

OSVALDO LAMBORGHINI: EL PIBE BARULO

Adriana Astutti
Universidad Nacional de Rosario

“Decir en relación a ciertos hogares que “aquel día no se almorzó” exime de cualquier otro comentario y permite poner punto final, como ya se intentó, cuando no hay ningún final: lo que ocurre es que a la historia se le ocurre —repetitiva— empezar a empezar de una manera en la que ella no se hace responsable de que el final no sea el deseado...”
El pibe Barulo

El pibe Barulo es el apodo impiadoso del personaje de una novela de Osvaldo Lamborghini, que se llama igual.¹ Y en principio la suya es una familia argentina típica de clase media: un padre ferroviario, una madre ama de casa, dos hijos en edad escolar viven en una casa con dos dormitorios en el gran Buenos Aires. Si “la definición dominante, legítima de la familia normal (...) se basa en una constelación de palabras, casa ocupantes de la casa, house, home, household, que, bajo la apariencia de describirla, construye de hecho la realidad social”², entonces la de Barulo es, en principio, una “familia muy normal”.

Sólo que Lamborghini la sitúa, y también sitúa su origen, en los albores del derrumbe. “Se derrumbaba la argentina tradicional” cuando se derrumbó la cerca en que la madre y el padre, novios, se apoyaban: así viene al mundo el hermano mayor: al que apodan Noel³.

¹ *El pibe Barulo* (Barcelona, 1983), en *Novelas y cuentos*, Barcelona, Del Serbal, 1988. Edición y prólogo a cargo de César Aira. Entre paréntesis aparecen los números de página de esta edición. El pibe Barulo se publica por primera vez en esta edición póstuma de la obra de Lamborghini.

² Cf. Pierre Bourdieu, “El espíritu de familia”, en *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, Anagrama, 1997, pp. 126-138.

³ Noel al revés es León. Leónidas es el nombre del hermano mayor, y también el nombre de padre de Osvaldo Lamborghini. A partir de aquí puede postularse la novela como la “puesta en leyenda” de la propia infancia del escritor. Me detuve en el uso del nombre propio en la obra de Lamborghini y de la ficcionalización de la propia novela familiar, hemos escrito en “Lamborghini, Osvaldo: yo soy la morocha, el marne, el cachafaz”, Rosario, *Boletín 15 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. 1996, pp. 48-59 y en “Mientras yo agoniza”, Rosario, *Boletín 16*. 1997, pp. 75-90.

La formas de vivir de la familia son un aspecto central de la mentalidad de una época. En ellas se expresan las normas que regulan la transmisión de riquezas, los ordenadores de la actividad sexual, las pautas morales y éticas que dominan las relaciones entre géneros, los hábitos y las estrategias sociales. El instrumental mental de los actores procesa los mensajes prescriptivos de coerción con las necesidades y expectativas familiares. Uno de los resultados de tal proceso cultural es la construcción de un territorio íntimo. El entendimiento de su lógica ha sido siempre un desafío para la imaginación de los historiadores. (...) Hace algún tiempo se señaló un camino: el análisis de las crisis familiares como el mejor vehículo de comprensión de su “normalidad”.

Reconstruir el universo de desórdenes domésticos es pensar no sólo en los incidentes intrafamiliares sino en toda situación de quebrantamiento del “honor familiar”, una idea que reposa sobre dos ejes: las responsabilidades familiares del *pater* y la “virtud pública” de la mujer.⁴

Una familia argentina típica en los albores del derrumbe, decíamos, que al estallar y poner en juego las responsabilidades del *pater* y la virtud de la mujer dejará ver, en esa crisis, los límites de la “normalidad”. Una madre casi maestra, —casi debido al derrumbe de la cerca, que la deja obligada a “cercar” su vocación de maestra en la función pedagógica de la maternidad— “Mamá gastaba un dineral (‘todo lo que gano para descubrir qué tiene ese par de idiotas en la cabeza’, decía el padre) en libros de psicología infantil (que no entendía) y en otros cuyo tema era la correcta educación de los hijos (que creía entender —por algo tenía ‘corazón de madre’—, y que contribuyeron a masacrar mentalmente a las criaturas”—. Un padre que, “condenado a sentirse siempre inferior porque era más bruto, optaba generalmente por cagarla a trompadas” ante cualquier discusión. Un padre al que la *réplica*, veremos, lo mata. Dos hijos: Enrique Ambrosio Gasparparini, alias Noel, por su afición desmedida a los helados, y Roberto Arnaldo Gasparparini: el menor. Una casita con una verja con lanzas que cierra el jardín delantero y con un patio y un quincho en construcción, para los asados de los domingos, atrás. Un primo mayor, con “experiencia”, cursando el servicio militar obligatorio, un equipo de fútbol donde juegan los hijos en el club del barrio, y en la vereda de enfrente un taller donde los chicos van a escuchar “con admiración” a los grandes. Revistas que está prohibido leer... La escuela. En fin.: una familia “normal”, de barrio, con un solo gran problema: el menor es un monstruo en ciernes. Un monstruo que derribará las fronteras del honor familiar y hará devenir los espacios, los nombres y los géneros.

Incómodo en su nombre y sus apodos, el pibe anda buscando cómo llamarse, hasta que un nombre lo encuentra. Pero no nos adelantemos. En principio el niño es un monstruo “de entre casa”. A Barulo el todo no le coincide con la parte: es culón en una sociedad que todavía ve al cuerpo bajo

⁴ Cf. Ricardo Cicerchia: *Historia de la vida privada en la argentina*, Bs.As., Troquel, 1998, p. 67.

los efluvios de la “ilusión de cosagrande redonda”, es decir, armónica⁵. Y, según la novela, en la rima se agazapa un destino.

Así y todo el relato descansaría en el fin, que en la novela está al principio: en los seis primeros párrafos que repiten fragmentos de *La causa justa*, (la novela anterior en la edición de *Novelas y cuentos*), que es la matriz que asegura el éxito en el destino de Nal, fiel empleado y padre ejemplar. Descansaría si no fuera por la intromisión, en el comienzo, de un dato inquietante. Falta —se dice entre corchetes y en itálicas, en la primera página, sin que sepamos quién lo dice, si el compilador, o el albacea o el narrador— la primera página del manuscrito. Y por ese recurso del gótico⁶, —por esta intromisión fantasmal de un “manuscrito” hallado, incompleto, acaso entre los papeles del maestro, muerto—, la novela se abre al suspenso; pone en suspenso la realización previsible no sólo del destino de Nal sino de la novela misma y hace que se encuentren, no por única vez, ficción y realidad. Porque si ese manuscrito, incompleto, pudo haber sido un legado de Luis Antonio Sullo, el maestro muerto prematuramente en la ficción conque se prologa *La causa justa*, también puede aludir simplemente a uno de los tantos cuadernitos inéditos que dejó otro muerto prematuro, Osvaldo Lamborghini, y que el albacea, amigo y discípulo, reconstruye en esta edición. O simplemente anunciar lo que la novela hará evidente: una falla, falta, en el clisé, si recordamos que la novela comienza repitiendo la novela anterior, como si fuera otro ejemplar de la misma, sólo que dice que falta una parte en el manuscrito. Y en la novela anterior, Sullo, el maestro, era un “linotipista erudito”, aquel que en la imprenta se ocupa, no de escribir un “original” sino de componer la línea del clisé que servirá de molde para las sucesivas impresiones. (Sullo no leía nunca; se limitaba a subrayar). Si el clisé está

⁵ Lamborghini ya se detuvo antes en la relación parte-todo en el prólogo a *Sebregondi retrocede*: “Las partes —escribe— son algo más que partes. Dejan de ser partes cuando la última ilusión de cosagrande redonda está pinchada”. *Novelas y Cuentos*, ed.cit. p. 37.

⁶ Uno de los rasgos de la novela gótica es la existencia de un misterioso manuscrito en el comienzo de la historia. Por ejemplo, el manuscrito que el narrador manda a buscar en el comienzo de *Otra vuelta de tuerca* de Henry James. En *El pibe Barulo* elementos del gótico se hacen presentes, sin que eso implique que se la pueda adscribir a ese género ni a ningún otro. Digamos que lo gótico opera un extrañamiento sobre la forma de esta novela, aquí, con la incidencia de la nota inicial, y más adelante, en la transformación que amplifica, oscurece y vuelve misterioso el patio trasero de la casa, o en la aparición de Elizabeth, la muerta viva o en la fantasmalización de la voz del narrador. Pero también pueden ser leídos como góticos el enrarecimiento progresivo del terreno de “lo familiar”, (por ejemplo en la desfamiliarización del recorrido de Buenos Aires al gran Buenos Aires, en el éxodo de Noel (p.274)), y la proliferación de las historias que quita peso al efecto ordenador del final. Acerca de la novela gótica cf. Maggie Kilgour, *The rise of the Gothic Novel*, London and New York, Routledge, 1995.

dado a la reproducción, la palabra del maestro, entonces, falta dos veces a su autoridad; vuelta clisé es ya reproducción, además incompleta, y, por si fuera poco, retorno de la palabra de un muerto: fantasma y fraude a la vez.

