

La mierda escrita no huele: aproximaciones a *El Fiord* de

Oswaldo Lamborghini¹.

Por Mauricio Grandón Oñate.

Resumen:

Proponemos que el relato *El Fiord* de Oswaldo Lamborghini es una utopía donde se asiste a una sucesión de hechos, que podemos denominar como situación construida, entendida a través de una unidad de comportamiento en el tiempo, en un escenario determinado, así como una fuerza experimental basada en deseos primitivos que orientan el campo de actividades temporales, alzándose como material constitutivo de una nueva realidad. Es así como el relato evidencia un experimentalismo, tanto lingüístico como en cuanto al comportamiento de los personajes, constituyendo una colectividad guiada por la ira y el deseo. Para comprobar ello, se busca establecer aproximaciones literarias, considerando la complejidad que ofrece el relato en su juego entre lectura literal y lectura alegórica.

Palabras clave: situación construida, segmentaridad, banco de ira.

¹ Trabajo presentado como requisito para la asignatura “Problemas de la literatura hispanoamericana”, en el contexto del programa de Magíster en Literaturas Hispánicas de la Universidad de Concepción, durante el primer semestre de 2015.

La siguiente investigación busca establecer aproximaciones literarias a *El fiord* de Osvaldo Lamborghini, considerando la complejidad que conlleva un juego constante entre lectura alegórica y lectura literal. Para ello, se hace uso de conceptos tales como *situación construida* de la Internacional Situacionista, *segmentaridad* de Deleuze y Guattari, *banco de ira* de Sloterdijk, entre otros. Pero antes de comenzar con el análisis convocado, se deben esclarecer ciertos aspectos concernientes a la concepción del relato y su autor.

Osvaldo Lamborghini fue un escritor y poeta argentino. Nace el 12 de abril de 1940 en Buenos Aires y muere el 18 de noviembre de 1985 en Barcelona, España. La ciudad donde nace y la ciudad donde muere no dejan de ser un dato relevante al constituirse síntesis de la vida errática que llevó el autor durante su vida, transitando por ambos lados del Atlántico hasta establecerse definitivamente en Barcelona pocos años antes de su muerte. Algunos datos biográficos del autor importantes para nuestro posterior análisis serán la militancia política de su padre², el acontecer político contemporáneo de Argentina³ y, por supuesto, sus lecturas de juventud, dentro de las que podemos encontrar a Hegel, Marx, Freud, entre otros⁴.

A grandes rasgos, se puede decir que la estética de Lamborghini es concebida como protesta al populismo que abundaba en la literatura argentina de las décadas '60-'70, elemento que funcionaba de manera transversal a todas las manifestaciones artísticas

² El padre de Osvaldo Lamborghini fue un ingeniero que trabajó para el gobierno de Juan Domingo Perón.

³ El Peronismo (1945-1955), la Revolución Libertadora (1956-1958), el Golpe de Estado de 1976, entre otros.

⁴ Más adelante, se incluiría como gran influencia la lectura de Lacan, pero este acercamiento sería posterior a la publicación de *El niño proletario* (1973).

supeditadas al discurso político preponderante. Para graficar lo anterior, se cita un extracto de una entrevista realizada al autor⁵:

Lo que me llamaba la atención es que para el 70-73 vos estabas en la revista *Literal*; en aquel momento parecía que la revista tenía un enemigo...

Si, el populismo. Eva Perón era popular, los chicos de clase media de Filosofía y Letras, son populistas. La estética del populismo es la melancolía. Y, yo no estaba en *Literal*, yo hacía junto con Germán García, *Literal*.

¿"El niño proletario" es un mito populista?

No, ¿por qué un mito?

Digo, constituido por la propia literatura de Boedo. Me refiero a *Larvas*, por ejemplo.

