

ARTÍCULOS

ESTADO, SOBERANÍA Y EXPERIENCIA
HETEROGÉNEA EN *TADEYS*
DE OSVALDO LAMBORGHINI

STATE, SOVEREIGNTY AND HETEROGENEOUS
EXPERIENCE IN *TADEYS* BY OSVALDO LAMBORGHINI

Rafael Arce

Universidad Nacional del Litoral / CONICET, Argentina

Investigador Adjunto del CONICET. Profesor de Literatura Argentina en la Universidad Nacional del Litoral. Autor del libro Juan José Saer: la felicidad de la novela. Trabaja actualmente las problemáticas de la animalidad, la alteridad y la comunidad en la literatura argentina moderna. Tiene en prensa el libro La

visitación. Ensayos sobre la narrativa de Antonio Di Benedetto.

Contacto: rafael.arce@gmail.com

Laura Soledad Romero

Universidad de Buenos Aires

Estudiante avanzada del Profesorado de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires. Su campo de trabajo es la filosofía francesa contemporánea, especialmente la problemática de la animalidad en el pensamiento de Jacques Derrida y de la comunidad en el pensamiento de Georges Bataille.

Contacto: lurasoledadromero@gmail.com

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Alegoría
Fascismo
Experiencia sagrada
Bataille
Sade

Este trabajo propone una lectura de Tadeys de Osvaldo Lamborghini. Para ello, se detiene en el problema de la alegoría. Tadeys se inscribe en la tradición de la narrativa alegórica argentina, pero le otorga al procedimiento un sentido completamente distinto. Nuestra conjetura es que en Tadeys lo alegórico es un modo de corroer el realismo literario y postular, en cambio, un pensamiento acerca de lo político. Este pensamiento desbordaría lo alegórico como histórico concreto (representativo) y propondría una reflexión sobre la soberanía como concepto que conecta la dimensión erótico-subjetiva con la político-colectiva.

ABSTRACT

ABSTRACT

Allegory
Fascisms
Sacred experience
Bataille
Sade

This paper proposes a reading of Tadeys by Osvaldo Lamborghini. For this, it focuses on the problem of allegory. Tadeys is part of the tradition of Argentina's allegorical narrative, but it gives the procedure a completely different meaning. Our hypothesis is that in Tadeys the allegorical is a way to undermine the literary realism and instead postulate a thought about the political. This thought goes beyond the allegorical as a concrete historical (representative) and propose a reflection on sovereignty as a concept that connects the erotic-subjective aspect with the collective-political.

Fecha de envío: 12/06/2018

Fecha de aceptación: 14/07/2018

Se dice que la obra de Osvaldo Lamborghini permanece aún en cierto sentido ilegible. Celebrado como “escritor maldito” (Premat, 2008: 57), recuperado, ubicado en una tradición secreta de la literatura argentina y latinoamericana,¹ la obra de Lamborghini ha sido en los últimos años muy abordada por la crítica. No obstante, debido a su hermetismo, a su carácter experimental y, paradójicamente, también a su demasiado rápida filiación con determinadas textualidades que la clarificarían (el programa de la revista *Literal*, el telquelismo, el lacanismo), el estado de la cuestión actual de los estudios lamborghiniianos deja aún mucho por hacer.

Si tenemos en cuenta este panorama, puede afirmarse que *Tadeys*, uno de sus textos póstumos, ha sido mucho menos leído que *El fiord*, su mítico primer libro. En este sentido, muchas de las claves con las que se han estabilizado ciertas líneas de lectura pueden servir de marco para el abordaje de *Tadeys*. La obra de Lamborghini posee una homogeneidad estilística, procedimental y temática que autoriza, e incluso demanda, la colocación de este texto en el contexto de toda la obra. No obstante, nuestra tentativa en este trabajo será más bien considerar su singularidad, atendiendo a ciertos elementos que, a nuestro juicio, permiten –o exigen– una consideración especial. La intuición de esta singularidad tomará como punto de partida una conexión con cierta línea crítica que se inaugura en *El fiord* para proponer una hipótesis que intente ceñir la irreductibilidad de *Tadeys*.

De los diversos elementos por los cuales este texto conecta con el resto de la obra, tomaremos uno: el procedimiento alegórico. Este encuentra en *El fiord* su mito de origen: “una alegoría de la emergencia de una ‘izquierda nacional’” (Kraniauskas, 2000: 45). Posteriormente, y en el horizonte del programa vanguardista de *Literal* (Crespi, 2001:

¹ Esa ubicación, más allá de las operaciones posteriores, fue temprana. *Sebegrondi retrocede* (1973), segundo libro que publica Lamborghini, fue incluido por Héctor Libertella en su *Nueva escritura en Latinoamérica* de 1977, que propone una especie de anti-canon alternativo a los autores del *boom*.

83), “El niño proletario” (*Sebregondi retrocede*) propone una cruel parodia de la narrativa de Boedo (Gusmán, 2008: 41) y, en consecuencia, una impugnación del realismo literario. Por otro lado, tanto en la alegoría de *El fiord* como en la parodia de “El niño proletario”, lo histórico-político adquiere una importancia decisiva. En una época (finales de los sesenta y comienzos de los setenta) en la que parecía plantearse un dilema entre la literatura experimental y la literatura comprometida,² *El fiord* opta por una vía que suspende la dicotomía:³ una escritura exasperada, un trabajo con el significante que engendrará varias lecturas postestructuralistas,⁴ un imaginario pornográfico (sadiano y batailleano), en suma, una serie de rasgos que vuelven imposible una *representación comprometida* con la realidad política y social de su época.

Sin embargo, este relato inaugural opera simultáneamente una reapropiación violenta y visible del imaginario histórico-político, no solo en cuanto a la filiación del texto con *El matadero* de Esteban Echeverría y *La resfalosa* de Hilario Ascasubi (Astutti-Contreras, 1989: 13-20 y Fernández, 2012: 97-111), sino también en el *collage pop* que la lengua lamborghiniana entremezcla en su barroquismo con consignas y eslóganes de los discursos políticos. Es la tradición de *El matadero*, relato inaugural de la literatura argentina y alegoría del rosismo, lo que proporciona a Lamborghini un elemento ya transformado por la imaginación literaria nacional. Como procedimiento que permite a la narrativa eludir o cuestionar al realismo, la alegoría tramita cierta experiencia histórico-política traumatizante o permite sortear la censura, de modo paradigmático en novelas como *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia y *Nadie nada nunca* de Juan José Saer, ambas de 1980.⁵

² Ver Astutti, 2001 y Rodríguez, 2008 en torno a, por ejemplo, la oposición de época entre Lamborghini y Rodolfo Walsh.

³ También lo dijo tempranamente Libertella, para quien *El fiord* escapa a la alternativa excluyente entre literatura liberal y literatura populista (Libertella, 2008: 41).

⁴ Paradigmáticamente, la primera, por ser *simultánea*, fue la lectura de Germán García que apareció como epílogo a la primera edición y que muy posteriormente se recogió en libro (2003: 13-29).

