



## La no-vela. Materialidad y criaturas textuales en *Tadeys*, la única novela del artista argentino Osvaldo Lamborghini\*

### A Non-Veil. Materiality and textual creatures in *Tadeys*, the only one novel by the argentinian artist Osvaldo Lamborghini

Agustina Perez\*\*

#### Resumen

Osvaldo Lamborghini es uno de los escritores clave de la literatura argentina del siglo XX. Escribió una sola novela, *Tadeys*, que es, no casualmente, el canto de cisne de su obra escrita. Exiliado en Barcelona, luego de este libro su producción dará un giro hacia una escritura inespecífica que hibrida los lenguajes del arte plástico y objetual. Este artículo se centra puntualmente en el espacio liminal que ocupa *Tadeys* en el corpus lamborghineo, conceptualizándola como una no-vela, en tanto negación del género novelístico, rechazo de la forma orgánica esgrimido como afirmación vivificante que es una política de la praxis artística, y también como una apuesta por el no-velar, esto es, no ocultar, no cubrir, no atenuar los velos que estructuran, fantasmáticos, las relaciones sociales. Para ello, recurre a la figura de la *criatura*, aquello que, sin implicar la valencia negativa de lo monstruoso, enfrenta con lo indeterminado, y se resiste a la nominación. Por último, se abordarán las diversas materialidades: la de la no-vela, las textuales, y las corporales de las criaturas.

**Palabras clave:** corporalidad; criatura; materialidad; no-vela, Osvaldo Lamborghini.

#### Abstract

Osvaldo Lamborghini is one of the critical writers of 20th-century Argentine literature. He wrote only one novel, *Tadeys*, which is, not coincidentally, the swan song of his written work. Exiled in Barcelona, after this book, his production will turn towards an unspecific writing that hybridizes the languages of plastic and objectual art. This article focuses on the liminal space that *Tadeys* occupies in Lamborghini's corpus, conceptualizing it as a non-novel, as a negation of the novelistic genre, a rejection of the organic form wielded as a life-giving affirmation that is a policy of artistic praxis, and also as a commitment to the non-veiling, that is, not to hide, not to cover, not to attenuate the veils that structure, phantasmatic, social relations. Later, this article works with the figure of

\* Procedencia del artículo: Este artículo es parte de mi investigación doctoral financiada por el CONICET

\*\* Doctora en Teoría Comparada de las Artes (UNTREF)  
Universidad de Buenos Aires  
Buenos Aires, Argentina  
[agustinal844@gmail.com](mailto:agustinal844@gmail.com)

**Recibido:** 27 de noviembre de 2023

**Aprobado:** 17 de mayo de 2024  
Artículo de reflexión

¿Cómo citar este artículo en  
MLA? - *How to quote this article in  
MLA?:*



Perez, Agustina. “La no-vela. Materialidad y criaturas textuales en Tadeys, la única novela del artista argentino Osvaldo Lamborghini”. *Poligramas*, 59 (2024): e.30113389. Web. Fecha de acceso (día, mes en mayúscula y abreviado, y año). <https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i59.13389>

the creature, which, without implying the negative valence of the monstrous, confronts the indeterminate and resists nomination. Finally, the different materialities will be approached: that of the non-novel, the textual, and the corporeal ones of the creatures.

**Keywords:** Corporeality; creature; materiality; non-veil; Osvaldo Lamborghini.

## La no-vela lamborghínea

En los albores de 1980, Osvaldo Lamborghini, artista argentino —hasta entonces un escritor, anómalo, a todas luces, pero escritor, en el sentido corriente de la palabra— se encontraba en una situación complicada. La borrascosa y borradora dictadura cívico-militar de 1976, que se cobró un saldo de unos 30.000 ciudadanos argentinos “borrados del mapa”<sup>1</sup>, lo arrastró primero desde los hoteles de bajo presupuesto de Buenos Aires en los que vivía desde 1969 hasta la casa familiar de Mar del Plata en 1981, en la que buscó asilo para escabullirse del radar de la persecución estatal. Luego, un empujón más firme de la violencia siniestra que se vivía en el país le hizo imperativo exiliarse de forma abrupta en Barcelona.

Una vez en España, instalado en un módico *destierro* —casi un anagrama de *desierto*, acaso sus propias Últimas Poblaciones, aquellas del *Martín Fierro* de José Hernández que el propio artista no dejaría de evocar, como un repiqueteo inquietante, una y otra vez, en sus escritos—, Lamborghini trabaja en un raro y desbordante tríptico al que habrá de titular *Tadeys*. Allí es precisamente otro desterrado, el Monje Maker, quien descubre a los *tadeys* o *tadeis* o *tadeos* (las grafías dan saltos bruscos, ya lo veremos), extrañas criaturas que darán a la novela, además de su título, su condición de posibilidad y sus límites. Si bien estos particulares especímenes ya habían orbitado en la obra del autor, fue necesaria la reclusión “en el cuarto de chusma” catalán, como llamaba al departamento catalán que compartía con Hanna Muck en Barcelona, para que estos raros animalejos sodomitas aparezcan en todo su esplendor y potencia al punto de reclamar, con todo derecho, una novela. La única que escribirá Lamborghini. Y su último escrito. El canto de cisne de *cierta* escritura.

1983. *Tadeys*. Como si hubiese bebido una feroz cantidad de Gomsterffi, una bebida de altísima graduación alcohólica que se consume en el espacio ficcional de Lac Omar, la novela,

<sup>1</sup> Lo que llamo “borrados” es lo que se conoce popularmente como “desaparecidos” luego de la cínica frase del dictador Jorge Rafael Videla: “Los desaparecidos son eso, desaparecidos. No están ni vivos ni muertos... están desaparecidos”.

con paso tambaleante, avanza, voltea, se estanca, sigue, errática, propulsada por el empuje de un desborde narrativo que hace de la digresión su altivo emblema. Una novela imposible. Una erupción de escritura: magma volcánico. Un desborde narrativo, un alud que se lleva puesto todo por delante con la potencia de la propulsión de un relato que alternativamente avanza y se estanca. El autor ya lo había dicho: *mi tema es la matanza*. Y *Tadeys* es un imperio cuyo soberano absoluto no puede ser otro que la violencia y su problemática gemela, la soberanía. La Comarca —espacio desmesurado, veremos, no solo por su extensión— es descrita como régimen despótico—sádico, solo que el castillo sadiano “es aquí un espacio exterior cambiante: no se trata del espacio privado del libertino, sino del público de una sociedad obscena” (Arce y Romero, 41). Como una mosca intoxicada, la violencia zumba enloquecida a través de estas páginas, tanza vibrátil que las enhebra, lazo o soga —al cuello. (Lamborghini ha hablado, desde sus primeras páginas fiordescas, del collar que el Amo pone al Esclavo, de la cadena ¿sintagmática? que lo arrastra a rastras). En la temporalidad de los tres pliegos de la novela, esta soberana no dispuesta a claudicar, la violencia, zumba ebria, sobrevolando los siglos, desde una Edad Media incómodamente próxima hasta un presente difuso, el presente de producción, que se asemeja de forma inquietante al nuestro presente y quizá sepa algo del derrotero del porvenir.

*Tadeys* narra la suerte del imperio de LacOmar mediante la saga de la familia Vomir relatada en tres tiempos. Siguiendo el estricto orden cronológico, que Lamborghini se cuida de empantanar con saña, todo comienza con el reverendo Maker, un clérigo versado en idiomas con una santa obstinación: conducir el Libro Santo, la Biblia, desde el latín al comarquí, su amada lengua natal, la que se habla en las tierras del imperio de LacOmar o La Comarca. Pero, puñeteros trastornos de las variaciones, ocurre que, en este traslado de una lengua a otra, la Santa Biblia traducida al comarquí se revelaba, en una suerte de Aparición mística, como un libelo desatadamente pornográfico, aunque la traducción de Maker, hay que creerlo, era lo más literal y fiel posible. Enredos de palabras, fricciones de lo que sucede *entre* lenguas, *entre* imperios o *entre* poderes que deja al descubierto la verdad de la soberanía: que todo poder soberano es, de base, profundamente pornográfico. Este descubrimiento accidental, esta serendipia, le valió al Monje Maker, uno de los más aplicados y respetuosos seguidores de las Sagradas Escrituras, uno de los peores castigos imaginables para alguien de su temple y estirpe: el destierro.