¿Querés que te diga la verdad? ¿Cuál es el gran enemigo? Es González Tuñón; los albañiles que se caen de los andamios, toda esa sanata, la cosa llorona, bolche, quejosa, de lamentarse. Una ideología siempre te propicia para pelotudeces, pero también para mitos heroicos. Cuando te criás dentro de mitos heroicos me parece abyecto quejarse. Esto es poesía quejosa, hacer esta especie de orgullo de padre proletario, que se levantaba a las cinco de la mañana con sus manos callosas; que traía pan crocante a la mesa. [...] Es decir, que los escritores tienen que valer por el sufrimiento que venden y por las causas nobles de ese sufrimiento. (<http://golosinacanibal.blogspot.com/2005/11/el-lugar-del-artista-entrevista.html>)

En cuanto a la oposición ejercida contra el *populismo*, Lamborghini utiliza, si no como reacción, sí como carácter propio, una saturación de elementos constituyentes o detalles de estos, provocando estupor en el lector, resultante del despliegue grotesco que entraña una profundidad difusa, a la vez compleja. Comúnmente, a raíz de las aproximaciones anteriores, se suele emparentar su estética con la del poeta argentino Néstor Perlongher, denominada como *neobarroso*. Ante esto, es necesario aludir al mismo Perlongher refiriéndose a *El fiord*:

⁵ Lecturas críticas: revista de investigación y teorías literarias. Buenos Aires, año I, n°1, 1980, p. 48-51.

Así practica El Fiord una barroquización sorprendente –sorprendente porque ella no apela a las convenciones de la rimbomba “poética”, construida con los materiales del lenguaje poético convencional – empero también se recurra, en la vorágine, a esos giros. Ese efecto de barroquización pasa por cierto “horror vacui”, horror al vacío. Tapiz apretujado, pero que en vez de esplender en la nobleza de sus gasas y aterciopelados moños, se urde a espumarajos, a escupitajos, a baldes de sangre y mierda, a chonguerías. Y aquí vale plantear una cuestión: ¿es Lamborghini barroco?

La estupefacción de ese planteo puede despertar –ya que parece que estuviésemos aquí más lejos del barroco como convencionalmente se entiende, que del grotesco cuyo extrañamiento ya entrevimos- autoriza el recurso a la pirueta: ¿Lamborghini no sería más bien –si cabe el paródico neologismo- “neobarroso”? Eso porque lo labrado y lo proliferante se acollaran en cierto efecto (diríamos, quizás, demanda) de profundidad que, desbordada ya por la abundancia literal, ya por la operación de simulacro, chapotea, como “El Niño Proletario”, en el barro ensangrentado⁶. (http://www.elortiba.org/lambor.html#Ondas_en_El_Fiord).

Complementando lo anterior, también cabe mencionar aquello que expresa Astuti (1996)⁷: “...en Lamborghini, en su escritura singular, no se representa el dolor sino que, gozosamente (sin catarsis alguna), insiste una falla: aquella que surge del rechazo de toda posibilidad “heroica”, o pedagógica, frente a la realidad”. Es así como se establece una caracterización sintética de la propuesta narrativa conjuntamente a su relación con la realidad y sus posibilidades.

De esta forma, teniendo en cuenta la breve revisión de la propuesta est-ética de Lamborghini, así como de la obra que suscita el comentario, habrá de introducirse el objeto de estudio propiamente tal, es decir, *El fiord*. Pero antes de comenzar su análisis, se hará una pequeña revisión de la historia del texto, lo cual podría ser una anécdota clave para

⁶ Cuadernos de la comuna N°33, Puerto General San Martín, Santa Fe, noviembre de 1991. También, se puede encontrar en Diario de Poesía, 1995.

⁷ Astutti, A. (1998). Mientras yo agoniza: Osvaldo Lamborghini. *Boletín*.

aproximar el universo del relato y entender la génesis de un fin accidentalmente extraliterario, es decir, siguiendo la lógica de César Aira (1988), fundar un mito. El relato se escribe entre octubre de 1966 y marzo de 1967, para ser publicado finalmente en 1969; en tanto objeto libro, era de dimensiones pequeñas, lo que aumentaba la intriga sobre lo que pudiera contener. Sólo se podía conseguir en una sola librería de todo Buenos Aires, previa conversación discreta con el librero para solicitar un ejemplar. A pesar de contar con una difusión por parte de aquellos que sí pudieron obtener el librito y de la gran y fugaz venta que conllevó su publicación, nunca fue reeditado, sin embargo, todas estas circunstancias garantizaron su posicionamiento en los circuitos literarios *underground* de Buenos Aires. Por lo tanto, tratamos con un mundo un tanto hermético, de pequeña extensión, pero que, de alguna manera, sin lecturas o conocimientos previos, intuye un misterio...o algo prohibido, quizás⁸.