⁵ Los ejemplos no son arbitrarios. Se ha hecho ya una lectura de las novelas “antirrealistas” de la dictadura en términos de alegoría (Sarló, 1987). Las novelas de Saer y de Piglia están cronológicamente muy cerca de *Tadeys*, aunque ésta se escribe durante la crisis de la dictadura militar y la transición democrática. Y así como en *El fiord* los nombres de los personajes son alegóricos en un sentido clásico, valiéndose Lamborghini de la alusión con las

Tadeys es, en sentido estricto, la única novela de Lamborghini.⁶ Esta afirmación, con toda su simpleza, posee una importancia hasta ahora poco atendida. Sabemos gracias a la biografía de Ricardo Strafacce del carácter rapsódico, discontinuo y errático de la escritura de Lamborghini. En vida publicó sólo tres libros (*El fiord* [1969], *Sebregondi retrocede* [1973] y *Poemas* [1980]).⁷ La compilación de su obra subraya esta discontinuidad: *Novelas y cuentos I*, *Novelas y cuentos II*, *Poemas 1969-1985* y *Tadeys*. También sabemos sobre el trabajo de mezcla genérica de la experimentación lamborghiniana, el montaje, la fragmentación, la noción de poesía como “prosa cortada” y el *collage* (Libertella, 2008: 65-68): *Sebregondi retrocede* es, de hecho, el resultado de la transformación en prosa de un grupo de poemas y el agregado, casi el *encastrado*, del relato “El niño proletario” (Strafacce, 2008: 265-278). En este sentido, resultan por lo menos curiosos los architextos que titulan las primeras dos compilaciones: al tomo I que recoge *El fiord* y *Sebregondi*, se suman, entre los dos tomos, el resto de los relatos póstumos. Cualquiera de las dos denominaciones resulta problemática: ninguno de los relatos es, en efecto, de modo estricto, “novela” ni, mucho menos, obedece a la cerrada estructura del “cuento”.

Tadeys aparece, entonces, ya desde la edición misma de la obra, como separada, como aparte y no solo debido a su extensión. Podemos conjeturar que al final de su obra (y los motivos biográficos no serían ajenos a la cuestión⁸), Lamborghini puede por fin escribir un relato extenso, con una intriga compleja, con capítulos que montan una temporalidad no lineal pero que permiten la reconstrucción completa de una historia llena de detalles, cuya adscripción al género novelesco no le sienta mal, de modo tal que la contratapa misma de la edición de Mondadori puede afirmar: “Escrito en Barcelona en

letras mayúsculas (Atilio Tancredo Vacán=Augusto Timoteo Vandor, Carla Greta Terón=CGT, Sebas=Bases), también ciertas palabras en las novelas de Piglia y de Saer podrían ser alegóricas en este sentido: *Respiración Artificial*=República Argentina, el Caballo Leyva [alegoría de la Violencia] en *Nadie nada nunca* (Arce, 2016: 65-77).

⁶ “Por eso mismo *Tadeys* parece no tratarse de una novela inconclusa sino de la forma más acabada de una novela” (Montaldo, 2008: 259).

⁷ Sin contar textos sueltos en revistas y periódicos. Para un inventario completo de los textos publicados por Lamborghini en vida, ver Astutti, 2001.

⁸ En Barcelona, Lamborghini conoció a Hanna Muck y pudo por fin encontrar un sostén para vivir sin trabajar y dedicarse solo a escribir (Strafacce, 2008: 763-764).

la segunda mitad de 1983, *Tadeys* es el intento más sostenido de Osvaldo Lamborghini por escribir un relato obediente a las leyes narrativas convencionales”. ¿Qué entender por “leyes narrativas convencionales”? Justamente, el hecho de que *Tadeys* posea una intriga de largo aliento, una trama compleja y abigarrada. No obstante, sospechamos que el autor no quiso nunca intentar una narrativa de leyes convencionales, sino escribir una novela moderna, una obra sintetizadora (aunque la noción hegeliana cuadre muy mal con la des-totalización y fragmentación lamborhiginianas⁹) que cumpliera por fin ese *dictum* ampuloso: “Soy un novelista de raza, sin rubor lo confieso” (Lamborghini, 2013: 195).¹⁰

Pero, ¿por qué darle importancia a esta provocación quizás puramente retórica, la del *novelista de raza*? ¿Por qué insistir con la novela cuando la crítica ha dicho que “el género se despedaza” (Rosa, 2006: 111)? Pues bien, es una cuestión problemática: no solo la biografía de Strafacce, sino también el ensayo precursor de Nicolás Rosa¹¹ y uno reciente de Diego Peller (2016: 103-123) han señalado la relación ambivalente del escritor con su hermano, el poeta Leónidas Lamborghini, trece años mayor. En efecto, ¿no puede pensarse que, en su juvenil proyecto de *ser escritor*, de resonancias rimbaudianas, Osvaldo, ante la figura paternal de su hermano, que encontró en la poesía una asombrosa síntesis de experimentación vanguardista y militancia política (Strafacce, 2008: 108), haya elegido la prosa y el relato como modo de diferenciarse de él y despegarse de su magisterio? Algunas pistas apoyarían esta conjetura: los procesos de prosificación de su poesía, el carácter a menudo narrativo de sus poemas, la idea de poesía como prosa cortada. Los relatos de Lamborghini, desconcertantes, pornográficos, discontinuos, alegóricos, erráticos, desopilantes, cómicos,

⁹ No obstante, hay lecturas sobre el posible impacto de Hegel de *Tadeys* (Arias, 2016: 146-149).

¹⁰ Lamborghini insiste con esta designación: “en tanto que poeta, ¡zas!, novelista” (2013: 215).

¹¹ Decimos “precursor”, aunque date nada más que de 2006, porque Rosa se anticipa dos años a la “operación Lamborghini” (Peller, 2016: 195-196): la tapa de la revista *Ñ* con su foto, la nota que anuncia la inminente publicación de la monumental biografía de Strafacce y la compilación de textos críticos *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, llevada adelante por Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela. También Elsa Drucaroff (1996: 146-154) utiliza la expresión, pero para referirse al rescate de la obra por parte de César Aira después de la muerte del escritor.

grotescos, paródicos y carnavalescos, pueden ser pensados como una "búsqueda de la novela" en el sentido en que Maurice Blanchot entiende la obra no como su consumación, sino como ese errar que cada vez la vuelve repetitiva e infinita, imposible e incesante.¹² Una búsqueda que encuentra finalmente en *Tadeys* una consumación inesperada.

Jorge Luis Borges establece una relación singular entre novela y alegoría. Partiendo de la decadencia del arte alegórico, examina el concepto tal como lo expone Benedetto Croce quien, al igual el romanticismo alemán, lo rechaza y subestima para colocar en su lugar al símbolo como definidor de un arte cabal: la alegoría es aquel símbolo que figura de modo sensible una idea abstracta (Gadamer, 2005: 110). En contraste con el símbolo propiamente dicho, que articula naturalmente un sentido, la alegoría demanda la atención a un sentido segundo, el alegórico, que ya no se articula con naturalidad sino mediante una artificialidad que para el romanticismo alemán resultaba lo contrario del arte y, para el Croce de Borges, "ciencia o arte que remeda la ciencia" (Borges, 2007: 147). A partir de esta distinción, Borges establece una curiosa analogía: la alegoría es una fábula de ideas generales, mientras que la novela lo es de individuos particulares. El paso de la alegoría a la novela (del realismo al nominalismo, de la Edad Media a la Edad Moderna) deja no obstante un resto: en toda alegoría hay algo novelesco (porque las ideas abstractas se personifican) y en toda novela hay algo alegórico (porque sus héroes tienden a volverse arquetípicos).

