

Un autor licencioso: pornografía y lenguaje en el *Teatro proletario de cámara* de Osvaldo Lamborghini

Martín ARIAS

Université Paris 8

Resumen: Este artículo explora la relación entre pornografía, lenguaje y literatura en el *Teatro proletario de cámara*, último proyecto artístico del escritor argentino Osvaldo Lamborghini (1940-1985). Mezcla materiales heterogéneos (revistas pornográficas modificadas, poemas, relatos, aforismos, juegos de palabras), este objeto complejo pone en tensión discursos cuyas características se contaminan mutuamente. El carácter atópico del discurso pornográfico (tal como lo define Dominique Maingueneau) contamina el discurso político, los rasgos propios de la narración pornográfica afectan al lenguaje literario, y la noción misma de escritura es modificada por la proximidad de representaciones obscenas. Cada uno de esos contactos da lugar a recorridos paradójicos.

Palabras claves: literatura argentina, obscenidad, narración pornográfica, calambur.

*

Résumé : Cet article explore le rapport entre pornographie, langage et littérature dans le *Teatro proletario de cámara*, dernier projet artistique de l'écrivain argentin Osvaldo Lamborghini (1940-1985). Mélange de matériaux hétérogènes (revues pornographiques modifiées, poèmes, récits, aphorismes, calembours), cet objet complexe met en tension des discours dont les caractéristiques se contaminent mutuellement. Le caractère *atopique* du discours pornographique (tel que le décrit Dominique Maingueneau) contamine le discours politique, les traits propres au récit pornographique affectent le langage littéraire, tandis que l'écriture est modifiée par la présence des représentations

obscènes. Chacun de ces contacts donne lieu à des parcours paradoxaux.

Mots-clés : littérature argentine, obscénité, narrativité pornographique, calembour.

Hace ya algunos años, en casi todos los suplementos literarios de Argentina se exhibieron durante meses numerosas fotografías de Osvaldo Lamborghini. Lamborghini a principios de los ochenta, elegantemente trajectado, sentado a la mesa de un café y escribiendo una carta; a fines de los cincuenta, improvisando una obra de teatro casera junto a su hermana; a fines de los setenta, en compañía de César Aira, con las azoteas de Buenos Aires multiplicándose a sus espaldas. Lamborghini junto a su esposa y su hija en un patio bonaerense. Lamborghini junto al psicoanalista Germán García, el novelista Luis Gusmán y el poeta Ricardo Zelarayán. Lamborghini recostado en una cama, rodeado de revistas, libros y frascos de pintura, recluido en la desordenada habitación barcelonesa donde sería encontrado sin vida el 18 de noviembre de 1985. Esas fotos celebraban la aparición de dos libros. El primero, una vasta biografía firmada por Ricardo Strafacce, era un intento de saber, como declaraba con cierta impostación borgeana el autor, si “el hombre se parecía a la voz”; el segundo era la edición facsimilar, limitada a unos pocos ejemplares, del último proyecto lamborghiniano. De este, el lector común conocía apenas los pocos indicios que el albacea literario de Lamborghini había tenido a bien difundir, sobre todo en el prólogo al volumen titulado, con gentil ironía clasificatoria, *Novelas y cuentos* (1988). En esas páginas hoy famosas, Aira enumeraba los papeles póstumos hallados en la habitación barcelonesa, entre los cuales se encontraban “los siete tomos del *Teatro proletario de cámara*, una experiencia poética-narrativa-gráfica en la que [Osvaldo] trabajaba al morir²”.

Al tiempo que la división en tomos sugería perspectivas monumentales, el título evocaba tanto el Teatro Proletario –experiencia artística que el argentino Elías Castelnuovo llevó a cabo a la vuelta de su viaje por la Unión Soviética, a principios de los treinta, y que plasmó en sus *Vidas proletarias* (1934)– como el *Kammerspiel* alemán. De un modo intrincado, ninguna de esas referencias es ajena a Lamborghini, pero la materia prima del *Teatro proletario de cámara* es otra: la pornografía. ¿Qué puede hacerles la pornografía, ese estilo radical y deleznable, ese género hostil tanto a la moralidad como a la estética, a la literatura y al lenguaje? La pregunta activa una serie de recorridos paradójicos. Antes de explorarlos quizá convenga, en vez de arriesgar una definición seguramente ineficaz, comenzar por describir de modo somero el *Teatro proletario de cámara*³.

Lo que se encontró en el departamento de Barcelona es un conjunto de ocho carpetas negras, numeradas, en cuyo interior se acumulaban diferentes tipos de materiales en diversos grados de elaboración. Entre esos materiales hay textos, “páginas mecanografiadas con pulcritud [que se mezclan] con otras manuscritas donde el alcohol o el cansancio hacen la letra poco menos que ilegible⁴”, collages, dibujos y fotos, casi todas extraídas de revistas pornográficas españolas de principios de los ochenta. Algunas de esas fotos fueron intervenidas; otras, en verdad la mayoría, aparecen

1 STRAFACCE, Ricardo, *Osvaldo Lamborghini. Una biografía*, Buenos Aires, Mansalva, 2008, pág. 11.

2 AIRA, César, “Prólogo”, en LAMBORGHINI, Osvaldo, *Novelas y cuentos*, Barcelona, Del Serbal, 1988, pág. 8.

3 LAMBORGHINI, Osvaldo, *Teatro proletario de cámara*, Barcelona, AR Publicacions, 2008.

4 STRAFACCE, Ricardo, *Osvaldo Lamborghini. Una biografía*, op. cit., pág. 799.

intocadas. También hay imágenes políticas: Perón junto a su tercera mujer (“Isabel la Caótica”, como reza la inscripción⁵), Perón junto a Héctor Cámpora, Perón condecorando a Licio Gelli, un oscuro personaje de la política italiana. También hay combinaciones de fotografía y texto. Por ejemplo: una fotografía pornográfica aparece en el centro de la página. En ella, dos hombres semidesnudos están sentados sobre una cama; uno de ellos lleva una remera sobre la cual se lee la palabra “Rodeo”. Sobre la foto, un título añadido: “¡Al grano!”. Algunos fragmentos de relatos pornográficos fueron recortados directamente de revistas y pegados sobre hojas en las que a veces se ha inscrito un rótulo. Los textos incluyen poemas, relatos, aforismos, fragmentos de lo que parece ser un diario de exiliado, juegos de palabras, listas de nombres, listas de libros, panfletos políticos, agradecimientos, datos sobre la producción de una obra de teatro, signos ilegibles, letras borroneadas. El conjunto se exhibe como un archivo astroso, burlesco y animalizado, un “art-chivo” (como se lee en el tomo V), un repertorio cuyos documentos, trátese de palabras tachadas o de imágenes explícitas, son en todos los casos signos *impresentables*. Impresentables: “que no se pueden presentar en público por su aspecto”, dice el diccionario, y también: “de escasa calidad moral o intelectual”. Aquí podríamos situar la primera paradoja y el primer recorrido.