El fiord ha suscitado varias lecturas dependiendo de la focalización que tome la perspectiva del lector o del crítico, lecturas que en su mayoría han sido políticas o lingüísticas⁹, pero que asumen como base el nivel metafórico del texto, desplegado a través de una sucesión de hechos o de personajes que (por un detalle, una pista o un actuar) sintetiza una interacción interpersonal a nivel de masa¹⁰. Si bien, puede desplegarse un

⁸ Meras especulaciones que funcionan como juego de rol con respecto a un lector sin conocimiento de la obra de este escritor. En otras palabras, licencia ensayística.

⁹ *Osvaldo Lamborghini: la lengua larga y la boca sucia* (2009) de David Oubiña; *Revolución-porno: El Fiord y el estado Eva-peronista* (2000) de John Kraniauskas; *Acerca de El Fiord, de Osvaldo Lamborghini* (2001) de Liliana Guaragno, entre otros.

¹⁰ Esto pareciera ser contradictorio, pero es una constante a lo largo de todo el relato que los personajes se relacionen entre sí, en tanto figuraciones individuales, que adquieren identidad colectiva a raíz de las iniciales de sus nombres, como por ejemplo Carla Greta Terón (CGT= Confederación General del Trabajo de la República Argentina), conjuntamente con el hecho de que ella está pariendo a un niño que tendrá por nombre Atilio Tancredo Vacán, compartiendo las mismas iniciales de nombre con Augusto Timoteo Vandor, dirigente sindicalista de la CGT, asesinado el mismo año que la aparición de *El fiord*.

sustento metafórico, es en la base de este donde radica su relación con el contexto político inmediato, tal cual como expone Schettini (2005)¹¹:

El episodio que relata “El fiord” es para Lamborghini una matriz a partir de la cual pudo pensar cómo la Argentina construye su relación con el trabajo menos con una operación sobre el mundo o la naturaleza que como una representación de sí mismo, del trabajo mismo y su lugar de representación por antonomasia: el sindicato. [...]

Es por eso que la escena de tortura, incesto y muerte de El fiord es también una alegoría político/sexual idéntica a la de una familia incestuosa: una representación del matrimonio entre Gobierno y Sindicato que tiene como rehén, hijo y víctima de una violación, a los trabajadores que ocupan el lugar del niño.

De acuerdo al comentario anterior, se especifica que el sustento metafórico será de tipo alegórico, considerando un carácter político y/o sexual. Frente a la alegoría que estructura el relato, David Oubiña (2009) dice:

Si *El fiord* es una instancia crucial dentro de esa operación es porque constituye una alegoría, pero que se inscribe literalmente en los cuerpos. Allí radica su originalidad en tanto *literatura política*. Se trata, en efecto, de un relato político, pero no tanto por su tema: lo es, sobre todo, en su experimentalismo extremo. [...] Como si buscara crear una especie de slang, de argot, de lengua menor en constante mutación. Una lengua paradójica que desborde las categorías del catastro lingüístico.

No narrar la política mediante la literatura sino hacer la política en la literatura. Hay aquí una *militantización de la literatura* que es lo opuesto a una *literatura militante* tal como aparece en esos mismos años en, por ejemplo, Rodolfo Walsh. Es cierto que se trata de una alegoría política, pero –y ésta es la torsión a la que la somete Lamborghini- exige ser leída literalmente. No simbólicamente sino en las acciones concretas de los cuerpos. El mundo de *El fiord* es un mundo de deseo y violencia.¹²

¹¹ Schettini, A. (2005). Osvaldo Lamborghini: Argentina como representación. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 12.