Nos interesa esta ocurrencia borgiana porque *Tadeys* parece proponer este paso en la trama misma de la novela y operar con la tensión entre lo novelesco y lo alegórico. Sin embargo, hay que hacer de inmediato una salvedad. Cuando la crítica habla de alegoría política, presupone un concepto diferente del clásico (el del romanticismo alemán, el que define Croce, el que retoma Borges). Más que una idea abstracta, la alegoría novelesca alude, como sentido segundo, a una realidad concreta, con más precisión, al proceso material de la historia humana: de modo paradigmático en su fundación (*El matadero* como alegoría de la nación rosista) y en sus modulaciones

¹² "Así, sabemos que cuenta menos que la obra la experiencia de su busca y el hecho de que un artista siempre está dispuesto a sacrificar la realización de su obra por la verdad del movimiento que conduce a ella" (Blanchot, 2008: 511).

modernas (las novelas que alegorizan la dictadura militar argentina de los años setenta). *El fiord* retoma esta tradición: se ha señalado que se trata de una alegoría de las violentas tensiones en el seno mismo del peronismo durante las convulsivas décadas del cincuenta y del sesenta (Oubiña, 2001: 280). Ahora bien, *Tadeys*, por lo menos en principio, carece de marcas que precisen la geografía del país en el que transcurre la acción. La Comarca ocupa una geografía imposible, en alguna región de Europa oriental o de Asia. No obstante, es muy difícil sustraerse a la clave alegórica argentina, desde que en la primera página se dice: “ahora que tanto se habla de soberanía y de expresa libertad de expresión y de palabra y de toda libertad” (17). ¿Cómo desoír esa clave cuando la novela fue escrita en la segunda mitad de 1983, es decir, en plena transición democrática y después de la guerra de Malvinas?

Nosotros intentaremos acuñar una noción *ad hoc* de lo alegórico en *Tadeys*, tomando como punto de partida su rehabilitación y revalorización benjaminiana.¹³ Sin embargo, no se trata, en modo alguno, de transponer simplemente la categoría de Benjamin, sino más bien de pensarla a partir de lo que esa rehabilitación pudo tener de filiación con la vanguardia histórica. En efecto, las características de la alegoría benjaminiana (artificialidad, arbitrariedad del sentido, fragmentación, montaje, destrucción de la bella apariencia) convergen con ciertas prerrogativas de las vanguardias (Lindner, 2014: 20). Si consideramos el horizonte vanguardista de *Literal*, antirrealista y vagamente telqueliano, ¿no puede pensarse que lo alegórico en Lamborghini puede tener este sentido benjaminiano? ¿No es la novela lamborghiniana excesivamente artificial, corrosiva de cualquier verosímil? ¿No se vale del fragmento y del montaje, que operan en las diversas interrupciones del flujo del relato, como en el delirio (de Ténder en la primera parte), el sueño (opíáceo de Taxio Vomir en la segunda), la manía (de Dam Vomir en la segunda) y todo lo que implica la escritura (el diario del doctor Ky, el de Taxio, el de Dam)? De lo cual puede deducirse cierta consecuencia en la lectura en clave alegórica: la vaguedad de la alusión a lo histórico-político como proceso material (ese sentido que para la crítica es lo alegórico) restituye o rehabilita una dimensión general o abstracta. Es decir, no se trata en *Tadeys* de una

¹³ Para otro uso de la categoría benjaminiana en la lectura de Lamborghini, ver Giorgi, 2004.

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. Creemos que la ocurrencia borgiana es conciliable con este concepto *ad hoc*, porque no se trata de pensar la novela como una alegoría sino de considerar la operatividad del *modo alegórico* como máquina antirrealista que trama la fábula.¹⁴

La acción de las primeras dos partes transcurre en una época, aunque vaga, más o menos contemporánea a la escritura de la novela. La tercera parte (y, gracias a una analepsis digresiva, también el fragmento final de la segunda) en una también vaga Edad Media: Taxio Vomir es ejecutado en el siglo XVIII pero, al parecer, las hogueras que quemaron tantos herejes se extendieron en Lac Omar (nombre anterior del país) hasta entonces, prolongando el Medioevo. La moderna Comarca tiene una posición de privilegio entre las naciones del globo gracias a su situación geo-estratégica (que impide o dificulta la invasión militar) y a la explotación ganadera e industrial del tadey, mamífero de rasgos antropomorfos que solo se cría en su territorio. Este país es descrito como un régimen despótico-sádico: la relación, ampliamente teorizada, entre sadismo y despotismo, entre poder y deseo, es en la Comarca llevada a un clímax hiperbólico. Sin embargo, el castillo sadiano es aquí un espacio exterior cambiante: no se trata del espacio privado del libertino, sino del público de una sociedad obscena.¹⁵ El aparato estatal, con sus mecanismos de control, normalización y represión, es un instrumento al servicio de proveer de víctimas a los poderosos. La Comarca parece haber realizado la utopía sadiana de una sociedad abiertamente obscena (Schwarzböck, 2001: 101-110). No se trata sin embargo de una sociedad en anarquía sino más bien de un régimen riguroso. Las leyes han sido dictadas para garantizar el ejercicio sádico del poder. Tampoco se trata de la "irracionalidad como forma política" (Montaldo, 2008: 267),

¹⁴ Para Aira, la alegoría de *El fiord* "consiste en sacar el sentido alegórico de su posición vertical, paradigmática, y extenderlo en un continuo en el que deja de ser él mismo [...] y después vuelve a serlo, indefinidamente" (2003: 11). Esta conjetura encuentra eco en nuestra lectura de *Tadeys*.

¹⁵ Aunque el "barco de amujerar", sobre el que volveremos, ha sido aproximado al castillo de los libertinos sadianos (Dabove, 2008: 216-217).

sino de la exasperación de la razón como fundamento de un placer apático:¹⁶ el del déspota que se deleita sin perderse a sí mismo, afirmándose en su auto-control.

A pesar del exotismo de los nombres propios y de la vaga ubicación de este país imaginario, el lector argentino o latinoamericano puede leer alusiones a la situación política de las dictaduras de la década del setenta: "Para golpearlos, usó la goma policial, esa que no deja marcas..." (42); "Cometido y comprobado el delito, el castigo consistirá en diez [10] minutos de ese trebejo atrasado conocido como 'picana eléctrica' por la masa popular" (79). La explotación ganadera del tadey puede recordar también la formación de las oligarquías argentinas cuya base de riqueza fue el campo. Incluso la aventura medieval propone una suerte de alegoría de la nación extractiva: antes de ser un mamífero comestible, el tadey es como un magma indiferenciado que remeda un recurso minero. El descenso del padre Maker a sus cuevas, *catábasis* que alude burlonamente a la de Dante, es también un viaje a los orígenes de la riqueza extractiva de muchas naciones cuestionadas en sus regímenes de gobierno. Estas interferencias alegóricas no conectan en una totalización de sentido suplementario, sino que fragmentan la unidad de la intriga: interrumpen artificiosamente el verosímil, sin no obstante perjudicar la eficacia de la historia. En efecto, puede hablarse de montaje, pues las claves, de tan nítidas, son como incrustaciones de materiales heterogéneos adheridas a la superficie de un relato plano en su intriga: "Seguro la heroína hubiera dicho en su situación: Muerte sí, prostitución no" (31); "si condenamos a quienes empalmen Crimen con razón de Estado, Genocidio con defensa... [...] Atrévase a negarlo: todo niño es un nazi ido" (37).