Esa falla en el clisé también se abre hacia otra lectura que ubica esta pieza, como otras de Lamborghini, en la corriente de lo que él mismo denominó la “sátira a los populistas”. Sobre todo si se recuerda que es otro “linotipista erudito”, Elías Castelnuovo, quien con su tremendismo desbordó, sin querer y de puro “mal gusto”, ese clisé.⁷

Pero decíamos que el relato de Nal descansaría en el fin, que aquí está antes del comienzo, en una novela anterior, que se retoma. Acerca de esta precedencia, en el prólogo a *Novelas y cuentos* Aira dice lo siguiente:

El Pibe Barulo, ... (es un terso y limpio manuscrito, en uno de sus tantísimos cuadernos), constituye otra versión de *La causa justa*; lo mismo, pero en otra dirección. ¿Cuál fue primera? Imposible deducirlo. Hace pensar en ese curioso efecto de simultaneidad que tiene toda su obra. En una carta con que acompaña el envío de *La causa justa* decía: ‘Reitero que hay más novela. La infancia de Nalgón, poco, nada agudo, su fin: paradisíaco.’ Aunque *El Pibe Barulo* podría considerarse anterior, y nada impide hacerlo así, creo que la lógica de la elaboración novelesca, interna y

⁷ En una entrevista publicada en la *Revista Lecturas Críticas* n° 1, (Bs. As., 1980), Lamborghini dice acerca de Castelnuovo: “En los textos la ideología actúa, la ideología sale al escenario y representa su papel. Al nivel del cuento que aparece en *Vidas proletarias*, de Castelnuovo, donde al tipo, al anarquista lo persigue un oficial de investigaciones y él llega a su casa y pide a la madre que lo proteja. Entonces la madre lo protege. Es un policía dedicado a torturar a ese anarquista. Esto es lo que yo le copio en “El niño proletario”; los tres burgueses ven pasar al niño proletario y se vuelven locos y lo quieren matar, están dedicados a él. Entonces lo agarra y viene el oficial Gómez, que es el que siempre lo tortura, entonces el tipo le dice a la madre que apague las luces, entra el policía, se arma un buen ruido, se prenden las luces, y está la madre muerta, desangrándose en el suelo y el policía se ríe y dice: quiso matarme a mí y mató a su madre. No hay, te digo, una cosa personal con Castelnuovo, más bien con la ideología liberal de izquierda, esa cosa llorona. Es decir que los escritos tienen que valer por el sufrimiento que venden y por las causas nobles de ese sufrimiento”. Observamos la relación de Lamborghini con el realismo de Castelnuovo en “Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo”, Volumen VI, dirigido por María Teresa Gramuglio, de Noé Jitrik (director): *Historia crítica de la literatura Argentina* (en prensa). Cf. al respecto: Josefina Ludmer: *El cuerpo del delito*. Bs.As. Perfil, 1999, p.290. Acerca del realismo miserabilista o “miserabilismo crístico” en Elías Castelnuovo, cf. Nicolás Rosa: “La mirada absorta”, en *La lengua ausente*, Bs.As. Biblos, 1997, pp. 113-131 y Beatriz Sarlo: “Marginales y proletarios”, en *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930* (Bs. As., Nueva Visión, 1988): “Capítulo VII: Marginales, la construcción de un escenario”. Sarlo sostiene que Castelnuovo “más que ficciones realistas escribe verdaderas “ficciones científicas” del terror social” (201).

externa, lo ubica después. Por un lado indica la condena más bien grave, e inexorable, que se descarga a posteriori sobre el destino del protagonista; por otro, la proliferación, dentro del texto mismo y en los fragmentos agregados, indica la dirección de *Los Tadeys*, esa inmensa saga de la proliferación.⁸

La novela, que va desde un origen incierto hacia una proliferación final, anuncia una cadena de horribles sufrimientos, de misterios banales, pero no por eso menos letales, que acechan en la claridad aparente del lugar común. Ciertamente misterios del lenguaje cotidiano, infantil, soez, en los que se agazapa, para el personaje, “el dolor de la vida cotidiana” (234), listo para saltar cada vez que se pregunte por lo tácito, lo que todos saben, deberían saber o, en todo caso, fingir que ya saben: ¿qué sería jugar al teto?, por ejemplo. Como en *La causa justa*, en *El Pibe Barulo* el lenguaje y la vida de todos los días, los ámbitos familiares, los reinos donde descansa “lo normal” en sus formas más pueriles: el fútbol y sus fiestas, por la intervención de un extraño, antes un extranjero, ahora un niño, se abren hacia lo insospechado.

Barulo, entonces, repite un personaje de *La causa justa*. En el fragmento que citamos más arriba César Aira hablaba del efecto de simultaneidad de toda la obra de Lamborghini. Es por ese efecto de simultaneidad, y por la descarga “posterior” del destino sobre el personaje, que se dice que Barulo repite el personaje anterior y no que *es* ese personaje en tanto en la repetición el personaje no se continúa sino que *ocurre* como singular, instantáneo, eterno y radicalmente heterogéneo a sí mismo: extraordinario. “Repetir es comportarse, pero por relación a algo único o singular, que no tiene semejanza o equivalente. (...) Cuando aparece, la repetición expresa a la vez una singularidad contra lo general, una universalidad contra lo particular, una relevancia contra lo ordinario, una instantaneidad contra la variación y una eternidad contra la permanencia. A todos los efectos, la repetición es transgresión. Ya que pone en cuestión la ley, al denunciar su carácter nominal o general, en beneficio de una realidad más profunda y más artística.”⁹

En esta novela, al repetirse, el personaje muere y nace a la vez, cambia de nombres, y funda la serie que tiene a *La causa justa* como eslabón más inmediato, pero que, en tanto vuelta farsesca sobre lo dado en la frase hecha y el estereotipo, retoma toda la obra de Osvaldo Lamborghini, desde *El fiord* en adelante¹⁰, en tanto no es el personaje lo único que en la novela se repite. Casi todo en la novela vuelve, al menos, dos veces, a la vez que toda ella es una “vuelta” sobre *La causa justa*, anterior. Podría decirse que en esta novela

⁸ *La causa justa*, en *Novelas y cuentos*, ed. cit. pág. 14.

⁹ Cf. Deleuze Gilles, *Diferencia y repetición*, Barcelona, Júcar, 1988, p.40.

¹⁰ Al respecto Cf. Horacio González: “La frase-hecha. Literatura e historia a propósito de ‘El fiord’”, en *Narrativa Argentina. Noveno encuentro de escritores Dr. Roberto Noble. Serie Comunicación y sociedad*. Cuaderno n° 11. Bs.As. 1996.

la historia ya contada regresa como farsa, como forma ambigua que deja percibir la figura de lo que repite irrisoriamente.¹¹ Un ejemplo menor: si en *La causa justa* el malentendido desencadena una tragedia con dos muertos, aquí, ¡qué tragedia! vuelve como cargada de café prevista para la vuelta al barrio del chico con traje nuevo. (258)

La repetición, “la farsa”, en la novela, opera en todos los niveles: a nivel de los nombres en el tartamudeo (pib-be, Gasparparini); a nivel de sintaxis narrativa, en la forma en que retoma los finales, vuelve sobre ellos y desarticula su relación de causa-efecto con lo que se relató al comienzo o en la inversión de los relatos que “involucionan” hacia la infancia; a nivel de los personajes y de las historias, al retomar historias ya contadas en otros textos (las de Nal pero también la del “niño proletario”, en la historia de infancia del padre de Nal, que se cuenta después) o al contar dos versiones de una misma historia, en la historia de infancia del padre o en la historia de Búfalo Bill, que en las notas se desenrolla dos veces de la frase “empezó mal y terminó de manera nauseabunda”, frase que a su vez varía una frase hecha: “empezó mal y terminó peor” y una sentencia “quien mal anda mal acaba”; a nivel de las ideologías, en las consignas marxistas que vocifera “El Proletario” en su encuentro con Noel, en un bar, mientras come a cucharaditas innumerables porciones de dulce de leche, prolijamente: “¡PARA LOS FASCISTAS QUE NO OSAN DECIR SU NOMBRE, LA DIALÉCTICA NO EXISTE!”, o “¡NO CONFUNDIR CON EL FALSO RIGOR DE LA CIENCIA BURGUESA!”. (287)

Pero sobre todo lo que vuelve como farsa en la novela es la pregunta por el origen de lo que se da por sentado, lo “normal”, y que aquí, al señalarse como estereotipo, se vuelve pregunta por la “iniciación”. Dicho de otro modo: en esta novela la repetición se vuelve irrisoriamente sobre el estereotipo, sobre el sentido común y sobre el clisé y señala, cada vez, el carácter sexual de aquello que con ese saber, común y anónimo, se intenta reprimir. Se muestra la violencia que se agazapa en lo que a simple vista es evidente y natural: “lo que es evidente es violento aun si esta evidencia está representada suavemente, liberalmente, democráticamente”, dice Roland Barthes, “lo ‘natural’ es el último de los ultrajes”.¹²

Para ir por partes: por un lado está la repetición en la sintaxis del texto: los seis primeros párrafos de la novelita repiten la novela anterior. Se

¹¹ Cf. “El regreso como farsa”, en *Barthes por Barthes*, Barcelona, Kairós, 1978p. 97.