El Monje Maker parte, entonces, al exilio. Sin saber que, allí, encontraría la verdad de la patria: una patria que habría de renovarse sobre otra vuelta sobre lo mismo, como quien dice, sin olvidarse ni un segundo de la Carta Magna que es el Eclesiastés, *en cuestiones de Soberanía nunca hay nada nuevo bajo el sol*. Pero el Monje Maker es un traductor y un copista. No sabe de estas mieses. No sabe lo que pasará con su segunda serendipia, con su segundo descubrimiento

que, más que *azaroso*, convendría llamar *providencial*, siguiendo al León Bloy que recuerda que el azar viene del diablo y la providencia viene de dios. Es entonces que el Monje Maker, destrozado y derruido, con la fe en astillas, los pies entumecidos del deambular sonso sin rumbo, se topa con una árida zona montañosa. Allí, encuentra a los tadeys.

Los tadey: unos llamativos animalejos, criaturas algo paradójicas, en las que un rostro horrible contrastaba, en altisonante disonancia, con unas nalgas perfectas que serían la perdición de cualquiera interesado en las mieses de ese tipo. El Monje Maker comienza a convivir con ellos. Descubre que, como sus nalgas perfectas demandaban, los tadeys eran sodomitas hasta la extenuación. Eran criaturas, no animales, no humanos, criaturas, más bien, que contaban con una organización social ciertamente particular. En el ínterin suceden cosas maravillosas, alucinantes, celestiales. Y demoníacas, también. Tiempo al tiempo, el Monje Maker regresa a LacOmar para narrar su Visión: el conocimiento de estas criaturas de ostensibles prácticas de terror anal, extravagantes, de nalgas perfectas. Al principio descreen de él, pero luego, una obra de Taxio Vomir sobre los tadeys consigue, vaya, que las criaturas — antes libres de la propia esclavitud de sus costumbres, como toda sociedad organizada — devengan, ni más ni menos que la fuente económica principal del imperio. ¿Cómo? Bueno... Sucede que, en LacOmar, dada la profusa cantidad de tadeys, a los que consideraban meros animales (tenían la vista corta: esto ya es claro para todos, espero), se convertirían en la fuente principal de alimentación.

LacOmar se volvió un poblado alimentado a carne de tadey, a carne sodomita.

La no-vela, brincona, pasa entonces de la Edad Media, que en LacOmar se extendió hasta entrado el 1700, sin solución de continuidad, a un vaporoso presente próximo, partido en dos etapas. Lo primero es otra saga, la de la familia Kab, que se corona con el nacimiento del niño Seer Tijuán. Lo segundo será la continuación de la familia Vomir, encarnada en el primer ministro, Dam, cuyo secretario será el esbelto e inteligente Seer, ya en su elegante juventud.

El orden en que aparece el relato es esquivo. Mientras la primera sección se aboca a delinear la saga de quien sería el ayudante de Dam Vomir, alcalde de La Comarca, para quien “pensar y mandar eran sinónimos” (Lamborghini, *Tadeys* 73), la segunda es la saga de esta familia patricia cuyo antecedente más venerable acaso sea Taxio Vomir, que en 1738 publicó su *Obra Magna* sobre los intrépidos tadeys, que le valió los leños de la hoguera, pero aseguró a su familia una posición privilegiada, dado que fueron los primeros en comerciar con estas criaturas, más allá de su uso como alimento. Los tadeys, en su esplendente plenitud, aparecerán recién en la sección tercera y última.

Los relatos lamborghíneos pueden ser pensados, aseguran Rafael Arce y Laura Romero, como una *búsqueda de la novela*, en el sentido blanchotiano, que entiende la obra no como consumación, sino como un error que la vuelve repetitiva, infinita, imposible, incesante. *Tadeys*, escriben, “es como un organismo, pero su modelo no es la figura humana sino el monstruo” (“Estado...” 48). Quizá se pueda pensar también en una zona que, por su neutralidad, resulta inquietante de abordar: aquella de la *criatura*. La criatura remite a algo tan difuso como una cosa o ser creado. Sin adquirir de forma inmediata la valencia peyorativa de lo monstruoso, nos enfrenta con lo indeterminado, aquello que se resiste, aun y todavía, a la nominación. *Tadeys* es una no-vela, negación de la forma orgánica y afirmación que se esgrime como política: no-velar, esto es, no ocultar, cubrir, atenuar, quitar, en cambio, los velos que estructuran, fantasmáticos, lo social. Pero también rehusarse a estar en vela, a permanecer despierto: ceder al sueño que es, lo dice el propio autor, *ceder a la pesadilla*. *Tadeys* es, en resumen, el espacio liminar del duermevela, del que *viene como dormido*, como *cuando se vuelve del desierto*, versos de lo que Lamborghini llamará la Carta Magna nacional. De nuevo: *La ida del Martín Fierro* de José Hernández.

Si bien LacOmar ocupa una geografía imposible por su desmesurado tamaño en términos de kilómetros, otro imposible es desoír cómo resuena la historia argentina en ese contexto. Los críticos han señalado ya que se trata de una novela escrita en plena transición democrática. De hecho, en posición evidenciada, en la primera página de la novela, se habla de la *soberanía* y de la *libertad de expresión*. No es difícil leer, a su vez, alusiones a la situación política de las dictaduras latinoamericanas de la década del setenta<sup>2</sup>, que se exacerban en los fragmentos que quedaron por fuera del cuerpo de la novela. Lamborghini, a este respecto, es explícito: “Tiene que tener, anoto, cada uno / su objeto de irrisión: / el mío es la patria” (Lamborghini, *Tadeys* 147).

Arce y Romero, para leer esta no-vela, acuñan una noción de *lo alegórico* vía Walter Benjamin y las vanguardias históricas, entendido como artificialidad, arbitrariedad del sentido, fragmentación, montaje y destrucción de la bella apariencia. Así, para los críticos, “no se trata

---

<sup>2</sup> Arce y Romero resumen: la goma policial que no deja marcas al golpear, la picana eléctrica, o mismo la explotación del tadey como eco de la explotación ganadera en Argentina como base de los regímenes oligarcas. Por mi parte, agrego que en la sección final de *Tadeys* el tono cambia, acercándose a relatos como “Se equivocaban de departamento” (Lamborghini, *Novelas...*). La escena de la pandilla del Rubio, yendo a reventar una casa en una operación de tipo comando, da cuenta de una escritura de tinte diferencial, con reminiscencias claras a las problemáticas acontecidas durante la última dictadura militar argentina. El Rubio se jactaba: “Aquí tienen un mástil para ese trapo rojo, creo el de la hoz y el del martillo ridículo de obrero grasún. Vamos pibitas quejensé. Esto les pasa por bolcheviquear” (Lamborghini, *Tadeys* 280), centrando la violencia en la clave específica de las arremetidas contra la supuesta “subversión”. El lenguaje mismo se vuelve de lupanar *argie*. Así, se habla de una picana “de esas que sólo se podían fabricar en los ranchos de chabones como el compá donde todo era minga de calidad (aquí les hizo la seña de un ancho y señaló con disimulo a la jermu del gilún)” (Lamborghini, *Tadeys* 283).

en *Tadeys* de una alegoría *de* determinado referente histórico—político, sino de algo más inasible que podemos considerar un pensamiento acerca de la soberanía que, en clave sadiana y batailleana, Lamborghini conecta con el deseo” (40-41). La alegoría de La Comarca “propone una sociedad *a la vez* estatal y heterogénea. La propone como sueño o pesadilla” (55).

La pesadilla que se vuelve lo real, o lo real como pesadilla. Lamborghini trabajará sobre aquello difícilmente asible que se vuelve irremediablemente concreto. Para lograr tal fin, pondrá en fricción diversas materialidades: la de la lengua y aquella de la armazón estructural de la novela, a las que desorbita, hasta acabar desmontando la misma armazón de los propios cuentos que, según la novela, “son un cuento”.

## **Materias esquivas en *Tadeys***

### **Materialidad de la no-vela: una geografía delirada y una temporalidad anacrónica**

La Comarca es un espacio utópico en estricto sentido etimológico: un nologar. Imperio autónomo en materia energética y militar, vive en un paréntesis del mundo real, no siendo afectado por el precio del dólar ni por la economía global. Tierra de Dam Vomir, se dice de ella que “su ‘natalissia tyerra’ era su prostíbulo” (Lamborghini, *Tadeys* 173), y sabemos de su extensión que es extraordinaria. A la desmesura de la geografía corresponderá otra en lo que respecta a la temporalidad.

La segunda sección de *Tadeys* se abre con una reflexión sobre la escritura y, como no podría ser de otra manera, introduce una primera persona donde, como en un oasis, se dejan vislumbrar, con los ojos apenas abiertos, las preocupaciones de Lamborghini, Osvaldo: amanuense, escriba, copista, de un Medioevo que viene del porvenir. Allí deliberadamente es que recorre el sinuoso camino de escribir una novela en las últimas décadas del siglo XX, siglo que dudosamente haya existido —según afirma—, como quien *sepulta a sus cófrades* (así lo enunciaba, certero, en un poema de solo dos años atrás). El programa: escribir una novela y “que todo un siglo desapareciera, matemáticamente plegado” (Lamborghini, *Tadeys* 118).

