo más que partes, y donde se comprime algo mayor que las excede, pero que se presenta completamente en ellas.

En un primer sentido, entonces, *El niño taza* es topológico porque remite al problema de cómo pensar e imaginar un lenguaje que se hace esfera. En la topología clásica, el problema de la esfera se construyó en torno de teoremas e hipótesis que terminaron de comprobarse a principios de este milenio. Me refiero al Teorema de Poincaré, de la 3-esfera, que fue resuelto recién en 2002 por Grigori Perelman. Mientras el teorema fue conjetura, las investigaciones estaban atentas a una esfera tridimensional supuesta, pero

¹ LAMBORGHINI, *Novelas y Cuentos*, I, 77.

² *Ibid.*, 78.

no comprobada. Esa superposición de esferas y sus derivas en n formas homeomórficas serviría para explicar la forma del universo. El problema es que la 3-esfera, hasta 2002, no se podía tomar demasiado en serio, puesto que era y no era. Por ende, la esfericidad del universo era apenas una conjetura. Cuando Lamborghini escribía, la topología era aún –y sigue siéndolo– un terreno de la imaginación científica improbable, abierto a la especulación, con el que se atravesaba una distancia, pero luego se la reponía para pensar. La esfericidad fue, al menos hasta 2002, entonces, una paradoja improbable como forma básica del universo.³

Ahora bien, en *El niño taza*, enuncia la narración: “lo que quiero es un pensamiento”.⁴ El niño taza es el deseo del pensamiento dicho o tomado, no consumado, pero que también toma al Marqués de Sebregondi y que se vuelve cuerpo: “El Niño taza: Panfletos, Panfletos, Textos, Palabras, Un movimiento, Un pensa, Una organización Camufable del Pensa, Un Modelo Cuajado en la Clandestinidad del Pensa, Un Cuerpo Insurreccional”.⁵ Del pensamiento al cuerpo, lo que se despliega es un conjunto de elementos que hacen aparecer al *niño taza* en el paradójal mundo redondeado, esférico. Como sostiene Alain Badiou: “Todo subconjunto de los puntos admite un interior, estableceremos que un trascendental, además de fijar las intensidades posibles de aparición, es indudablemente una potencia de localización. La lógica del aparecer es topológica”.⁶ Por lo cual, “un espacio topológico es una potencia de localización en el siguiente sentido preciso: ella distingue, en un subconjunto cualquiera de un espacio referencial, el interior de ese subconjunto de su ser-múltiple como tal”.⁷

Así, nos enfrentamos con la asa-paradoja que abre Lamborghini en relación con *El niño taza*. Porque se vuelve ilocalizable dentro de la esfera espacial a partir de una multiplicidad que no clausura, que va del pensamiento al *pensa* de un panfleto (algo que no llega a ser pensamiento, pero que lo anticipa), de un texto, de una organización, de un modelo, de un cuerpo insurreccional. Y desde el pensamiento al cuerpo, *El niño taza* revela una multiplicidad que criba su propia consistencia topológica dentro de la esfera abierta pero cerrada de la geometría lamborghiniana. Una pertenencia sin pertenencia,

³ Sobre el Teorema de Poincaré, cfr. O'SHEA, *La conjetura de Poincaré*, y LOZANO IMÍZCOZ, “La conjetura de Poincaré”.

⁴ LAMBORGHINI, *Novelas y Cuentos*, I, 78.

⁵ *Ibid.*, 80.

⁶ BADIOU, *Lógica de los mundos*, 486.

⁷ *Ibid.*, 480.

una unicidad sin unicidad. El cuerpo del niño con la taza, que hace tomar por un asa el pensamiento y la escritura, ya es, de por sí, una unión imposible, una definición indefinida que configura una atopología en el seno de una ya de por sí paradójica topología esférica. Se trata de un niño que es taza y es tomado por el asa que toma a la escritura y que la escritura toma sin realizarlo en su fragmentariedad.

Entonces, de la geometría al pensamiento, de la esfera al conjunto que contiene una multiplicidad pero yuxtapuesta, sin trascendental puro, sino pura potencia combinatoria e inclausurada, lo que parece devenir en su topología es una inmisión de otredad, en el sentido lacaniano del término. En “Discurso de Baltimore”, Lacan sostiene que la naturaleza topológica del inconsciente freudiano se imaginó como algo que piensa, aunque barrado por la consciencia, pero el inconsciente no tiene nada que ver con algo primitivo o preparado en un subsuelo. Y el sujeto está, entonces, perdido en las palabras, pero no como unicidad, sino, como la vida, a la deriva. Por eso, es la inversión de una pérdida entre el uno y el dos, en la teoría de los conjuntos de números enteros, en tanto $n+1$ se impone como la posible existencia de cualquier unidad. El sujeto es circular y en la esfera del lenguaje se enfrenta siempre a una otredad desde la que se aparta, pero en la que deviene, desplazándose a partir de acercamientos sucesivos. Lo que se presenta en cualquier sujeto que piensa es una otredad que lo toma, pero de la que se aleja, que arma un cuerpo extraño sujeto a un asa desde la cual puede, a su vez, ser tomado.⁸ En Lamborghini, el sujeto es, así, un *niño taza*, una mixtura de otredad que se presenta en una topología esférica cribada y metonímica. Pero también lo son el niño proletario, los niños burgueses, el pibe Barulo, el Marqués de Sebregondi, los tadeys –humanos y animales–, los personajes alegóricos de *El Fiord*.

