



Teatro Proletario de Cámara de Osvaldo Lamborghini: un dispositivo pornográfico

Christian Estrade¹
chestrade@hotmail.com

Resumen: El escritor argentino Osvaldo Lamborghini (1940-1985) emprende hacia el final de su vida, recluido en Barcelona, un vasto proyecto llamado *Teatro proletario de cámara*. En esta obra intermediática de montajes, collages y escritura, se cruzan diferentes técnicas de dibujo y de pintura para intervenir la imagen pornográfica que ocupa el centro de su proyecto. Si la forma de *Teatro proletario de cámara* hereda tanto del *sketchbook* como del libro de artista, en ella se instala un auténtico dispositivo crítico sobre la sexualidad y su representación. El proyecto, inconcluso, no se limita a ser un trabajo sobre el cruce de la palabra con la imagen, sino que entra de lleno en el debate de los años 80 sobre lo pornográfico, devolviendo a la pornografía su dimensión lisérgica y política, en una época de censura y de reacción.

Palabras clave: Argentina – Intermedialidad – Pornografía – Política – Dispositivo

Abstract: The Argentine writer Osvaldo Lamborghini (1940-1985) undertakes towards the end of his life, shut in Barcelona, a vast project called *Teatro proletario de cámara*. In this intermedia work made of montages, collages and writing, different techniques of drawing and painting cross to intervene the pornographic image that lodges the center of its project. If the form of *Teatro proletario de cámara* inherits so much of sketchbook as of the artist book, an authentic critical device spreads out on sexuality and its representation. The project, unfinished, is not limited to be a work in the crossing of the word with the image but it enters completely the debate in the 80's on pornography, giving back to the pornography his lysergic and political dimension, at a time of censorship and reaction.

Keywords: Argentina – Intermedia – Pornography – Politics – Device.

¹ **Christian Estrade** es profesor titular de Literatura latinoamericana en la Universidad de Toulouse Jean Jaurès. Sus investigaciones actuales, que siguen una perspectiva genética, están centradas en el archivo Copi, depositado en el IMEC. Sus trabajos y artículos se han publicado en revistas especializadas de Francia y Uruguay, y en éstos analiza los borradores de su narrativa y de su obra teatral. El presente artículo se inscribe dentro de un estudio más amplio sobre pornografías latinoamericanas que incluye, entre otros, a Copi, a Osvaldo Lamborghini y a Alberto Laiseca. Es autor del ensayo crítico *La ficción en su borde (Un estudio sobre la nota al pie en la literatura argentina)*, aún inédito.

A partir del año 1983, Osvaldo Lamborghini inicia un periodo de reclusión en Barcelona extremadamente fecundo para su producción (Aira, *Teatro proletario de cámara*: 7). A su vez, su escritura, que lleva adelante varios proyectos, estalla “simultáneamente en cuadernos, carpetas, hojas sueltas o libretas en un *crescendo* ingobernable” (Strafacce: 763). Entre otros varios proyectos, se lanza en la elaboración de *Teatro proletario de cámara* (TPC en adelante), un trabajo de escritura y dibujo que gira en torno a la pornografía. Este consta de 529 páginas distribuidas en ocho carpetas, siete de tamaño A5 y, la última, tamaño A4. Su biógrafo, Ricardo Strafacce, censa “244 páginas de textos, 127 de *collages* y montajes, 81 de portadas y juegos palabra/imagen y 77 fotografías” (799).

El propio Osvaldo Lamborghini describe su tarea en una carta a César Aira, fechada el 22 de septiembre de 1985, es decir, dos meses antes de su muerte, cuando el proyecto ya lleva dos años avanzando:

Me puse un tallercito para pintar todo el material porno que consumo. Es eclesial. 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 expresionistas. Los artistas del género ya lo están despreciando (*Teatro proletario de cámara*: 12).