Lo impresentable: discursos atópicos y nombres obscenos

A propósito de la literatura pornográfica, Dominique Maingueneau ha empleado el término “atópico” para referirse a aquellos discursos que, de un modo u otro, están fuera de lugar⁶. Son discursos que, incluso si son tolerados, se deslizan por los intersticios del espacio social, discursos nocturnos que se traman en la frontera entre la civilización y algo que, al parecer, se ubica más acá de ella. Por eso el adjetivo “pornográfico” puede emplearse con intención despreciativa para calificar actos que ponen en cuestión la existencia de la sociedad, aun si nada tienen de sexual (veremos en un instante un ejemplo argentino). Esa cualidad, por así decirlo, liminar de los discursos atópicos permite conectar la pornografía con otras prácticas verbales que “varían según las sociedades: malas palabras, canciones obscenas, ritos de brujería, misas negras...”. Confinadas a espacios de sociabilidad restringidos o a momentos particulares, esas prácticas son impresentables en el ágora, en lo abierto, en lo plural de la plaza pública, donde están siempre fuera de lugar. La pornografía es agorafóbica, como recuerdan Andrés Barba y Javier Montes⁸. Hoy sobre todo, y a pesar del extraordinario desarrollo de la industria pornográfica contemporánea, la “ceremonia del porno” no se oficia sino en el secreto del cuarto propio, en el sigilo de la cámara íntima, en la recámara, en el claustro de cuidada intimidad donde el flujo continuo de la imagen sexual llega al practicante a través de los múltiples dispositivos de la técnica.

Para Maingueneau, el carácter secreto de lo atópico atrapa a la literatura pornográfica –esencialmente su objeto de estudio, aunque los análisis de su ensayo se apliquen también a otros

5 LAMBORGHINI, Osvaldo, *Teatro proletario de cámara*, op. cit., pág. 298.

6 MAINGUENEAU, Dominique, *La Littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, 2007, págs. 17-20.

7 *Ibid.*, pág. 19. La traducción es nuestra.

8 BARBA, Andrés y MONTES, Javier, *La ceremonia del porno*, Barcelona, Anagrama, 2007.

materiales porno– en una doble imposibilidad: por un lado, es imposible que no exista; por otro, es imposible que exista. “La primera imposibilidad es del orden del hecho: siendo la sociedad lo que es, es ineluctable que tales enunciados se produzcan. La segunda imposibilidad es del orden de la norma: si semejante discurso tuviera derecho a una existencia plena, entonces no habría sociedad posible⁹”. Esa doble imposibilidad no solo afecta al discurso pornográfico, sino también a otros discursos, los cuales “varían según las sociedades¹⁰”. Podríamos pensar que uno de los muchos experimentos del *Teatro proletario de cámara* consiste, justamente, en poner en contacto diferentes prácticas atópicas. Así, luego de atravesar el abigarrado desfile de los cuerpos pornográficos, el lector de Lamborghini encontrará, en tomo IV, el siguiente poema:

Octubre, XVII

Una letra inicial o primera, la P,
Pálido el rostro, entalcado,
Inseparable de su monóculo y al rape,
El Sabio Loco me ha jugado
Como naipes propio en su historieta¹¹.

La “historieta” del último verso bien podría ser la historia argentina, una de cuyas efemérides figura en el título: el 17 de octubre, el Día de la Lealtad peronista, la jornada de 1945 en que una multitud congregada en el centro de Buenos Aires dio su apoyo incondicional a Perón para, con ese pacto entre pueblo y líder, fundar el peronismo, definido por el poeta Alejandro Rubio como “el rizoma argentino”. Diez años después de aquel día de octubre que lo llevaría a la presidencia de la nación, Perón, cuyo nombre el taimado pudor de Lamborghini reduce a su inicial, fue derrocado por un golpe cívico-militar. El gobierno instalado en el poder disuelve el partido peronista y, pocos meses después, promulga un decreto en virtud del cual quedaba prohibido, en todo el territorio argentino, el uso de “la fotografía, retrato o escultura de los funcionarios peronistas o sus parientes, el escudo y la bandera peronista, el nombre propio del presidente depuesto, el de sus parientes, las expresiones «peronismo», «peronista», «justicialismo», «justicialista», [...] la abreviatura PP, las fechas exaltadas por el régimen depuesto...¹²”. Podemos leer este decreto como una tentativa de volver atópico (a la vez existente e inexistente) un discurso político. De hecho, podríamos retomar palabra por palabra el texto de Maingueneau sobre el carácter atópico de la literatura pornográfica y aplicarlo a las condiciones en que se encontraba el discurso peronista durante el periodo que siguió al golpe de estado de la “Revolución Libertadora”: 1) es imposible que el peronismo no exista; 2) es imposible que el peronismo exista. La primera imposibilidad es del orden del hecho: siendo la sociedad argentina lo que es a mediados del siglo veinte, es ineluctable que enunciados como “Perón”, “peronismo”, “Evita capitana” o “17 de octubre” se produzcan. La segunda imposibilidad es del orden de la norma: si semejante discurso tuviera derecho a una existencia plena –razonaban los antiperonistas– entonces no habría sociedad argentina posible.

9 MAINGUENEAU, Dominique, *La Littérature pornographique*, op. cit., pág. 19.

10 *Ibid.*, pág. 19. La traducción es nuestra.

11 LAMBORGHINI, Osvaldo, *Teatro proletario de cámara*, op. cit., pág. 297.

12 *Boletín Oficial de la República Argentina*, Decreto-ley N° 4161, 5 de marzo de 1956.

Esta contaminación entre discursos atópicos podría ser acompañada de otras dos referencias; estas, de diversos modos, también intervienen en el experimento del *Teatro proletario de cámara*. La primera concierne al estatuto de la palabra de Perón durante el exilio que comenzó con su caída, en 1955. Impedido para expresarse de modo directo sobre la política argentina, Perón recurre durante años a una serie de intermediarios –los “delegados”–, encargados de difundir el pensamiento del líder proscrito. Los delegados proliferan y los mensajes, muchas veces contradictorios, se multiplican, ambiguos, equívocos y a menudo indescifrables –Daniel Guebel ha dado una versión burlesca de esa semiótica en su novela *La vida por Perón* (2004)–. Cultivado hábilmente por los peronistas, ese sistema comunicativo era posible solo si la instancia de enunciación (el acto concreto de Perón pronunciando un mensaje) se mantenía en la sombra. En ciertos casos, sin embargo, la enunciación se revelaba, como ocurrió en 1958 al conocerse la existencia de un pacto entre el presidente Frondizi y el líder exilado. Un protagonista secundario de la negociación observó que, una vez difundido públicamente, el pacto fue percibido de este modo: “como si fuera un acto vergonzoso o pornográfico¹³”. Esta comparación –que Lamborghini, impulsado por una verdadera “pasión de lo literal”, llevará al acto en su teatro de la lengua– fue comentada por Silvia Sigal y Eliseo Verón en su estudio del fenómeno discursivo peronista: “En la situación del exilio, toda materialización de la enunciación –presencia de Perón– es vivida como una ruptura de la regla de la invisibilidad, como una visualización («pornográfica») de algo que debía permanecer oculto¹⁴”.