En la Introducción a *Y todo el resto es literatura*, Dabove y Brizuela aseguran que no hay espacios en Lamborghini, sino lugares.⁹ La hipótesis parece sugerente. Como asegura Michel De Certeau, un lugar es el orden “según el cual los elementos son distribuidos en sus relaciones de coexistencia” y como cada elemento del lugar está al lado de los otros, en un *sitio* propio, define el *lugar* como una “configuración instantánea de posiciones”.¹⁰ Por este motivo, podemos pensar que en Lamborghini el lugar, sin embargo, se pliega con la espacialidad geométrica y toma la consistencia de una topología esférica

⁸ Cfr. LACAN, “Discurso de Baltimore”.

⁹ DAVOBE-BRIZUELA, “Introducción”, 9-30.

¹⁰ DE CERTEAU, *La invención de lo cotidiano*, 173.

que criba sus elementos, armando y desarmando violentamente conjuntos de posiciones. El lugar tiene pertenencias marcadas que son puestas en vilo cuando aparecen sujetos-cuerpos atopológicos. Porque: ¿qué sucede cuando estos personajes atopológicos se mueven de las posiciones de lugar, dentro de la topología esférica cribada de Lamborghini? No es tanto, por ende, la ausencia de espacialidad lo que define la ficción lamborghiniiana, sino una particular tensión entre su topología con las posiciones móviles y nunca clausuradas de los lugares que ocupan en él. Nuevamente, algo que no puede ser tomado demasiado en serio: entre la topología esférica imaginaria y el lugar sin posiciones fijas, se construyen y mueven los sujetos inclasificables.

Sobre el final de *El niño taza*, cuatro compañeritos del Nacional de Buenos Aires se juntan donde “los ingenieros que trazaron las vías (...) a poco de salir de la estación de Necochea, el tren doblaba la curva que el suelo imponía a velocidad menor”.¹¹ Nótese que la curva en las vías del tren revela una esfericidad. Allí, en ese punto, uno de ellos, niño del Nacional, una combinatoria no extraña, pero que supone, incluso en su obviedad, el asa del *niño taza* que sujeta para que otros sujeten, revela el propósito de cruzarse transversalmente en las vías a esperar el tren: “nosotros vimos que el tren le pasó por encima, aunque tuvimos que esperar a que todos los vagones desfilaran. El tren lo había destrozado”.¹² Cuando uno de los cuerpos en este caso rompe transversalmente la topología del espacio curvado y se acuesta rectamente sobre las vías, es arrasado por un tren. La solución no es única, pero implica un tránsito violento de los cuerpos atopológicos en las topologías. Esto supone la presencia extraña de un niño proletario en un barrio burgués y que, por ende, cruza un límite, pero también una posición de lugar; o la de un japonés en una empresa con empleados argentinos que intercambian chistes homofóbicos que son tomados en serio; o la de un marqués en el Río de La Plata ante el cual Roxano grita: “oh con estos europeos de mierda”.¹³ La violencia se revela como un mecanismo desencadenado sobre esos cuerpos que atraviesan un espacio marcado topológicamente por la esfericidad cerrada, pero también revelando que las posiciones que bastarían para hacer de eso un lugar son inestables; puesto que, sin corresponderse con él, son atacados con cierto goce cruel o sexual por aquellos que son parte constitutiva de la topología, que se mantienen en su lugar. Los personajes fuera de topología en la ficción lamborghiniiana se

¹¹ LAMBORGHINI, *Novelas y cuentos*, I, 99.

¹² *Ibid.*, 100.

¹³ *Ibid.*, 80.

enfrentan, de este modo, a la crueldad del goce de aquellos que trazan relaciones de pertenencia a partir de posiciones fijas.

Los cuerpos violentados parecen dividirse, entonces, cada vez que lo atopológico es, en víctimas y verdugos. Sin embargo, las resoluciones nunca son claras. En *El Fiord* se desborda la crueldad y el goce de los cuerpos cuya naturaleza se ha desatado dentro de una casa que hace emerger una cierta revancha de las víctimas frente a los verdugos; es decir, cuerpos insurreccionales como en *El niño taza*, mientras que en “El niño proletario”, los verdugos estropean a la víctima hasta aniquilarla, o en *El pibe barulo*, las víctimas se convierten en victimarios dentro de un mismo nivel de pertenencia. Los cuerpos-pensamientos, los niños taza, proletarios, burgueses o barulos introducen en la topología una desclasificación, una atopologización, a la que sigue una reacción violenta y cruel, avasalladora de la multiplicación que suponen sus diferencias, por parte de aquellos que sí pertenecen al lugar y al espacio. Como si la topología intentara hacer pasar por la criba de la esfera a los cuerpos atopológicos lamborghiniños para retenerlos y descartarlos, al mismo tiempo, de su interior.