El enchastre temporal lamborghíneo ofrece una solución módica: si no es posible desaparecer al siglo, al menos plegarlo, ensamblarlo con una tardía Edad Media y que el presente rezume —*por los flecos del chiripá*, como anota en *Poemas*— un anacronismo tembloroso que vuelve real una proposición también su propia raigambre: *tenemos todo el tiempo del mundo*. Y efectivamente es así: plegados los siglos, el tiempo va y viene como un acordeón, las épocas tan pronto se separan como se atropellan raudas para volver a reunirse, emplastarse sin encastrar.

Enchastre, ese, dado porque no hay evolución, así como no hay progreso: “siempre estamos en la Edad” (Lamborghini, *Tadeys* 319). De hecho, se llega a afirmar que “la Edad —entre confusa y media— nada tiene que envidiarle a la nuestra” (íbid). La Historia: araña Ky, red, tejido, locura, *retombée* que atraviesa todos los siglos.

### **La digresión-dilación como estrategia narrativa**

La operación genérica del corte —sustracción y posterior parcelamiento del pene de El Loco en *El fiord*, de 1969, corte de fragmentos en *Sebregondi retrocede*, de 1973, detención abrupta de los relatos en *Tadeys*, escrita en 1983— produce una serie de efectos (“interrupción de la Historia”, Mansilla, digresión, oralidad, sobremesa, prosa cortada) que conducen a hacer de la superficie textual un plano de inmanencia, de potencialidades indiferenciadas que corta lanzas contra la *cosagrande redonda* de la organización que ya había sido *pinchada* en el “epígrafe” de *Sebregondi retrocede*.

En *Tadeys* todo, parece, se trata de *no acabar* para que el relato siga y siga. Este movimiento, cortarrajeado y envolvente, configura una estética de la digresión: “Éste es un típico pensamiento enfermizo —un síntoma, se dice—: perder el hilo y gozar, gozar cuando se pierde el hilo” (Lamborghini, *Tadeys* 359). La primera página de la no-vela es azotada por un breve paréntesis que condensa uno de los principios constructivos (o, más bien, destructivos) de la novela: “es posible que convenga empezar nomás, sin hacer el órdago de tantas reflexiones, evitándose un lío padre” (Lamborghini, *Tadeys* 17).

Lo que resuena, sensiblemente, es la tópica que abre, asimismo, *Las hijas de Hegel*, de 1982, texto deslumbrante que el autor había cincelado apenas unos meses atrás:

Un carajo; ir de entrada al meollo del asunto. Un porongo. Rapidez y concisión. Claridad prístina en el punto trama sobre todo. Sin pelos en la lengua mandar a la mierda, ya, a hacer puñetas, ya, a los largueros; a los que se enconchan (o enviscan: es lo mismo) en interminables introducciones; a los que, parece, sin largar se cansan en partidas. (Lamborghini, “Las Hijas...” 142)

José Hernández, por supuesto, pero también, y más, el Lucio Mansilla de las *Causeries* y el Macedonio Fernández de *La novela de la eterna*. La estructura narrativa de *Tadeys* es altamente inestable porque sus cimientos se basan sobre la materia esquiva de la digresión. Toda la obra de Lamborghini es un regodeo por la dispersión, por los atléticos saltos que implica dar

zancadas de uno a otro tema: potencia de una escritura imparable que lo único que quiere es, a como dé lugar, seguirla y seguirla. La vida se juega en ese movimiento que impulsa al relato, ida que se gana y se pierde en ese mismo envión.

Así, en la primera sección de *Tadeys* se pasa, sin solución de continuidad, de la saga de la familia Kab a la historia de la taberna Garehmal y el engaño a los homosexuales, y de allí a los emblemáticos personajes del doctor Vich y Jonas Hien y a su proyecto del buque cárcel para amujerar. Toda la tercera sección es, a su vez, un rosario de digresiones para demorar la aparición de la escena final, de aquella que desde el principio se quiso narrar: la iniciación sexual de Maker con un Gran Tadey, que se transforma en el Gran Cadáver. Maker se desvirga sobre un cadáver, y queda atrapado a él. Este extraño artefacto hombre-tadey solo podrá ser desarticulado en un breve rapto, cuando el bestial Mato y Río desvirgue, esta vez, la cavidad anal de Maker.

*Tadeys*, ¿una novela inacabada o inacabable? Leyendo cómo las escenas se incrustan, cómo van tomando dimensiones oceánicas lo que eran simples anotaciones marginales y cómo, tan pronto llegan, son abandonadas otras, podría pensarse que a Lamborghini le faltó tiempo para poner en orden sus papeles. Leyendo, en cambio, la apuesta estética de la propuesta lamborghínea, la *retombée* de ciertas insistencias, la escritura es una deriva hacia lo interminable. El cuento que quiere seguir y seguir, para el que no hay un final peor o mejor porque todo consiste en sostenerse en un empacado *no dar el golpe*: goce del amague, de la producción sin reproducción. De allí que cierta sdomía de la dilación ocupe un lugar central. Todo *Tadeys* parece versar en torno a los artilugios para *no acabar*. En este sentido, la estructura anómala de la novela puede ser leída como una puesta en acto de la dilación del final.

*Tadeys*, como toda obra de Lamborghini que se precie, es deceptiva, “pero nos negamos a comprender lo esencial: el Autor es genial, pésima la obra” (Lamborghini, *Tadeys* 358). Como si ser un autor genial permitiese hacer una obra pésima o una obra pésima fuese la condición para un autor genial. “La obra (*patéticos*) estaba condenada, *tenía* que fracasar, confusa. Confusa época la llamada Edad Media” (*ibid*). El autor genial tiene una tarea: “yo estoy destinado a roer los cimientos de los imperios hasta que crujan, hasta —que crujan y se derrumben” (382).

“*Mi Estado es la interrupción*” (Lamborghini, *Tadeys* 99), enuncia el enigmático doctor Ky, delimitando lo que podría ser, con todo derecho, una programática de la estética lamborghínea. Así como el orden cronológico de los tres apartados corre como un arroyuelo histérico en zigzag, otro tanto ocurre con el orden al interior del primer apartado, cuyo relato va creciendo, ominosamente, de digresión en digresión.

La continuidad del relato es un sueño eterno en la estética de nuestro amanuense, hecha de marchas y contramarchas. La historia, constantemente, se detiene, es interceptada por otra que la colapsa y luego vuelve, defectuosamente, a su cauce “principal” (palabra que solo puede mantenerse entrecomillada). *No poder detenerse*: Lamborghini arranca y ya no puede parar, como el personaje de “Sonia (o el final)”, de 1980, aunque proseguir implique, en estas costas, postrarse de bruces ante el inacabamiento. ¿Un caer de rodillas sobre la *arena de verdad, de esa que pisan los camellos*, último parlamento de “Sonia (o el final)”?

Soga tensa, aquella de la digresión: relatos dentro de relatos, relatos que se bifurcan una, dos, tres veces, tal el apartado que se hace de la historia “central” (el ataque de locura de Zete que deriva en el asesinato de su mujer) para centrarse en los pensamientos que tiene Joncha sobre el futuro de Seer, y luego pasar al relato de Zete y Trébol, nuevamente interrumpido para narrar la historia de Trébol, y vuelto a interrumpir para contar, esta vez, aquella de Podérmica, la adicta que se prostituía por una ración, que contiene, a su vez, la historia del ‘tendero’ que le servía para seguir consiguiendo fiado que, cuando termina, termina, también, con su vida: acabado el misterio del ‘tendero’, acabada también la vida de Podérmica, que se corta las venas con una navajita de afeitar...

Luego de este oleaje de digresión en digresión, pareciera ser que el narrador debe parar a tomar aire para proseguir, ahora sí, con el relato: “El Tendero; Té-nder, el de la araña Ky. El tendero” (Lamborghini, *Tadeys* 65). Este sucesivo injerto de historias habla menos de la discontinuidad de la no-vela que de la continuidad de una pulsión por el relato que brota, como le brotaban las coplas a Martín Fierro, *como agua de manantial*. *Tadeys* es, en este sentido, también en otros, un texto de la inundación, del desborde. Texto de la sentina del barco que, como diría Héctor Libertella, al haber filtrado agua mojó los volúmenes, volviéndolos borrosos en ciertas zonas (siendo el agua siempre menos pernicioso que la luz solar de la interpretación). Pero, atención: *borrosos* no es *ilegibles*. Ya advirtió Lamborghini que *lo único ilegible es la ingratitud del que escucha*.