¹² La cita continúa así: “lo paradójico, lo que no entra dentro del sentido común lo es menos, aun si se le impone arbitrariamente: un tirano que promulgara leyes estrafularias sería, a fin de cuentas, menos violento que una masa que se contentase con enunciar lo que se da por sentado: en suma, lo “natural” es el último de los ultrajes.” *Barthes por Barthes*, p. 92. “El sentido común, la unidad de todas las facultades como centro del Cógito, ese el consenso del Estado llevado al absoluto”, dicen Deleuze y Guattari, en *Mil Mesetas*, “Tatado de nomadología: la máquina de guerra”, p. 381. Valencia, Pre-Textos, 1988.

invierten en principio los tiempos de una vida en la novela ya que el fin está al comienzo, comienzo que a su vez repite e interrumpe una versión adulta de la vida del personaje en una novela anterior. En los seis primeros párrafos, (en realidad en los que van del 2 al 6, ya que el primero, misteriosamente, falta), el personaje se llama *Nal*. Hasta que se llega al párrafo siete. Allí la novela *se desvía con la infancia* de *Nal* y el personaje, *Nal*, que en *La causa justa* aparece ya adulto, asimilado —aunque ridículo y humillado— a la sociedad, a la manera de un adulto “normal” —fiel empleado y padre ejemplar, mientras la ciudad, el colectivo y las relaciones laborales son los espacios en los que desarrolla el relato de la vida “normal” de *Nal* en esa novela, sus miedos, sus humillaciones, y sus “tentaciones”, se subliman en el fantaseo de la intimidad— y en ese sentido es, aunque nalgudo y nalgueado, aunque eternamente subyugado, uno más en el engranaje en que se alterna el hombre argentino “normal”, aquí, en cambio, a partir de este desvío, *Nal* deshace la cadena a la vez que se vuelve central. En esta segunda versión el personaje pasa a *ocupar una posición anómala* que pone en cuestión la racionalidad de todo el engranaje. Ahora, a partir del párrafo siete, *Nal*, niño, se va a llamar (lo van a llamar, los mayores lo van a llamar) *Barulo*, por la rima, y ese nuevo sobrenombre implica ya un futuro que se proyecta, como corresponde al futuro de todo niño, *en familia*. La familia, entonces, es el marco en que se desarrollarán los acontecimientos en la novela, el marco, que, previsiblemente, se romperá.

Por otro lado está la repetición en el personaje. En principio como herencia: aquello que el personaje recibe de quien lo precede. A primera vista, repetir es retomar y continuar. Sólo a primera vista, en tanto es la falla y la duda sobre el origen lo que el personaje “hereda” en la repetición y el desvío que sufre el nombre del padre: *Gasparparini*, tartamudo en las sílabas del medio. Ese tartamudeo en el patronímico es un “acoplamiento” de las sílabas del segundo nombre y del apellido, paradójicamente impuesto sólo a veces al padre, y siempre a algunos de sus hermanos y a sus hijos: *Barulo* y *Noel*. Y por ese acoplamiento, que diferencia al padre del resto de sus hermanos, y de su propio padre, se lo separa del grupo familiar: “*Vitelio Gaspar Parini* (o *Gasparparini*) de 10 años padecía de serios trastornos de personalidad, y el hecho de que en su caso *Gaspar* figurara como segundo nombre de pila, mientras en otros de sus hermanos se acoplaba cacofónicamente con el apellido (*Gasparparini*) mientras que en su padre, *José Andrés Parini*, ni figurara, se constituyó para los tres investigadores en un indicio claro de que esta circunstancia era un factor que incidía, junto a otros, en la endeble identidad del paciente, tratada de compensar con una monotonía agresiva: el boxeo”.(277) *Barulo* hereda el tartamudeo en el apellido de su padre junto con el acoplamiento del nombre con el cuerpo. Unas veces dentro y otras fuera de la genealogía el nombre del padre parece venir detrás de su propio cuerpo. Del tartamudeo en el nombre propio al movimiento mecánico del brazo al plegarse y replegarse en el golpe: la

repetición efectúa la nominación en el cuerpo, o al revés, el cuerpo del padre se agencia un nombre propio que se transmitirá aleatoriamente, como un contagio y no como un legado, entre sus hijos y sus hermanos¹³. Del nombre al gesto, la causalidad de este pasaje es tan fuerte, o tan débil, como la que va de la infancia de este niño demente, boxeador compulsivo, a la vida adulta del padre: ferroviario retirado y boxeador fracasado. Entre el disfraz y el síntoma, el tartamudeo impuesto al apellido se vuelve evidente en el cuerpo del padre-niño, quien a su vez junta ese desvío de su nombre con el desvío en la función de su vestimenta, “unos rotosos guantes blancos de primera comunión, encontrados en la basura” que le servirán de “disfraz” de boxeo para convertirse en un peligroso niño boxeador, que acecha a otros niños para retarlos a duelo en la puerta de la panadería de la calle Caseros, “la más importante de su barrio”. Ese padre, huérfano, que tiene un nombre desviado y tartamudo, pero que a su vez es considerado un “desviado” en sus conductas, un “niño problemático” con una “monotonía agresiva: el boxeo” y que por eso es separado de sus hermanos, mellizos, y rechazado por la tía, se agencia esos guantecitos blancos para derivar de la inocencia de quien comulga “por primera vez”, la agresividad propia del varoncito, y hace que los guantecitos miserables crucen el género, ¿son de nena o nene los guantecitos blancos?, ¿de tela o de cuero? Pero en esos guantecitos también se desvía y se cuenta dos veces la historia de vida del padre. Así, si en una primera versión, los guantecitos son de comunión, y hallados en la basura, en la última versión de la novela “Vitelio había heredado sus guantes, y en cuanto llegaba el verano trataba de ser digno de ellos. Por supuesto, no eran de boxeo, pero, algo es algo” (301). Los guantes, aquí de cuero blanco, habían sido “del hijo de su abuelo, que murió niño, casi angelito...” (301). Y son de boxeo porque él los *usa* para boxear. El uso y el nombre son un segundo disfraz de ese disfraz.

En el padre, entonces, en la infancia del padre, a su vez posterior, ya que es la segunda infancia contada en la novela, (está contada en la segunda parte y en uno de los apéndices, mientras que la de Barulo ocupa la primera parte), y que está contada dos veces por el narrador, con diferencias entre una y otra versión, se invierte la causalidad y se instaura una serie sin origen, tanto por la repetición y la variación de esta historia como por el hecho de que esta historia es una versión, diferente, de la que se cuenta años antes, en “El niño proletario” o porque en ella se altera el contexto cronológico de toda la novela, ya que en el informe de su “monomanía” se dice que al parecer se había identificado con “Carlos Monzón”, cuando el resto de la novela muestra indicios de que incluso la infancia de Barulo es

¹³ En la última versión de la vida del padre, la que está en el apéndice “Joe Trompada vs. Papi Trucco”, la repetición está ya en el apellido del padre, como en el de sus hermanos: el padre es Vitelio Gasparparini” (301).

anterior al apogeo de Monzón: *Búfalo Bill*, por ejemplo, que tiene unos siete años más que Barulo, se confiesa admirador de Rommel y del África Korps. (258)