Cabe preguntarse por la legitimidad de tantas lecturas que se sirven de esas claves teóricas modernas cuando es el mismo autor quien las maneja con desenfado e ironía. Aunque esta reticencia pueda ser pertinente,¹⁷ consideramos que las vulgatas de los saberes teóricos de los sesenta, en especial de prosapia francesa (lacanismo, telquelismo, etnografía, arqueología del saber, teoría política), son también materiales canibalizados por la lengua lamborghiniana en una suerte de "ficción teórica" (Crespi, 2011: 93): los saberes son puestos en movimiento,

¹⁶ Para el problema de la apatía en Sade, ver Blanchot, 1967y Beauvoir, 1964.

¹⁷ Sobre el abuso de las lecturas lacanianas de Lamborghini, ironiza Rosa (2006: 114).

alimentan una imaginación. También en este sentido operan el modo alegórico: toda noción abstracta se encarna, se figura, se vuelve asible en una imagen.

Tomemos el imaginario sadiano. Posee una doble valencia: es un intertexto novelesco y un pensamiento de filosofía política (ya filtrado por esa misma teoría de los setenta e incluso antes: por Maurice Blanchot y por George Bataille). Sade es el primero en conectar poder con sexualidad, vínculo ajeno a la tradición liberal que solo pensamientos heterogéneos como el de Bataille y el de Foucault (o antes Nietzsche y Freud) podían tomar en serio. Lamborghini interviene en la tradición de la fiesta bárbara (carnicera, carnívora, violadora y asesina) de *El matadero* y *La refalosa*, pero también de *La fiesta del monstruo* de Borges y Bioy Casares, transformándola, como lo dice *El fiord*, en una "fiestonga de garchar" (11), poniendo en primer plano la dimensión erótica. Si la sociedad obscena era para Sade una utopía porque requería un estado de revolución y anarquía permanente, *Tadeys* afirma que un estado de liberación de fuerzas sexuales solo es posible, irónicamente, con el Estado, sea despótico, democrático o fascista: solo el Estado puede cumplir con la función de instrumento al servicio de la soberanía (en un sentido batailleano que habremos de precisar). El Estado moderno podría ser la continuación del régimen despótico medieval: como Foucault en *Vigilar y castigar* (2006), *Tadeys* se saltea la Revolución, motivo por el cual su Edad Media dura más de lo normal. En la Comarca, el déspota no fue decapitado: las instituciones tradicionales (familia, religión, Estado) han adquirido la perfección inquietante de un modelo interiorizado: "Al margen: ¿cada individuo un Estado? [...] el Estado absoluto Espejo, y el individuo que en él se sumerge, también absoluto, absolutamente..." (99). *Tadeys* invierte el axioma sadiano: no es el estado de anarquía superior al de las leyes (Blanchot, 1967: 26-27), sino que el Estado hipertrofiado es superior a cualquier orden o desorden, artificial o natural.

Lejos del maniqueísmo y la buena conciencia de la tradición político-alegórica de la literatura argentina, Lamborghini se regodea en un examen de la constitución erótica del sujeto soberano cuyo poder no se detenta, sino que se ejerce y se goza. Se ha señalado esta ubicación del punto de vista del narrador del lado del verdugo (ejemplarmente en "El niño proletario" [Dabove, 2008: 218]). *Tadeys* complejiza este

carácter absoluto del punto de vista. Una de las hazañas de la novela en términos de procedimiento es sostener una intriga extensa y compleja cambiando de punto de vista y de protagonista, de modo que en efecto puede decirse que el héroe de esta fábula son los tadeys. A pesar de que la Comarca es una sociedad altamente regulada, está lejos de ser perfecta: lo prueba el desastre que se produce al final de la primera parte, cuando el proyecto del barco de amujerar muestra sus fisuras, sus posibles estadillos. El dispositivo psiquiátrico-policial consiste en convertir jóvenes violentos en *deliciosas damitas* (75): un proceso regulado que incluye la sodomización y culmina en una transformación absoluta. La falla radica en que una de las damitas, la "Voluptuosa", por la que el doctor Ky, siniestro y frío, ha adquirido sin embargo cariño, empieza a disfrutar del sometimiento. El goce de la Voluptuosa la transforma de víctima en soberana (aporía del sistema sadiano: si la víctima goza, deja de ser tal y, en consecuencia, anula el placer del victimario). Sus exigencias y delirios ponen en peligro el proyecto y por eso termina asesinada.

El barco de amujerar es la gran digresión que interrumpe la historia de la primera parte, cuyo protagonista es Seer Tijuán. Cada una de las partes tiene su digresión, amén de las numerosas notas al pie que en muchos tramos se bifurcan en intrigas complejas, sin perder nunca la conexión con la trama: por ejemplo, el relato de la caída en desgracia de los *lindoms* en la tercera parte. La historia de Tijuán se remonta hasta sus abuelos, cabreros que abandonan un campo azotado por la sequía y ponen una tienda en la ciudad. Hijo de tenderos, Tijuán lleva la marca social humillante de crecer como niño no-tadey. No obstante, gracias a su inteligencia, en la segunda parte, que transcurre veinte años después, se ha convertido en Secretario de la Asesoría Legal y es amigo del Primer Ministro Dam Vomir.

Hacemos este resumen no porque nos interese la anécdota. Lo que se juega en nuestro análisis es la constitución social de la Comarca. No es dable dividir entre verdugos y víctimas porque, cuando pueden, los humillados también humillan: Ténder, el padre de Tijuán, creyendo enloquecer, decide ser el soberano ejerciendo el castigo físico con su mujer y con su hijo. Dam Vomir pertenece a una noble familia, cuyo antepasado, Taxio Vomir, fue el primero en describir

científicamente a los tadeys y por eso murió en la hoguera. Los Vomir son además precursores de la explotación industrial del mamífero. Como gran parte de la novela transcurre en esa Edad Media extrañamente foucaultiana, abundan los reyes, los nobles, los papas, los obispos, los guerreros, pero también los curas de suburbio (el padre Maker, que traduce la Biblia al comarquí en un prostíbulo y descubre las cuevas de los tadeys), los bandoleros (los *limdoms*, antiguos nobles devenidos delincuentes, verdaderos descubridores de esos singulares mamíferos), los proxenetas, los espías, los taxi-boys, las prostitutas, los adictos, los traficantes. Lo social es lo que permite distinguir una época de otra: ser tadey es una marca de distinción secularizada. Tijuán es el único que asciende socialmente. Los otros son, o bien nobles (aunque esa nobleza sea secular: el doctor Ky, el director de presidio y especialista en contrainteligencia Jonas Hien, el alcalde Dam Vomir) o bien *lumpens*. O están muy alto o están en lo más bajo. Dicho en términos de Bataille: la Comarca, la antigua LacOmar, es una sociedad compuesta de puros elementos heterogéneos. Esto es: elementos exaltadores por exceso de altitud (la *orgía de sangre* en la que viven los poderosos) o elementos abyectos igualmente embriagadores. En el análisis que Bataille hace del fascismo, sugiere que el éxito de éste radicó (en contraste con la fría racionalidad del totalitarismo comunista o la cálida racionalidad de la democracia liberal) en captar el elemento heterogéneo de la sociedad, es decir, aquella "parte maldita" relegada (reprimida), lo que no puede ser reducido a una utilidad o un sentido, lo afectivo, erótico, místico, exaltador, en suma, *sagrado* (Bataille, 2008: 143-149). Históricamente, el Estado cumple un papel homogeneizador, igual que las otras instituciones: toda sociedad funciona en la medida en que es pasible de homogeneidad, esto es, de una organización racional que otorgue a todos sus elementos una función útil y productiva (volveremos sobre este elemento económico que Bataille subraya porque ahí radica la clave de los tadeys). La paradoja de *Tadeys*, que responde a la aporía sadiana, es la de un Estado que está en función de los elementos heterogéneos.