La demora en el final (de la literatura) de Sade

La dinámica tensa de la topología esférica cribada y unos cuerpos atopológicos que se presentan allí se complementa, por otro lado, con una transtemporalidad que, al tiempo que se enuncia, se pone en acto, a partir de lo cual adviene otra vez una potencia de lo inclasificable. “Que toda demora se contabilice: ganar el tiempo”, se plantea en *Sebregondi retrocede*.¹⁴ O en *Sonia*: “Si tuviéramos fuerzas –aunque, ¿para qué componer tangos si fuerza tuviéramos– tendríamos fuerza suficiente para no empezar, salvo si de eso se trata, de empezar un final”.¹⁵ Lo que emerge, entonces, es un tiempo que se demora en empezar un final, para ganar el tiempo y hacerlo en su prolongación. A esa demora y retardo de la escritura, David Oubiña la lee como una demora formal del inicio macedoniana, pero en realidad, es el retardo de la demora en el inicio del final, en la que si se trata de hacer tiempo permaneciendo indefinidamente en las puertas del comienzo, es para

¹⁴ *Ibid.*, 31.

¹⁵ *Ibid.*, 132.

empezar un final que se retarda.¹⁶ Aquí se juega el tiempo de la literatura como una transtemporalidad que retorna al presente cada vez, pero para demorar un final futuro que ella misma arrastra en sí. Y esa transtemporalidad, Lamborghini la demora leyendo en clave atopológica a la cultura argentina del pasado y del presente en perspectiva sadeana.

Porque si alguien se demora en el comienzo del final de Lamborghini, hace tiempo en él como un fantasma potente, como el gran otro atopológico que acecha su escritura, ese es Sade. Este fantasma en el que se demora la escritura, haciendo estallar una lógica de víctimas y victimarios que se multiplica en espacios esféricos cribados fue abordado desde diversas perspectivas críticas. Américo Cristófalo, por ejemplo, leyó cómo la composición teatral lamborghiniana, la propuesta de un pequeño teatro proletario, correlativa de las escenificaciones que los textos promueven, está atravesada material e históricamente por la teatralidad dieciochesca y pornográfica sadeana.¹⁷ David Oubiña señala cómo el Sade que retorna en Lamborghini está mediado por Lautremont y hasta por una genealogía maldita que se arrastra hasta Céline o Genet.¹⁸ Julio Premat lee la aparición de una sexualidad abyecta y sádica como un elemento central de la lengua de Lamborghini (volveré sobre esto).¹⁹ Y Gabriel Giorgi advirtió:

es, creo, en torno a esa complicidad entre el crimen y el experimento que Sade resuena en Lamborghini. No tanto (o no solo) la “violencia”, el teatro de la crueldad; no el paroxismo sexual; sino el hecho de que la literatura tiene lugar allí donde la ley se suspende, en los espacios cerrados, separados o aislados donde el orden legal no se aplica y donde una nueva configuración entre cuerpos y palabras tiene lugar.²⁰

Es interesante cómo Giorgi señala que Sade adviene en los espacios cerrados –podríamos ahora decir esféricos–, separados y aislados; puesto que, por un lado, esa topología espacial es la de los castillos, *boudoires* o bosques aislados en los que la escritura del marqués muchas veces se detiene. Pero si hacemos intervenir las apariciones insistentes de Sade en Lamborghini, podemos abrir una nueva dirección de lectura allí donde estas propuestas se han detenido. No es una impugnación a las mismas, sino una ampliación de la pers-

¹⁶ Cfr. OUBIÑA en DABOVE/ BRIZUELA, *Y todo el resto es literatura*, 71-93.

¹⁷ Cfr. CRISTÓFALO en LÓPEZ, *Lamborghini/ Libertella*, 97-104.

¹⁸ Cfr. DABOVE/ BRIZUELA, *Y todo el resto es literatura*, 71-93.

¹⁹ Cfr. PREMAT, “El escritor argentino y la transgresión”, 115-122.

²⁰ GIORGI en DABOVE/ BRIZUELA, *Y todo el resto es literatura*, 244.

pectiva en la que Sade insiste. Este aparece explícitamente no solo en el Marqués de Sebregondi que desembarca en el Río de La Plata, sino también en *Neibis*, ligado a una genealogía desplegada en el salón literario, pero fundamentalmente, en el relato que discurre a pie de página como el otro plano de la charla de salón, en el de la ficción misma. Allí, hay “sillones de lobos embalsamados, cuerpos guirnaldas como las exposiciones de Sade”.²¹ Sade es a quien pertenecen las exposiciones, las muestras, las genealogías de los cuerpos guirnaldas que son, además, una genealogía de escritores. Se convierte, así, en la clave para leer transtemporalmente un devenir de la historia y de la literatura argentina, allí donde las víctimas y los victimarios trazan una constelación mul-tiplicada de cuerpos guirnaldas, es decir, atopológicos que, sin embargo, intentan inscribirse en la topología de la literatura y de Argentina. Los cuerpos guirnaldas son, en *Nei-bis*, una biblioteca que expone a Macedonio Fernández, Guido Spano, Oliverio Girondo, Wilde y Byron. Algo que la escritura de Lamborghini sigue engarzando en su acontecer; por ejemplo en *Sonia*, aparece Roberto Arlt y en *Las hijas de Hegel*, Lucio V. Mansilla, como cuerpos guirnaldas que se exhiben. Pero es Sade quien los enhebra como colección, los expone en cuanto tales y le permite a Lamborghini leer y escribir la cultura argentina como una colección sadeana.