La segunda referencia involucra a la literatura, y proviene del más famoso de todos los antiperonistas. En 1964, Borges concede una entrevista al periodista francés Pierre Dumayet:

Jorge Luis Borges : Il y a eu un dictateur, comme vous ne l'ignorez pas sans doute, chez moi. J'étais évidemment contre ce dictateur-là.

Pierre Dumayet : Contre Perón ?

Borges : Oui, contre Perón. Je n'ai pas prononcé son nom parce que, pour nous autres Argentins, c'est presque un mot obscène, qu'on n'aime pas à dire. On cherche des euphémismes¹⁵.

Ya en los años ochenta, décadas después de levantada la interdicción que pesó sobre esos significantes obscenos, un impresentable teatro de la memoria vuelve a contaminarlos de pornografía. Entonces, palabras destinadas a circular en la más pública de las esferas (“sindicato”, “constitución”, “democracia”) se inscriben sobre trozos de papel que no podrán ser desplegados sino en lo secreto de la cámara, en lo cerrado sobre sí del cuarto propio, de la recámara privada. Pues incluso fechada (es la condena del género), la pornografía del *Teatro proletario de cámara* sigue siendo atópica, sigue estando fuera de lugar. No podemos abrir este fastuoso volumen en cualquier parte. No se trata de elegantes grabados libertinos del siglo XVIII. Se trata, como dice el autor en una carta a su

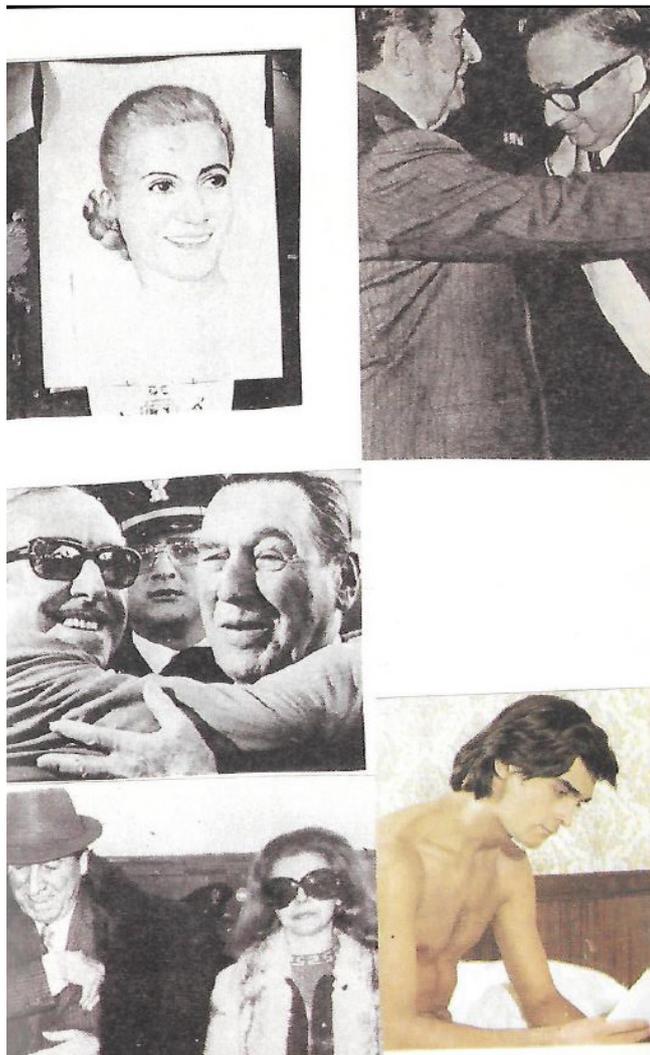
13 PRIETO, Ramón, *El Pacto*, Buenos Aires, En Marcha, 1973, pág. 178, citado en SIGAL, Silvia y VERÓN, Eliseo, *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires, Legasa, 1985, pág. 113.

14 SIGAL, Silvia y VERÓN, Eliseo, *Perón o muerte, op. cit.*, pág. 113.

15 Entrevista de Pierre Dumayet realizada el 9 de noviembre de 1964 (archivos del INA – Institut national de l'audiovisuel).

albacea, de las “caras best-celestiales de las mujeres gozando, ardiendo en technicolor mal impreso en España, es decir, impreso por Goya: rojo chorreado de la vulva sobre el peligro (pene) amarillo. Delicias expresionistas¹⁶”.

1: *Teatro proletario de cámara* (pág. 299)



16 Carta citada en AIRA, César, “Prólogo”, en LAMBORGHINI, Osvaldo, *Teatro proletario de cámara*, op. cit., pág. 12. Lamborghini habla de lo “mal impreso”, que podemos relacionar con un comentario de Germán García publicado en un libro que figura entre las referencias explícitas del *Teatro proletario de cámara*. El libro se titula *La revolución teórica de la pornografía*, y el comentario de García es el siguiente: “[...] en el discurso pornográfico la censura cae sobre la forma, así como podemos decir, en ciertos discursos culturales la censura cae sobre el contenido. ¿Qué es lo que se pierde para que haya discurso pornográfico? La forma. Una característica de toda la literatura pornográfica que yo conozco es que está muy mal escrita. O incluso, me han dicho en la Argentina fotografías que conozco que hay que hacer mal las fotos, que lo bueno es que las fotos sean malas, que no se pueden hacer fotos pornográficas buenas. Este discurso hace aparecer lo parcial, lo feo. El mal, digamos, en todos los sentidos (malas formas, malos temas, etcétera, etcétera)” (ver GARCÍA, Germán, “El psicoanálisis ante la pornografía”, en CARDÍN, Alberto y JIMÉNEZ LOSANTOS, Federico (compiladores), *La revolución teórica de la pornografía*, Barcelona, Ucronía, 1978, pág. 178). En esta compilación de artículos colaboró también, entre otros, Oscar Masotta. El texto citado pertenece a la transcripción de una mesa redonda de la que participaron Masotta, García, Jiménez Losantos, Cardín y Adolfo Berenstein. *La revolución teórica de la pornografía* aparece citado en el tomo VI del *Teatro proletario de cámara*, op. cit., pág. 508.