¹² Texto leído por el autor en las XXIII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana, Casa de la Cultura, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2009, y posteriormente

También, en *Revolución-porno: El fiord y el estado Eva-peronista* (2000), John Kraniauskas evidencia el soporte alegórico del relato, incluyendo el imaginario pornográfico como parte de la tríada constitutiva conformada por los aspectos señalados anteriormente sumado al elemento político:

Quisiera sugerir aquí que la porno-*novella* de Osvaldo Lamborghini, *El fiord*, emerge y refleja esta crisis política para constituir un ataque literario (y sexual) al Estado argentino, una ocupación de su aparato vacío, ahora transformado en escenario e incluso, quizás, un espejo. Escrito entre octubre de 1966 y marzo de 1967 (y publicado en 1969, el año del “Cordobazo”), el relato constituye –frente a los golpes militares de 1956 y 1966- no una demanda por justicia peronista, sino una irrupción pornográfica en esta escena, una re-ocupación del espacio del Estado por una particular “sinrazón” peronista; en otras palabras, una suerte de teatro perverso, cruel, que escenifica todavía otra revolución argentina, no una revolución proletaria sino una Revolución-porno que a través del sacrificio, reinstala la ley peronista: “¡El General ha muerto! ¡Viva el General!”. Es aquí donde el texto se vuelve un espejo. Porque *El fiord*, desde mi punto de vista, se ofrece ser leído como alegoría de la emergencia de una “izquierda nacional”, la transformación “socialista” del peronismo en resistencia entre 1956 y 1966, la emergencia de una posible alternativa al peronismo en el movimiento gremialista obrero (“Vandorismo”), así como la prefiguración de cambios futuros en los inicios de los ‘70 (y los orígenes de la fuerza guerrillera urbana peronista de izquierda, los Montoneros).

Otra reflexión es propuesta por Liliana Guaragno (2001), en la cual se le otorga un sustento filosófico, relacionando el texto con la cuestión del mal, en tanto presentación (y no representación, como dice ella misma) de este a partir del actuar del lenguaje.

Acorde al siglo, el mal se instala en la acción obscena y brutal, *El fiord* puede dar lugar al rechazo, porque su jerga rompe el pacto de la palabra social, o, se participa de su “humor”, a una sorda risita, cuyo diminutivo es la casi negación de la “culpa”, que aparece como ausencia en la dislocación (casi) totalitaria del orden del discurso que afecta los cuerpos para resolverlos en su carne –significante. Letra y carne que forman texto de las letras argentinas, a las que se sacude

desde lo que habla sin parar, lo interdicto, lo no descriptible: terror, salvajismo, lo no-humano de la humanidad, no la fiesta sino la “fiestonga del garchar”.
(<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag18guaragno.htm>).

Para concluir la revisión de la crítica que ha tenido *El fiord*, con sus respectivas focalizaciones teóricas, es necesario aludir a las palabras del escritor argentino César Aira, quien fuera albacea de Lamborghini¹³, situadas en el prólogo a *Novelas y cuentos*, publicado por Ediciones Serba en 1988, y que viene a ser una síntesis de los textos críticos, evidenciando procedimientos transversales al tratamiento de la literatura (en específico, la literatura argentina, cifrada en la mención a Borges), conjuntamente con una continuación de esta.

El fiord es una alegoría, pero mucho más que eso es una solución al enigma literario que plantea la alegoría, que intrigó a Borges. La solución que propone Osvaldo, tan sutil que, al menos a mí, me resulta casi inaprensible, consiste en sacar al sentido alegórico de su posición vertical, paradigmática, y extenderlo en un continuo en el que deja de ser el mismo (de eso se trata el sentido, todo sentido, de un abandono de un término por otro) y después vuelve a serlo, indefinidamente.
(http://www.elortiba.org/lambor.html#Osvaldo_Lamborghini_y_su_obra_).

Considerando la reflexión de Aira, ahora el análisis se centrará en el relato, caracterizándolo como una alegoría, la cual deberá leerse de manera metafórica y/o literal. Para ello, la aproximación será desde lo más general a lo más particular, haciendo uso de conceptos que descifre(n) la(s) alegoría(s), de tal modo que se pueda transparentar la complejidad de pliegues que constituyen el universo del relato. Según esto, se propone que *El fiord* es una utopía en su acepción básica (o etimológica), es decir, los sucesos que se

¹³ “...si no recuerdo mal, y dejó como albacea literario a su discípulo más querido, César Aira, que viene a ser lo mismo que si una rata deja como albacea testamentario a un gato con hambre.” (Bolaño, 2013:28).

llevan a cabo ocurren en un no lugar, un lugar no determinado, donde los personajes se refieren al exterior sólo en dos segmentos:

1. Estallaron todos los vidrios de la casa, se hicieron añicos. La primera bola de fuego incendió la cabellera de Alcira. [...] La segunda bola de fuego calcinó la mano izquierda de Carla Greta Terón. Entonces apareció mi mujer. Con nuestra hija entre los brazos, recubierta por ese aire tan suyo de engañosa juventud, emergía, lumínica y casi pura, contra el fondo del fiord.