Lo que se enuncia en *Neibis*, en otras textualidades se convierte en el procedimiento central de la ficción. Así, “El niño proletario” deviene una demora temporal en *El matadero* de Esteban Echeverría, pero permeado por la lógica sadeana que transforma la disputa entre federales y unitarios decimonónica en una taxativa división entre víctimas y verdugos, proletarios y burgueses, de los cuerpos sometidos a una crueldad socio-sexual que genera goce y en el marco de una ficción que hace desembarcar en el Río de La Plata al Marqués de Sebregondi en una alusión directa a Sade. En esta misma dirección, ha sido señalado cómo la gauchesca lamborhiginiana engarza con el imaginario sadeano. Nicolás Rosa postula que:

la lengua de Martín Fierro [...], en la reposición de O. Lamborghini, tiene su diccionario en el idioma del delito de Dellepiane y su enciclopedia en las metáforas machaconas de los nombres de las transformaciones del cuerpo gay. Sus figuras más importantes son la penetración, la tumefacción, la inflación y la acumulación tan reiterada –frenética– del corte y el tajo.²²

²¹ LAMBORGHINI, *Novelas y Cuentos*, I, 114.

²² ROSA, *La lengua del ausente*, 169.

Es decir, todas figuras que remiten a la escritura sadeana, pero ahora puesta en juego en la gauchesca. Julio Premat (2002) lee cómo Josefina Lumer, en *El género gauchesco*, incluye a Lamborghini dentro de los textos enlazados con las fiestas del monstruo. Sostiene, de este modo, que en Lamborghini se trata de una *fiesta del garchar* que enlaza con la gauchesca en el uso y aparición de unas voces excluidas de la literatura. Por eso, en *El Fiord*, a partir de una relectura del peronismo en clave de gauchesca, se afirma de manera explícita “una sexualidad sádica dentro de ‘la barbarie’”.²³ En esta dirección, interesa, entonces, señalar cómo la demora de Lamborghini en Sade anuda cuerpos guirnalda del pasado literario en los que también se detiene para exponer una zona de la cultura argentina que es una versión latente del imaginario sadeano.

Sin embargo, Sade no es uno en Lamborghini; es atopológico y supone un inclasificable que hiere la escritura y la torna indecible por momentos, hasta hacerla escapar a cualquier adscripción o conjunto, incluso aunque se presente en ellos. Así, en uno de los últimos poemas compilados por Aira en las obras completas y escrito entre 1983-1985, podemos leer una puesta en distancia:

contra el sadismo, que tanto ha molestado/ poblando el mundo de rollizos mengueles/ el problema a la solución impele/ pero siempre ha sucedido/ Él mismo la busca, necesitado/ Es raro, pero siempre ha sucedido/ Fácil es alegrarle la vida a un parado./ Hay un remedio tan hermoso como el Lido./ Persistente recuérdale la tele/ (sin aludir al parado)/ que él no ha caído tan bajo:/ no un étlico perdido/ un vago, un ladrón, un pelele,/ tampoco del todo un retardado/ Sólo que no tiene trabajo/ Aun respira en la basa del envido/ Hasta yo, que siempre me rajo/ Sé que lo peor, lo que duele.²⁴

Si en un momento Sade es el que expone una colección, acá lo hace porque “siempre ha sucedido”, “persiste”, “aún respira”, pero como sadismo en la vida de un desocupado, como modo de relación tipológico social. Sade es el sadismo que se demora en el tiempo para dar inicio a un final de la literatura que nunca cesa. Es en este sentido que, como plantea Gabriel Giorgi, en él la literatura se suspende. Ahora bien, hay allí, en ese poema, una enunciación que nazifica a Sade a partir de los “rollizos mengueles” que siempre incomodan y que implica un “contra” el sadismo. El poema es críptico y hasta permanece inconcluso sintácticamente en el último verso, como la mayoría de las textualidades lam-

²³ PREMAT, “El escritor argentino y la transgresión”, 118.

²⁴ LAMBORGHINI, *Poemas*, 515.

borghinianas que, de esta manera, anudan la forma inconclusa con esa demora en comenzar el final. No estamos seguros, por ende, en ese final que se retarda, si el texto es una defensa irónica o un ataque al sadismo de Sade; si esa vinculación está dada por los detractores o por quién. En todo caso, es una presencia que se advierte apabullante, insistente, y que parece incomodar (¿a Lamborghini o a los demás?). En esa operación se repone toda una discusión que atraviesa el momento mismo de la modernidad francesa a la que Lamborghini no era ajeno –y su rol central en *Literal*, publicación vinculada con el estructuralismo y el psicoanálisis lacaniano bastan por sí mismas como evidencia muy trabajada por la crítica literaria argentina– y durante la cual había escrito la mayoría de los textos que aquí leímos.²⁵ Eric Marty (2015) sostiene que, de hecho, “hay que esperar hasta el S XX para que Sade sea tomado realmente en serio y leído”:²⁶ el año fundamental, y en cierta forma fundador, de lo seriamente moderno es 1947, gracias a la publicación de textos capitales: Klossowski, Bataille, Blanchot, a los que cabe agregar el número de la revista *Les Cahiers du Sud* titulado ‘Approches de Sade’, en el que participan por ejemplo André Masson e Yvon Belaval, así como la antología, muy importante, que publica y prologa Maurice Nadeau en las Éditions de la Jeune Parque.²⁷