Parece imposible en el estado actual de la obra, inacabada, entender su arquitectura general, aún así cuando encontramos algunas notas de edición acá y allá en los manuscritos. Estaríamos tentados a dividir la obra en épocas, como lo sugiere en algún momento el propio autor, aunque nunca queda claro si se trata de un proyecto histórico o de un trabajo temático. También, en algún momento, Lamborghini alude a la existencia de “Archivo y fichero” (168) y abre así la pista de un doble registro del material existente en las carpetas, aunque no dispongamos de una hoja de orientación.

En TPC, obra informe y abierta, el autor utiliza varias técnicas, entre las que destaca el collage, en el sentido lato del término, a pesar de que no se trata del único principio constructivo. La obra tiene visos de diario, como lo reflejan varias referencias a la actualidad política española y algunas alusiones a

personajes conocidos de los ochenta en España, como Montalbán, Umbral o Savater. Distintos pasajes evocan al presente de Osvaldo Lamborghini en Barcelona y su interés por el diario como género se refuerza con esta anotación sobre el *Diario del Che*:

El diario íntimo

Género que gusta, rinde y [ill.]. Por escaso tal vez. Habrá más, pero yo conozco solamente el de Ernesto Guevara: texto íntimo por excelencia – ninguna confesión, completa ausencia: de estúpidas y/o inmundas anécdotas personales. Qué pronto muere y dispersan su cadáver, dato que también excluye (534).

Teatro proletario de cámara marca sino un abandono, por lo menos una ruptura de Osvaldo Lamborghini con la escritura. Si en palabras de Cesar Aira el autor de “El fiord” realiza un descanso de la obra narrativa en marcha (8), con Roland Barthes podemos pensar que el autor renuncia a la Literatura, “buscando un lenguaje libre y un lenguaje soñado” (*El grado cero de la escritura*: 88-89), en un cruce de la palabra con la imagen. Aunque quizás, más que acercar TPC a una técnica general, como es el collage, es más importante destacar que en todo el trabajo subyacen tres principios constructivos: uno que cruza texto e imagen, otro que apunta a la elaboración de secuencias y por último aquel que se propone armar un libro.

TPC se presenta entonces como una obra eminentemente intermedia, tal y como la concibe Dick Higgins, es decir, como el resultado de una actividad artística que apunta a la creación “combinando médiums artísticos y no artísticos” (Mœglin-Delcroix, *Sur le livre d'artiste*: 83), como una expresión en el cruce de varios lenguajes. Si esta obra de Osvaldo Lamborghini es intermediática, su carácter heterogéneo y no definitivo la convierte a su vez un *work in progress* que está en busca de una estructura general, al no tratarse de un catálogo de imágenes, ni de un museo pornófilo. No podríamos hablar tampoco de un libro pornográfico ilustrado, como es el caso de algunos libros, por ejemplo, el de Pierre Louÿs. Esto es en parte porque los libros pornográficos suelen ir acompañados con grabados o dibujos, y, sobre todo, porque en esos

casos el texto es anterior a la inclusión de la imagen y en TPC ocurre todo lo contrario.

En esta obra intermediática, la figura de la secuencia se impone sobre los materiales que jalonan el libro. *Teatro proletario de cámara* se acerca así a un libro de artista que retoma los elementos de los proyectos pioneros de los años setenta. Reutilizando fotografías, y con una intención experimental cuando no vanguardista, estos pioneros se reapropiaban del libro construyendo secuencias ordenadas en sus páginas. Así define Anne Mœglin-Delcroix el elemento primordial del libro de artista:

“Une séquence ordonnée de pages, en effet, implique conjointement deux choses : l’unité spatiale de la page ou de la double page, donnée simultanément à la vue ; la durée où cet espace lui-même est compris et situé, qui fait que la page n’a pas l’autonomie d’un tableau, mais apparaît et disparaît à son tour au moment que lui est prescrit par sa position dans la suite” (9)

Y este es el modelo de lectura que propone *Teatro proletario de cámara*: la simultaneidad de ver y de leer en el espacio de la página. Estos elementos están, a su vez, inscritos dentro de una secuencia cuyo fin es armar un libro de artista *in fieri*.