La escritura de Lamborghini se mece en la cresta de una paradoja: se escribe *porque se quiere saber el propio final* [“Babeo y te interesa saber el final del cuento. Porque todavía te interesa conocer demasiado: tu propio final”, se lee en *Sebregondi retrocede* de 1973 (Lamborghini *Novelas... I* 25)], y se escribe, en *Tadeys*, para dilatarlo: “porque de empezar tenía que seguir y seguir era hasta el final” asegura el narrador, unas líneas antes de sincerarse: “¿pero podía aquello tener algún final?” (Lamborghini, *Tadeys* 213). Así, ocurre incluso que uno de los momentos más

emblemáticos de *Tadeys* para la crítica, el del proyecto “Minones”, que no es sino una digresión que surge de cuando Zete precisa ayuda de Platho y Vich para deshacerse de los cadáveres.

Por último, la geografía zigzagueante que trama la pulsión por el relato, por el seguir y seguirla, se visualiza también en las notas al pie que se vuelven oceánicas, constituyendo relatos cerrados enteros de páginas y páginas, disputando, mano a mano, sin retacear, la primacía al cuerpo del relato, deglutiéndolo, desdibujando las fronteras entre uno y otro. Acaso una de las historias más hermosas de *Tadeys*, una de las únicas donde se narra una relación sexual consentida y placentera, aunque perlada por lo fantasmático, suceso poco habitual en los parajes lamborghíneos, esté en estas notas: la relación del *lindom* con el tadey.

### **Materialides textuales**

José Maristany (“Terror...”), si bien advierte que el terrorismo textual de Lamborghini se inscribe en la lengua, y es a ese nivel “donde todo exceso y toda violencia tiene su origen, y desde donde se desestabiliza el amplio mundo de la doxa en sus diferentes rubros” (56), no analiza en profundidad, sin embargo, estos usos. Es en este punto donde quisiera situarme, en el análisis de los procedimientos que condensan en aquel terrorismo textual para indagar cómo el amanuense saquea, arruina, devalúa la lengua del imperio para poner en jaque la soberanía que se juega en un plano muy particular: el del lenguaje. Vayamos, entonces, a por ello.

El narrador de *Tadeys* plantea una oposición entre *mirar las letras* y *leer*. Como “a las letras se las lleva el Diablo si no las miramos” (Lamborghini, *Tadeys* 348), es necesario detenerse en ellas y ver cómo surge “la relación de las letras con el mal-palabreo”. Infancia, puerilidad, mal-palabreo: trinidad santísima en la obra lamborghínea. Entre las diversas materialidades que están en pugna en *Tadeys*, una de ellas, muy particular, es la materialidad del significante. De hecho, el destino se vincula, frecuentemente, con la trampa del significante. Atender al significante, en este contexto, excede las preocupaciones del giro lingüístico, inclinándose, o más bien anticipando, el giro material. Lamborghini sopesará las palabras no considerando lo abstracto del significado, sino deteniéndose en su veta material, tanto gráfica como sonora.

“La contra-dicción era el método de curar” (Lamborghini, *Tadeys* 44), revela el narrador respecto de los mecanismos puestos en marcha en el manicomio de pobres de La Comarca. Sea como sea, lo cierto es que esta contra-dicción, contradicción y dicción en contra del bien de la lengua, es uno de los procedimientos preferidos de *Tadeys* para destronar la estabilidad del sentido. La pregunta que resuena es cómo darle materialidad al reino de la abstracción que implica la lengua. Durante su estancia catalana, Lamborghini se acomodará plácidamente en

dos procedimientos que habían sobrevolado, tiempo ha, su producción, y que serán explicitados a continuación en una de taxonomía de cataclismos del lenguaje.

Se trata del *errar a la letra*, un pequeño desliz significativo de consecuencias, mayormente, fatales, catastróficas, tanto para el sentido comunicacional como para los cuerpos. El otro procedimiento es la *escansión incorrecta*, mala dicción (o dicción en contra), donde se separan de forma anómala las sílabas, produciendo saltos en los significados. Estos resbalones de la grafía que provocan una Caída de resonancias bíblicas se intensificarán en la primera sección de *Tadeys*, perdiendo visibilidad de forma paulatina en las otras dos restantes.

El errar a la letra y la escansión incorrecta tienen múltiples empleos. Joncha, hija única y virgen del matrimonio cabrero entre Valeta y Kab, se quejaba: “Pero a mí en la *ubre* me van a violar con semen rancio” (Lamborghini, *Tadeys* 25), guiada por los relatos terribles que oía en la radio. La *urbe*, de pronto, se devela en su hechura como un anagrama de *ubre*. La atención material de Lamborghini sacude al significante, expone a la luz la sexualización que acechaba dormida entre las inocentes grafías. Otro tanto ocurre con el boyerito, que se ensueña recordando el “mihembro” de Kab, emplasto que dota al aparato sexual de un tinte romántico y personalísimo, casi un susurro amatorio.

Un artefacto extraño lo constituye el sintagma “Trompas de Fallo-opio”, que interviene en una confusa escena donde se acoplan las dos aristas de significación: la constelación semántica relativa a la sexualidad y aquella referente a las drogas. “¡A tantas hubo que provocarles aborto!”, se lee, “¡Tantas terminaron en ‘Frente Oblicuo’, manicomio estatal, como para que el enredo no *cesárea*, llovieron del cielo en garras de los *estupefactotraficantes!*” (Lamborghini, *Tadeys* 34). Amén del neologismo que emplasta estupefacción, estupefacientes y narcotraficantes, la presencia del significante ‘aborto’ trastorna la palabra ‘cesar’ volviéndola ‘cesárea’. Lamborghini descubre, raspando las palabras, que el *penal* es donde se *pena*, así como las damitas deliciosas del buque Minones perciben, gracias a la escansión incorrecta, que su culo “ya no es tuyo. Es tu Yo” (Lamborghini, *Tadeys* 78).

En uno de sus sintagmas más emblemáticos, perlado también por este procedimiento, el narrador se pregunta: “El Estado, ¿era hombre o mujer? Por aquella época, la respuesta simbiótica sin ambigüedad ‘es hambre para todos’” (íbid). Otro caso análogo se encuentra en su inolvidable frase “todo niño es un nazi ido” (Lamborghini, *Tadeys* 37), donde los dos procedimientos, el errar la letra y la escansión incorrecta, se superponen. Zete Tijuán, picado por la araña Ky, conocerá la locura cuando, precisamente, lea un libro (aquí los libros siempre provocan terremotos de alta magnitud) y se vuelva “loco de atacar”. Nuevamente son dos

procedimientos los que se dan la mano: por una parte, la frase lexicalizada ‘loco de atar’ se vuelve, merced al errar la letra, ‘loco de atacar’. Por otra, lo literal, lo concreto, ocurre: la locura de Zete traerá aparejado el ataque concreto: el asesinato de su esposa y la discusión definitiva con Seer. En otras ocasiones, el errar la letra produce acoples monstruosos de palabras, como en el caso del “largrosor”, que pasa a designar el miembro de Maker desde la tadey-perspectiva. En todos los casos, Lamborghini raspa la cáscara de las palabras para que se desparrame en todo su esplendor el polvillo del sentido.

Entre las materialidades que revolotean en torno al significante que se acoplan en *Tadeys* se encuentra también aquella de la musicalidad, que se manifiesta de dos maneras. La primera es la rima soez, de carácter sexual; la segunda, ciertos raptos de musicalidad lela que hacen rechinar la prosa traficando en ellas elementos que de forma originaria pertenecían a otras áreas. Solo que en el uso de Lamborghini la musicalidad no viene de la alta poesía sino, más bien, de los recovecos de los patios de escuela donde los estudiantes practican su ominosa esgrima verbal. “Hacer de la necesidad virtud, y de la prosa, verso” (Lamborghini, *Poemas* 67), había enunciado programático Lamborghini en los lejanos setentas. Tal es, efectivamente, lo que ocurre con la musicalidad ramplona que arremete de a ráfagas por la no-vela, inmiscuyéndose tanto en el cuerpo del texto como en las notas al pie, y borrando las fronteras entre uno y otro.

Los sismos que carcomen al significante encuentran su correlato en una sintaxis enrevesada que se retuerce como una serpiente, dando como resultante frases como “la bufonería, telarañas en el cerebro le inoculó” (Lamborghini, *Tadeys* 32). En otras ocasiones, sus reveses inesperados alteran la categoría de las palabras. Así, un aristócrata le pellizca a Zete un “moflete humillante”, deslizándose la humillación desde el gesto hasta el cuerpo mismo del pobre tendero. Esta sintaxis enrarecida continúa por otros medios una labor denodada por un terrorismo lingüístico que buscará tensar la lengua desde todos sus flancos.

