

“Literatura experimental”, Clarín, 25 de Octubre de 1973

El problema ante un texto como *Sebregondi retrocede*, de Osvaldo Lamborghini (Buenos Aires, Ediciones Noé, 1973) es de uso: cómo leer algo que no cuenta nada y que, sin embargo, es prosa y literatura, que no tiene forma de verso y es poesía, que no deja apresar ninguna “realidad”, *ningún* “mensaje” claro, ningún personaje definido, ninguna historia que correría graciosa hacia su culminación. Es decir: ¿qué hacer con un texto que, de entrada, se plantea como el revés, la otra cara de la novela, el relato, el poema y hasta de ensayo y el drama tal como los entendemos? Si se conserva la misma actitud que ante un relato clásico o una novela de aventuras sobreviene el tedio, la decepción (resultados característicos no solo de la novela o la poesía más avanzadas sino del cine y de la música actuales) y correlativamente, la pregunta: ¿a dónde quiere ir esto?, ¿qué sentido tiene? Sobreviene, además, la angustia ante lo que no se cierra en un significado claro y determinado, ante lo que no propone un saber, un sentimiento, una aventura, un conflicto, ante lo vacío y escurridizo de la significación. Surge el “no entender”: cuando no puede responderse la pregunta sobre el sentido de un texto, la salida es el rechazo, la exclusión, la muerte. *Sebregondi retrocede*, que es toda una “poética del pensar” sobre la literatura, desarrolla ese “no se puede responder” (en “Tío Bewrkzogues” pág. 77) en relación con el crimen, la muerte y la palabra.

Cómo leer

Pero hay textos cuyo rechazo se paga, cuya no lectura se torna pérdida, empobrecimiento: *Sebregondi retrocede* es uno de esos textos. El problema es cómo instaurar esa otra relación, diferente, con la letra escrita. Ante todo se trata de aceptar el hecho fundante de la literatura: *es* escritura, letra, trabajo sobre las posibilidades, que ofrece la lengua, de combinar de un modo infinito las palabras, de producir enunciados nuevos, series sorprendentes, inéditas: un modo privilegiado de cambiar los sistemas mentales, las formas de las ideologías (¿cómo se piensa, si no con lengua?), los discursos sobre la realidad, el cuerpo, el amor. La lectura es también un trabajo con la palabra si puedo “resumir” una novela de 200 páginas en una o “contar” su argumento, ya digo algo totalmente diferente de lo que dice la novela, donde nada es azaroso o inútil (la literatura es, además, eso: un trabajo sobre y contra el azar). Entonces debo aceptar el hecho, “decepcionante”, de que la verdad no está al final, como en la novela clásica, sino en cada una de las partes; debo aceptar el hecho de que el acento no está en un más allá o más acá, en la realidad, en los sentimientos, sino en lo que realmente constituye a la literatura como tal: la palabra escrita.

Entonces, además, debo entender que la palabra escrita **no habla**, es afásica: no se la oye, no funciona en un espacio acústico estereofónico sino que está impresa, marcada en un plano que es la página y debe vérsela: es dibujo, marca, inscripción; es allí cuando surge la posibilidad de que la letra sea cuerpo, volumen, pura materialidad, y deje huellas, cicatrices. Todo **Sebregondi retrocede** “habla” de esto: por un lado multitud de “episodios” donde se niega y estrangula la voz: “Porchia estaba loco”, “Otra canción”, “Diálogo con un liberal inteligente”, “L” y, sobre todo, “Callao” (que es también *callado*), donde el “hombre solo” es el “expulsado de la plástica”. Por otro lado el juego permanente con las iniciales del escritor, O.L., que no solo funcionan como letras (y en tanto tales forman cadenas insistentes y anagramas: solo, alvé-olo sol, flor, etcétera), sino como partes del cuerpo: todos los anillos, anos, horcas, travesaños, espadas y cuchillos que invaden el texto son, *en realidad*, los “dibujos” de esas letras. Y, sobre todo, esas iniciales marcan el cuerpo: todos los estrangulamientos, incisiones y cortes pueden entenderse así: la O estrangulada.