Podríamos asimismo darle la espalda a las etiquetas, alejarnos de la técnica del collage y de la forma libro de artista, y proponer una obra que guarda similitudes con TPC, para intentar un acercamiento desde otro ángulo. En este sentido, los pequeños cuadernos del pintor y cineasta Derek Jarman, editados en 2013, en los que se cruzan caligrafía, dibujo, collage, fotografía y flores secas, conforman una obra interesante cuando se lee junto a la de Osvaldo Lamborghini. En los *sketchbooks* del cineasta, la tentación del diario es ciertamente mucho más fuerte, teniendo en cuenta que los *storyboards*, que juntan materiales de toda una vida y desvelan el laboratorio de su obra cinematográfica, acaso la más importante y visible del autor, son extremadamente meticulosos. En TPC las secuencias de imagen y texto le dan un semblante de estructura a la obra, arman pequeñas escenas teatrales en un

escenario portátil y personal, ya sobre el final de su vida, construyendo un teatro pornógrafo como continuación y epílogo de toda su obra narrativa y poética.

Un dispositivo

En *Teatro proletario de cámara*, Osvaldo Lamborghini recupera imágenes de revistas pornográficas de los años ochenta y las pega en sus carpetas para intervenirlas de dos maneras distintas, con el dibujo y con el texto.

En las distintas intervenciones sobre la imagen que realiza Lamborghini, la más recurrente es el dibujo sobre o a partir de la fotografía. Debemos aquí señalar el calco como técnica de dibujo que más utiliza y cuyos resultados guardan similitudes con los dibujos eróticos de Gustav Klimt. Estos calcos hechos a lápiz o con bic limpian la fotografía del segundo plano y de atavismos para depurar la imagen. El dibujo resalta el contorno de los cuerpos sin acentuar detalles y se realiza casi en exclusivo sobre la figura femenina, generalmente de medio cuerpo o de cuerpo entero. La eliminación del contexto de la fotografía por un lado y la supresión de su carácter lascivo llevan a menudo a la imagen del terreno de lo pornográfico al de lo erótico.

En estas siluetas calcadas es donde mejor vemos la fijación del autor por mujeres en éxtasis (Fig. 1). El éxtasis que busca Osvaldo Lamborghini –no solamente a través de sus calcos– remite a la turbadora similitud con el éxtasis religioso evocada por varios teóricos como Gubern (Gubern 83). Entre el “salirse de sí” de Santa Teresa para entrar en contacto con Dios y una fotografía pornográfica de los años ochenta revisitada por Osvaldo Lamborghini no hay distancia alguna. Esta misma esencia del éxtasis es la que reivindica Georges Bataille a partir de *La experiencia interior*, como operador nodal entre erotismo y transgresión, lo que se traduce en lágrimas, en orgasmo o en risa.

El coloreado es la segunda técnica de dibujo que domina TPC. El gesto es diametralmente opuesto al del calco, éste depura cuando aquel sobrecarga. Los colores vienen a rellenar y decorar la imagen voyerista y escabrosa de las revistas porno, otorgándole a la imagen una sensualidad que recuerda, ésta vez, a los dibujos eróticos de Egon Schiele. El cuerpo femenino es el motivo central,

saturado de colores vivos, cuando no chillones, con una luz siempre intensa. El dibujo de Lamborghini asienta lo sublime y más vulnerable a la figura de la mujer, centro de todas sus intervenciones pictóricas. El trazo empieza sistemáticamente por el contorno del cuerpo femenino, es decir, retoma el gesto del calco, ya con bic, con marcador o directamente con témpera, y luego utiliza variados materiales plásticos para llevar la imagen a saturación. Con sus colores violentos y las líneas incisivas, el dibujo de TPC es marcadamente expresionista, aunque a menudo la saturación se excede y se convierte en mamarracho.