Desde luego, esto no está en contradicción con lo que dijimos más arriba, acerca de la organización hiper-racional de la Comarca. El exceso de razón es también un *pathos*, de nuevo como en Sade, precisamente en la medida en que es una razón

hiperbólica. Pero, más importante aún, la homogeneidad producida por este Estado autoritario, hipertrofiado, está al servicio del desborde, del exceso, heterogéneo. Todos los personajes de *Tadeys* son presa de un *pathos* por el cual siempre se exceden a sí mismos, se salen de sí. Todas sus experiencias son del orden de la heterogeneidad. Vich, el genio venido a menos, es un masturbador compulsivo y un borracho. El doctor Ky escribe un diario en el que la teoría psiquiátrica deriva en disquisiciones filosóficas delirantes. Jonas Hien goza violando y torturando niños. El patriarca Rone Vomir, abuelo del Primer Ministro, tiene una singular perversión: le gusta masturbarse con hermosas cabelleras y ataca a sus mucamas recién bañadas. Dam Vomir gusta de sodomizar tadeys y cortarles la yugular en el momento de la eyaculación. Ténder, acosado por visiones, teme volverse loco y decide convertirse en dictador de su hogar y humillar a su familia como lo hacen con él socialmente. Todos estos desbordes no son solo materiales y corporales: a cada uno le corresponde una imaginación específica. Vich pretende guardar sus "imágenes" del asedio de Ky. Hien y Ky conciben su proyecto del barco-correccional como un vasto teatro o puesta en escena. Dan Vomir también tiene un diario, en el que analiza sus obsesiones. Taxio Vomir, mientras espera su ejecución, goza de un viaje opiáceo en el que sueña con un Jesús homosexual y hampón. Ténder ve "la araña Ky" como una amenaza a su cordura y ese atisbo de locura lo lleva a la violación y al crimen.

Si heterogéneo es sinónimo de sagrado, hay que distinguir lo sagrado alto de lo sagrado bajo. Históricamente, las sociedades occidentales separaron estas dos dimensiones quedándose solo con la parte alta (Bataille, 2008: 153-159). Todo lo heterogéneo bajo (excrementos, sangre, semen, lágrimas, cuerpo cadavérico) fue relegado a los márgenes o reprimido. Lo bajo, que por su histórica represión ha perdido justamente su carácter de sagrado (aunque el tabú que pesa sobre esas sustancias, arguye Bataille, es lo que prueba su arcaico carácter sagrado), se ha convertido en *lo abyecto*. En *Tadeys*, las leyes han suprimido los tabúes de contacto: el que está alto no permanece a distancia del que está por debajo, sino que se contamina junto a él. En la segunda parte, Dam Vomir visita un miserable hotel en un barrio popular: en un cuarto andrajoso, escribe su diario, se emborracha, ve copular al dueño

con un mendigo. En esa secuencia, Vomir, hambriento, busca algo de comer en la sucia cocina y encuentra un cráneo de tadey en una olla. Está medio podrido. El aroma fétido que despide le recuerda sus encuentros carnales con los mamíferos: "...pero al tragar entera la carne, horrible casi siempre, lograba transmitir aquel toque sublime que ellos encontraban en la pija..." (139). La comparación se refiere a un episodio un poco anterior en el mismo capítulo: Seer Tijuán, después de una disputa con Vomir, se va a beber a una cantina. Un tadey encerrado en una jaula, el único que aparece en las primeras dos partes, es penetrado por un hombre. Una de las características que permiten distinguir un tadey de un humano es su cara, arrugada incluso en los más jóvenes: "Imposible negarlo, el rostro del animal era feo, casi abominable: sin embargo, mientras tenía adentro la verga del matón y recibía sus empujones, algo sublime se filtraba en su carita, algo que hacía estallar a la misma belleza" (133). En las dos secuencias se utiliza la palabra "sublime". El valor de lo sublime, que es el de lo abyecto, impugna la belleza o el sabor agradable: Vomir gusta de la *intensidad* del plato, desprecia lo armonioso o lo bello, prefiere lo horrible en la medida en que depara una experiencia fuerte. Como un queso oloroso para un paladar refinado: "...el tono varonil de Royte era una nueva experiencia para Dam, y Dam lo saboreaba: eran lonjas de carne casi podridas, que habían pasado demasiado tiempo en una olla, una virilidad 'a la francesa'" (153).

La razón estatal de la Comarca tiene como objetivo no producir homogeneidad (armonía, organicidad, belleza, proporcionalidad), sino desviaciones, heterogeneidades, disonancias, sublimidades.¹⁸ En suma: transgresiones. Lo alto y lo bajo se contaminan, la imaginación lamborghiniana es líquida, es una imaginación de flujos. Desde luego, este orden vive en la amenaza permanente de su destrucción, se balancea en un desequilibrio que puede llevarlo a la ruina, incluso como nación soberana: la Comarca se halla en peligro constante de

¹⁸ Polemizamos, entonces, con las lecturas "foucaultianas" que se detienen en el barco de amujerar como un mecanismo normalizador y homogeneizador (Giorgi, 2004). Para nosotros, es el problema de separar el proyecto cárcel-psiquiátrico (de obvias resonancias foucaultianas) del sentido que tiene para el Estado comarquí: no producir homogeneidad, sino "garantizar a los poderosos la provisión de víctimas" (Schwarzböck, 2001: 101). Lo que importa de la "normalización" del barco de amujerar es la transgresión que vuelve posible.

anexión por parte de la Liga del Sur. Es decir, la precariedad es una condición tanto interna como exterior. La novela, como forma, tematiza esta organización cuyo sentido no es la armonía sino la desproporción, no la belleza sino la sublimidad: es como un organismo, pero su modelo no es la figura humana, sino el monstruo (Bataille, 2008: 31-36). Como la sociedad comarquí, la novela de Lamborghini obedece a leyes que llevan en sí mismas la premisa de su propia transgresión. Del mismo modo, lo alegórico es una forma que lleva en sí las condiciones de su autocrítica (Linder, 2014: 43). *Tadeys* es, en su concepción, asombrosamente tramada y, de modo simultáneo, fragmentada, deformada, interrumpida y socavada. La Comarca es una organización a-humana, monstruosa: de ahí que, a pesar de los excesos sádicos y los atroces crímenes, los personajes no sean nunca convertidos, literal o metafóricamente, en monstruos. Todos lo son, en la medida en que se desvían de la norma, sea que estén por encima de la ley (sacralidad alta, real), sea que estén por debajo (sacralidad baja, abyecta): en consecuencia, ninguno lo es, porque la deformidad se vuelve norma. Curiosa inversión: solo alguien normal, *humano*, sería en la Comarca un monstruo.