### **Materialidad del nombre como des(a)tino**

En la poética lamborghínea los nombres, apodos y apellidos, muy especialmente, cifran destinos. Así, a un personaje, “por el solo hecho de llamarse Tancrái, lo esperaba el patíbulo” (Lamborghini, *Tadeys* 202). Un “Satán arrabalero” mete la cola con frecuencia en la comunidad lingüística de LacOmar, y uno de los principales afectados es el niño prodigio Seer Tijuán. El delito de Seer no es otro que el de haber nacido “en una familia de escasos medios, con nombres de pila y apellidos que rimaban con todo aquello que se relacionara con la befa”. El mismo

destino contra el que nadie la talla padecerá el pobre Arnaldo Gasparparini de *El pibe Barulo*, esta vez condenado por su apodo.

Seer es ese raro nombre propio que oscila entre el lustre filosófico del concepto del Ser y el lastre onomatopéyico del mugido. La doble ‘e’ pareciera haberlo predestinado para el cántico, condena de una vida infantil signada por “negativas coplas porno contrahechas” (Lamborghini, *Tadeys* 36). Como el humor en Franz Kafka, aquí todo se ejecuta como si las bromas fueran inocentes. Es un humor financiado por un punto de vista infantil e irónico, primitivo, de gag, como el arrojar una torta en la cara. Volviendo al nombre de Seer, doble es, también, su destino: condenado por el significante, sus compañeritos le lanzan venenosos dardos haciendo rimar *Seer* con *coger* y *Tijuán* con *por el culo te la dan*, profecía que se cumplirá de forma estricta —pues todo lo que acontece en el lenguaje tiene su correlato correspondiente en la vida material— pero, bendecido a su vez con una inteligencia prodigiosa, su éxito en el programa La Justa del Saber anticipa su futuro ascenso social, cuando se convierta en secretario de Dam Vomir, elegante y cruel alcalde del imperio. Las desventuras padecidas por Seer derivan de los dos hilos que conducen su destino: la traición del significante y su innato no adecuarse a la norma.

Lamborghini trabaja con insistencia en torno a espacios poblacionales de índole llanuros: la gran llanura de los chistes, su insólita condensación en *La causa justa*, será la prueba más acabada. En su texto espejo, *El pibe Barulo*, Nal será condenado por tener una parte que no coincide con el todo (sus suntuosas nalgas). Si bien la historia de Barulo patentiza el duelo entre la subjetividad reproducida en serie, y los raptos en que lo singular desborda, también esto encontraría su correlato en *Tadeys*, en la historia del niño Seer, que sobre-salía. Mientras lo recomendable hubiese sido que viva en paz, dentro de su propia condición, aferrándose así a “lo único sensato”, según su padre, en cambio “se esforzaba en distinguirse su hijo vanidoso, quien ya marica, se volvería un puto de nada” (Lamborghini, *Tadeys* 50).

Como lo indica el mismo narrador, los comarquies tenían “iese gusto gregario por el plural: suponían que lo indeterminado por sí solo volvíase poder amenazante!”. Lo gregario se opone a lo singular, y se alía con aquellos “cuerpos, lamentables e iguales, ‘democráticos’, que para sus fines el Poder modelaba”. Las desventuras infantiles de Seer son la protohistoria de lo que, más tarde, habrá de encarnar en Nal de *El pibe Barulo*. Problema sempiterno en Lamborghini, ya presente en el primer *Sebregondi*, de 1973, e incluso en la escena de apertura de su primera obra, *El fiord*, que inicia con una *parte* que no coincide con el *todo*.

## **El comarquí, lengua impura si las hay**

“La Comarca”, se lee en *Tadeys*, “era un país rarísimo, rico, temible, desarrollado, culto, pero la barbarie —presente ya en el idioma, tal vez— por cortos períodos irrumpía” (Lamborghini, *Tadeys* 368). La Comarca, aquel espacio inmenso unificado hacía apenas tres siglos, estaba compuesta por una mezcla de pueblos que conllevaba una consecuente madeja de enredos lingüísticos y torpezas ortográficas. Este cataclismo exacerbaba aún más, si cabe, los problemas políticos y religiosos ya existentes. La comunidad alucinada de *Tadeys* tenía, de hecho, la diversidad lingüística incrustada incluso en el nombre propio del país imperial, que oscilaba entre *La Comarca* y *LacOmar*.

La misma hibridez acechaba al idioma oficial, el comarquí, un ensamble donde se superponían raíces latinas, eslavas, hebreas e incluso vascas, que se habían mezclado de forma indiscernible, al punto de que “ya ni siquiera se podía hablar de raíces”. Como señala Daniel Rodríguez Ballejo (arch. pers. 2019), no es casual que el euskera, cuya evidencia aún no ha podido ser relacionada con ninguna otra familia lingüística, desconociéndose su origen, venga a inmiscuirse y macular al estupefacto comarquí, lengua inoculada por otra de origen incierto, que desactiva a la par la existencia de raíces por lo caótico de su emplasto. Por su inacabamiento fundante, el estado del comarquí era aún “*fetal*” (Lamborghini, *Tadeys* 391): protolengua, potencia pura. En este sentido, puede pensársela como una lengua acéfala, acentrada y, por lo tanto, rizomática.

Esta lengua atestigua aquello que ya había detectado tempranamente Antonio Gramsci (citado por Bentivegna): que toda lengua es impura, atravesada por tensiones entre fuerzas centrípetas y centrífugas, entre instancias de unificación y de dispersión. Ella misma es un territorio complejo habitado por diferentes temporalidades, y, tan pronto como conserva huellas del pasado, deja emerger marcas diferenciales y es sometida a diversas influencias que la trastornan y configuran, dando lugar a una heterogeneidad que no es gratuita sino que habla del modo de la heterogeneidad social. En *Tadeys*, el problema de la lengua no se distingue del problema de la hegemonía, entendida como “una fuerza que opera sobre un plano de diferencias y que tiende, en principio, hacia formas contingentes de unificación, que nunca son plenas, que dejan siempre un resto irreductible a lo hegemónico” (Bentivegna, “Estudio...” 40).

En la lógica de *Tadeys*, la lengua tiene una relación directa con el poder imperial, y este imperio a su vez es, como cualquier nacionalidad, una mezcla de impurezas. Pero la impureza de base del comarquí no quita que el poder estatal, insomne, esté siempre en guardia. Las medidas de la autoridad apuntan a la escritura: Taxio Vomir, quien redacta una obra que aclara

la naturaleza del tadey, es quemado en la hoguera; el Padre Maker es condenado al exilio por su traducción de la Biblia; reescribir los textos se paga, a su vez, con el empalamiento. Una ingente cantidad de páginas de la no-vela trata de operaciones análogas, de nítido carácter glotopolítico, definido por Elvira Arnoux como aquellos hechos del lenguaje en los cuales la acción de la sociedad reviste la forma de lo político (Arnoux, *La glotopolítica*). El Estado, denodadamente, interviene, como veremos más adelante, pues para mantener el imperio es necesaria la pureza lingüística, de allí que los habitantes “rígidos en los nombres de las personas, parece que son capaces de matarse por una pronunciación defectuosa” (Lamborghini, *Tadeys* 369).

### **La traducción literal de la Biblia**

La escritura *en comarquí* es de por sí compleja. Ocurría que “una frase larga, que empieza ‘a la occidental’, por ejemplo, puede, en la mitad, convertirse en una voluta insólita, donde aparecen por sorpresa signos de otros alfabetos, o —lo que es peor— signos engendrados por la mezcla (—contranatura—, reía Roy) de varios alfabetos” (Lamborghini, *Tadeys* 366), radicalizando aquella vida del idioma que para Fritz Mauthner generaba que no permanezca invariable desde el comienzo de una frase hasta su final, “pues al pronunciar la sexta palabra varía ya su sentido la primera” (Mauthner, *Contribuciones...* 32). Este sismo a nivel de la frase tenía su correlato incluso en las palabras, que se convertían en “una culebra con un cuerpo compuesto por dos mitades que no concordaban” (Lamborghini, *Tadeys* 366).

Si escribir *en comarquí* es un problema, otro mucho mayor representa el *trasladar* un texto de una lengua extranjera a la natal. El comarquí y sus “piruetas (de circo)” son tierra fértil para el escándalo. Al traducir, tan solo “bastaba una pequeña pirueta para rebajar a Dios a Gran Tadey”. Enchastre sacrílego, la “superabundancia excremental y sexual de la lengua de La Comarca” la volvía una “lengua especial para crear una genial literatura popular, desbordante de erotismo y de funciones orgánicas naturales” (Lamborghini, *Tadeys* 376). Una de las mayores hazañas de esta lengua se dará en la traducción literal del Libro Sagrado desde las calmas aguas muertas del latín hasta la vibrátil habla viva de La Comarca.