Laberinto, paseo y recoveco

Son muchos los recorridos atópicos que se cruzan en el *Teatro proletario de cámara*. Uno de ellos parte de unas líneas manuscritas en el quinto volumen:

POLDECOC

es un autor licencioso

1) José Bianco importa más que Borges. Borges termina encontrando su propia voz: haya él, o allá él. Que lo disfrute: el prodigio de acumular tantas puertas y patios que precintaron la clave última de su resistencia-. O una metáfora, al mismo tiempo voz de mando: “Tenés que dejar los cojones de todo saber en el gancho del Carnicero, o en el lugar donde a mí se me reveló la carne con la música: PASEO DE JULIO. Sexualizá mal para sublimar mejor, si querés entrar en sociedad”. A la que se puede añadir la cláusula (nunca la parte) maldita “No habrá nunca una puerta: estás adentro¹⁷”.

“Estás adentro”: esta cita de Borges (introducida por una alusión a Bataille) nos conduce al espacio interno, replegado e implosivo del laberinto¹⁸, al claustro que habita un ser agorafóbico cuyas víctimas no son ya jóvenes tributados por Atenas, sino cuerpos cuya imagen entrega la pornografía. El recorrido, empero, parece exceder aquí el circuito limitado y siniestro del recinto. De hecho, el recorrido lleva a la ciudad de Buenos Aires a través de la literatura, y comienza, en realidad, con la frase según la cual “José Bianco importa más que Borges”. José Bianco es autor de una novela de título gongorino, *Sombras suele vestir* (1941), en la cual la pornografía figura de manera lateral, tan lateral que parece haber llamado la atención de Lamborghini. Pues de esa novela proviene el título del fragmento citado: “Poldecoc es un autor licencioso”. Recordemos el episodio de la ficción de Bianco en que aparece esa frase. Tres personajes dialogan: Jacinta, una joven que, después de haberse prostituido durante un tiempo, es invitada por uno de sus clientes a vivir con él en un barrio rico de Buenos Aires; Bernardo, el protector de Jacinta; el señor Sweitzer, socio de Bernardo y estudioso de la Biblia. Al comienzo, la conversación gira en torno de la relación entre literatura y religión (se habla de la *Vida de Jesús* de Renan), pero Bernardo aprovecha la ocasión para orientar la atención de Jacinta hacia otro escritor:

...Y repitió un sarcasmo sobre Renan. Lo había leído días antes hojeando unas colecciones viejas del “Mercure de France”.

–Renan tuvo en su vida dos grandes pasiones: la exegesis bíblica y Paul de Kock. A esta costumbre sacerdotal, que contrajo en el seminario, debía su afición por el estilo sencillo, la ironía suave, el *sous-entendu*

17 LAMBORGHINI, Osvaldo, *Teatro proletario de cámara*, op. cit., pág. 382.

18 El texto citado por Lamborghini pertenece al poema de Borges “Laberinto”: “No habrá nunca una puerta. Estás adentro / Y el alcázar abarca el universo / Y no tiene ni anverso ni reverso / Ni externo muro ni secreto centro...” (BORGES, Jorge Luis, “Laberinto”, *Obras completas*, tomo II, Buenos Aires, Emecé, 1989, pág. 364).

mi-tendre, mi-polisson, pero también adquirió en Paul de Kock el arte de las hipótesis novelescas, de las deducciones caprichosas o precipitadas. Parece que hasta en los últimos tiempos la mujer de Renan tenía que valerse de verdaderas astucias para arrancar de las manos de su ilustre marido *La Femme aux trois culottes* o *La Pucelle de Belleville*. “Ernest –le decía–, sé complaciente, escribe primero lo que te ha pedido M. Buloz y luego te devolveré tu juguete.”

El señor Sweitzer concedió una sonrisa estricta: no le hacían gracia las irreverencias. Y Bernardo, dirigiéndose a Jacinta:

–Paul de Kock es un escritor licencioso.

Escuchó la voz de Jacinta. Hablaba de unas novelas en inglés que había leído, pero de sus palabras parecía colegirse que se trataba de novelas pornográficas, para gente de puerto.

–Tenían tapas de colores violentos, rojas, amarillas, azules. Se compraban en el Paseo de Julio y los vendedores las escondían en sus armarios portátiles, tras una hilera de zuecos, con los cigarrillos de contrabando¹⁹.

No solo la frase “Paul de Kock es un escritor licencioso” retorna (levemente modificada) en el *Teatro proletario de cámara*²⁰. También retornan los colores violentos que describe el personaje de José Bianco, ese maestro jamesiano del matiz. Esos tonos groseros reaparecen en las “delicias expresionistas” de la pornografía postfranquista, en los cuerpos estentóreamente obscenos (“rojo chorreado de la vulva sobre el peligro (pene) amarillo”) de las revistas que coleccionaba el escritor argentino. Al mismo tiempo, el texto de *Sombras suele vestir* insiste sobre la atopía porno: es en los bajos fondos de las ciudades, es en los dobles fondos de los armarios, en los recovecos, junto a las mercaderías de contrabando donde se oculta lo impresentable. Es en el Paseo de Julio de Buenos Aires donde se compran las novelas “para gente de puerto”, las ficciones proletarias. Era –el lector de Borges lo recordará– en el Paseo de Julio donde Emma Zunz erró una tarde en busca de su venganza: “Acaso en el infame Paseo de Julio se vio multiplicada en espejos, publicada por luces y desnudada por los ojos hambrientos²¹”.

19 BIANCO, José, *Las ratas / Sombras suele vestir*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina editores, 1973, págs. 128-129.

20 sta frase, deformada, se encuentra también en un poema de la última etapa: “*Poldecó esautó licenció*, / frase hueca o sintagma pervertido / en mi cabeza bailó mientras viajaba en tranvía (*Frisco, Estados Unidos*) / Ida y vuelta día tras día. / La primera duda me asaltó / y me mordí las uñas, / pues cometí la vesania / temeraria de haber vivido / un tiempo en Cataluña. / Seguro que de ahí provenía / el maldito, cacharro ruidoso. // *Poldecó esautó licenció* / Litros de «güisqui» (hispánico...) / no bastaron ni mi Yo / Fuerte para salir del pánico. / *Poldecó esautó licenció* / En sus exactas redes / (exagero) me atrapó. / Satánico / En el cuarto de hotel / solo se anotaba en las paredes...” (LAMBORGHINI, Osvaldo, *Poemas 1969-1985*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004, pág. 484).