Se dijo que Barulo recibe el tartamudeo en el apellido como herencia, desviada, del padre. Pero tampoco es Barulo el primero, sino el segundo en recibir esta herencia del padre, en tanto antes la recibió Noel, el hermano mayor. Es Noel, un “mayor”¹⁴ entre comillas, un mayor “casi mayor”, el que le cambia el nombre al personaje en esta segunda versión de su vida. Es el hermano mayor el que le da el sobrenombre de Barulo, por otra repetición que vuelve, esta vez, en la rima. Así, si en *La causa justa* el sobrenombre se quedaba en la superficie de las cosas y Nal era Nal porque era *nalgudo* (el sobrenombre deriva de aquello que en la superficie del cuerpo se hace evidente), en esta novelita la repetición está en el germen del sobrenombre: al volver sobre la ocurrencia de la rima, como un destino, el sobrenombre, otra vez, deriva de la relación de la nominación con el cuerpo, sólo que el cuerpo aquí no es causa sino efecto de la nominación: “Me pica el *culo*: será que anda cerca el pibe *Barulo*”, dice el hermano mayor. Barulo ya no designa, evidente, como Nal, una desarmonía en la superficie de las cosas —“una *parte* (grotesca) que no coincide con el *todo* (233)”—, sino que intuye una falla en el destino por venir, falla que se hace explícita como ley inexorable sólo en el segundo avatar de la rima sobre el cuerpo del otro, del condenado, del menor: “Era más terrible aún su vaticinio. Nació *culón* y el Destino no perdona. (...). Pero ¿por qué? Nadie lo sabía. Pero la verdad es que *culón* rimaba con *puto*, más que *Barulo* con *culo*” (242). El menor, al parecer, está condenado a reprimir eso que excede el modelo. Condenado a reprimir su

¹⁴ Las comillas aquí señalan el carácter precario del mayor y de la autoridad en la novela, en tanto todos los mayores están a su vez bajo el dominio de otro mayor. Son mayores relativos, “casi mayores”. Así como también es relativa la mentada inocencia del menor: “casi un angelito” es el muertito del que se heredan los guantes blancos. Noel es mayor que Barulo, ya tiene edad para leer, pero sólo “a escondidas” la “Gaceta de aberraciones sexuales” (246), pero está sometido al padre, en el marco familiar. A su vez el padre está sometido a la madre en las discusiones, porque ella “sabe más”, o cuando niño, bajo la autoridad del funcionario burocrático que le cambia el nombre, o del científico que en el orfanato/barco investiga sus reacciones, o de los hermanos mayores de sus víctimas, más grandes y fuertes que él, en la calle. Del lado de la ley también las subordinaciones se amplifican en cadena: el comisario es sólo un funcionario de segunda dentro del engranaje del estado, sometido a las decisiones perversas del jefe de “moralidad” en el interrogatorio a “Botellita”, por ejemplo. Pero también la autoridad queda cuestionada en el hecho de que el cambio de nombre del padre, que produce una “amplificación cómica” del apellido, no obedece a una ley sino a un capricho, originado quizá en su compulsión al boxeo, pero también, y seguramente con más probabilidad, en la indiferencia y el azar y por lo tanto no se fija como regla a seguir. El nombre puede ser diferente cada vez. Respecto de la amplificación cómica y la “propagación de la sumisión”, ver: Gilles Deleuze, *Kafka, por una literatura menor*, México, Era, 1978, p. 22.

cuerpo, que insiste en hacerse notar, para que todos los estereotipos en que descansa la autoridad subsistan, en tanto el estereotipo es el lugar del discurso donde falta el cuerpo, donde uno está seguro que éste no está: “cuántos sujetos hay reprimidos, desviados, cegados respecto a su propia sexualidad, por no soltar un estereotipo”—dice Barthes.¹⁵ Para disimularlo, Barulo, torpe hasta decir basta, decide pasarse la vida “apoyado en un poste”.

En el párrafo siete, que abre un salto entre las dos novelas, el personaje pasa, antes de tener un *nombre*, de uno a otro sobrenombre: antes, en el futuro que cuenta la novela anterior, era Nal; ahora es Barulo. El personaje va de sobrenombre en sobrenombre sin que haya nombre¹⁶. (Recién en el párrafo 8, en la página 244, aparece el nombre completo, “Roberto Arnaldo Gasparparini (a) Nal”). Barulo se llama como lo llaman, en eso es igual a todo el mundo. Y se lo llama según la *posición* que ocupa: si antes, en *La causa justa*, Nal era un caso particular dentro de un grotesco general en el que sin embargo la doxa triunfaba como evidencia (Nal era Nal porque era (existía como) nalgudo), ahora Barulo, como todo niño, no es, no *existe*, sino como aquel que está *destinado a ser*: un adulto en el futuro si saltea todos los obstáculos para *llegar a ser* “normal”: en este caso *Nal*. Adulto, la existencia de Nal es evidente. Niño, sólo existe como proyecto o potencia¹⁷. Por eso su nombre se alarga sobre un vaticinio: Barulo, el sobrenombre, dice lo que el niño, peligrosamente, para la doxa que la novela *pone sobre tablas*, puede llegar a ser. No sólo ese sobrenombre lo dice; todos sus sobrenombres dicen en ella lo que “el pibe” encierra como potencia y lo que en su destino futuro cada doxa (la familiar, la militar, la escolar, la periodística) segrega como lo distinto, lo ajeno, y que, sin embargo, en tanto “resto inapropiable, aunque constitutivo”, la cohesiona y le da unidad: como la “Olla Popular” que en la fantasía de Barulo el ejército expulsa y comparte a la vez. *Eso, la olla popular*, que el ejército señala como vergonzante y rechaza, es, viene de ser, literalmente, su común alimento.

Como si un hada maléfica lo tocara con su vara, ante cada obstáculo, Barulo será nombrado con el peligro que se debe conjurar. Y esa, la de los nombres con que se llama al personaje, es una de las derivas de esta novelita. Una deriva que va desenrollando los nombres del cuerpo de Barulo como un

¹⁵ Cf. Roland Barthes *por Roland Barthes*, p.98: “Efectos represivos del estereotipo”: “E Inversamente, en este texto presuntamente colectivo, que estoy leyendo, a veces, el estereotipo (la escribancia).cede y aparece la escritura; estoy seguro entonces de que ese fragmento fue producido por un cuerpo.”

¹⁶ Acerca del sobrenombre sin nombre ver Serres, Michel, en *Hermes 1: La comunicación*, Bs.As. Almagesto, 1996, cap.2: Diccionarios: “Traducción palabra por palabra: Cenicienta”, p. 260 y siguientes.

¹⁷ Cf. al respecto Schérer, René y Guy Hocquenghem: *Album sistemático de la infancia*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1979.

destino siempre oprobioso: Barulo entonces se va llamando con los nombres que dicen la pesadilla de los otros: Barulo, Olla Popular, puroculo, Gordo lagrimita, Gordo Llorón, Culón, Castro Barros, Gordo Puto, Pasaje Barolo, Barulo Culo Roto, Pibe Barulo, según pasa, en los hechos o en su fantasear, por las leyes de la familia, el ejército, la escuela, el club, el barrio, o la prensa escrita. El nombre recorre “la enciclopedia de metáforas de los nombres de las transformaciones del cuerpo gay cuyas figuras son la penetración, la tumefacción, la desmesura, la inflación”¹⁸. Su rutina, la rutina de su aprendizaje, parece ser esa sucesión de días en que Pibe Barulo vive “atormentado por la palabra culo y por cualquier referencia al mismo o misma” (241). Barulo vive en esa rutina, hasta que “se desatan los acontecimientos”, y los tiempos se aceleran hasta el vértigo: Barulo cae en la trampa del hermano mayor y entonces pasa por todos los nombres y todos los géneros, sexuales y literarios no sucesiva sino vertiginosamente, en poco menos de una página: Nal, Pibe Barulo, Barulo Culo Roto, Gordo Llorón, el culón, el pibe, Barulo, gordo puto y culón (265).