1947 es también el año en que a nivel europeo se publica el texto de Adorno, “Juliette ou raison et morale”, que luego será incluido en la *Dialéctica de la Ilustración* (1974).²⁸ Como indica Marty, ese año condensa las lecturas modernas de Sade que comenzarán a oscilar, hasta el final del siglo, en torno de la polémica de si en dicha escritura estaban o no presentes las bases de los totalitarismos europeos que acecharon traumáticamente esta temporalidad. Se va de la nazificación a la desnazificación de Sade, una polémica moderna que, sostiene Marty, se clausura o cierra con la intervención indeterminada de Passolini en *Saló. O las 120 Jornadas de Sodoma* en 1975, un año después de la publicación del libro de Adorno-Horkheimer con el artículo que ya había aparecido en 1947 (y pocos años después de los primeros textos de Osvaldo Lamborghini).

²⁵ Para comprender estas relaciones, cfr. PELLER; “Lacanismo Literal”; “La flexión literal y la discusión sobre el realismo”; MENDOZA, “El proyecto Literal” IDEZ, “Pensar Literal”. Más allá de las polémicas y las posiciones diferentes sobre el espesor o no de la incidencia francesa en las prácticas del grupo *Literal*, del que Osvaldo Lamborghini era una figura central, lo que interesa señalar es esa particular conexión con lo francófono en un momento en el que Sade es aún un objeto privilegiado de reflexión filosófica en dicha cultura.

²⁶ MARTY, *¿Por qué el siglo XX tomó a Sade en serio?*, 11.

²⁷ *Ibid.*, 19.

²⁸ Primero aparece en New York, en 1944; luego en francés, en 1947.

Desde mediados de los años sesenta, hasta avanzados los ochenta, período que coincide con el transcurso que va desde las primeras publicaciones de Lamborghini hasta el poema “contra el sadismo”, es además la misma temporalidad en la que Sade, por otro lado, eclosiona en Argentina tanto en su circulación editorial como en el plano de la ficción. De acuerdo con un relevamiento que hemos realizado de las circulaciones de los textos de y sobre Sade en Argentina en los catálogos de Bibliotecas públicas y en sitios online de ventas de libros de usados, las ediciones de los textos sadeanos describen, por lo menos, tres cortes que trazan singularidades temporales muy precisas en su circulación.²⁹ El primero, desde 1881 hasta mediados de la década de los sesenta, se caracteriza por la circulación de Sade en libros provenientes de editoriales extranjeras en su mayoría. Los libros registrados por los catálogos están en lengua francesa y los estudios críticos que aparecen en español son en una apabullante mayoría importaciones culturales que tienden a posicionar el mito Sade desde un aspecto biográfico. Recién sobre finales de la década de los años cincuenta, aparecen ediciones críticas emblemáticas sobre la obra de Sade, como las de Simone De Beauvoir, Maurice Blanchot o Pierre Klossowski, todas en español. El segundo corte es desde mediados de la década de los sesenta hasta fines de los ochenta, cuando los catálogos registran una verdadera eclosión y un salto en las traducciones de la obra de Sade al español y en la publicación de sus obras por editoriales argentinas en un número desbordante, dentro de las cuales destaca Rodolfo Alonso. Una eclosión que apenas mermará con la dictadura y el retorno de la democracia, para volver, en el tercer corte, durante la década de los noventa en adelante, sosteniendo un ritmo vertiginoso hasta la contemporaneidad. De modo que en el momento en que Lamborghini comienza a escribir sus ficciones y a participar como miembro destacado de la generación *Literal*, las ediciones de Sade en español, así como los primeros estudios críticos argentinos de su obra, explotan de manera inusitada, en contraste con la precaria etapa previa.

Sin embargo, en esa previa, aparece la primera ficción sadeana en Argentina, que es preciso situar y destacar brevemente porque, entiendo, inscribirá los modos de su con-

²⁹ Los catálogos consultados pertenecen a la Biblioteca Nacional de la República Argentina Mariano Moreno, Biblioteca de Córdoba, Biblioteca Legislatura de la Provincia de Córdoba, Biblioteca Argentina de Rosario Dr. Juan Álvarez, Catálogo online de Bibliotecas populares de la ciudad de Buenos Aires, Catálogo online de la Biblioteca Popular Sarmiento de Santa Fe y catálogo con libros en venta de Mercado Libre. Por razones de espacio, aquí solo haremos mención de los resultados que estén directamente relacionados con lo que nos interesa pensar para complejizar y dar sustento a la hipótesis de la emergencia de las ficciones sadeanas en el momento en que Lamborghini comienza a escribir tanto sus libros literarios como a participar de la revista *Literal*.