21 BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1995, pág. 72.

Semblante del relato

¿Cómo hablar de esa “literatura para gente de puerto”? “Una característica de toda la literatura pornográfica que conozco –dice Germán García– es que está mal escrita²²”. La mala escritura porno nos conduce a otro recorrido, a otra paradoja: la del relato. Podríamos enunciarla del siguiente modo: en la narración pornográfica –cuando la hay, ya que subgéneros visuales como el *gonzo* saben prescindir de ella–, a causa de la primacía absoluta que se confiere a la representación de actos sexuales, las peripecias de la trama constituyen solo un pretexto para introducir las escenas explícitas que espera el lector. Así, los posibles narrativos son rigurosamente limitados, y los horizontes de expectativa reducidos del modo más drástico. Independientemente del escenario, de los personajes y de sus motivaciones, el lector sabe siempre adónde habrá de conducirlo la historia. Ese rasgo ha sido ya notado, entre otros, por Giorgio Agamben, quien se ha ocupado en diversos textos de la pornografía. Esta “recupera –escribe el filósofo– el gesto severo de la gran literatura clásica: no debe haber lugar para la sorpresa, y el talento consiste en ínfimas variaciones sobre un único tema que se toma prestado a la mitología²³”. En estos parajes extremos de la narración, la peripecia se vuelve superflua y la fábula queda desactivada. Las escenas pornográficas se presentan más o menos ligadas entre sí por una apariencia de trama en que las motivaciones psicológicas o sociales de los personajes –el hecho de que cumplan ciertos roles, experimenten ciertas emociones o intervengan en ciertas interacciones no sexuales– funcionan como el puro semblante de un relato introductorio. Es decir, la narración aparece como un relleno del que el lector bien podría prescindir para concentrarse en las escenas explícitas. En el tomo III del *Teatro proletario de cámara* encontramos un recorte de revista con el siguiente texto:

A la edad de veinticinco años sucedió que un fraile capuchino me miró fijamente: él fue para mí como Mefistófeles; por fin me habló y todavía hoy me parece sentir mi corazón latir como entonces, me citó por la noche en una taberna. Fui, pero lleno de horribles presentimientos, al llegar al umbral regresé. La noche siguiente le volví a encontrar y me convenció para que fuese con él a una habitación, yo no podía andar tanta era mi conmoción. El seductor me sentó sobre un diván, me miró sonriendo con sus maravillosos ojos negros y yo perdí la consciencia²⁴.

La presencia del monje, el fraile capuchino, esa figura clásica del relato pornográfico, basta para que el buen entendedor desestime el valor narrativo del texto y pase –el lector de pornografía es, como el de Macedonio Fernández, un “lector salteado”– a la secuencia explícita, que sin embargo nunca llega, pues el archivista no ha querido conservar sino este fragmento de la historia. ¿Qué efectos puede tener sobre el lenguaje el aislamiento y el destaque de una secuencia como esta? Si aceptamos la idea de un pseudo-relato (el término lo propone Maingueneau) o de un semblante de

22 GARCÍA, Germán, “El psicoanálisis ante la pornografía”, en CARDÍN, Alberto y JIMÉNEZ LOSANTOS, Federico (compiladores), *La revolución teórica de la pornografía*, op. cit., pág. 178.

23 AGAMBEN, Giorgio, *Idée de la prose*, Paris, Christian Bourgois, 2006, pág. 56. La traducción es nuestra.

24 LAMBORGHINI, Osvaldo, *Teatro proletario de cámara*, op. cit., pág. 230.

relato, es posible conjeturar que la pornografía se usa justamente para exhibir la narración como algo superfluo, sobrante, prescindible, para llevar el lenguaje a esa zona paradójica donde la historia contada se desmiente a sí misma, donde, por el mismo gesto por el que se narra, se exhibe la futilidad del acto del narrar. En lugar de disolver la narración en el juego material del significante –estrategia de ciertas vanguardias cuyo idealismo consistía en imaginar un lenguaje eximido de toda referencia, de toda conexión con un mundo–, se trata aquí, más bien, de desactivar la intriga contaminándola de pornografía. Esta, más allá de la transgresión que ciertamente supone, es usada para llevar el lenguaje a una situación extremada, a un borde paradójico y, podríamos decir, *inoperante*. Usamos la palabra en el sentido que le da Agamben cuando escribe que “la poesía es la operación lingüística que vuelve inoperante la lengua”, “el punto en que la lengua desactiva sus funciones comunicativas e informativas [podríamos pensar: narrativas] y se abre a un nuevo uso posible²⁵”. Algo de esta inoperancia y de este nuevo uso se lleva a cabo en la experiencia del *Teatro Proletario de Cámara*, donde pornografía y poesía aparecen juntas, como en el tomo IV, donde vemos una foto extraída de una publicación pornográfica y, en la página siguiente, manuscrito, un poema dedicado al poeta Enrique Banchs:

BANCHS
 Enrique,
 Banchs, Enrique
 Es una alegoría
 Ya
 Decir tu nombre
 Que pasa por la boca
 Los dientes
 Los labios
 Como una hija
 Perdida
 Y no más lejana ahora
 En otro continente –
 Ya estaba lejos
 Cuando la mecía en brazos
 O la llamaba
 Pasito a pasito
 Para su primera foto
 En el patio negro
 Blanco
 Toda la noche te leí
 Abundaron las lágrimas
 Y el deseo
 De no volver más
 Buenos Aires²⁶.

25 AGAMBEN, Giorgio, *Le règne et la gloire*, Paris, Seuil, 2009, pág. 374. La traducción es nuestra.

26 LAMBORGHINI, Osvaldo, *Teatro proletario de cámara*, op. cit., pág. 259.

En la historia literaria argentina, Banchs, quien publica su último libro de poemas a los veintitrés años y muere a los ochenta, aparece asociado con el silencio –recordemos el texto de Borges titulado “Enrique Banchs ha cumplido este año sus bodas de plata con el silencio”–, lo cual quizá no sea extraño al hecho de que para acceder al poema del *Teatro proletario de cámara*, los lectores tengamos que atravesar un largo trayecto silencioso a través de la pornografía. En el curso de ese trayecto, algo habrá cambiado en nuestro lenguaje, pues habremos debido pasar por las zonas más paradójicas del discurso: las zonas atópicas de la lengua, en que el vocabulario existe sin tener derecho a existir y donde los nombres políticos son nombres obscenos, callados, y las zonas inoperantes de la lengua, donde se narra negando la misma narración. Todo ocurre como si el discurso pornográfico, soez y desubicado, en lugar de ser el instrumento favorito de la transgresión fuese usado, de modo menos previsible, para preparar la llegada del poema.