Otra técnica utilizada por Lamborghini, sin duda la más original, es la que él mismo llama el *transdibujo* (439). Las imágenes calcadas y/o coloreadas y sobrecargadas, traspasan las hojas de los cuadernos, con o sin uso de un calco (105-106) lo que da en el reverso una imagen invertida de colores inesperados (Figs. 2 y 3). Esta operación parece redoblar la distancia que se interpone con la fotografía original. Los dibujos de Lamborghini y los dibujos de dibujos no le devuelven a la imagen el aura perdida de la obra de arte, como diría Walter Benjamin, ni menos aún su valor cultural (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* 51), aunque sí permiten recuperar cierta originalidad artística y desviar el valor político de la fotografía, como veremos más adelante. El calco y el dibujo van así reproduciendo los cuerpos, ya no mecánicamente, sino artesanalmente, formando series (Figs. 4,5 y 6). El *Teatro proletario de cámara* toma así el contrapi  de la reproducción mecánica, se impone como un trabajo artesanal de reproducción de imágenes reapropiadas.

La segunda intervención que realiza Osvaldo Lamborghini sobre la imagen pornográfica que no excluye la primera, es decir, el dibujo bajo sus diversas formas, es la de agregar un texto. Dentro de este modo de intervenir la imagen, se destaca la glosa a través de un eslogan, por lo general, de carácter humorístico. Es lo que vemos en los ejemplos siguientes con un eslogan humorístico en la doble página que distingue Prensa independiente de Prensa Sindical (Figs. 7 y 8); en "Al grano!!" (Fig. 9) en un juego con el eslogan de la camiseta del personaje; o también en " XPULSADO!" (Fig. 10).

Pero el chiste no es el único modo de operar sobre la imagen pornográfica. Los actores le dan cuerpo en alguna ocasión a un personaje

ficcional de Osvaldo Lamborghini, como es el caso del Cloaca Iván, a pesar de que por lo general pasan a ser personajes de una nueva trama inventada por el autor. El expulsado en cuestión se transforma, por ejemplo en Guy Cortina, un espía de Vanguardias estéticas muy interesado por los cuadros abstractos que aparecen en segundo plano (Fig. 11). Esta operación que consiste en construir una historia utilizando imágenes de revistas a partir de un detalle de la fotografía –además sobre un detalle de la mirada– se asemeja a lo que podríamos llamar la clave de lectura de la estética de Osvaldo Lamborghini, a saber los subrayados. Unos de sus apotegmas más célebres, plasmado en “no leía jamás, pero sus subrayados eran perfectos” (Lamborghini, *Novelas y cuentos II*: 9) funciona también sobre la imagen, donde el detalle le da otro sentido al conjunto. En los años de escritura de *TPC*, señala Aira, Osvaldo Lamborghini leía novelitas pornográficas en búsqueda de algunas perlas, de fórmulas que, como “relámpagos verbales (...) son la clave de la poesía” (*Teatro proletario de cámara*: 11). Esa misma búsqueda se opera en las fotografías, rastreando el detalle como disparador de ficción, imaginando el fuera de campo, inventando las escenas en la que se podría funcionar el fotograma como en un ejercicio de puesta en relato de los materiales pornográficos.

La mirada de Osvaldo Lamborghini es así central en *TPC*, como lo es en la obra de Pierre Klossowski, otro pornógrafo del siglo XX, que considera al voyeur como la pieza clave de sus rituales pornográficos. Es de hecho llamativo que el propio Klossowski rompa a su vez con la escritura para dedicarse a la pintura y darle otro cuerpo a sus visiones pornográficas. La atracción de Klossowski se centra en lo que él llama la “pantomime des esprits”, momento en que el que las palabras ceden a los cuerpos en acción y se sumen en el silencio que impone el acto sexual: “la parole n’est plus qu’une incarnation de la trahison et les mouvements de la chair la pantomime des esprits” (*Roberte, ce soir* 144). El simulacro pornográfico klossowskiano toma toda su amplitud en presencia del voyeur, rol que cumple Osvaldo Lamborghini con un ojo clínico y humorístico, salaz y crítico a la vez, sobre las revistas pornográficas de los años ochenta.