sistencia como matriz cultural en adelante. En 1930, Arturo Capdevila publica *El divino marqués. Misterio dramático sobre el espantoso sino del marqués de Sade* (por editorial C.I.A.P.). Como su título indica, se trata de una pieza que remite a la mítica vida del Marqués de Sade. Se podría sostener que esa primera publicación en Argentina sobre Sade está en sintonía con la reposición mítica de la primera etapa de irrupción de Sade en el S XX en Europa. Sin embargo, hay que notar allí que la vida de Sade tiene la forma de una ficción dramática: es una obra de teatro. De inmediato, en Argentina, incluso la vida de Sade funciona como matriz productora de ficción y no de especulación filosófica o meramente biográfica como predominaba en la temporalidad europea. La ficción sadeana nace en Argentina en ese doble gesto de alusión directa a la figura del marqués, pero bajo el formato de una ficción. Ese es quizá el modo en que Sade se hizo pensamiento y escritura en Argentina, bajo el entramado de la ficción; es decir, se lo leyó como literatura e inscribió en la cultura argentina un repertorio imaginario. Si el texto de Capdevila puede considerarse el primero que realiza el desembarco de lo sadeano en el Río de La Plata, los de Osvaldo Lamborghini, pero también *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik y *Nanina* de Germán García, así como *El frasquito* de Luis Gusmán, deberían considerarse como aquellos que consolidan y terminan de hacer proyectivo ese imaginario en la seriedad de la cultura argentina en el mismo momento de la eclosión editorial y de traducción del Marqués de Sade en nuestro país.

Es en estas coordenadas culturales que podemos comprender cómo Sade hace tiempo en Lamborghini para leer la cultura argentina desde la ficción. A partir de allí, insistirá en una inmixión de otredad que inscribirá una atopología monstruosa y sadeana ya desde *El Fiord* (1969), un texto donde el goce sexual de unos sujetos atopológicos se pliega, además, con los diferentes modos de violencia política en Argentina peronista y posperonista, pasando por la dictadura de los setenta, así como a posteriori, por la posdictadura como una presencia aún incómoda. Pero esas coyunturas son suturadas con el pasado literario nacional como colección sadeana. Se trata de una matriz productora de ficciones donde los cuerpos atopológicos son acechados por la violencia sexual o, incluso, la provocan. Lamborghini escribe la Saló de Passolini en las pampas argentinas, pero para poner en escena cómo ese modo de violentar los cuerpos atopológicos o la violencia que surge de estos, gozosa, es una insistencia que se demora en la cultura argentina, una especie de constante transtemporal.

Y es en esta dirección que debemos leer también esos dos modos en que Sade aparece en la escritura de Lamborghini, como criterio de colección de los cuerpos guinaldas de la literatura argentina por un lado, pero también como puesta en distancia de lo sadeano que leíamos en el poema citado “Contra el sadismo”, por el otro. Tanto el comienzo como el final de la escritura oscilan en ese arco de tiempo que inscribe su doble posibilidad. Y allí se da, también, el trayecto que va de la desnazificación de Sade a su nazificación en el poema, casi de la misma manera que esta se dio en la temporalidad europea del S XX. Solo que la diferencia cabal es no solo la literatura en Lamborghini, sino también la posdictadura en la que el poema se escribe. Esa nueva temporalidad se anuda con el primer registro de 1986 en los catálogos de la Biblioteca Nacional de la *Dialéctica del Iluminismo*, de Adorno-Horkheimer, donde se lee lo sadeano en clave de matriz originaria de los desastres del capitalismo y del genocidio nazi en tanto puesta en acto de los principios económicos científicos de la Ilustración. De este modo, lo atopológico sadeano hace tiempo en un mundo esférico y cribado y, por ende, es también escritura/ lectura que revela una potencialidad inclasificable que derrama también sobre los tiempos de la Historia.

De este modo, si habilita una genealogía sadeana hacia atrás, como hemos indicado, también la proyectará a partir de entonces hacia adelante. Pienso, por ejemplo, en el baldío de César Aira en *Dante y reina*, donde la violación sadeana reaparece para darse vuelta y generar una relación amorosa interespecies que producirá en el futuro dos propuestas literarias ligadas al realismo. Así, mientras en Lamborghini lo sadeano era una flexión que se desligaba del realismo populista, en Aira, lo sadeano deviene realista de vanguardia.³⁰ Y la topología del baldío donde dos cuerpos atopológicos –Dante y Reina, que son un perro y una mosca, pero casi humanos– se encuentran sexual y violentamente, subvierte la valoración lamborghiniana para seguir hacia adelante con otra posibilidad: un matrimonio que supera el trauma y que al final repiqueteará en los confines del universo en la *Ciencia de la realidad y ¡Hay que hacer algo por el arte!*, dos revistas que dialogan mediante zumbidos y ladridos en galaxias lejanas, a partir de “una pesadilla benigna de amor”.³¹ En el tránsito que realiza Aira, lo sadeano se desliga de su politicidad

³⁰ Sobre el realismo de vanguardia en Aira, cfr. CONTRERAS, *Las vueltas de César Aira*.