Pero la trampa del hermano mayor en realidad no es sino el “colmo” que desborda algo que comenzó en lo más íntimo de lo familiar. En lo más secreto, eso que, destinado al teatro, nunca sale de los muros de lo privado y que paradójicamente se denomina “la *escena* familiar” o doméstica: “una experiencia pura de la violencia, hasta el punto que, siempre que se la oye, sea donde fuere, se siente el *miedo* de un chico aterrado viendo a los padres pelear. La escena dice que el lenguaje es impotente para cerrar al lenguaje: las réplicas se engendran, sin conclusión posible, a no ser por la violencia —“Abrió la boca para contestar la señora Gasparparini. Pero el marido tenía miedo a su mayor capacidad de argumentación. Pero él, condenado a sentirse siempre inferior porque era más bruto, optaba generalmente por cagarla a trompadas”—; es porque la escena está toda entera tendida hacia esta violencia que goza en mantenerse: terrible y ridícula. La violencia se organiza en *escena*: la conducta más transitiva (domar, educar...) es también la más teatral, en una suerte de escándalo semántico que siempre deja percibir un núcleo literario: “La escena siguió respetando el estilo clásico de las historietas (salvo que el culón pretendió intervenir y fue apartado de una patada, sí, justo *ahí*), clásico: es decir, el padre arrastrándola del pelo por el piso para seguir reventándola con tranquilidad en la alcoba nupcial”. Toda violencia es en resumidas cuentas la ilustración de un estereotipo patético¹⁹. Ante esa escena, repetida, la vida de Barulo empieza a cambiar. “Horrible escena, horrible noche para Nal, destinada a convertirse a la mañana siguiente, en la decepción de su vida entera, en una congoja interior que lo acompañaría hasta el día de su muerte.” (245).

¹⁸ Es cita del ensayo de Nicolás Rosa: “El paisano ensimismado o La tenebrosa sexualidad del gaucho”, incluido en *Atípicos*, Bs. As. CBC, 1996, pág. 412.

¹⁹ Cf. Roland Barthes por Roland Barthes, “La escena”, pp. 174-5.

La iniciación de Barulo, en la novela, viene como correlato de esta escena. Barulo por primera vez en la novela, meditó en el suicido, pero el horror al anonimato de otro estereotipo lo detiene: "Luego pensó que aún era demasiado joven, nadie lo respetaba. Los diarios publicarían una foto suya, colgado de un árbol. Le faltaría un zapato y tendría los pantalones caídos. Perdida la foto entre las noticias importantes, borrosa y con un título marginal: "Un niño, *Gordo Culón*, se suicida". La prensa no andaba con medias palabras, como la familia: *Gordo Culón*. Así lo llamaba el periodista el día de su muerte, no *Nal* ni *nalgudo*" (246).

Horrible escena ... al día siguiente. No es la escena sino lo posterior, como diría Lamborghini, lo que cambia la vida de Barulo. Y lo posterior es la crisis, el desorden interno que, rompiendo a la norma al ponerla en envidia, se cumple en el patio de atrás²⁰. La ruptura de su alianza con la madre contra el monstruo, que después vemos que es otra de las rupturas de todas las alianzas, de todos los pactos en la novela: "Pero el pacto ya está roto", dice el narrador al final. Cuando en el comienzo había pactos, que lo dejaban a Barulo conservar o ir probándose, como un traje que alguna vez le sentaría, distintas identidades; que lo dejaban establecer fronteras para identificarse y separarse de los demás. Había, en principio, un pacto de clase. Ese pacto es el que le daba la seguridad de no ser uno de los pibes que pedía limosna, esos "cirujas piojosos" como los llama él. La seguridad de ser un niño en el seno de un hogar del que se excluye, con lanzas, la posibilidad de que el otro lo invada. Es la existencia de pactos la que permite la guerra que se desata de los dos lados de la verja, en la que cada uno de los bandos, tan excluido como el otro del modelo del varón "normal", se ampara en la diferencia del otro para tener un lugar²¹. Si para Barulo es natural e irrevocable que los otros sean "cirujas piojosos", para los otros lo es que él sea un "gordo puto, aunque no te dejés por nadie", como le dice el mayor de los "piojosos", obligándolo a refugiarse detrás de la verja primero y huir llorando adentro de la casa cada vez que lo sorprendían sentado en el umbral (238). Y si en un principio Barulo se desespera ante el vaticinio terrible que

²⁰ Lo posterior también cambia sentido del final de otro relato de Lamborghini, el de *Pretty Jane*, prostituta de Nueva York. Sólo a modo de intuición inicial quisiera apuntar aquí que esos finales que cambian, y que retocan un sentido de justicia de la versión anterior, parecen relacionarse con la lectura de Lamborghini de la "ida" y la "vuelta" del *Martín Fierro*. Barulo, por ejemplo, cuando es violado por Barto le dice que tiene "la salud de fierro en la frontera" y en otro lugar Lamborghini escribe que la vuelta de *Martín Fierro* muestra que Hernández ya desde la ida cameleaba en grande. La justicia, entonces, como fracaso o como fraude, o al menos, como perdida ilusión.

²¹ Cf. "Setting the standard" y "The countertype" en G. Mosse, *The Image of Man: Creation of modern masculinity*: New York-Oxford, Oxford University Press, 1996.

estos chicos le auguran, vaticinio que se cumpliría en “cosa de un segundo” porque “la vida es así” y “contra el destino nadie la talla”, —decía el que hablaba torciendo la boca y que tenía algo muy triste en la mirada—, más allá de todas las previsiones de su clase o de las garantías de su familia —sería puto se dejara o no, aunque tuviera un hermano “tan hombre, tan decente”, aunque usara sus “ahorros para ir al cine” para comprar el “secreto de familia” del Pibe Sonrisa (242)—, Barulo se repone de esa amenaza recostado en la propiedad de su clase: “Pibe Barulo se vio a sí mismo detrás de una verja recién pintada. Más allá estaba la casa y delante de él... dos mendigos piojosos. Inventaban por envidia, porque su padre se negaba a darles plata a esos negros de la villa (¡que vayan a trabajar, vagos!). Pero estos dos —lo del hermano seguro era puro cuento— estaban acostumbrados a tratar con degenerados como ellos. No, los compañeritos del Pibe Barulo eran otra cosa, se les notaba en las caras. Ahora mismo iría a reunirse con ellos, en cuanto los piojosos se hubieran alejado. Miró hacia atrás. La casa, su casa se veía resplandeciente.” (244): Barulo pone las cosas en orden, de este lado estaba la verdad de su padre, él y su casa resplandeciente, y del otro el *puro cuento* de los “negros, vagos y degenerados” de la villa.

Otro es el pacto en torno al sentido de las palabras en la lengua materna que se rompe definitivamente cuando la madre “se da vuelta”. A partir de allí la madre olvida sus sutilezas de educadora y, como a todos los hombres en la novela “cualquier palabra le da lo mismo” (252): “sentado en un poste” equivale ahora también para ella a “clavado en un palo” (250) y lo de Barulo “ya no se llamaba más colita: culo a secas y se acabó” (251). Si antes la madre a Barulo “lo intrigaba”, este nuevo cambio, éste, su nuevo humor, lo deja tan perplejo que, a partir de él, ya no tendrán nada que hablar. Barulo ve cómo la madre salta de uno a otro estereotipo sin lógica previsible. Si antes era la “madre y educadora de sus hijos”, su aliada incondicional contra los abusos del “monstruo”, (el padre), ahora se vuelve una desafortada sexual. Sólo que antes lleva a sus últimas consecuencias, inauditas, otro lugar que es común para una madre: el que la volvía el pasaje, en este caso de la violencia del padre: el lugar común de la distribución de abusos en el seno de la familia que dice que “el varón le pega a la mujer y la mujer se desquita pegándole a los hijos” se lleva aquí adelante hasta el final. Después de la “horrible escena” conyugal, el padre, “... bien hombre, sin preguntarle si quería o no, le había roto el culo” (250), y ella “se da vuelta” y repite ese esquema en el hijo, y “sin preguntarle si quería o no’ se sacó su sandalia de taco alto y empezó a azotarle el culo y las nalgas” llevando, con un humor consecuente, su función transitiva hasta el fin: le pasa al hijo todo de una sola vez. En una función dislocada de su función, la madre transmite no sólo el dolor sino el dolor como condición del goce al menor²². Esa es su última

²² Respecto del humorista como lógico de las consecuencias de la ley, como aquel que “burla la ley por exceso de celo”, y a la risa consecuente con este tipo de escrituras,

enseñanza. “A veces el taco estuvo a punto de desvirgarlo. Para peor le había puesto una rodilla en la espalda y, con una mano en el cuello, le hundía la cara en la tierra. Cuando se cansó, el chico quería morir: no, ésa no era vida, era la gloria, y eso que zapateado de entre casa...” (251)²³. Ante el primer encuentro con la madre transformada Barulo cae en una nueva actitud rebelde, que no pasaba de ser una pose, de “artista maldito”(249); aquí, en cambio, la pose se vuelve estilo. Con este segundo encuentro, que es la verdadera iniciación de Barulo y que no es sino la traducción vernácula y el pasaje de la primera a la tercera persona —y de la confesión a la fabulación— de la iniciación que Rousseau cuenta en las *Confesiones*²⁴, después de eso, la trampa de Noel y la violación de Barto son sólo una confirmación. Porque si allí Barulo se convierte en lo que su drama le auguraba: el Gordo Lagrimita, es en este pasaje donde Elizabeth se inició. Cuando la madre se da vuelta, “como en un tango cantado al revés”, cuando la madre ya no es la madre del tango, —cuyo amor desinteresado del placer sexual, fiel, puro y moral es indudable²⁵, “por algo tenía ‘corazón de madre’”(245) sino todo lo contrario, y está ahora dedicada a darle esta “paliza de puta madre” (254)—, a Barulo se le revela su heterogeneidad radical: “su culo era *otro*”, lo cual lo lleva a recurrir a “la sabiduría del refrán que aconsejaba ‘hacer de su culo un pito’, frase, como todas, que podía interpretarse (...) de varias maneras, pero que una de ellas puede permitirle a Roberto Arnaldo lo que todos hacemos

risa que constituye su poder “cómico-agresivo”, cf. Gilles Deleuze: “La ley, el humor y la ironía”, en *Presentación de Sacher-Masoch*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 83-92.