Tendríamos que abrir un paréntesis sobre la imagen pornográfica para señalar que la cada vez más amplia bibliografía que hoy existe sobre los *porn studies* considera casi de manera exclusiva la imagen pornográfica por sobre el texto pornográfico, que ya nadie escribe ni lee. A su vez, estos estudios se centran exclusivamente sobre el cine pornográfico. Es cierto que la revolución pornográfica, de manera general en el siglo veinte, empieza con la difusión de los *stag movies* y los *films cochons*, sigue con al cine porno de los setenta, los VHS de los ochenta y opera rápidamente una revolución por y a través de Internet. Las revistas, hoy de culto, como Playboy no dejan de ser, al fin y al cabo, secundarias y un fenómeno menor dentro de la pornografía del siglo pasado. La imagen pornográfica de las revistas ha sido poco estudiada aunque tiene lógicamente numerosos puntos de similitud. Si como señala Gubern, el cine porno está más fijado en la genitalidad, el erotismo del cine tradicional está “polarizado en la fijación del deseo en el rostro, el busto femenino y las piernas” (Gubern 30), lo mismo ocurre con la fotografía pornográfica. Aquí cabe recordar que las fotografías que alimentan el trabajo de Osvaldo Lamborghini en su *Teatro proletario de cámara* no son exclusiva y estrictamente pornográficas, sino también, eróticas. La fijación obsesiva por una genitalidad en close-up no tiene lugar, como ya vimos con la presencia de rostros extáticos.

En las películas pornográficas, los diálogos, cuando los hay, son mínimos y apenas si asoma algún atisbo de guión; en todo caso no hay complejidad alguna en la construcción narrativa, ni tampoco en la estética. Se trata de un encadenamiento sin relato, de un movimiento precipitado hacia la eyaculación. Así como el *gonzo* se ha convertido hoy en el lenguaje hegemónico del *hard core*; el *close-up* y el *todocolor* dominan las revistas de los 80, descartando la escritura de esta aventura puramente visual. Algunas revistas no tienen ni texto, ni leyenda, llevando así a su extremo la a-narratividad, ya de por sí exigua y a menudo criticada de la pornografía, a su grado cero. En términos comparativos, podemos vincular esas revistas de sólo imagen y a *todocolor* de los ochenta con los actuales *tubes* de la Web, donde sin preámbulos el video entra de lleno en el acto que el internauta elige a través de un menú (Perea, *Genre, sexualité & société* 7). En otras palabras, la pornografía que circula hoy en Internet se

consume a través del menú y la narratividad es nula. Pero, así como la imagen pornográfica todo lo muestra –y de cerca–, también la escritura pornográfica gira sobre la figura de la descripción, más precisamente de la hipotiposis, que encarna la fantasía, despierta el deseo, da cuerpo a la perversión. No hay en la literatura pornográfica un *non-dit*, su ley es decirlo todo, nunca sugerir. La escritura asume plenamente el acto de los cuerpos y la palabra figura plenamente el deseo. En la pornografía, la elipsis es una figura narrativa prohibida, así como lo es la sugestión, la metáfora o el fuera de campo (Gubert: 30).

Hay, entonces, una atracción de Osvaldo Lamborghini por intervenir la imagen pornográfica y reinscribirla dentro de un relato. Entramos aquí en la parte de la obra más acabada y compleja del autor de TPC, cuando la fotografía, el eslogan, el dibujo y la escritura se juntan para formar una secuencia y un *storyboard*.² En *Teatro proletario de cámara*, el mostrar reposa sobre la imagen pornográfica mientras que el texto, en prosa o en verso, se encarga de proponer otra mirada sobre la fotografía con una lengua personal, por momentos impenetrable. Cabe recordar que la escritura de Osvaldo Lamborghini, debido a su experiencia en la revista lacaniana *Literal*, se adscribe a un juego sobre el significativo, de ruptura con el referente, al cual se le suman, en *Teatro proletario de cámara*, los desencuentros lingüísticos que el autor tenía con España (Strafacce: 718). En todo caso, en estas secuencias, la imagen libera al texto de toda descripción y el texto le proporciona a la imagen pornográfica la narratividad perdida. TPC es la lectura personal de un pornógrafo, una máquina de desviar la función descriptiva de la imagen pornográfica para abrazar una función crítica.