³¹ AIRA, *Dante y Reina*, 91.

y define un problema de la ficción: realismo y ciencia. En cierto modo ese uso se encuentra en Aira, además, atravesado por el Sade surrealista, maldito y alusivo de Pizarnik y el irreverente de Copi, solo que en él se resuelve como un repertorio de pura invención que jaquea las valoraciones instituidas a partir de un goce literario. Y con esta serie, tenemos que advertir que en el devenir cultural, Sade adviene por conexión indirecta, por ósmosis en la relación con otros escritores, a partir de un repertorio imaginario. Sade llega a Aira vía Lamborghini, Pizarnik y Copi, no por vía directa; pero allí está en ese goce de la violación en el baldío que da origen a revistas literarias que subvierten las valoraciones del propio imaginario del que parten, incluso.

En otro momento de la ficción más próximo, se vuelve a repolitizar lo sadeano en Gabriela Cabezón Cámara. En los cuerpos atopológicos y sexuales que cruzan fronteras e inventan modos de vivir en la Villa El pozo de *La virgen Cabeza*, se desentierra el tiempo en un barro sin igual de la cultura mundial y Argentina ligado a la crueldad; o en el puticlub de *Beya*, lo que aparece es una fuerza sadeana que empodera a las víctimas desde un feminismo radical que aniquila a sus verdugos.³² Se apela, así, a la atopológia sexual que los cuerpos sadeanos multiplicaban en sus topologías cerradas en consonancia con los planteos de Judith Butler que, cuando lee a Beauvoir, sostiene que Sade liberó al sexo de sus restricciones morales y genéricas.³³ Es a partir de estos pasajes –saltos– de un Sade que permite leer la política y la cultura argentina desde la ficción en Lamborghini, luego, de un uso literario de Sade en Aira y de su repolitización feminista en Cabezón Cámara, que ese repertorio es constitutivo de una imaginación que es atopológica porque está abierta a los usos y circulaciones que hacen tiempo y que el tiempo hace de ellas en cada escritura y en cada momento. Es también en este sentido que Luz Rodríguez Carranza, cuando analiza las revistas literarias argentinas en que se reflexiona sobre Sade –*Primera Plana*, *Los libros*, *Babel*–, admite que “cada tanto, Sade” reaparece en Argentina.³⁴

Hay, con todo, en ese Sade atopológico como matriz ficcional de los cuerpos que surcan la esfera cribada de Lamborghini, algo más que revela un hacer tiempo en la topología de los espacios (geométricos, literarios y del mundo). Es Sade quien lleva a muchos

³² Abordé estos problemas sobre la obra de Cabezón Cámara en MOLINA, “Ventriloquia sadeana en la villa de *La virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara”.

³³ Cfr. BUTLER, “Beauvoir sur Sade. De la sexualité à l'éthique”.

³⁴ Cfr. RODRÍGUEZ CARRANZA, *Interpelaciones*, 118.

de los autores de *Y Todo el resto* o incluso de la compilación de Silvana López, *Libertella/Lamborghini*, a ligar la escritura lamborghiniana con la modernidad estética; con, asegura Graciela Montaldo, la insistencia en una literatura moderna que ya no existe más.³⁵ Es cierto que el detenimiento en una literatura escrita para lectores y no para el mercado a partir de la marca de la ilegibilidad, así como del incómodo universo en clave sadeana, hay una reverberancia de la autonomía moderna. Del mismo modo, en el Marqués de Sade, en *Ideés sur les romans* se promueve también, en el siglo de la autonomía estética kantiana, una defensa específica de la ficción viciosa como modo de atraer al lector, desde una concepción que anticipa los romanticismos y posromanticismos del Siglo XIX. Pero, como sostiene Oscar del Barco en la “Introducción” a la *Philosophie dans le boudoir*, en Sade también opera una “complejidad inespecífica”³⁶ que lo saca del registro autónomo de la modernidad. Se refiere, con estos términos, a que se expande y, al mismo tiempo, atraviesa diversos campos del saber, produciendo efectos disímiles. La escritura de Sade es abordada como verdad filosófica, como tipología psicológica, como intervención social, como ficción literaria que adviene en diversos géneros: novela, poesía, cuento y teatro. También, la “complejidad inespecífica” remite a las contradicciones ideológicas y conceptuales que esa escritura en su devenir desenfrenado poseía, como si difícilmente pudiera someterse a una clasificación rigurosa, a un único punto de vista, ya que en saltos conceptuales, por momentos afirmaba lo que acaba de negar o viceversa.

Es en esa complejidad inespecífica, pero a la luz de una matriz imaginaria que opera en un hacer tiempo que retrasa el final, que debemos situar la escritura sadeana de Lamborghini como aquella que demora el fin de lo moderno, porque insistentemente lo comienza. Y en la demora de su final, abre la mera esfera autónoma y la criba, anudando discursividades sociales, topológicas, políticas y psicoanalíticas que también se juegan en el terreno de la escritura.

Es de este modo que opera la transtemporalidad sadeana que deviene en cada momento como una demora del fin de la literatura. Y por esto, Lamborghini aún sigue siendo, después de más de cuarenta años, nuestro contemporáneo, al entrar en contacto y demorarla, marcándola sadeanamente, con una actualidad oscura que es también el pasado donde comienza el fin de la literatura cada vez para interpelarnos.

³⁵ Cfr. MONTALDO en Davobe/Brizuela, *Y todo el resto es literatura*, 255-277.

³⁶ Cfr. DEL BARCO, “Introducción”, 23.