Los buques navegaban lentamente, mugiendo, desde el río hacia el mar. La niebla esfumaba las siluetas de los estibadores; pero hasta nosotros llegaba, desde el pequeño puerto, el bordoneo de innumerables guitarras, el fino cantar de las rubias lavanderas. (2010:17).

2. Me lo agarró al entrañable Sebas de una oreja y lo derrumbó bajo el peso de la bandera. Yo lo ayudé a incrustarle el mástil en el escuálido hombro: para él era un honor, después de todo. Así, salimos en manifestación. (2010:25).

Si bien, la referencia no es exacta ni particular, pero indudablemente se refiere a un exterior con respecto al lugar de donde se enuncia el mensaje, este lugar indeterminado por ausencia de marcas lingüísticas territoriales. Es en este espacio, todavía no develado, que ocurren el parto, la orgía, el asesinato, el descuartizamiento y la ingesta de los restos del cadáver, por mencionar algunas de las acciones más relevantes. Entonces, nos localizamos en una suerte de no espacio, o utopía, en la cual se asiste a una sucesión de hechos que, siguiendo los postulados de la Internacional Situacionista, es planteada como *situación construida*, entendiendo esta como la definición entregada en el primer número de *Internationale Situationniste* (París, 1958-1972): “Momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos”¹⁴. Por lo tanto, habrá de encontrarse en este espacio indefinido (pero que, sabemos por inferencia, corresponde a un interior), también llamada situación construida, a

¹⁴ <http://www.sindominio.net/ash/is0108.htm>

Carla Greta Terón, El Loco Rodríguez y un narrador que está observando la serie de hechos que van sucediendo, o, también, superponiendo¹⁵, de alguna manera sujetos al ambiente que se va elaborando por la autoridad que ejerce Rodríguez. A continuación, se profundiza en el concepto de situación construida:

La concepción que tenemos de “situación construida” no se limita al empleo unitario de los medios artísticos que concurren en un ambiente, por grandes que puedan ser la amplitud espacio-temporal y la fuerza de dicho ambiente. La situación es al mismo tiempo una unidad de comportamiento en el tiempo. Está formada por los gestos comprendidos en el escenario de un momento. Estos gestos son el producto del escenario y de sí mismos. Producen otros escenarios y otros gestos. ¿Cómo orientar estas fuerzas? No nos contentaremos con los entornos experimentales producidos mecánicamente si esperamos sorpresas de estos entornos. La dirección realmente experimental de la actividad situacionista es el establecimiento, a partir de deseos más o menos conocidos, de un campo de actividad temporal favorable a esos deseos. Ello sólo puede traer consigo el esclarecimiento de los deseos primitivos y la aparición confusa de otros nuevos cuya raíz material será precisamente la *nueva realidad* constituida por las construcciones situacionistas. (<http://www.sindominio.net/ash/is0107.htm>).

Se cree que esta profundización cohesiona varios elementos presentes en el relato, o bien, herramientas susceptibles de utilización para el análisis, tales como la situación entendida como unidad de comportamiento en el tiempo, los gestos productos de sí mismos y el escenario, así como la fuerza experimental que orienta un campo de actividad temporal, basada en deseos primitivos o nuevos, germinados en la misma situación, alzándose como material constitutivo de la nueva realidad que se pretende establecer. Esta condensación de elementos entrega aproximaciones tanto para el relato en sí mismo como para entender el proceso creativo del autor, pudiendo abrir otra entrada a su hermética construcción a través del experimentalismo que lleva a cabo a nivel lingüístico; retomando las palabras de

¹⁵ La mujer intenta parir, mientras vomita y El Loco Rodríguez le da latigazos.