Pornopolítica

Si estéticamente TPC se ubica en el cruce de imagen y texto, la dominante pornográfica es el elemento cohesivo del proyecto. Es importante señalar que no

² Algunos de estos muestran la preparación de la página para recibir un relato futuro con la disposición de algunos fotogramas recortados, construyendo una serie “muda”, y que nos hacen reforzar la importancia de la secuencia.

está rendida a su función vulgar, es decir, a despertar deseo en el lector, sino que tiene un fuerte componente político. Si Ricardo Strafacce afirma que este proyecto retoma “de otra manera, la receta (política y pornografía) de *El fiord*” (803), ópera prima de Osvaldo Lamborghini, cabría preguntarnos si esa receta es realmente abandonada por el autor en alguno de sus textos. No obstante, lo que sí es innegable es que en *Teatro proletario de cámara* se hace de una manera radicalmente distinta.

TPC cruza pornografía y política, ese cruce se focaliza, en la mayoría de las secuencias, en la sexualidad del mundo lumpen y prostibulario. Ya en *El fiord*, el mundo sindical y la sexualidad del proletariado animaban el relato, así como también, en “¡Escribir como cualquier cosa!” donde, mientras se organiza y avanza una marcha de la U.O.M., dos sindicalistas se desprenden, Rosa y Rubén, decididos a juntar unas monedas para pagarse un hotel y echar un polvo. En esos relatos, lo político pierde el terreno que gana la sexualidad, movimiento clásico en Osvaldo Lamborghini también presente en TPC. Es lo que sucede, por ejemplo, en el relato “Isoldo se aferra solo”, una pieza manuscrita de 5 folios ilustrados con algunos dibujos, que cuenta el fracaso del mundo proletario a través de la figura de Isoldo, un hombre decepcionado, cuando no traicionado por la política, volcado al juego y a la timba, cuya miserable sexualidad lo lleva a ser sodomizado en una letrina por un criminal “lumpen prole-tarado” (Lamborghini, *Teatro proletario de cámara* 237). O en “¿A quién le importan las historias de un frambuesa?”, esta vez un relato breve pasado en limpio, donde Jordi Marmot Orell, frustrado cajero de banco, es observado por unas prostitutas (448). Obreros y prostitutas son los actores que más circulan en este teatro de sainetes porno, aunque también aparece en un texto breve y pasado en limpio cuyo título significativo es “Teatro Proletario de Cámara” en el que un miliciano de la guerra civil española (114 y ss.) fracasa, a imagen de su movimiento, por falta de objeto sexual.

Lo político no es un ingrediente de la pornografía exclusivo de la obra de Lamborghini, sino uno de los rasgos fundantes de la pornografía moderna. Así lo señala Lynn Hunt en su estudio sobre los orígenes de la pornografía moderna,

operado por Aretino en el siglo XVI y que culmina y coincide con el fin del Antiguo Régimen en Francia:

“French pornography of the ancient régime seemed inherently subversive as a genre because it was based on materialist philosophy and often criticized priests, nuns and aristocrats. During the Revolution, political pornography proliferated, increased in stridency and extended its audience down to the popular classes.” (Hunt *The invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity* 305)

Tampoco la lectura política de lo pornográfico se limita exclusivamente a sus orígenes. En los años setenta, numerosos estudios sobre pornografía la consideran como la máscara de una relación de dominación. En palabras de Dominique Poggi, la pornografía es “un instrumento de propaganda al servicio del patriarcado, que refuerza el mito de una sexualidad feminista pasiva y masoquista, al mismo tiempo que valoriza las imágenes de machos predadores y sádicos” (*La revolución teórica de la pornografía: 97*), tal y como es el caso, aún hoy, en la pornografía *mainstream*.