²³ Respecto de las posiciones de la madre en la literatura argentina cf. María Moreno: “Dora Bovary (El imaginario sexual de la generación del 80) y Francine Masiello: “Estado, género y sexualidad en la cultura del fin de siglo”, ambos en Josefina Ludmer (comp.): *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1194; Francine Masiello: *Entre civilización y barbarie*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997; y Nora Domínguez, “El relato de la madre”, en *Revista Travessía*, N 29, y “El desorden materno”. *Revista Feminaria*, Nro. 13, 1994.

²⁴ Rousseau cuenta el goce que le causa la paliza de su nodriza, Mlle. Lambercier, en las *Confesiones*. Respecto de este pasaje en relación a la presencia del Edén en la fabulación de infancia representando el instante previo al conocimiento, que es a la vez, experiencia de la sexualidad y de la mortalidad, cf. Susanna Egan, “Childhood: from innocence to experience”, en *Patterns of experience in Autobiography*, 1984, The University of North Carolina Press, pp. 68-104; respecto a la efectación de esta escena primaria en la forma retórica del *episodio* que sobreviene al texto como espacialidad y temporalidad para decir el acontecimiento de la infancia, cf. Nicolás Rosa, *El arte del olvido*, Bs. As. Puntosur, 1990, p. 60.

²⁵ Acerca del amor de madre como única verdad en el tango cf. Eduardo Archetti, “El tango argentino”, en Ana Pizarro (ed.) *América Latina, Literatura e cultura*, vol. 3. Editora da Unicamp., Campinas, 1995, pp. 187-217.

sabiéndolo o no: comedidamente representar la comedia de la vida”. (252) Si ante el primer encuentro con este cambio *terrible* (249) de su madre, la respuesta del niño es la pasajera rebelión, la pose de “artista maldito” que lo hace firmar como *Gordo Puto* su obra maestra, —el dibujo del arquero Bertoldi, por quien “se haría matar”—, ahora, de este segundo encuentro Elizabeth aparece, se revela, como una *visión* de la fuga en la otra lectura de la *sabiduría* popular: “comedidamente representar la comedia de la vida”.

Pero se habló de la decepción de una vida entera. ¿Por qué la decepción de su vida entera? La vida “entera” de Barulo está en la novelita anterior, decíamos, en *La causa justa*. En esa vida del “porvenir” Barulo encontraba un destino ejemplar, previsto, de provecho. En esa “vida entera” Barulo evolucionaba hasta ser Nal, y tenía un proyecto concreto: “*trabajo, trabajo, trabajo y vida normal*”. Llegó así a formar una familia, a la que mantenía con decencia. Era un hombre tranquilo y apacible y así salieron (o educó) a su esposa y a sus hijos” (200). El desvío, entonces, de esta versión de Nal, nos dejaría pensar que la de Barulo es la versión *desgraciada* de su historia. Mientras Nal habría podido sortear los peligros escondidos en su destino, digamos, Barulo no. Y sin embargo en esta versión el destino se cumple con la gracia propia del acontecimiento. En el colmo de su desgracia (cuando su desgracia ya se colmó y está para otra cosa), Barulo cae en la trampa de Noel, que le hace creer que no fue capaz de atajar el gol que lo hubiera salvado para la norma: en tanto varón: futbolista y en tanto gordo: arquero²⁶. Pero allí ante el asombro de Noel y de Barto, la pesadilla se vuelve sueño realizado para él y en desgracia para los demás, al llegar a *reconocerse* por primera vez en lo previsible: ... “me dijo ‘sos mi conchita divina’(...) ¿Te das cuenta? ‘Mi conchita divina’, me dijo. Me reconoció como su mujer.” (272)

²⁶ El mundo del fútbol es el espacio principal que asegura su identidad. En ese mundo, Barulo se siente aceptado y rechazado a la vez. Aceptado en tanto “lo sabe todo” acerca de su ídolo, Bertoldi, y de “los profesionales” y en tanto es el pilar de las victorias de su equipo. Rechazado en tanto se siente doblemente no reconocido cuando su padre, “un hombre al que respetaba y quería” se vuelve un niño cuando se trata de ese juego y pone en duda su saber. Pero también es rechazado cuando Búfalo Bill, con un sentido de justicia que lo honra como varón más allá de las conveniencias de su equipo, legisla en contra de las posibles astucias femeninas de su arquero, o por Barto y Noel, cuando le hacen trampa y después de burlarse de su indignación, Barto, que cumple las funciones de árbitro del encuentro, concluye que “Los putos son como las minas, llorones y mentirosos”(265). Allí se dividen otra vez los terrenos: al varón deportista, el sentido de la virtud y de la generosidad desinteresada, y la astucia (la trampa dirigida a obtener un fin favorable) a la mujer. Respecto de la importancia del fútbol en la construcción de los modelos morales masculinos cf. Eduardo Archetti: “Estilo y virtudes masculinas en El Gráfico: la creación del imaginario del fútbol argentino”, en *Desarrollo Económico*, Revista de Cs.Sociales, vol 35, n° 139, Bs. As. 1995.

Previsible no porque el destino que auguraba la rima fuera inapelable sino porque, nacido del estereotipo de un género, Barulo cae en el estereotipo del género opuesto. Se vuelve, entonces, mujer, cuando otro lo reconoce como “su mujer” y comienza a actuar ese papel. En función de ese estereotipo es que tiene, en la novela, dos diálogos memorables con Noel y con Barto en el que cada uno actúa un estereotipo, vuelto clisé, del hermano mayor (“Tenemos que ser fuertes o la vida nos devora”(269)), del amante (“¡Tenés que ser más cómplice conmigo! ¿no sabés que estoy haciendo la conscripción? (268)) y de mujer “dispuesta a todo” (268): “Oh, sí: somos raras. En ti sólo veo al pobre muchacho de la calle, mientras que en él al Hombre, Hombre, Hombre, cuyo ímpetu cerril es el regalo que el Destino me hace para que corabine con mi dulzura de una madre perfecta”, le dice a Noel, esta nueva damita joven, que dice haberse acostado con Barto “como la odalisca y su árabe en el desierto”(271), pero que todavía, sin embargo, vestía pantaloncitos de arquero (271).²⁷

Si por un lado, entonces, Barulo decepciona el destino que se anticipaba en los primeros párrafos y en la novela anterior: la existencia adulta de Nal, al menos confirma el destino que se elevaba sobre él como vaticinio terrible, como si al fin se hubiera decidido a contestar alegremente, afirmativamente, a la pregunta del padre: “—¿A vos te gustaría ser un gordo puto? —preguntaba el padre. A Nal le daba vergüenza contestar tanto sí como no.” (237)

¿Qué es entonces la *decepción*? En principio una puerta hacia la variación: “Las desilusiones me gustaban, y me gustan —dice Silvina Ocampo, otra hermana menor—, porque cuando algo resulta distinto, aun cuando se trate de una decepción, siento que me sumerjo en un mundo desconocido. La desilusión tiene eso de excitante: lo imprevisto”. La decepción, entonces, el abandono de la ilusión, dicen a la vez que clausuran un proyecto. Ambas se desvían —no por impotencia sino porque al repetirlo lo muestran en sus límites y en toda su extensión— de un plan preexistente, y se abren hacia lo imprevisto. Paradójicamente en Barulo sucede lo imprevisto cuando se cumple lo que todos auguraban, lo que estaba ya escrito “en el cielo”. Se rompe entonces el marco *familiar* en la novela de Barulo y el peligro que atenta contra la familia se consume con un agente traidor que *no viene de afuera* (inútil la reja entonces para separar a los pordioseros, que no eran sino una especie de coro en esta comedieta) sino de adentro. Por azar. Y “en