¿Qué o quiénes son los tadeys? La crítica no ha cesado de plantear esta pregunta. Nosotros propondremos una conjetura que la articule con el recorrido hecho hasta acá. César Aira señala dos cosas. La primera, que los tadeys aparecen con fugacidad en las dos primeras partes. A lo que hay que agregar que, si bien no aparece más de una vez el *personaje*, lo hace la palabra: para designar la moneda del país, la distinción social, o tener un uso figurado, en general despectivo ("tadea brava" [21], "tadeys de mierda" [150]). Es decir, en la contemporaneidad del relato el tadey se ha convertido en algo abstracto, inasible, que encuentra su referencia en el dinero y en la alimentación; en la segunda ya es un animal encerrado en una jaula, que puede ser objeto de un consumo no solo alimentario sino también sexual; recién en la tercera aparece con nitidez, como individuo primero y después como especie.

La segunda cuestión que señala Aira es que la edición respetó el orden en el que fueron encontradas las carpetas del manuscrito, pero que cabe la posibilidad de que Lamborghini haya considerado definir un orden que se atuviera a la cronología de la historia, empezando por el descubrimiento de

Maker en la Edad Media.¹⁹ Este punto de vista retrospectivo es crucial, más allá del orden de los capítulos:

Me he pasado la vida entera hablando de los *tadeys* y todavía no vi ninguno, pero lo mismo he gozado, lo aseguro, puedo asegurarlo. Pero me estoy anticipando a los acontecimientos, mala técnica cuando el relato es histórico. Como éste no lo es, ¿estaré llegando tarde? Seguro –porque los *tadeys* no hacen historias– (177).

Tampoco el lector *ha visto* hasta entonces casi ningún *tadey* y la novela se la ha pasado hablando de ellos. Es difícil no atribuir a este fragmento un sentido deíctico que corrobora la decisión del compilador. Ahora bien, tampoco los personajes ven *tadeys*, salvo el que puede contemplar Tijuán. Se han vuelto algo inasible, algo abstracto, una señal de distinción, el nombre de la moneda (pura representación), la riqueza que hace prosperar la economía, el misterio a descifrar por las naciones del mundo (el gen *tadey*). La experiencia de Tijuán tiene toda la importancia de una epifanía, con la reflexión correspondiente acerca de lo sublime que examinamos más arriba. El único personaje que tiene contacto con los *tadeys* es Dam Vomir, el todopoderoso alcalde. Sin embargo, ¿por qué un relato que abunda en atrocidades y descripciones pornográficas solamente alude a ese contacto? ¿Por qué el lector no asiste al descenso de Dam Vomir a las cuevas, episodio privilegiado para la catábasis de Maker? Solo lo sabemos por el discurso medio incoherente del mendigo, que lo cuenta como si fuera una leyenda urbana, sin saber que se halla ante el mismísimo primer ministro:

Algunos degenerados los seducen acariciándoles las nalgas, poniéndolos boca abajo y enterrándoles la verga... [...] Y cuando lo tienen clavado al pobre *tadey*, loco de contento, le cortan fácil la yugular y no faltan los que acaban al sentir que en animal putito se desangra (142).

Mendy habla "obsesionado", como si mientras lo contara sucediera ante sus ojos y fuera contemplado con placer: "Era

¹⁹ Las ocho reescrituras del comienzo de la tercera parte pueden indicar la intención de hacer de esta parte el inicio de la novela, rectificando la cronología" (Aira, 1988: 10).

Dam el que piloteaba el avión de la alcaldía para introducirse en las cuevas y darse una orgía de bufar y de matar" (142). Mientras Dam Vomir escucha las atrocidades que él comete, recuerda que su antepasado, Taxio Vomir, además de escribir un tratado científico sobre los tadeys (a causa de lo cual murió en la hoguera), también escribió un diario durante su estadía en las cuevas. Él también lleva un diario y esas escrituras, entre novelescas y delirantes, pueden ponerse en la cuenta de todas las experiencias heterogéneas que hemos enumerado. De modo 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.

Esto ha dado lugar a muchas lecturas acerca del tadey como lo "indecible" o "irrepresentable" (Rodríguez, 2008: 163-169). No obstante, esta clave nos deja en el terreno de la conciencia individual y de la imaginación subjetiva. Habría que relacionar más bien este carácter fantasmático con ese comienzo distanciado de la tercera parte: se ha hablado de los tadeys pero no se ha visto a ninguno; en consecuencia, se va a contar un relato no histórico, porque los tadeys "no hacen historia". ¿Qué significa esto? Si pasamos de la consideración individual a la colectiva, podemos afirmar que este relato es un mito.²⁰ Más específicamente, un mito sobre la comunidad:

En principio, nada es más común a los miembros de una comunidad que un mito, o que un conjunto de mitos. El mito y la comunidad se definen, en parte al menos –pero tal vez en totalidad–, el uno por el otro, y la reflexión sobre la comunidad invitaba a continuar desde el punto de vista del mito (Nancy, 2000: 54).

El cura Maker vive su viaje como una pesadilla o alucinación. Los tadeys copulan entre machos en una orgía que incluye un festín caníbal. La carne que comen es de su propia especie y muchos tadeys se asan vivos. La descripción etnográfica explica

²⁰ "Conocemos bien esta escena. Más de un narrador nos la contó, habiéndonos reunido en sociedades estudiantiles, destinadas a saber lo que fueron nuestros orígenes. Nuestras sociedades –nos han dicho– provienen de estas propias asambleas; y nuestras creencias, nuestros saberes, nuestros discursos y nuestros poemas, provienen de esos relatos. Llamaron a esos relatos *mitos*" (Nancy, 2000: 57).

que ese estado de aparente salvajismo tiene sin embargo su regulación: sodomitas pasivos de preferencia, los machos tadeys están obligados a copular con las hembras por la noche y de día practican solo la homosexualidad. Esta reglamentación es estricta, al punto de que su transgresión se castiga con la muerte. Aunque carecen de Estado, la comunidad posee ciertas regulaciones e invisten de autoridad transitoria a un individuo, el Gran Tadey, al que exilian si no cumple las expectativas del grupo. El mismo Gran Tadey no puede violar la ley que prohíbe la homosexualidad nocturna.

Maker no da con la comunidad de entrada, sino que un tadey lo encuentra en las montañas. Acosado por visiones sodomitas, el cura, desterrado del reino, decide castrarse y cuando está por hacerlo aparece este "mono lampiño" (187), una criatura entre lo humano y animal, que solo tiene una aureola de bello rubio en el cráneo. Maker le da el nombre de Tadey, que es lo que la criatura repite al contemplar fascinado su miembro viril: después descubrirá que esa admiración tiene que ver con el tamaño del pene humano, mucho mayor que el de un tadey. Introducido en las cuevas, Maker será objeto de una disputa y el Gran Tadey deberá hacer honra de su autoridad haciéndose penetrar por esa gran "Visión" (es la palabra que en comarquí piensa Maker), muriendo finalmente en el intento.