Lo arcaico y la legibilidad pervertida

Se trata entonces de hacerle algo al lenguaje, a la literatura. La pornografía, cuyo fin es actuar sobre el cuerpo del espectador, interviene en el último proyecto de Lamborghini como una pasión del lenguaje, como una afección, una conmoción o un padecimiento del cuerpo del lenguaje. Como un padecimiento de la escritura. ¿Qué deberíamos entender por el verbo “escribir” en el *Teatro proletario de cámara*? Llevando al extremo la posición borgeana de *Historia Universal de la Infamia* (1935), según la cual la actividad de leer es “más resignada, más civil, más intelectual” que la de escribir, Nicolás Rosa ha dicho que escribir

es siempre algo primitivo, arcaico, no bárbaro, primitivo: son siempre los palotes, los petroglifos, los litogrifos, fantasmas de la piedra. Leer, la lectura es un acto altamente civilizado, pertenece a la cultura urbana, es industria ciudadana, diría que acto sofisticado. Escribir siempre estuvo del lado de las pulsiones más groseras, más radicales²⁷.

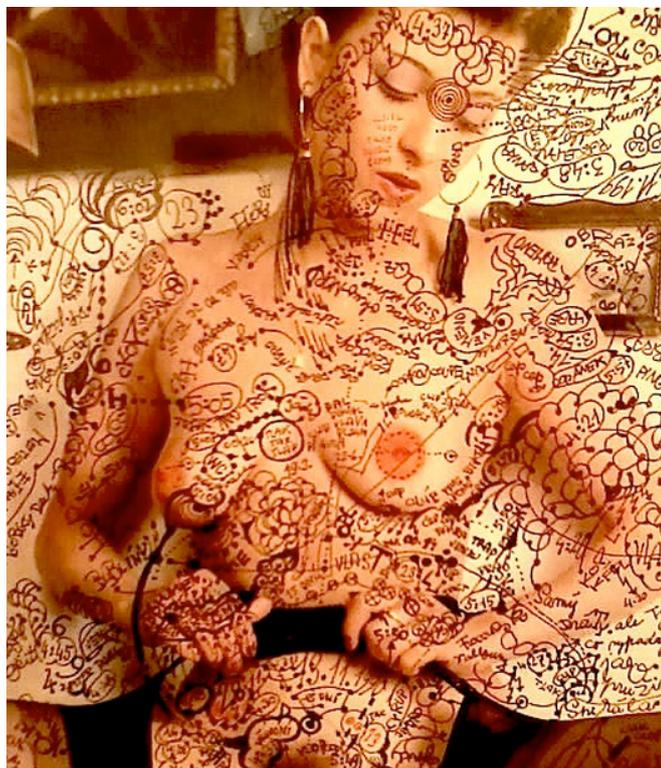
Varias páginas del *Teatro proletario de cámara* se presentan como acumulaciones de trazos inscriptos o rasgados, marcas que parecen responder a una urgencia cercana a la que describe Rosa. Son páginas repletas de signos, a veces rayas, a veces textos tachados, a veces frases agolpadas en los márgenes para dar espacio a una foto. A veces, las fotos pornográficas aparecen cruzadas por líneas tortuosas –ciertos trabajos del artista checo Zdenek Kosek podrían guardar alguna semejanza con estas intervenciones–.

27 ROSA, Nicolás, *Artefacto*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992, pág. 34.

2: Teatro proletario de
cámara (pág. 288)



3: Revista intervenida
por Zdenek Kosek



En muchos casos, la actividad gráfica parece guiada por una compulsión que elude el desciframiento, rasgo que también encadena la escritura a lo arcaico, al menos si tenemos en cuenta las consideraciones de Roland Barthes en sus *Variations sur l'écriture* (1973), donde se insiste en el hecho de que escrituras como las de los sumerios o de los acadios relegaban la inteligibilidad a una posición subalterna²⁸. Las escrituras arcaicas eran, insiste el crítico, deliberadamente “difíciles”, “abstractas”, menos apegadas a la comunicación que a funciones “rítmicas” o “encantatorias”. También vale la pena recordar que, a propósito de ciertas escrituras ficcionales, Barthes mencionaba en ese ensayo a la artista argentina Mirtha Dermisache, cuya obra se compone de trazos que se asemejan a una escritura, pero que no corresponden a ninguna²⁹. La referencia nos interesa, sobre todo, porque Dermisache fue saludada por Lamborghini en un poema como “la única escritora (petit *a*) de nuestro tiempo³⁰”. Pero si los trazos de ese alfabeto alegremente ilegible podían ser elogiados por su “alta calidad plástica³¹”, las acumulaciones de signos del *Teatro proletario de cámara* quedan siempre depreciadas por su proximidad con materiales impresentables. Allí, se podría pensar, se encuentra otro de los efectos de la pornografía: enviar la escritura hacia esa zona donde los movimientos delicados y sutiles del aparato psíquico son aplastados bajo el peso de las pulsiones más groseras, a ese punto donde la actividad civilizada y calma de la lectura es difícilmente practicable. En este sentido, la ilegibilidad de ciertas zonas del proyecto lamborghiniano sería menos cercana a la de algún prestigioso misterio –presa fácil para la estética– que a las representaciones itifálicas sobre las paredes de las cavernas.

Al mismo tiempo, junto a las páginas borroneadas se archivan otras en las cuales el gesto hacia lo arcaico no se revela como ilegibilidad, sino como legibilidad pervertida. Es lo que la tradición retórica llama *cacemphaton* (*kakós*: malo, *phatón*: lo que se dice). Quintiliano describe ese defecto del discurso, que es necesario evitar a toda costa, en el libro octavo de su *Institutio Oratoria*, donde habla de dos tipos de *cacemphata*: el primero es el doble sentido involuntario; el segundo, la modificación, efectuada por el lector, de los límites que separan a las palabras, sea a través de la unión del final de una palabra con la que le sigue, sea separando maliciosamente una palabra larga. Como explica Jan Ziolkowski en un artículo dedicado a la obscenidad en la tradición retórica latina³², este tipo de juego era propiciado por un rasgo de ciertas escrituras antiguas: la *scriptio continua*, el estilo gráfico en el cual las palabras se escriben sin separación. El *Teatro proletario de cámara* nos ofrece

28 BARTHES, Roland, *Œuvres complètes, Tome IV*, Paris, Seuil, 2002, pág. 275.

29 “Il existe aussi des écritures que nous ne pouvons comprendre et dont cependant on ne peut dire qu’elles sont indéchiffrables, parce qu’elles sont tout bonnement hors du déchiffrement : ce sont les écritures fictives imaginées par certains peintres ou certains sujets (il peut en effet s’agir d’une pratique d’« amateur », située loin de toute carrière artistique : tels les cahiers de graphismes de Mirtha Dermisache [...])” (BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, tomo IV, *op. cit.*, pág. 284).