Con estos cimientos, ya está todo dado para que haya historia.

Entonces: érase una vez, en la lejana e inmensa región del imperio de LacOmar, un padre Maker, profesor de Teología y de Latín en la Universidad de Goms-Lomes, buen clérigo de la comunidad que, como tal, conocía de memoria, de principio a fin y en diversos idiomas, el Libro de los Libros. Tanto lo sabía y tanto congraciaba con el saber que de él prístino emanaba que

decidió embarcarse en una cristiana —aunque peligrosísima— tarea: traducir la Biblia del latín al comarquí, llevarla desde esas letras empalidecidas, muertas, a la calurosa habla materna del pueblo. Pero

Era una lástima, una traicionera puñalada de la historia, pero gran parte de los giros y vocablos latinos, al pasar a su ‘amada lengua natal’, se convertían en dobles sentidos, en equívocos tales que ellos, hasta los luchadores contra el fanatismo, advirtieron sinceramente la pezuña del Maligno. (Lamborghini, *Tadeys* 182)

Así fue como aquella Biblia, sobre la cual durmió durante siglos la hegemonía occidental, se volvió, traducida a la lengua materna, un libro pornográfico, y soez.

Si la Biblia es el Bien, la versión de Maker es el Mal, un Mal anexado de forma indisoluble a un escribir-Mal. No obstante, lo que se pone en jaque es esta preminencia moral de la Biblia ya que, como sabe el narrador, “el inconsciente de la Iglesia era porno y ridículo, como un lunfardo pretencioso” (368). La traducción de Maker, entonces, solo deja al descubierto lo que el texto fuente susurraba. Como señala Obitur, quien supo gobernar sobre los extensos territorios de LacOmar, “la Biblia” es “el gran libro pornográfico. Todos, todos los libros incestuosos, sodomitas, sádicos. Lo desafío, monseñor. Nómbrame alguno que no lo sea” (229).

Los contextos de producción y de reproducción de esta versión son elocuentes: Maker escribe su traducción en un vestidor en una habitación de burdel, mientras la ramera atiende, y paga a una puta a cambio de que oiga su versión, a la vez que sus amigos la copian emborrachándose en la taberna. Hedores de sexo y vahos alcohólicos, pareciera ser, empaparon desde su concepción a la traducción. Por otra parte, Maker no solo la firma, con altanería: incluso haber dado su beneplácito para que algunos amigos la copien, hizo que se expanda el texto como una peste textual.

Durante su estancia catalana, Lamborghini se acomodará plácidamente en dos procedimientos que habían sobrevolado, tiempo ha, su producción, a los cuales ya hemos hecho referencia. Se trata del errar a la letra, un pequeño desliz significativo de consecuencias fatales, y de la escansión incorrecta, mala dicción que se materializa en separar de forma anómala las sílabas, produciendo saltos en la significación. Estos resbalones de la grafía que provocan la Caída del lenguaje comunicacional aparecen triunfalmente en la traducción de la biblia al comarquí.

La traducción de Maker, se insiste, es “completa y literal” (321). Es precisamente su carácter literal el que la vuelve una “máquina porno-agresiva del Libro de los Libros”. Su versión

pone en primer plano la materialidad de la lengua, lo concreto, y el problema de la traducción es que traslada todo descuidando los sentidos abstractos y simbólicos. Así, se traduce “representante de la manada” por “miembro de la mamada”, “bajar al pesebre” por “chupar la vulva”, o “Yo, el espíritu” por “el Ridi-culo” (219).

El irredimible delito es que “Maker, patriotero de la lengua, traducía demasiadas palabras latinas a su ‘amada lengua natal’” (179). Lo que se deja leer en este gesto es la práctica de una traducción-torción que opera como marca de este estilo y, a su vez, como práctica glotopolítica que permite horadar las bases imperiales al desestabilizar la homogeneidad en la que quiere fundamentar su hegemonía la lengua única. Este *modus operandi* funciona como *tarabust*, como *retombée* del trabajo de Lamborghini de escribir mal y transcribir peor tanto las palabras como las discursividades en boga.

Las lenguas imperiales, escribe Nicolás Rosa (*La letra...*), solo exigen una traducción unilingüe: todo debe ser escrito en la lengua imperial, todo deber ser traducido al alfabeto prebabélico. De allí que la lengua imperial se opone violentamente a la dispersión lingüística y a la ambivalencia de la traducción. En esta línea, indica Silviano Santiago que “en el álgebra del conquistador, la unidad es la única medida que cuenta. Un solo Dios, un solo Rey, una sola Lengua” (*Uma literatura...* 14). En LacOmar, se suponía al latín una lengua sagrada, la Voz de Dios, al punto de que parecía ridículo que fuera posible mentir en latín. A la llegada de la traducción no se hizo esperar la llegada del castigo: el rey condena a los copistas a la horca, a los poseedores de copias a las galeras, y empala a los vendedores clandestinos. Al padre Maker le toca un destino quizá peor: el destierro. Pero ninguna de estas medidas resulta eficaz, pues la traducción está hecha y genera un mestizaje incontrolable donde “la noción de unidad sufre una revuelta, es contaminada en favor de una mixtura sutil y completa entre el elemento europeo y el elemento autóctono —una especie de infiltración progresiva efectuada por el pensamiento salvaje” (Santiago, *Uma literatura...* 15). En la versión “de la vulgata latina a la vulgata... hampona... del idioma de LacOmar” (Lamborghini, *Tadeys* 209), código lingüístico y código religioso pierden su estatuto de impostada pureza y acaban por igual grotescamente corrompidos.

Por último, si “la lengua fascista es la lengua xenófoba y discriminatoria, la lengua ejecutora y la lengua del mandato, la lengua de la orden, por lo tanto, de la súplica en el otro, la lengua como orden del sentido y como orden del sentimiento” (Rosa, *La letra...* 172), la apuesta de Lamborghini se juega en oponer a esta lengua la violencia de los lenguajes extralimitados y, simultáneamente, la desorganización de los núcleos sintácticos y semánticos. Como se lee en

uno de sus poemas, para el autor “EL “ESPAÑOL” ES / UNA GUALÉN” (Lamborghini, *Poemas* 378), y la apuesta contra la uniformidad lingüística se jugará, precisamente, en el estilo singularísimo que se tensiona en los tironeos de esta ‘gualén’, dialéctica sin síntesis entre desvío e inversión.

Maker, que fue, durante toda su niñez, un esclavo del culto onanista, que ocasionó, incluso, la perdición de su familia, no perderá las mañas. En su destierro no podrá resistirse siquiera a la tentación de nombrar las cosas, e intitula a una montaña El Pico del Traductor. Allí dentro, en una compleja red de cuevas, encontrará a los tadeys. Pero, antes de lo real, el sueño: Maker, en duermevela, participa de orgías sodomitas, se levanta habiendo eyaculado, y luego vuelve a la acción, esta vez recordando una imagen de la Virgen y del Niño. Cuando creía ya no poder por el pecado onírico ya irreversible, y colocaba el miembro sobre una piedra para amputárselo, apareció un esbelto joven tadey ante su vista. Acaso, su traducción lo haya vuelto digno del Milagro.

### **La plasticidad del Libro Santo**

“Como aparato ideológico del Estado”, analiza el narrador, “la Iglesia *limita* y provoca los *desbordes* para luego ejercer su arbitraje” (Lamborghini, *Tadeys* 396). En su insistente reescritura de la Biblia, *Tadeys* incluye una escena memorable en que un Jesús “con su cara típica, mezcla de marica y de rufián” irrumpe en la celda de Taxio Vomir. Allí se postula como un dicharachero, como “un simple e inofensivo delincuente, que para comer y a veces pagarme algún bufarra, vivía del cuento del Mesías” (163).

Jesús, en su(b)versión-*Tadeys*, es un espléndido trovador que cuenta historias fraudulentas que hacen pasar la ficción por verdad, y en este sentido es análogo a Podérmica, la drogadicta que inventaba relatos para mantener el fiado. Mientras Dam cuenta como Historia Sagrada su primer contacto sexual con Seer, Jesucristo baja de los cielos para relatar “el polvo del oficial y su mino” (169). Todo lo sagrado, aquí, es sacrílego. Luego del relato, Taxio se encama con Jesús, y el milagro lamborghíneo acontece: aparece la Virgen, que, fiel a su estilo, gemía mientras no era penetrada, y el semen le chorreaba por el pelo, lo cual haría las delicias del abuelo de Dam, quien gustaba de acabar en las cabelleras recién lavadas de las mucamas. Así se cierra la segunda parte.