Oubiñas (2009), Lamborghini construye un relato político debido al experimentalismo extremo que vuelve paradójica la lengua. En palabras de él mismo:

Yo me proponía cosas tales como: ¿por qué salir como un estúpido a decir que estoy en contra de la burguesía? ¿Por qué no llevar a los límites y volver manifiesto lo que sería el discurso de la burguesía? ¿Qué va a quedar comprometido? Planteado en términos gramaticales: un pronombre: yo. ¿Qué quiere decir yo? En esa época yo no tenía nada que ver con Freud, no había una idea de la cosa de elidir al sujeto, cambiarlo de posición en el discurso. (<http://golosinacanibal.blogspot.com/2005/11/el-lugar-del-artista-entrevista.html>).

Aparte del experimentalismo evidenciado en el proceso creativo del autor, existe el experimentalismo de comportamiento por parte de los personajes que, presionados por el ambiente, el ejercicio del poder o sus propios deseos, dan cuenta de una situación límite o, más apropiado sería decir, situación grotesca. Esta presión desesperante se puede ver cuando el narrador, cansado de los latigazos de El Loco Rodríguez y de las torturas hechas a su amigo Sebas¹⁶, reacciona violentamente, ensartándole sus dientes en el hombro. En cuanto a este episodio, habrá que agregar lo siguiente:

Con respecto a la ira, la transformación correspondiente se consumiría tan pronto como la producción vengadora de dolor transformara su forma de venganza en forma de revolución. La revolución, en el sentido más amplio de la palabra, no puede ser asunto del resentimiento de personas individuales aisladas, aunque en momentos críticos tal afecto se vea también satisfecho. La revolución implica, en efecto, la fundación de un banco de ira cuyas inversiones deben ser consideradas de manera tan exhaustiva como las operaciones del ejército antes de la batalla decisiva y las acciones de un consorcio mundial antes de la opa hostil al competidor. (Sloterdijk, 2010:81).

¹⁶...cuando Sebastián planeó, ensartóle El Loco el mango del látigo en el raquítico culo. Sebas describió su parábola profiriendo un “ah” melodioso, y postróse en un rincón luego del inevitable estrellamiento de su cráneo contra el muro: evidentemente, nuestra anterior militancia en el MRP no nos estaba sirviendo de mucho. (2010:22).

Es así como la ira, mediada por la venganza, se manifiesta colectivamente a partir del descuartizamiento del cadáver de El Loco, posterior a las mordidas y los disparos que le diera el narrador, momento catártico que culminaría con una *cena*, previa al fulgor político.

Cortó también la pierna achicada y se la dio a despellejar a Alejo Varilio Basán, fanático de la masturbación. Ella se comió los ojos. Cagreta la cabeza entera. Yo, una mano crispada. El Basti lamió en su rincón trozos irreconocibles, y unas hormigas invasoras liquidaron el resto. (Lamborghini, 2010:24).

Existe una situación construida, sin referencias al mundo exterior, por tanto, autónoma en cuanto al accionar de los personajes involucrados, siendo esta autonomía matizada por las referencias a un mundo externo o anterior que no denota sujeción a un lugar, más bien, nostalgia por un acontecer político, es decir, algo que fue, algo que ya pasó. Los personajes funcionan de forma contradictoria, puesto que es evidente la visceralidad de la cual son portadores, pero la lectura señala una premeditación que media la experiencia; obviando las excepciones, como el caso de la mordedura en el cuello, pareciera ser que los hechos forman parte de un *statuo quo*, lo que es lógico pensar teniendo en cuenta las reacciones de ellos frente a los acontecimientos. Se asiste a la naturalización de hechos excepcionales (como un bebé que nace con el pene erecto, o la cópula entre este y su madre, apenas fuera del vientre¹⁷) o a la condensación de deseo e ira de los personajes, desembocando en la sumisión total frente a comportamientos portadores de dichas pulsiones, estratificándose en un banco de ira (no sólo esta, pues se agrega el deseo) colectivo, el cual se mantiene en una condición vital frente a los hechos que contribuyen a la construcción narrativa. Es decir, las constantes violaciones, sodomizaciones, golpes, latigazos, cópulas que son, de alguna manera, almacenadas en la

¹⁷ Alcira Fafó se le abalanzó para degollarla con una navaja, y como se lo impedimos le gritó, a la otra que ya se revolcaba garchando con su hijo: “ojalá que un gato rabioso se te meta en la concha y te arañe arañe, la puta que te parió”. (Lamborghini, 2010:16).

psiquis de los personajes hasta colmar la subordinación. En relación a esto, hay que remitir el concepto banco de ira de Sloterdijk.