El propio Osvaldo Lamborghini sitúa de manera inequívoca a su obra en esa intersección, donde predomina lo gráfico en su vertiente política. Escribe hablando de TPC:

Pensaba divertirme escribiendo un libro pornográfico. Más precisamente, gráfico: toda la carne ya está en el horno-
Pero resultó una empresa cara, de las caras, no fue posible:
el porno
Es una tortura política
(o el “por-no”
como Sara
Glasman escribe
Con gran sagacidad analítica)
Imposible para mí al menos (Lamborghini *Teatro proletario* 250-251).

Además de esta preeminencia de lo gráfico, sobre la que el autor realiza una operación crítica, el propósito de su obra, el punto nodal de su reflexión, coincide con el análisis de Philippe Sollers, incluido en un texto del libro *La revolución teórica de la pornografía*. Este libro, publicado años antes en

Barcelona, incluye textos de Oscar Masotta y de Germán García, con quien Osvaldo Lamborghini entra a discutir en varios momentos de su TPC. En la entrevista comentada por el autor de TPC, Sollers analiza la cuestión pornográfica a partir de las reacciones de las fuerzas sociales y políticas en los años setenta frente al levantamiento de la censura en Francia. El *quid* está en la oposición frontal del PCF (Partido Comunista Francés) a lo pornográfico que está al servicio del gran capital. Así resume Sollers su propósito:

Las fuerzas más avanzadas de la burguesía capitalista saben muy bien por sus experiencias multinacionales –tanto en Alemania, como en los países anglosajones– que la liberalización del porno no representa el más mínimo peligro para el sistema. Pero, al mismo tiempo, las fuerzas sociales y políticas que debieran apropiarse de la pornografía como fuerza contestataria se muestran incapaces de hacerlo, y revelan por ello mismo su arcaísmo y su fascismo latentes, lo que quiere decir que, incapaces de pensar el lugar del discurso pornográfico, dichas fuerzas lo dejan en manos del sistema capitalista para su regulación (*La revolución* 150-151).

Osvaldo Lamborghini repudia esta contradicción reaccionaria, en el sentido político del término, de feministas y comunistas post-68. El PC se ha posicionado como un claro oponente de lo pornográfico, dice Lamborghini, como si fuera un “obstáculo para el pensamiento revolucionario: cristalizar los procesos en un paradigma de lo egosintónico, el sublime carácter sádico-anal” (*Teatro proletario de cámara* 508). En otras palabras, el pensamiento, supuestamente revolucionario, cuida su imagen incapaz de superar la fase infantil. Las fuerzas políticas no pueden medir o integrar la dimensión lisérgica del discurso pornográfico, quedan lejos los panfletos pre-revolucionarios que tomaban como blanco a María Antonieta, al Clero y a la Monarquía, pre-figurando una revolución política y social (Hunt *The invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity* 306 y ss.).

La alusión a Sara Glasman, en modo *notula* como dice Barthes (*La Préparation du roman I et II*: 137) –es decir, con una escritura que se acerca más a la anotación personal y elíptica, que funciona como una marca destinada a ser expandida y que recuerda una idea para quien anota en un cuaderno– orienta

claramente la posición de Lamborghini. El autor aplaude la “sagacidad analítica” de Glasman (frente a su propia falta de sagacidad, como leemos más adelante en el manuscrito), que proyecta lo pornográfico como un problema del significante y de la imagen. Esto es lo que escribe en un texto recogido en *La revolución de la pornografía*:

Por-no-grafía: ¿por-no-escribir? ¿Existe la escritura por-no-gráfica? La admirable ambigüedad del significante parece responder a través de un no, apresado entre una preposición que es a la vez signo matemático de una multiplicación de imágenes, y un grafos cuya retórica Leo Strauss definió como inherente a la existencia de cierta censura. La por-no-grafía pretende ser desafío ante los valores burgueses de enmascaramiento, como si mostrara la verdad desnuda, y sin embargo por ese mismo acto se constituye en un nuevo engaño, el de creer poder saber sobre el goce e ilusionarse con la magia de presentar en imagen el objeto causa del deseo (83).