30 LAMBORGHINI, Osvaldo, *Poemas, op. cit.*, pág. 317.

31 “M. Hugo Santiago a bien voulu me communiquer votre cahier de graphismes. Je me permets de vous dire très simplement combien j’ai été impressionné, non seulement par la haute qualité plastique de vos tracés (ceci n’est pas indifférent) mais encore et surtout par l’extrême intelligence des problèmes théoriques de l’écriture que votre travail suppose. Vous avez su produire un certain nombre de formes, ni figuratives, ni abstraites, que l’on pourrait ranger sous le nom d’écriture illisible – ce qui revient à proposer à vos lecteurs, non point les messages ni même les formes contingentes de l’expression, mais l’idée, l’essence d’écriture. Rien n’est plus difficile que de produire une essence...” (Carta R. BARTHES del 28 de marzo de 1971, citada CHEVALIER, Geneviève, FAJOLE, Florent, SCHERB, Caroline y TARDY, Nicolas (curadores), *Écritures [:] Multiples*, Marseille, Centre International de Poésie de Marseille, 2004, pág. 11).

32 ZIOLKOWSKI, Jan, *Obscenity: Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*, Leiden; New York; Köln, Brill, 1998, pág. 54.

todo un muestrario de esta retórica de la deformación y del juego con los límites: “el asa delata’za”, “oh pus dei”, “un movimiento pen sado”, “en lo que sida”, “el por no”, “¿Son polis? Arios...”, “cata la nada”, “Quien no entiende a Francia, con Franco se acuesta (y Beria) y Comecon los 2”, “licor hería”, “lamen tira es un engaño”, “la mar / o sea no / lamer”, “Ni... pones”, “y dos idos son cuatro”, “¡Di sí, mulo!”, “se amos corteses”, “co-dama”. En lo pueril del juego, en lo cargante del silabeo se esconde toda una potencia de la lengua, potencia de comicidad, de payasada, pero también de violencia en lo que va de “Iberia” a Lavrenti Beria, jefe de la policía de Stalin, asesino y notorio criminal sexual, o en el espaciado que revela la enfermedad que ya devastaba el fin de siglo, o en el guión con que maliciosamente se alude a la vida de los escritores ilustres. Además, del juego de palabras de mala intención puede nacer una literatura. Es lo que sugiere un poema del primer tomo, donde se lee:

Huir después de matar
 Por un chiste
 (va... ca...)...³³

En las dos sílabas mutiladas y separadas por puntos suspensivos se aloja el comienzo de la literatura argentina, el punto culminante del género gauchesco, el episodio de *El gaucho Martín Fierro* (1872) en que, borracho, Fierro insulta a la mujer del moreno con un juego de palabras sicalíptico y luego, por esa broma³⁴, mata al hombre. De esa pausa injuriosa en la dicción –la dicción morosa, arrastrada del alcohólico–, de ese ligero desplazamiento de los límites del lenguaje Lamborghini extrae su método de lectura, un sistema que impone leer todos los discursos (historia, política, literatura, psicoanálisis) como si estuvieran grabados en una tramposa superficie arcaica: en *scriptio continua*³⁵. Del mismo modo, lo pornográfico entra en la literatura como una fuerza que desplaza sílabas, introduce puntuaciones, pausas, ritmos, rimas (“toda rima ofende”, se lee en los poemas), una fuerza que obliga al lector a temer en cada palabra, como mínimo, la torsión procaz del anagrama. Una fuerza que puede transformar la poesía en prosa, como cuando leemos, en algún poema: “hay un grano de anís / orgullo de la placenta / hay un pliego y lápiz / japonés...³⁶”, donde la lectura obscena borra el encabalgamiento de los versos –borra la poesía– para devolvernos a lo prosaico del sexo.

33 LAMBORGHINI, Osvaldo, *Teatro proletario de cámara, op. cit.*, pág. 46. Los versos del canto VII del Martín Fierro son los siguientes: “Al ver llegar la morena / que no hacía caso de naides, / le dije con la mamúa / «va... ca... yendo gente al baile»” (BORGES, Jorge Luis y BIOY CASARES, Adolfo (editores), *La poesía gauchesca*, tomo II, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, pág. 604).

34 Élica Lois et Ángel Núñez, responsables de una edición crítica más reciente, comentan: “El humorismo popular suele jugar con este tipo especial de doble sentido: la composición de vocablos despectivos con las sílabas que integran otro enunciado. En este caso, la denominación «vaca» alude a los pechos prominentes de la mujer” (en HERNÁNDEZ, José, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Archivos, 2001, pág. 229, n. 312).

35 En un reciente y crucial ensayo sobre la gauchesca, Julio Schwartzman ha establecido relaciones entre la *scriptio continua*, la grafía de los textos gauchescos y estilos de escritura que podríamos llamar contemporáneos. No son pocas las semejanzas que esos cruces guardan con la “paleografía” lamborghiniana. Dice Schwartzman: “De modo que cuando leemos, en un periódico de 1833, «hade ser», advertimos que, como en tantos otros casos similares, el agrupamiento de unidades silábicas entra en conflicto con el de las unidades morfológicas; conflictos similares se han observado en la escritura infantil o en la de adultos semialfabetizados, pero también en estrategias conscientes de grafías, como en los mensajes de texto de telefonía celular (SMS) o en conversaciones en red (*chat* electrónico)” (SCHVARTZMAN, Julio, *Letras gau-chas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013, pág. 154).

36 LAMBORGHINI, Osvaldo, *Poemas, op. cit.*, pág. 26.

Aira destaca en el prólogo al *Teatro proletario de cámara* la marca duchampiana en ese último proyecto de Lamborghini; lo hace al escribir que “la imagen irrumpe en su materia propia, como un *ready-made*³⁷”. Podemos tomar en cuenta la indicación, sobre todo si recordamos lo que Duchamp llamaba “*ready-made ayudado*”. Este consistía en el agregado, al objeto cualquiera elegido por el artista, de una frase, una corta sentencia que el maestro del arte no retiniano justificaba del siguiente modo en sus *Notes*: “Cette phrase au lieu de décrire l’objet comme l’aurait fait un titre, était destinée à emporter l’esprit du spectateur vers d’autres régions plus verbales³⁸”. ¿Cómo pasar, desde el silencio pasmado del espectador de pornografía, que por un instante asombroso parece confundirse con el silencio del poeta –el silencio de Enrique Banchs– a las regiones siempre más librescas, siempre más verbales de la literatura? Sea cual fuere la respuesta, a la zona verbal se llega desde otros lugares. Por eso habría que pensar, junto a la literatura de Lamborghini, ciertas experiencias contemporáneas de la performance, experiencias cercanas a los discursos atópicos a los que nos referimos al comienzo, a las prácticas impresentables o a las exhibiciones obscenas³⁹. Por otro lado, la referencia de Aira es también pertinente si se recuerdan los juegos con el lenguaje obsceno de Duchamp (desde el famoso *L.H.O.O.Q.* hasta la última instalación), que Raúl Antelo ha puesto en relación con la experiencia del artista francés en Argentina⁴⁰, donde conoció al antropólogo Robert Lehmann-Nitsche, autor de una obra –*Textos eróticos del Río de la Plata: ensayo lingüístico sobre textos sicalípticos de las regiones del Plata, en español popular y lunfardo* (Leipzig, 1923)– cuyo carácter atópico le impuso la máscara del seudónimo. Muchos de los juegos de palabras acopiados por el antropólogo se acercan a los que hemos mencionado más arriba. Aquí, por cierto, se encuentra uno de los rasgos que separan tanto a Duchamp como a Lamborghini del pensamiento francés con que a veces se los relaciona: Derrida o Blanchot. Pues, como nos recuerda Jorge Panesi, el pensamiento de Derrida está “fuertemente contaminado, traspasado por un *pathos* casi irreprimible por lo funerario, lo fúnebre, lo mortuario,