Bibliografía

Fuentes

- AIRA, CÉSAR: *Dante y reina*, Buenos Aires: Mansalva 2009.
- CABEZÓN CÁMARA, GABRIELA: *La virgen Cabeza*, Buenos Aires: Eterna cadencia 2009.
- CAPDEVILA, ARTURO: *El divino marqués. Misterio dramático sobre el espantoso sino del Marqués de Sade*, Buenos Aires: C.I.A.P. 1930.
- LAMBORGHINI, OSVALDO: *Novelas y cuentos*, I-II, Buenos Aires: Random House Mondadori 2003.
- *Poemas 1969-1985*, Buenos Aires: Random House Mondadori 2012.
- *Tadeys*, Buenos Aires: Random House Mondadori 2012.
- SADE, MARQUÉS DE: *Ideas sobre la novela*, Barcelona: Cuadernos Anagrama 1970.
- *Œuvres Complètes*, Paris: Bibliothèque de la Pléiade 1990-1998.
- *Idees sur les Romans*, Paris: Librairie Ancienne et Moderne Édouard Rouveyre 1878.

Literatura crítica

Catálogos

- Biblioteca Argentina de Rosario Dr. Juan Álvarez.
- Biblioteca de Córdoba.
- Biblioteca Legislatura de la Provincia de Córdoba.
- Biblioteca Nacional de la República Argentina Mariano Moreno.
- Biblioteca Popular Sarmiento de Santa Fe.
- Bibliotecas populares de la ciudad de Buenos Aires.
- Catálogo de venta de Mercado Libre.

Libros, artículos y revistas

- ADORNO, THEODOR/MAX HORKHEIMER: *Dialéctica del Iluminismo*, Madrid: Trotta 1998.
- BADIOU, ALAIN: *El siglo*, Buenos Aires: Manantial 2005.
- *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento*, II, Buenos Aires: Manantial 2006.
- BATAILLE, GEORGES: *La literatura y el mal*, Madrid: Editora Nacional 2005.
- *El erotismo*, Barcelona: Tusquets 2009.
- BLANCHOT, MAURICE: *Lautréamont y Sade*, México: FCE 2016.
- BUTLER, JUDITH, “Beauvoir sur Sade. De la sexualité à l'éthique”, *L'Homme & la Société* 150-151 (2003/4), 69-97.
- CONTRERAS, SANDRA: *Las vueltas de César Aira*, Rosario: Beatriz Viterbo 2001.
- DE CERTEAU, MICHEL: *La invención de lo cotidiano*, México: Universidad Iberoamericana 1999.
- DEL BARCO, OSCAR: “Introducción”, MARQUÉS DE SADE: *La filosofía en el tocador*, Buenos Aires: Colihue 2010, 5-93.
- DAVOBE, JUAN PABLO/ NATALIA BRIZUELA (eds.): *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, Buenos Aires: Interzona 2008.
- IDEZ, ARIEL: “Pensar Literal”, *Literal. Edición facsimilar*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional 2011, 20-28.
- LACAN, JACQUES: “Discurso de Baltimore. Acerca de la estructura como mixtura de Otridad, condición sine qua non de absolutamente cualquier sujeto”, *Acheronta* 13 (2001), s/p.

- LE BRUN, ANNIE: “Soudain un bloc d’abîme, Sade”, MARQUIS DE SADE: *Œuvres Complètes*, I, Paris: Fonds Pauvert 1986, 11-338.
- LÓPEZ, SILVANA (ed.): *Libertella/Lamborghini*, Buenos Aires: Corregidor 2016.
- LOZANO IMÍZCOZ, MARÍA TERESA: “La conjetura de Poincaré. Caracterización de la esfera tridimensional”, *Monografías de la Real Academia de Ciencias de Zaragoza* 26 (2004), 105-112.
- MARTY, ERIC: *¿Por qué el siglo XX tomó a Sade en serio?*, Buenos Aires: Siglo XXI 2014.
- MENDOZA, JUAN JOSÉ: “El proyecto Literal”, *Literal. Edición facsimilar*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional 2011, 7-19.
- MOLINA, CRISTIAN: “Ventriloquia sadeana en la villa de *La virgen Cabeza de Gabriela Cabezón Cámara*”, *REVELL* 22 (2019), 124-142.
- O’SHEA, DONALD: *La conjetura de Poincaré. En busca de forma del universo*, Barcelona: Tusquets 2008.
- PELLER, DIEGO: “Lacanismo Literal”, *Boletín/16 del Centro de Teoría y Crítica Literaria* 16 (2011), 1-21.
- “La flexión literal y la discusión sobre el realismo”, [<https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/12/02/la-flexion-literal-y-la-discusion-sobre-el-realismo/> (última consulta 17 de febrero de 2020)], s/p.
- PREMAT, JULIO: “El escritor argentino y la transgresión. La orgía de los orígenes en *El Fiord*, de Osvaldo Lamborghini”, *América. Cahiers du CRICCAL* 28 (2002), 115-122.
- RODRÍGUEZ CARRANZA, LUZ: *Interpelaciones*, Villa María: EDUVIM 2019.
- ROSA, NICOLÁS: *La lengua del ausente*, Buenos Aires: Biblos 1997.