El concepto de comunidad fue recuperado por el pensamiento político del siglo XIX a causa de la crisis en la que estaba sumergida la sociedad europea. Expulsado de la teoría política moderna por el individualismo liberal, fue rehabilitado primero por Rousseau y después por el pensamiento alemán romántico e ilustrado, hasta llegar a Marx. La comunidad es el mito arcaico de una totalidad grupal natural sin males. Si la sociedad es el producto artificial de una organización política racional, que se ordena en torno a ese Leviatán que es el Estado –y es su racionalidad económica la que la lleva a una crisis que pone en cuestión esa misma racionalidad–, el pensamiento político del siglo XIX sueña una arcadia perdida, que tal vez nunca existió, pero que como ficción es necesaria para fundamentar una crítica del presente (Alvaro, 2014: 26-40). Desde luego, este mito de la comunidad será rehabilitado por los movimientos antidemocráticos del siglo XX y terminará en el comunismo estalinista, el fascismo y el nazismo.

La Comarca, en cambio, narra otro mito: el que forjó su aristocracia tadey o el que quiere soñar una sociedad que exaspera la relación entre despotismo y sadismo fálico. Es decir, sueña con su complemento invertido: una comunidad masoquista y anal, regodeada en su padecimiento. El mito de la comunidad está fuera del tiempo: puede pensarse como una arcadia perdida o como una utopía futura. Ha sido señalada la relación de la comunidad tadey con los Yahoos de Borges, esa nación degenerada (Rosa, 2006: 119).²¹ La tonsura albina, único bello en un cuerpo que parece “depilado” (187), puede ser una alusión sibilina al ideal ario. Una sociedad despótico-sádica tiene que forjar un mito que legitime su régimen. Los tadeys son las fuerzas inconscientes del deseo, pero lo son como *catexis* social, como inscripción de un deseo originariamente colectivo: “Sin embargo, las máquinas sociales precapitalistas son inherentes al deseo en un sentido muy preciso: lo codifican [...]. Codificar el deseo –y el miedo, la angustia de los flujos descodificados– es el quehacer del *socius*” (Deleuze-Guattari, 2002: 145). De modo que esas leyes que regulan la actividad sexual de los tadeys son la “traducción” que hace el cura Maker de la codificación que el *socius* primitivo realiza de los flujos de deseo antes de la privatización de los órganos, es decir, antes de la separación del cuerpo como propiedad de un *sujeto*. Deleuze y Guattari afirman que el ano fue, probablemente, el primer órgano privatizado (2002: 148). Cuando la comunidad asiste a la ceremonia de penetración del Gran Tadey con Maker, algunas hembras descubren que tienen ano. A partir de entonces, se dividirán en dos grupos, las Sin-Ano y las Con-Ano. A la

²¹ Nadie ha señalado, que sepamos, una afinidad más inquietante, difícil de explicar por medio de la intertextualidad. En marzo de 1983, Saer, que vivía en Francia desde 1968, publica en Buenos Aires *El entenado*: melancólica reflexión sobre la comunidad que recoge el mito freudiano de *Tótem y tabú*. Como en las cuevas tadeys, en *El entenado* también hay un testigo que presencia un asado caníbal y una orgía reglamentada. Incluso en *Tadeys* hay asadores, lo que podría hacer pensar hasta en una parodia. No hay ninguna afinidad entre las poéticas de Lamborghini y de Saer (más bien pueden considerarse antitéticas), ni dato alguno sobre la posibilidad de que Lamborghini haya leído la novela justo antes de encarar la escritura. No obstante, la coincidencia es interesante, y no debe ser casual, sobre todo si se tiene en cuenta que en el mismo año se publican “La comunidad inoperante” de Nancy y la rápida de respuesta de Blanchot, “La comunidad inconfesable” que, como se sabe, vuelven a poner en el tapete en Europa el problema de la comunidad, en el momento de disolución del programa soviético, regresando ambos a las polémicas ideas de Bataille al respecto. La coincidencia, entonces, si Lamborghini no leyó *El entenado*, como es lo más probable, podría explicarse como una reflexión convergente inscrita en un cierto aire de época.

experiencia alucinante de Maker corresponde la complementaria de la comunidad: ex Gran Tadeys exiliados que volvieron para contar su "visión" de seres extraños con un miembro viril desmesurado. Es como si la comunidad comenzara, a causa de su contacto con la especie humana, un primer estadio teológico, que ya se mezcla con la incipiente organización política: en definitiva, están en vía de descubrir la teología política, la primera organización *cefálica*.

Se trata, entonces, de producción deseante y de *catexis* social de grupo: "hay producción deseante desde el momento que hay producción y reproducción sociales" (Deleuze-Guattari, 2002: 145). Si en *El fiord* la imaginación lamborghiniiana conectaba autoritarismo y sadismo, política y erotismo, *Tadeys* embrolla esa conexión haciéndola pasar por su dimensión económica: los tadeys son la forma específica del fantasma comarquí, la máquina-flujo que conecta el deseo con el poder. La Comarca tiene su origen en la expropiación de la comunidad: los tadeys constituyen un *socius* primitivo, se limitan a la producción y reproducción social de deseo, no distinguen entre lo erótico y lo político. El descubrimiento del hombre (y del Gran Faló) parece abrirlos a la teología, prepararlos para una trascendencia. La rebelión de las hembras tadeys, por su parte, parece comenzar un primer estadio de sociedad civil. Pero su flujo es cortado por la máquina despótica comarquí: negada su humanidad, el tadey se convierte en flujo económico, en producto alimenticio, en signo de intercambio (se vuelve "tadey argenta"), en marca de distinción social, en misterio biológico (la singularidad de su gen). Esas particularidades definen los rasgos de lo nacional comarquí: es su moneda, su recurso y su especificidad biológica, puesto que solo pueden criarse en su territorio.

Si la tercera parte es el relato de los orígenes de la comarca, este no puede ser más que un mito nacional. Ese mito es el de una comunidad perdida, pero no paradisíaca, sino infernal: masoquista, puesto que hay crueldad, pero además placer. La Comarca excede el programa sadiano, ya que la posibilidad del goce de la víctima la vuelve soberana. No puede ser casual que Tijuán, el único que asciende socialmente, haya sido preparado por su madre, gracias a la belleza del joven, para ser una mujer: en vez de soñar para su único hijo un destino de gran hombre, su esperanza es convertirlo en una perfecta

damita para que se vuelva la delicia de un hombre poderoso. El anhelo de ascenso social, entonces, consiste en hacer de la pasividad un valor soberano: como la Voluptuosa, Tijuán se convertiría en sujeto al hacer de su feminidad algo activo, una potencia.