37 AIRA, César, “Prólogo”, en LAMBORGHINI, Osvaldo, *Teatro proletario de cámara*, op. cit., pág. 9.

38 DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe ; écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet*, Paris, Flammarion, 1994, pág. 19.

39 Pensamos en artistas como la argentina Cecilia Bengolea y el francés François Chaignaud, una de cuyas performances, titulada equivocadamente *Pâquerette*, fue reseñada en el periódico *Libération* de este modo: “Poursuivant les débats engagés autour de la nudité et des hiérarchies entre les différentes parties du corps, la pièce s’empare de l’anus et de la question de la pénétration. Ça commence avec l’installation des spectateurs dans la salle. Recouverts de tentures, en princesse et prince déçus, le duo exhibe par le son et de légers déplacements dans le corps les attitudes de l’extase et de la jouissance. C’est très doux, intérieur, sans jeu théâtral. Progressivement, les étoffes laissent apparaître les corps nus. On comprend alors que le fondement de la chorégraphie se trouve dans l’anus, une partie du corps que la chorégraphie avait jusque-là épargnée. Avec chacun un godemichet fiché là où l’on sait, avec une partie apparente et l’autre enfouie, François Chaignaud et Cecilia Bengolea bougent d’une tout autre façon que si leurs parties intimes n’étaient pas concernées. En déssexualisant cette partie érogène pour la faire fonctionner comme un muscle chorégraphique, ils touchent à la représentation puritaine du corps. Les images produites n’ont rien de choquant. On est bouche bée, dans une relation complètement organique avec les danseurs. [...] *Pâquerette* est politique, abordant la question des zones interdites. L’aspect performance ne fait qu’ajouter au suspense. Le regard est pris autrement et l’ensemble du spectacle, maîtrisé, a un charme fou” (VERNAY, Marie-Christine, “Une « Pâquerette » et des « Cochons »”, *Libération*, 23/02/2009).

40 ANTELO, Raúl, *María con Marcel. Duchamp en los trópicos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.

lo ceniciento...⁴¹”, un pathos que queda desactivado, disuelto en el humor del *Teatro proletario de cámara*, en lo cómico de los retruécanos, en lo payasesco de los garabatos. O en aforismos como este, que leemos en el tomo VI: “La muerte / no es más / que un pequeño / y comprensible / accidente / behaviorista⁴²” –una especie de respuesta lacónica a, digamos, “La littérature et le droit à la mort” de Blanchot–.

Finalmente, si la obscenidad libera la fuerza arcaica del juego de palabras, la pornografía abre el espacio de un lenguaje inoperante, oculto en lo “mal escrito” de la literatura pornográfica, en la “censura que cae sobre la forma” de la que habla Germán García, o en la mala escritura de las “deducciones caprichosas o precipitadas” que el personaje de José Bianco atribuye al autor licencioso. En este sentido, la intriga porno se presenta como un uso paradójico del lenguaje. Y se sabe que a diferencia de la filosofía, dedicada a disipar las paradojas, la literatura tiende a exasperarlas. Allí se trama una complicidad entre discursos que, por el momento, solo podemos dejar señalada.

Bibliografía:

AGAMBEN, Giorgio, *Idée de la prose*, Paris, Christian Bourgois, 2006.

–, *Le Règne et la gloire*, Paris, Seuil, 2009.

AIRA, César, “Prólogo”, en LAMBORGHINI, Osvaldo, *Novelas y cuentos*, Barcelona, Del Serbal, 1988.

–, “Prólogo”, en LAMBORGHINI, Osvaldo, *Teatro proletario de cámara*, Barcelona, AR Publicacions, 2008.

ANTELO, Raúl, *María con Marcel. Duchamp en los trópicos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.

BARBA, Andrés y MONTES, Javier, *La ceremonia del porno*, Barcelona, Anagrama, 2007.

BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, tomo IV, Paris, Seuil, 2002.

BIANCO, José, *Las ratas / Sombras suele vestir*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina editores, 1973.

BORGES, Jorge Luis y BIOY CASARES, Adolfo (editores), *La poesía gauchesca*, tomo II, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

–, “Laberinto”, *Obras completas*, tomo II, Buenos Aires, Emecé, 1989.

–, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1995.

CARDÍN, Alberto y JIMÉNEZ LOSANTOS, Federico (compiladores), *La revolución teórica de la pornografía*, Barcelona, Ucronía, 1978.

41 PANESI, Jorge, *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2004, pág. 93.

42 LAMBORGHINI, Osvaldo, *Teatro proletario de cámara*, *op. cit.*, pág. 502.

CHEVALIER, Geneviève, FAJOLE, Florent, SCHERB, Caroline y TARDY, Nicolas (curadores), *Ecritures [:] Multiples*, Marseille, Centre International de Poésie de Marseille, 2004.

DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe ; écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet*, Paris, Flammarion, 1994.

HERNÁNDEZ, José, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Archivos, 2001.

LAMBORGHINI, Osvaldo, *Poemas 1969-1985*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004.

–, *Teatro proletario de cámara*, Barcelona, AR Publicacions, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique, *La Littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, 2007.

PANESI, Jorge, *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2004.

ROSA, Nicolás, *Artefacto*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.

SCHVARTZMAN, Julio, *Letras gauchas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.

SIGAL, Silvia y VERÓN, Eliseo, *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires, 1985.

STRAFACCE, Ricardo, *Osvaldo Lamborghini. Una biografía*, Buenos Aires, Mansalva, 2008.

ZIOLKOWSKI, Jan, *Obscenity: Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*, Leiden; New York; Köln, Brill, 1998.