Mediante un banco de ira (entendido como depósito de explosivos de tipo moral y proyectos de venganza), los vectores individuales caen bajo una dirección central cuyas exigencias no siempre coinciden con los ritmos de los actores y acciones locales. Es entonces cuando la subordinación se hace irrenunciable: las numerosas historias de venganza deben, por fin, integrarse en una historia unificada. (2010:79).

Frente a este escenario, es necesario volver a la categoría inicial, es decir, situación construida. A partir de esto, y por la dificultad que supone el juego entre lectura literal y metafórico, tendremos en cuenta la constante complejidad del relato asimilando los segmentos que la componen, de acuerdo con los postulados de Deleuze y Guattari. Según ellos, en el texto *Micropolítica y segmentaridad*, correspondiente a *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2004), la segmentaridad es parte intrínseca del ser humano, puesto que es transversal a todos los estratos, a todo su habitar. Al ser una categoría tan vasta, esta se clasificará de acuerdo a tres figuras: binarias, circulares y lineales. Cabe señalar que estos tipos de segmentaridades se manifestarán de la siguiente manera: "...Unas veces los segmentos diferentes remiten a individuos o a grupos diferentes, otras es el mismo individuo o grupo el que pasa de un segmento a otro" (2004:214). Es importante reparar en este deambular de los segmentos, puesto que se presenta un doble movimiento en dicho devenir, es decir, el despojamiento de identidad, así como la asimilación de nuevas relaciones. Al respecto, Premat (2000)¹⁸ se refiere de la siguiente manera:

La constante temática del "desencadenamiento" o libre circulación de lo excluido, lo oculto, lo pulsional, significan fuertemente esa asociación, así como las constantes alusiones, en El fiord, a un

¹⁸ Premat, J. (2000). El escritor argentino y la transgresión. La orgía de los orígenes en El fiord de Osvaldo Lamborghini. *Boletín*, 44-55.

proceso de animalización (los personajes se convierten en o se comportan como tigres, caballos, perros y gallos). Pérdida de lo humano, emergencia de lo “salvaje” (de lo campestre) en el escenario de lo cultural, en la imagen de lo nacional...

Se dice que *El fiord*, en tanto situación construida a través del banco de ira y deseo de sus personajes, está compuesto de segmentos binarios, según la oposición básicamente dual, entendiendo que hay personajes hombres y mujeres, o adultos y un bebé, o aquel que ostenta el poder y los sometidos. En otras palabras, se ve que el segmento binario sirve como categorización que afecta a los personajes. Luego, está el segmento circular, en tanto compromiso de varios niveles de la misma situación, o que el mismo hecho verá comprometido tanto sus participantes como espectadores; al tratarse de una orgía, como hecho general que introduce el salvajismo transversal del relato, es una actividad que compete por igual a todos los personajes, teniendo cierta jerarquía o focalización por el poder que ostentan y la perspectiva del narrador, no así del mismo hecho que compete a todos. Esta segmentaridad compromete a los personajes en sus acciones, como también lo que representan, de manera que, a través de la segmentaridad circular, se puede dilucidar el planteamiento alegórico del relato; los personajes devienen representaciones de conglomerados, devienen en colectividad. Por último, se encuentra la segmentaridad lineal, aquella que posiciona a los elementos como unidades de sí mismos, siendo homogéneos con respecto a su propio desplazamiento, así como a su equivalencia con sus pares, entendiendo los desplazamientos como existencia en un reducto circular, de tal manera que su implicancia no sea jerarquizada. Otra vez los personajes son las encarnaciones de este tipo de segmentaridad, ya que, al ser individuos que, por la lectura alegórica, devienen en colectividad, ellos mismos serán su propia unidad, concretándose su equivalencia entre unos y otros al momento de la escena.