El diario de Dam Vomir, por su parte, hilvana en el recuerdo la primera sección de *Tadeys* con la segunda al contar cómo conoció a Seer Tijuán el día que, espantado por la locura de su padre que asesinó a su madre, huyó de su hogar “con el birrete, la camisola blanca y el calzoncito

rojo que visten nuestros escolares cuando reciben primeros premios” (155). Dam relata la desfloración de Seer en el contexto de la ceremonia nupcial entre Royte y Mendy. El relato sexual se vuelve Palabra Santa: “Lo que acaban de escuchar es *historia sagrada*. Ahora, en mi nombre y en el del chico del enema, están casados” (157). Una vez consumada la boda por la Palabra, Dam matará a los recién desposados metiéndolos en una bañera, echándoles Gomstersffi, el alcohol hiperpotente de *Tadeys* y, posteriormente, prendiéndolos fuego, *retombée* de las hogueras medievales. Lo que se quema en ese contexto no son solamente los cuerpos, sino, sobre todo y de manera principal, la historia sagrado-sexual, que permanecerá anónima. Pero la historia se repite y el relato salta a la Edad Media, donde Taxio es quemado en la pira sacrificial, mientras aquí, en el presente, Dam les espeta un “es la hoguera, muchachos”, “esto se llama arder por la verdad” (158).

Para cerrar este pliego, llega el momento del final: doloroso todo final. El final espectacular de *Tadeys* reescribe, de forma módica, el diluvio universal, solo que los toneles de agua no vienen del cielo, sino que resbalan entre los muslos de los tadeys: “Sus ríos de semen contemplando esa escena, sus ríos de flujo vaginal: pequeñas olas ya se agitaban en el suelo, aquello ya era un mar” (221). De hecho, lo bíblico no deja de advenir en raptos. En la penetración del Gran Tadey, “Maker tenía la sensación rara, ¿no?, de con su miembro degollar a un cordero” (225). *El cuchillo que faltaba*.

## **Materialidad de la corporalidad**

### **Producción serial de subjetividad: el cuerpo como espacio de inscripción**

“El deseo manda, después vienen las justificaciones” (Lamborghini, *Tadeys* 179), afirma el narrador, sintagma que levita por toda la no-vela. En *Tadeys*, el cuerpo es visto como susceptible de borrado, de hacer tabula rasa y reescribirlo. Si bien no analizaremos en profundidad la escena del barco de amujerar, dedicada íntegramente a exponer las tecnologías de poder aplicadas para producir subjetividades en serie que se acoplen al Modelo, por ser la que recibió mayor atención de la crítica, no querríamos dejar de resaltar la analogía estructural entre el tratamiento recibido allí por los jovencitos con la marcación corporal que reciben los reos en el relato “En la colonia penitenciaria” de 1914 de Franz Kafka. En ambos casos, el cuerpo no es sino aquel espacio en el que el poder labrará su inscripción. Se dejará entonces de lado la *escena* en sí misma para centrarnos en el *registro* que se obtiene de ella en el pseudo-diario Ky y en el otro, que se presume más confiable, de Emorebe Ky, para auscultar alcances y límites del proyecto.

El pseudo-diario comienza enunciando un estado de cosas elocuente del éxito del tratamiento que convierte a los *machos* de La Comarca en *deliciosas damitas*. A continuación, se expone con claridad cuál es el proyecto verdadero de Minones: “*nuestro objetivo es el de investigar el mayor o menor grado de absorción de un modelo, su capacidad de abismar al individuo*”. ¿El fin? Dar con “*el anudamiento del sujeto y el modelo —indiferenciables, ya, en algunos casos*” (Lamborghini, *Tadeys* 97). Este abismarse efectivamente sucede, al punto de que ciertos hombres, acusados de violar a las “damitas”, ante el proceso jurídico que se les avecinaba, se quitaron la vida.

Es cierto que “*las pruebas los condenaban*”, pero no es eso lo llamativo:

*lo más importante es que creyeron en la potestad del tribunal y en la “femineidad” de los convictos (cuando hasta el más palurdo de los ciudadanos sabe que no es punible, gracias a nuestras sabias leyes, la violación de una persona de sexo masculino, aunque se trate de un menor de edad).* (Lamborghini, *Tadeys* 97, la cursiva es del original)

Se trata, entonces, “*del efecto alucinante de la verosimilitud: no hay vida más allá de la creencia*”, leemos. Y, develando aquello que rige a la no-vela, Ky sentencia, por último: “*La propia “sociología” desmiente a los sociólogos. La teología es el tema, el único de estas páginas*” (98, la cursiva es del autor). La problemática no tiene que ver con la ontología sino con la de la verosimilitud que gestiona la Creencia: en tanto no es relevante el *ser* sino el *parecer*, el sujeto, en tanto *parezca*, es reversible.

Emorebe Ky tiene un segundo diario, “*(más confiable tal vez)*”, que le ha servido como prólogo de su libro, llamado elocuentemente “El Estado Espejo y su Orden Sexual”. Pero “al margen de este diario [...] igual escucho: aullidos, dolor. Masculino y Femenino que intentan, como chirridos de dos cuchillos raspándose aún, ya extirpados, nuevamente entrar en la rueda y renacer” (Lamborghini, *Tadeys* 98). El doctor es interrumpido en sus ensoñaciones líricas por un problema en la cubierta del Barco de Amujerar, narrado, luego de una buena sobredosis de digresión, que *llama*, literalmente, a la puerta de su camarote.

Es Jonas Hien: “se trata de “la exuberante”, su preferida. Peor aún: puede destruir la totalidad del *Proyecto*”. “Parece, doctor”, sigue Hien, “que no es tan fácil pasar (tratándose del sexo masculino) de la libido homosexual latente a la fusión con la mujer como modelo” (102). *Lo mismo de lo mismo*, pese a los cuidados quirúrgicos que forman parte del protocolo del buque, insiste en insistir. Lamborghini, como Sebregondi, se excede: “lleva al límite los mecanismos sociales de producción de lo normal, y produce un grotesco en el que queda al desnudo el reverso político (y necesariamente sexual) de la ‘naturaleza’ social” (Maristany, “Terror...” 68).

Pero los cuerpos, que se resisten a la inscripción total, amenazan siempre con un resto. Acaso, una *parte*, tan mísera como altisonante, que no coincide con el *todo*, derrumba el deseo — implacable — del dominio total.

Como si dijera el cadáver de Stroppani, el gurrumín de “El niño proletario”, con su lengua burlona afuera: “todavía queda esta dicha: hacer muecas” (Lamborghini, *Poemas* 329).

## Fuera de serie: los tadeys

*Tadeus, tadeos, tadeis*: seres lampiños, sin mamas las mujeres, con una mata albina, rala, en el cráneo. En ellos, un anhelo lamborghíneo de larga data se acerca, sin lograrlo, a su culminación: esquivar la diferencia de los sexos: “La Divina Historia la había tachado, lo Femenino: muerto de entrada en la luz de un parto: Un, Uno: dar a luz solo Uno, solo Un. Una vez y para siempre lo Universal de un solo golpe lo Universal solo” (Lamborghini, *Tadeys* 234). Y además: “el pueblo se pregunta, siempre, / ¿Qué es? ¿Qué es un hombre? Qué / Una mujer. / ¿Dónde está, dónde? / El verdadero orillo de la farsa (...) ‘La identidad, relámpago sin cierre’” (425). En sus páginas, altisonante, *Tadeys* responde: “*El pueblo no sabe que se puede cambiar de sexo*” (427, la cursiva es del autor).

Furiosa, desatadamente sodomitas, se caracterizan por estar faltos de habla y de razonamiento, según dice el narrador, aunque los veremos razonar en todo su esplendor, de forma escabrosamente similar a los humanos. Así, o los tadeys tienen cierto grado, rudimentario, de razonamiento, o los humanos carecen de él o están atorados de razón por exceso: hipótesis de la que el siglo XX da sobradas pruebas.

Estas criaturas, aunque horribles, cuando eran perforadas por un miembro humano exhibían algo sublime, “algo que hacía estallar a la misma belleza” (133). Los tadeys “practicaban una sodomía tan incesante que el observador (...) temía perder o haber perdido ya la razón”, aquello “era un delirio por su carácter de *real*, y también una alucinación: precisamente, porque lo visto a Maker paralizaba como una estatua, era lo *real*, esa sodomía permanente” (193, cursivas del autor).