²⁷ La “lengua nueva” de Barulo no es sino un montaje de los clisés del género. “A partir del momento en que un funcionamiento discursivo se encuentra designado en su estereotipia, aparece como una organización verbal fija reproduciendo una visión convencional de las cosas...” Cf. al respecto Ruth Amossi y Elisheva Rosen: *Le discours du cliché*, Paris, Cedes, 1982, pp. 114 y sgtes.

cosa de un segundo”, Barulo ataja un “ojalá gol” que le dicen que en realidad no atajó y eso da lugar a un escándalo que Barto aprovecha para “vejar” al niño, que, para su desgracia, se le revela no un niño vejado sino una virgen enamorada y “dispuesta a todo por él”. Barulo sufre, entonces, la decepción de toda una vida, por la trampa del hermano mayor, que no reconoce que él pudo atajar el penal, con lo cual Barulo llegaría a la culminación dentro de la norma del modelo que le está destinado: en tanto varón, futbolista y en tanto gordo, arquero (ya festejaba como había visto que hacían los arqueros profesionales). Entonces irrumpe lo desconocido en el seno de lo familiar y vuelve la trampa traición. Pero sólo en un segundo momento de la efectuación. Si en un principio Barulo, destinado a llegar a ser un hombre normal, un estereotipo de un género, se vuelca sobre el estereotipo del género opuesto, en la damita dispuesta a todo por Barto, en un segundo tiempo Barulo *se convierte en Elizabeth*. Y con Elizabeth ni siquiera el narrador sabe qué hacer. Elizabeth lleva la novela a otro género e incluso es la traducción de Barulo a otra lengua, la alteridad que lo constituye como individualidad. La familia entera se destruye, y sus partes todas empiezan a funcionar de manera dislocada.

Con ella estallan los espacios en la novela, proliferan. El espacio cerrado de la casa familiar se abre a todos los espacios de afuera: los recorridos se derraman hacia el puerto y hacia el centro y los personajes vagan por ese exterior. El jardín se vuelve baldío y el patio trasero se llena de lugares secretos. El relato se vuelca a la pura exterioridad. Un “secreto de familia”: la infancia del padre, le es revelado al mayor a los gritos por “El proletario” en un bar del centro y la “escena familiar” ya no es la pesadilla ante la cual Barulo se refugia en la intimidad de su cuarto, sino la proliferación estridente del delirio o la escena de circo, a la que el padre es invitado a “actuar”. Pero no sólo ellos “salen” a escena. Todos se vuelcan hacia la exterioridad en la novela: la madre, que antes no podía ni ir a la escuela a enseñar, primero sale a lucir su pose “casi indecente” al patio y ahora mitad vampiro mitad mujer, busca hombres por los bares del puerto. Los de Noel, el hermano mayor: del barrio al gran Buenos Aires, hacia el oeste, pasando por el centro, a Mar del Plata, a la cárcel. Búfalo Bill, el capitán del equipo de fútbol *Malditos los traidores*, deja de especular con posibles injusticias en las reglas de fútbol para “iniciarse” en el centro, en un encuentro que desarrolla el encuentro de Astier con el homosexual en la pieza del hotel, en Arlt. (No sólo en este encuentro la novela se encuentra con Arlt. Si detrás de la verja de lanzas había una cita con Borges, cuando la familia se disgrega (quizá en el hecho mismo de tomar a esa estación de la familia como motivo: un chico al que su madre hacer salir de la casa familiar (después de todo es la madre la que obliga a Silvio a salir de la casa cuando le repite que “tiene que salir a trabajar”) y sale afuera de la casa, los recorridos repiten los pasos de los personajes de Arlt por los “espacios intersticiales y medianeros de la urbe”:

el tren, los suburbios, los bares del centro, los bares del puerto, la calle)²⁸.

Todos en la novela se vuelcan hacia la novela de afuera, y afuera significa “fuera de la ley”, fuera del secreto y fuera del espacio familiar no porque excedan la casa sino porque incluso vuelven exceso los recorridos, antes familiares, por la ciudad: “De Buenos Aires al Gran Buenos Aires, fácil es la percusión de la frase. Pero a veces la líneas que seguidas dentro de un cierto orden llevan a ese punto remoto al que se quiere llegar por razones también endebles, es probable, pueden dispersarse, porque ya lo son, o incluso por la propia voluntad del viajero. Noel conocía hasta de sobra la trayectoria geográfica de su viaje...” y sin embargo “prefería fingir dejarse llevar”(273).

Al final de la novela se recupera la infancia del padre, que es, según Aira, la segunda versión de *El niño proletario*, y esa infancia es justamente la infancia de un chico sin familia, de la calle, huérfano: el barrio, el baldío, el orfanato y el reformatorio-barco son sus terrenos. Ese reformatorio-barco, que aparece como la “máquina de amujerar”, no deja de mentar el barco de *Los premios*, de Cortázar, donde otro adolescente que responde a todos los lugares comunes respecto de lo que “es ser” varón, es seducido primero y violado después por dos marineros²⁹, pero también subraya en la singularidad de las investigaciones que en él se instrumentan para saber las verdaderas tendencias de esos chicos (si hacia la locura o hacia la perversión sexual), la comicidad del populismo cientificista³⁰ y del realismo tremebundo de Castelnuovo.

También el narrador se derrama en el relato a partir de la aparición de

²⁸ Respecto de los itinerarios de los personajes de Arlt, ver Nicolás Rosa: “La ilusión cómica”, en *Revista de Letras n° 5*, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R., 1997, pp. 5-10.

²⁹ Por el lado de Felipe, el adolescente, el barco de *Los premios* se continúa en Osvaldo Lamborghini, como la “máquina de amujerar”. Por otro lado, otra de las series que pasa por *Los premios* es la del monstruo, que engarza la novela con “La fiesta del monstruo” (1947), de Borges y Bioy Casares y con “Torito”, de Cortázar. El contexto de esa serie sería el peronismo, en la década que va del 40 al 50. Radicaría, según Ana María Zubieta, en una mirada horrorosa sobre lo popular. “Mitad horrorizada y mitad que causa horror”. Esa serie fue analizada por Zubieta en relación a la apropiación de la lengua popular por la literatura de Cortázar, relacionando el uso que de lo popular hacen Cortázar y Puig. Presutti, (el Pelusa de *Los Premios*), que tiene una novia llamada Nelly, como la novia del narrador de “La fiesta del monstruo”, sería para la autora “la lectura en clave benévola del héroe feroz” de Borges y Bioy. *El pibe Barulo* puede pensarse respecto de esta serie como la *puesta en escena cómica* de esa mirada horrorizada sobre lo popular. Cfr: Ana M. Zubieta: “Julio Cortázar-Manuel Puig: por otros medios” en José Amicola y Graciela Speranza (comps.): *Encuentro Internacional Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998, pp. 85-91.

³⁰ Cf. respecto del discurso cientificista y la homosexualidad: Jorge Salessi: *médicos, maleantes y maricas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1995.

Elizabeth. Tiene, por un lado, sus recorridos por los bares del centro de la capital de los que trae anécdotas que ilustran el relato (la anécdota del mozo y del parroquiano, por ejemplo). Pero también se desdobra en dos en los diálogos en que discute su “verdadero diagnóstico”, si es paranoico o maniático obsesivo y si se identifica o no con los personajes de su relato.

Y finalmente los espacios en la escritura se derraman de la prosa al teatro al poema. Se deja de contar la historia, porque al irrumpir la muerta viva ya no se puede contar. Aparece, entonces, en la voz de ese fantasma, el poema que invita al padre a un cambio de escena: al *circo*. Y el circo, se sabe, impone otro tipo de maquillaje: “*Vén, padre, aquí se prueba y se impone un nuevo estilo de maquillaje...*”, decía Elizabeth.

No porque Barulo se haya “hecho puto”, como la novela auguraba, sino porque se volvió, fuera de matriz, cuando los estereotipos se invierten, mujer. Ese es el fin de los misterios y el comienzo de esta pura exterioridad³¹.