No obstante, nos parece difícil sostener que las sociedades de Estado, o incluso nuestros Estados modernos, sean menos segmentarios. La oposición clásica entre lo segmentario y lo centralizado no parece muy pertinente. El Estado no sólo se ejerce en los segmentos que mantiene o deja subsistir, sino que posee en sí mismo su propia segmentaridad, y la impone. La oposición que los sociólogos establecen entre central y segmentario quizá tenga un trasfondo biológico: el gusano anélido y el sistema nervioso centralizado. Pero el propio sistema nervioso central es un gusano, aún más segmentarizado que los otros, a pesar e incluidas todas las vicariancias. Entre central y segmentario no hay oposición. El sistema político moderno es un todo global, unificado y unificante, pero precisamente porque implica un conjunto de subsistemas yuxtapuestos, imbricados, ordenados, de suerte que el análisis de las decisiones pone de manifiesto todo tipo de compartimentaciones y de procesos parciales que no se continúan entre sí sin que se produzcan desfases o desviaciones. (Deleuze y Guattari, 2004:215).

Con esta reflexión se evidencian las estrechas relaciones establecidas entre la infinidad de segmentaridades constituyentes del Estado moderno, que bien podría ser homologable a la construcción del relato, en el sentido de la globalidad indistinta de las individualidades, más bien, una mixtura de segmentos unidos por sus desviaciones. Como si se tratase de un universo autónomo, regido por la política que se impone, es decir, políticas de violencia y deseo, ambas unidas por el ejercicio del poder, es decir, la clásica dialéctica entre los oprimidos y el opresor.

Para concluir, cabe señalar la siguiente sentencia: “Todo delirio lo es de la política y la economía” (Deleuze, 2007:47). De aquellos dos elementos que señala Deleuze como pertenecientes al delirio, indudablemente aquel que presenta mayor preponderancia en la investigación será el de la política, espacio proclive a germinar utopías individuales o colectivas que, mediadas por el exceso de deseo puede corroer los mismos cuerpos en los cuales fue engendrada. Lo anterior puede parecer como la imposición de una moraleja que nos deja la lectura de *El fiord*, sin embargo, aquello no deja de ser un juego de apariencias,

puesto que, como se habrá comprobado, el texto carece a una huella moral o, al menos, de estar presente, se pierde en la lectura alegórica. Por otro lado, es innegable la vocación ética que comunica...ética construida de acuerdo a las demenciales circunstancias, ética que motiva a los personajes a dejar el universo autónomo que implica el lugar de los excesos, para seguir buscando la utopía simbolizada en la manifestación, no sin antes cobrarle la vida al amo:

...digamos que *El fiord* es un breve texto que se abre y se cierra con dos sucesos que constituyen dos efemérides: el nacimiento del sucesor del Amo concluye con la defenestración del Amo, su despedazamiento y su muerte en manos de los oprimidos. Entre otras cosas, entonces, *El fiord* también puede leerse como la historia de una Revolución triunfante.¹⁹

¹⁹ Drucaroff, E. (1996). Los hijos de Osvaldo Lamborghini. *Jitrik, Noé. Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Bibliografía.

- Astutti, A. (1998). Mientras yo agoniza: Osvaldo Lamborghini. *Boletín*.
- Deleuze, G. y Guattari, F. 2004. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Drucaroff, E. (1996). Los hijos de Osvaldo Lamborghini. *Jitrik, Noé. Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Kraniauskas, John. 2000. Revolución-porno: El fiord y el Estado Eva-peronista. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* n°8, pp. 44-55.
- Lamborghini, Osvaldo. 2010. *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Mondadori.
- Oubiña, David. 2009. Osvaldo Lamborghini: la lengua larga y la boca sucia. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Premat, J. (2000). El escritor argentino y la transgresión. La orgía de los orígenes en El fiord de Osvaldo Lamborghini. *Boletín*, 44-55.
- Schettini, A. (2005). Osvaldo Lamborghini: Argentina como representación. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 12.
- Sloterdijk, Peter. 2010. *Ira y tiempo*. Madrid: Ediciones Siruela.

Linkografía.

- <http://golosinacanibal.blogspot.com/2005/11/el-lugar-del-artista-entrevista.html>
- http://www.elortiba.org/lambor.html#Osvaldo_Lamborghini_y_su_obra_
- http://www.elortiba.org/lambor.html#Ondas_en_El_Fiord
- <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag18guaragno.htm>

- <http://www.sindominio.net/ash/is0108.htm>
- <http://www.sindominio.net/ash/is0107.htm>