Dada la nula presencia de los tadeys en las dos primeras secciones, Arce y Romero señalan que “a pesar de comer su carne y vivir de su recurso, el tadey tiene para la sociedad comarquí un estatuto fantasmático: pertenece al orden del sueño y del delirio, de la leyenda y de lo imaginario” (“Estado...” 50). Para los autores, los tadeys son un mito sobre la comunidad, aquellas “fuerzas inconscientes del deseo” que “lo son como social, como inscripción de un deseo originariamente colectivo” (52). Como escribe Gabriel Giorgi, el tadey es aquel “cuerpo

indefinible, pura excepción de toda clasificación” (*El crimen*, 215). Esta criatura, al mismo tiempo que se vuelve objeto de violencia, inscribe el goce como afirmación del cuerpo en su anomalía, “línea de goce que excede al poder soberano (...) y se vuelve afirmación de sí, umbral de resistencia en el límite de la lengua” (íbid.) Los tadeys son, para Giorgi, “una versión evidente del cruce entre el animal y el pueblo en Lamborghini” (185). Estos cuerpos que tensan los límites entre lo humano y lo animal, que carecen de tiempo y de relaciones familiares, mientras, de día, son incansablemente sodomitas, dejan para la luz de la noche la procreación, como si fuese algo que se debe ocultar. Si bien fueron descubiertos primero por los lindoms (que eran, antaño, *barones*, y solo más tarde la palabra pasó a designar a *delincuentes fugitivos de la justicia*), para que el descubrimiento sea efectivo no basta que algunos pocos se hayan topado con ellos, es necesario que sea Maker, con su investidura, el que *Vea y Cuente*.

En sentido estricto, los tadeys fueron descubiertos en una montaña por el padre Maker. Detengámonos en esta escena, donde ambos —hombre, tadey— recibirán una revelación. El animalito se encuentra por vez primera con Maker, más precisamente con una *parte*, su falo, que contempla en éxtasis, y en éxtasis es que se lanza a gruñir algo que sonaba como “tadey, tadey, tadey”. El nombre “tadey” viene, entonces, de esta rara onomatopeya, y Maker traducirá “tadey” a su amado comarquí como “Visión”. Es que, efectivamente, el *tadey* tiene un carácter bíblico, de *revelación*, así como lo tuvo, para este pueblo, la *Aparición* de un falo, por humano, para ellos, de descomunales *dimensiones*.

El descubrimiento de los tadeys es una estocada directa en el corazón de la frase hecha que muestra su revés: “en el pecado encontrarás la penitencia”, repite la no-vela, sentenciosa, pero en el pecado Maker lo que encuentra es la gloria, la suya, y también las bases para lo que será más adelante el florecer del imperio. Los tadeys son literalmente una mina de oro: viven en una beckettiana, por lo enrevesada, geografía al interior de una montaña (¿o es una estructura paranoica de celdas de convento?), y su carne será el motor económico que ponga en marcha a La Comarca, asegurándole una posición privilegiada. Pero, antes de poder introducirlos en esta lógica, “el Tadeo o tadey” se había convertido “en un problema teológico y de Estado” (Lamborghini, *Tadeys* 316), según escribe el capitán *Tradio* (*Taxio*, en versión “final”) en su diario. Antes de volverse motor de la economía, durante un período —*en el pecado encontrarás la penitencia*— eran empalados para bendecir, con este castigo, la carne sodomita, que se volvería la base alimenticia del pueblo comarquí.

Mientras Zyanya Mejía Ascencio postula que “el tadey se entrega por el ano y al entregarse pierde el poder, su hábitat, el cuerpo e incluso la carne que se comercia” (“El ano...”

7), para Graciela Montaldo, el tadey cae del lado de la *ganancia*. La utopía de masas se reconvierte, en la novela, en una “criptografía de lo irrepresentable de lo político” (“La ficción...” 260). La autora piensa a estos animalejos como masas, y a las masas como algo anterior a las nociones de pueblo y multitud. La masa sería un estadio previo a la consolidación disciplinaria, un nombre para todo aquello “que excede y derrama los límites en sociedades que se construyen a partir de límites cada vez más precisos” (263). *Tadeys* “despliega la irracionalidad como forma política que se ejerce en los dos lados del esquema oposicional del juego político”, de modo tal que “no hay racionalidad posible en la política, solo una lógica de dominación” (267).

Giorgi afirmará que Lamborghini despliega “una galería de figuras *contra natura*” (Osvaldo 170). A diferencia del hombre natural de Rousseau, con su origen nívico y bondadoso, que vive en armonía con lo natural, en *Tadeys* todo es *contra natura*. Y si la sodomía prima en el imperio de La Comarca es también por su fuerza de choque, por su gratuidad, por no avalar el escándalo de la reproducción con su consecuente utilidad.

Dos orificios, la vagina y el ano, se figuran, respectivamente, en la mujer y en los tadeys. Hoyos de bala que agujerean la no-vela, Giorgi propondrá que la primera es el viaje hacia el Modelo, pura imagen, mientras los segundos implican el viaje anal al ‘fondo’ del cuerpo. Mejía Ascencio (“El ano...”) señala, por su parte, que el ano es el espacio donde una otredad borrosa se define. El ano es, en este sentido, demócrata: un hoyo igualador.

Siguiendo la castración anal propuesta por Guy Hocquenghem y el terror anal delimitado por Paul Preciado, Maristany señalará que el hombre heterosexual surge a fines del siglo XIX con un cuerpo castrado de ano como resultado de biopolíticas que regulan el deseo ‘normal’ (“El terror...”). *Tadeys*, en esta línea, deforma y exagera la teoría del deseo de su contemporáneo francés, en la cual la liberación del ano ofrece una potencia revolucionaria; a la par que el terror anal saca a relucir los fundamentos sexuales del Estado moderno, poniendo bajo la lupa las instituciones de normalización heteropatriarcal y los aparatos de construcción de la identidad sexual dentro del capitalismo.

Pero el ano es también un enigma: la voz griega *sphinxs*, que comparte su etimología con la esfinge de Tebas, es la cuna de voces como *esfínter*. Lezama Lima (citado por Mejía Ascencio, “El ano...”) llega a indicar que “en griego esfinge y esfínter tienen la misma raíz: contraer” (2).

El español, supo quejarse Lamborghini, es cerrado *como cu de muñeco*.

El comarquí será, en *Tadeys*, esa lengua anal librada de constreñimiento, orificio abierto al derroche, a chorreos, a derrames, todo para el destrame mejor de la Gran Literatura y sus formas tapiadas.

Última obra del escritor, canto de cisne de su producción escrita de largo aliento, ni bien terminada esta obra, en 1983, se dedicará, hasta 1985, año de su muerte, a una escritura inespecífica, desollada por las artes visuales y la pulsión objetual, por el raye amanuense del darle a la mano, a lo Niño Taza.

## Referencias bibliográficas

- Arce, Rafael y Laura Romero. “Estado, soberanía y experiencia heterogénea en *Tadeys* de Osvaldo Lamborghini”, *Chuy*, N°5, diciembre 2018, 194—218.
- Arnoux, Elvira. “La Glotopolítica: transformaciones de un campo disciplinario”, en *Lenguajes: teorías y práctica*. Buenos Aires, Secretaría de Educación, 2000.
- Bentivegna, Diego. “Estudio preliminar”, en Antonio Gramsci, *Escritos sobre el lenguaje*. Buenos Aires, UNTREF, 2013.
- Giorgi, Gabriel. “El crimen, el experimento, la literatura: Osvaldo Lamborghini y la naturaleza”, en Dabove, Juan Pablo y Natalia Brizuela (Comps.): *Y todo el resto es literatura*. Buenos Aires, Interzona, 2008.
- Giorgi, Gabriel. “Osvaldo Lamborghini: laboratorios de la excepción”, *Revista Grumo*, N° 5, 2006, 132—139.
- Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y Cuentos II*. Buenos Aires: Mondadori, 2011.
- Lamborghini, Osvaldo. *Poemas 1969—1985*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.
- Lamborghini, Osvaldo. *Tadeys*. Buenos Aires: Mondadori, 2012.
- Maristany, José. “Terror textual y terror anal en *Tadeys* de Osvaldo Lamborghini”, en José Amícola (Comp.), *Una erótica sangrienta. Literatura y sadomasoquismo*. EDULP, La Plata, 2016.
- Mauthner, Fritz (1901). *Beiträge zu einer Kritik der Sprache: Wesen der Sprache* [tr. esp. *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. Barcelona, Herder, 2001].

Mejía Ascencio, Zyanya Mariana. “El año de la patria: Estado, violencia e intertextualidad alrededor del año en *Tadeys*”, *V Jornadas Internacionales de Hermenéutica En torno de una hermenéutica del sur: del cuerpo del texto a la textualidad de lo social* Facultad de Ciencias Sociales. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2018.

Montaldo, Graciela. “La ficción de las masas”, en Dabove, Juan Pablo y Natalia Brizuela (Comps.): *Y todo el resto es literatura*. Buenos Aires, Interzona, 2008.

Rosa, Nicolás. *La letra argentina. Crítica 1970—2002*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2003.

Santiago, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependencia cultural*. Río de Janeiro, Rocco, 2000.