Pero vayamos por partes: seamos más ordenados, busquemos otro final: es otra vuelta de tuerca sobre el nombre propio la que vuelve la novela hacia lo imprevisto: allí, al ponerse sobre tablas el deseo, Barulo muere como niño y como proyecto y se exceden cualquiera de los polos de la oposición —ni “padre ejemplar”, ni maricón, ni mujer modelo— para renacer como Elizabeth: un nombre en otro idioma y en otro género que nombra, ahora, eso que sobrevive al acontecimiento y que, radicalmente heterogéneo, muerto y vivo a la vez, escapa al género: “... el deseo sobre tablas, dramatizado en cierto estilo era asesino. El padre podía aceptar la versión “puto de mierda” y justificarse por otro lado, el buen hijo, el estudiante ejemplar, los éxitos profesionales: Barulo sería, para los otros, un “raro” y el padre un padre: pero una gota de crema o una sesión de depilado y de inmediato apareció un nuevo ídolo”, tan real como injustificado, que excede todo lo que el padre puede tolerar³²: Elizabeth nombra eso. Ese nombre ya no significa una variación sobre el estereotipo de clase, de nacionalidad, o de género, como lo hacían los anteriores. Elizabeth ya no remite a una esencia, en todo caso, con ese nombre se designa una ausencia: “—Elizabeth, no te pongas tanta crema en la cara. Me horroriza pensar que te odias, que adrede buscas para ti una vejez prematura (...) —Mamá se atormenta por mi posible vejez prematura. Mamá se olvida que yo he muerto y resucitado” (295), responde Elizabeth. Es, por lo tanto, lo que excede al ser, varón o mujer, aquello que

³¹ Respecto del devenir mujer como “secreta por evidente”, a la vez clandestino e “igual a todo el mundo”: Cf. Gilles Deleuze, *Mil Mesetas*, ed. cit.: “Devenir intenso, devenir animal, devenir imperceptible” y “Tres novelas cortas, o ‘¿Qué ha pasado?’”.

³² Cf. respecto a la intolerancia como afecto ante lo real, Clément Rosset: “El principio de realidad suficiente”, en *El principio de crueldad*, Valencia, Pre-Textos, 1994, especialmente pág. 26.

no puede estar en ningún lugar.³³ ¿De dónde sale Elizabeth? Elizabeth es “un niño que a los once años ya era niña” (295). Elizabeth es la muerta-viva, pero también es el devenir mujer en la novela. Heterogénea a todos los hechos que se encadenan en una relación causal, Elizabeth irrumpe de pronto y con ella viene por primera vez la *réplica* (repetición, respuesta, reduplicación) en la voz del narrador a la novela, que la nombra para decir que a partir de allí, la historia ya no se puede contar. Elizabeth rechaza los consejos de su madre porque no tiene nada que imitar ni nada que aprender de una mujer o mejor, ella ya aprendió todo lo que le podía transmitir esa mujer. En ella el aprendizaje no se realiza en la relación de la representación con la acción (como reproducción de lo Mismo), al modo en que Barulo repite el estereotipo del varón cuando imita a los más grandes, o imita el estereotipo de la mujer enamorada cuando se “reconoce” en el reconocimiento de Berto, “me reconocí como su mujer” sino en la relación del signo con la respuesta (como encuentro con el Otro). Por el devenir Elizabeth la novela llega al aprendizaje, de una vez, como fuga y no como evolución. Elizabeth es el fin del aprendizaje en la novela. O mejor, su verdadero comienzo. En ella toda educación se vuelve iniciación, algo amoroso, pero también mortal. “No aprendemos nada con quien nos dice ‘haz como yo’. Nuestros únicos maestros son aquellos que nos dicen ‘hazlo conmigo’ y que en vez de proponernos gestos a reproducir saben emitir signos desplegados en lo heterogéneo. Siempre hay imágenes de muerte en el aprendizaje, a favor de la heterogeneidad que desarrolla, en los límites del espacio que crea.”³⁴ Elizabeth no se transforma en una mujer sino que es la metamorfosis de Barulo en la novela: el devenir mujer de la novela, de la escritura, de la narración. Con Elizabeth, entonces, la novela nombra *eso* que la excede, una ausencia se nombra en el nombre de Elizabeth: una erótica del nombre propio, no ya la designación de una esencia, ni una nacionalidad, ni un sexo, sino lo extranjero absoluto, el término de una languidez. Elizabeth trae a la novela la “herencia de las muertas-vivas y de las vivas-muertas, las seductoras mujeres de Poe, siempre entre la vida y la muerte, entre la vida y la enfermedad, entre el cadáver y la momificación generando un mito de resurrección fallida y un enigma respecto de su

³³ Cf. Roland Barthes, “Proust y los nombres”, en *El grado cero de la escritura*, (1972), Bs. As., Siglo XXI, 1973, pp. 186-188.

³⁴ “Tenemos derecho a hablar de repetición cuando nos encontramos ante elementos idénticos que tienen absolutamente el mismo concepto. Pero de esos elementos discretos, repetidos, debemos distinguir al sujeto secreto que se repite a través de ellos, verdadero sujeto de la repetición. Es preciso pensar la repetición en pronominal, hallar el Sí de la repetición, la singularidad en medio de lo que se repite. (...)...la repetición es la diferencia sin concepto”, dice Deleuze en *Diferencia y Repetición* (Madrid, Júcar, p.70) También para la relación aprendizaje, signo, maestro o ser amado cfr: Gilles Deleuze *Proust y los signos*, (Barcelona, Anagrama, 1970), en especial cap. II, págs. 30-31, cap. III: “El aprendizaje” y cap. VIII: “Antilogos o la máquina literaria”.

sexualidad³⁵. Elizabeth irrumpe, como imagen de muerte, como voz de sobreviviente, y entonces todo en la novela va a parar a otro lugar. En ella Barulo nace y muere como un nuevo sujeto que es a la vez, onírico, pasión, acción y teatro de los hechos. En ella se unen *destino y libertad o predestinación y azar*, cuando se efectúa el vaticinio que se rimaba en el nombre. Cuando se cumple lo previsto la vida “entera”, la de todos en la novela, se abre a lo imprevisible: las vidas de Barulo, del padre, de la madre, de Búfalo Bill y las del hermano mayor. (Y decimos las vidas porque ahora son las versiones sobre sus vidas las que empiezan a proliferar). El mayor, y el relato, entonces, dejan de ser orgánicos, idénticos a sí mismos y en sucesión, para devenir múltiples, y heterogéneos, como el menor. Empieza allí en la obra de Osvaldo Lamborghini la saga de la proliferación y todo, en la sintaxis del relato se divide en dos o más. Cuando se cumple lo que se le auguraba en el nombre Barulo desaparece y “ocurre” lo imprevisible: de su capullo emergen Elizabeth y el Gordo Lagrimita y la damita dispuesta a todo y allí se rompen todos los moldes y lo mismo se vuelve hacia su radical heterogeneidad: “El género se mantiene, cambia la especie: y ya no se sabe de qué género se trata” (273).

Y aparece, también, la voz del escritor, fantasma, que hace eco con la voz anónima que aparecía entre corchetes al comienzo y deja entrever que esto que acabamos de leer es lo que sobrevive cuando el autor acaba con el último avatar de su autoridad, cuando ya se rompieron todos los pactos, aquello que de la escritura sobrevive a la muerte, al acontecimiento, al devenir menor, muerto, mujer, escritor, del escritor. Con esa voz quiero terminar.

“...aterrado tal vez por su Elizabeth en vez de Nal. Cuando había empezado por nal —lo confiesa— estaba más tranquilo. Huía del mundo hacia la Cartuja de Nal, jugaba incluso a la sátira política y al arte ingenuo. Pero fue él mismo quien la transformó en Elizabeth, se tentó, quiso hacer un mundo de yeso que no avisa, de golpe se raja: como todos los “realistas” de nuestra época intenta la trampa de escribir pero para ver si así mejoran las cosas. Vergonzante artista, ahora alfabetizador: a sabiendas del mal que hace, corre tras la pobre gente y les pide como limosna que acepten papel y lápiz. Y primeras letras. Cada cosa a su hora, ¿no? Guardar en un asfixiante cajón a los dos proyectos más hermosos: al siñemesino y a Elizabeth que no necesitó maestros para aprender que no hay manera de aprender a morir. Pero es inútil que insista. Llega un día. Un día llega. Pero el pacto ya está roto. Puedo entonces hablar de cualquier cosa nada más y nada menos que porque cualquier cosa habla de mí, de alguien que se arrastra debajo de su mesa buscando la chispa para quemar los papeles. Acaba de hacerlo, acaba, mientras una voz en argie “acabala”, de quemar él mismo su manuscrito: simula continuar, pero yo mismo (mentís: él mismo) les dice “esto se terminó”. La verdad esa frase. Nada va a cambiar por otra parte. Seguiremos con la sátira a los populistas. Elizabeth, no me ‘dirijas’ la palabra. Cobrate la deuda, la mía, pero en silencio.” (296-7)

“Así se destruyó la familia, o digamos, ‘se construyó sobre nuevas bases’”. (266)

³⁵ Cf. Nicolás Rosa, “El paisano ensimismado...”, ed. cit., p. 412.