Si desde el punto de vista de Bataille el Estado es creador de homogeneidad, el comarquí produce y reproduce experiencias heterogéneas. Dicho de otro modo: lejos de aplacar las divergencias y las luchas, les otorga cause, es decir, *promueve y sostiene la grieta*. ¿No es posible que esta sea una alegoría del peronismo, entremezclado, como en el trabajo de condensación onírico, de múltiples referencias a las experiencias estatales del siglo XX? Para Strafacce, *El fiord* figura la renuncia de Lamborghini a la política, más concretamente a la práctica sindical (2008: 129-135). El peronismo es la otra experiencia, junto con la ambivalencia respecto de la figura del hermano (poeta peronista, *culto pero militante*), poco atendida por la crítica lamborghiniana. Kraniauskas afirma que *El fiord* figura el vacío (o su horror: el barroco *horror vacuû*) del estado argentino, desocupado y desmantelado durante el período 1955-1969. En plena transición democrática y con el horizonte de la crisis de los comunismos reales, *Tadeys* sueña algo que no sabemos si es sueño o pesadilla. Un Estado al servicio de experiencias heterogéneas es una aporía, quizás aquella en la que cayeron los llamados "populismos" en América Latina. He aquí un pensamiento que permanece impensado, porque no se trata de una toma de posición a favor o en contra de la experiencia peronista, sino de su transformación en una utopía o distopía en la que se refracta la experiencia histórica del siglo XX. Como en *El fiord*, el problema sigue siendo el papel del Estado: ¿minimización liberal o exacerbación comunitaria? *Tadeys* parece sugerir: ni uno ni otro. ¿No es el peronismo, la tercera posición, que no niega, sino que asume la aporía, que no pretende cerrar sino continuar abriendo la grieta? Lo terrible de *Tadeys* no son las atrocidades de los poderosos, sino el goce de las víctimas. Es fácil pensar que esta sociedad despótico-sádica es la del capitalismo liberal o alegoriza directamente la dictadura. Más difícil es considerar que se trata también de la aporía de los populismos latinoamericanos deformada por el trabajo del sueño y del delirio.

O mejor: no se trata de una realidad histórico concreta, ese sentido de la alegoría que maneja la crítica, sino de un pensamiento difícil de asir: la alegoría de la Comarca propone una sociedad *a la vez* estatal y heterogénea. La propone como sueño o pesadilla. En efecto, la arcadia perdida, pacífica y homogénea, quizás era la pesadilla de la que querían despertar tanto Sade como los elementos incandescentes de las sociedades latinoamericanas de finales de los sesenta: porque la paz significaba la *pacificación* de la sociedad, la homogeneidad de una nivelación impuesta. Esa homogeneidad la da hoy el sistema, el capital, la industria cultural. Lamborghini soñó una sociedad atroz, pero que pretende articular la política con el deseo, la dimensión colectiva con la subjetiva. En nuestras modernidades periféricas, el Estado parece ser un mal necesario. *Tadeys* es una fábula contrarrevolucionaria, pero no por conservadora, sino por una pulsión de desborde y de exceso cuyo horror es la heterogeneidad natural: la comunidad tadey. La política al servicio no de la igualdad, no de la libertad, no de la justicia, sino del deseo, y del deseo excesivo: he aquí la paradoja monstruosa que la novela fabula.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVARO, DANIEL. *El problema de la comunidad. Marx, Tönnies, Weber*. Buenos Aires, Prometeo, 2014.
- AIRA, CÉSAR. "Prólogo", en *Novelas y cuentos*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988, pp. 7-16.
- . "Nota del compilador", en *Tadeys*. Buenos Aires, Mondadori, 2012, pp. 7-11.
- ARCE, RAFAEL. *Juan José Saer: la felicidad de la novela*. Santa Fe, UNL Ediciones, 2017.
- ARIAS, MARTÍN. "Una novela de Oriente. *Tadeys* y la ficción despótica", en Silvana López (ed.) *Libertella/Lamborghini*. Buenos Aires, Corregidor, 2016, pp. 125-149.
- ASTUTTI, ADRIANA. *Andares clancos*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2001.
- ASTUTTI, ADRIANA Y CONTRERAS, SANDRA. "...De esa otra voz", *Discusión*, Año 1, núm. 1, 1989, pp. 13-21.
- BATAILLE, GEORGES. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- BEAUVOIR, SIMONE DE. *El marqués de Sade*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1964.

- BLANCHOT, MAURICE. “La razón de Sade”, en *Sade y Lautreamont*. Buenos Aires, Ediciones del Mediodía, 1967, pp.15-56.
- . *La conversación infinita*. Barcelona, Arena, 2008.
- BORGES, JORGE LUIS. “De las alegorías a las novelas”, en *Otras Inquisiciones, Obras Completas, Tomo II*. Buenos Aires, Emecé, 2007, pp. 147-150.
- CRESPI, MAXIMILIANO. *La conspiración de las formas*. La Plata, UNIPE Editorial Universitaria, 2011.
- DABOVE, JUAN PABLO. “‘La muerte la tiene con otros’: sobre *El niño proletario*”, en Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela (comps.) *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires, Interzona, 2008, pp. 215-232.
- DELEUZE, GILLES Y GUATTARI, FELIX. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires, Paidós, 2010.
- DRUCAROFF, ELSA. “Los hijos de Lamborghini”, en Noé Jitrik (comp.) *Atípicos de la literatura latinoamericana*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1996, pp. 146-154.
- FERNÁNDEZ, NANCY. “Ficciones de lo nacional: Echeverría, Bustos, Domecq, Ascasubi; el grupo Literal, Zelarayán y los hermanos Lamborghini”, *Cuadernos de literatura*, núm. 32, 2012, pp. 97-111.
- FOUCAULT, MICHEL. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.
- GADAMER, HANS GEORG. *Verdad y método I*. Salamanca, Sígueme, 2005.
- GARCÍA, GERMÁN. *Fuego amigo. Cuando escribí sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires, Grama, 2003.
- GIORGI, GABRIEL. *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Beatriz Viterbo, Rosario, 2004.
- GUSMÁN, LUIS. “Sebregondi no retrocede”, en Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela (comps.) *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires, Interzona, 2008, pp. 33-54.
- KRANIAUSKAS, JOHN. “Revolución-porno: *El fiord* y el Estado Eva-peronista”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 8, 2000, pp. 44-55.
- LAMBORGHINI, OSVALDO. *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires, Random House-Mondadori, 2013.
- . *Tadeys*. Buenos Aires, Random House-Mondadori, 2015.
- LIBERTELLA, HÉCTOR. *Nueva escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires, El Andariego, 2008.
- LINDNER, BURKHARDT. “Alegoría”, en Michael Opitz y Erdmut Wizisla (eds.) *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires, Las cuarenta, 2014, pp. 17-82.
- MONTALDO, GRACIELA. “La ficción de las masas”, en Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela (comps.) *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires, Interzona, 2008, 255-277.
- NANCY, JEAN-LUC. *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile, Arces Lom, 2000.
- OUBIÑA, DAVID. *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- PELLER, DIEGO. “Relecturas de Osvaldo Lamborghini: adentro y afuera”, en Silvana López (ed.) *Libertella/Lamborghini*. Buenos Aires, Corregidor, 2016, 105-123.

- PREMAT, JULIO. "Lacan con Macedonio", en Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela (comps.) *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires, Interzona, 2008, 121-154.
- RODRÍGUEZ, FERMÍN. "Escribir afuera: literatura y política en Walsh y Lamborghini (para una lectura de *Tadeys*)", en Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela (comps.) *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires: Interzona, 2008, 155-182.
- ROSA, NICOLÁS. *Relatos críticos: cosas animales discursos*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006.
- SARLO, BEATRIZ. "Política, ideología y figuración literaria", en AAVV *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Alianza, Buenos Aires, 1987.
- SCHWARZBÖCK, SILVIA. "Ni pasiones ni política: el problema de la soberanía en Sade", *Adef. Revista de filosofía*, vol. 16, núm 1, 2001, 101-110.
- STRAFACCE, RICARDO. *Osvaldo Lamborghini, una biografía*. Buenos Aires, Mansalva, 2008.