El texto como partitura

La lectura de esos textos llamados “ilegibles” se abre, pues, cuando se comprende que son mudos, que están hechos de palabra escrita, que no proponen una “comunicación” tal como la entendemos en el lenguaje cotidiano, que “juegan” (pero no en el sentido lúdico sino como “juegan” los engranajes de una máquina) con la lengua (La insistencia en “la lengua”, “Toda la lengua”, los estrangulamientos en los que “la lengua” cuelga, es constante en *Sebregondi*). Ese juego con la lengua es, al mismo tiempo, un juego con las formas de la lengua, con el saber, el goce que produce el ejercicio de la lengua, su historia, sus diferentes “zonas” (subcódigos). Si nos abandonamos a la grafía, en el sentido de levantar la represión que pesa sobre todo “sin sentido” e “incorrección” (sabemos que desde nuestra infancia nos han prohibido toda desviación de la ley del lenguaje, todo juego gratuito, y nos han inculcado reglas, combinaciones “correctas” en vista de lo que “queremos decir”), esa grafía comienza a mostrar sus posibilidades infinitas de significación: no un significado claro, congelado, sino multitud de procesos de constitución de los significados, sus desplazamientos, aglomeraciones, desapariciones. Porque la literatura es, precisamente, eso: el lugar donde se producen, reproducen, desplazan, borran y coexisten infinidad de significaciones. Y el texto, y *Sebregondi* lo es, se muestra entonces como lo dicta su etimología: como tejido, red de palabras, que no solo significan algo, sino que *hay que hacer significar*: es una partitura que debo ejecutar, re-producir, donde todo significa muchas veces y de muchas maneras. La lectura de esa partitura se entrega a la letra hilando, asociando, haciéndola jugar en muchas direcciones.: esa

lectura no solo produce conocimiento sino que, sin culpas, produce placer: el texto, la literatura, es un objeto que se goza.

Un texto materialista y democrático

Solo entonces puedo descubrir:

1º) Que *Sebregondi retrocede* es la reversión total de la novela o el relato clásico (Véase el capítulo “Vista del revés” y las múltiples alusiones a las palabras “labradas al revés” y a lo “inverso” a todo lo largo del texto). Propone una lectura como la que quería Macedonio Fernández: infinitesimal, homeopática, microscópica; es un bordado con la lengua hecho de “puntos” diferentes. Esa reversión acarrea una reversión generalizada, en todos los planos del texto: frente a la normalidad sexual, la homosexualidad (solo hay escenas “contra-naturales”, y esa contra-naturaleza debe leerse como *desviación* de las reglas de la comunicación cotidiana y de la novela tradicional); frente a la “buena conciencia” y al “humanismo”, el infanticidio-obrerocidio (“El niño proletario”), los “malos sentimientos” y una frialdad generalizada; frente a la continuidad y a la unidad “orgánica” de la novela clásica, frente a las conocidas series narrativas y al “desarrollo”, la discontinuidad, los “retazos”, “agujeros”, “cortes” del discurso; frente al contar (“Contar también se podría, como poderse, eh, otro azulejo”, pág. 30), la alusión a un relato o novela previa, situada en otro lugar, como lo que se lee fuera un prólogo o un epílogo: la *crítica* de un relato ya narrada. De hecho *Sebregondi* es, además, un texto crítico: en “un caso tortuoso” hay toda una revisión crítica, al mismo tiempo que un duelo nostálgico, ritmadorimado con los “pasos” de la novela policial clásica y, en general, de la literatura de palabras “obvias”, “transparentes”, “decadentes”; se encuentran asimismo los núcleos o matrices fundamentales de la poesía y la retórica clásica (“El marqués de Sebregondi llega y retrocede”), de la novela policial (págs. 87-89) y del drama (el cierre).

2) *Sebregondi retrocede* borra toda barra de separación y exclusión de los opuestos, suprime la división clasista de los lenguajes: el lunfardo, el gauchesco, el estilo “culto”, la retórica, arcaísmos, neologismos, lo “obsceno”: todo coexiste como en un tapiz. Los universos coagulados de los géneros literarios conviven, se superponen y pueden intercambiarse (en “Travesaños” se juega con los lugares, las falacias, los pasajes “a través”). *Sebregondi* es un texto absolutamente *materialista*. Las manos son la única “musa”, las que ejecutan la escritura (y la alusión a las manos y a sus funciones es constante); el texto es su materia, la lengua, la única condición de posibilidad de significar. Pero es, además, un texto absolutamente *democrático* porque no se encuentran jerarquías

ni imperialismos de una “voz” sobre otra, de un cuerpo sobre otro, y porque todo respeto por la propiedad y el origen es anegado: las “citas” sin comillas de Borges, Dostoievski, Darío y muchos otros son anónimas, solo aparecen como ya leídas. Y, precisamente por ser un texto materialista y democrático, su trabajo se vierte sobre la *diferencia*: el juego permanente con las diferencias fonéticas, semánticas, sintácticas, “de posición” (en todos los sentidos del término) es su base constitutiva.

No “entender” (no tolerar la tensión de un proceso de significación que no se congela en un sentido fijo, nítido); identificarse meramente con “la transgresión”; refugiarse en la noción —recuperada— de “vanguardia”; descalificar (por “apolítico”, porque no “manifiesta” ni “denuncia”), caer en la segregación (“elitista”) son tantos modos de no leer, de evadir el trabajo, el goce, la sensualidad de la materia y la posibilidad de pensar de otro modo en la literatura.