La autora pone así al desnudo el dispositivo pornográfico (X-no-gráfico deberíamos escribir), una imagen que no es sino un simulacro, un vacío, que se postula falsamente como subversiva frente a la dominación burguesa. Esa impostura de la pornografía de masas es precisamente la que Lamborghini señala como una *tortura política*, y es, a su vez, la que el autor pone al desnudo desviando las imágenes de las revistas. En TPC, Osvaldo Lamborghini desmonta la impostura de la imagen de consumo y recupera la función crítica inherente a la pornografía.

En una línea semejante se inscribe la lectura de Oscar Masotta, quien se interroga –con gran pertinencia y en clave althusseriana– dónde se originan estas imágenes “a nivel de los aparatos que producen ideología” (*La revolución teórica de la pornografía* 175). Esto lo lleva a una definición muy lúcida de lo pornográfico que calza a la perfección en la lectura de Lamborghini: “Lo pornográfico es un relato de una ideología sobre lo sexual transmitida a nivel de los medios de masas” (176). La pornografía de los años setenta/ochenta es un relato modelado por una clase dominante y transmitida por los *mass-media* que ha perdido definitivamente toda su fuerza subversiva.

Precisamente sobre esa imagen surgida en la comunicación de masas, Osvaldo Lamborghini efectúa su operación crítica, marcando una distancia fundamental con el cine, como bien señala:

Pornografía (creo) se está centrando en el cine porno. Censura levantada, pero se refuerza la pantalla: grande, como la gran sala, como la exigencia de producción y distribución (no importa aquí el costo, sino que deben cumplir con “costosas” reglas de mercado). En cambio, la pequeña empresa familiar, artesanal, entre el fascismo a destiempo y el resentimiento de los tipógrafos de subsuelo, esta empresa mixta (video/libro) sumergida de bolsillo, ladrona de fotos, sumidero del trabajo clandestino (...) – la fachada de su sueño vive derrumbándose pues no pudo acumular(se) su inconsciente. (*Teatro proletario de cámara* 508-509)

Ese trabajo clandestino y de subsuelo, artesanal y sin mercado que el autor describe, es justamente el que realiza en la calle Berna, respondiendo a criterios radicalmente opuestos a la industria pornográfica.

Coda

La pornografía de los años ochenta no es una alegoría del deseo inconsciente de una sociedad, sino un síntoma de sus relaciones de coerción que modeliza las fantasías. Frente a este reino de la visión y de la desposesión de sí, del dominio de una imagen porno convencional, Osvaldo Lamborghini coloca al espectador en el centro de un dispositivo crítico sobre las relaciones entre arte y política. Su propuesta, al modo de Pierre Klossowski, es una intervención sobre la fotografía, que intenta adulterar la regla de glosa pornográfica de las revistas, que desvía el contenido de la imagen, que corta la pulsión primera para anteponer la pintura o la palabra, que arrima la imagen a una trama personal y crítica explorando el inconsciente. Desviando la función primera de la imagen pornográfica, quebrando sus códigos, ya embellecida ya resignificada por el texto o incorporada a un *storyboard*, *Teatro Proletario de Cámara* rompe la hipnosis de la imagen pornográfica. A partir de ahí, es decir planteando su obra de cámara como un teatro de imágenes pornográfica *détournées*, *Teatro Proletario de Cámara* cobra el sentido pleno de un dispositivo subversivo con un

auténtico valor crítico respecto del orden social dominante (Ortel, *Discours, Image, Dispositif*: 56).

Bibliografía

Aira, César. "Prólogo". *Teatro proletario de cámara*. Osvaldo Lamborghini. AR: Compostela, 2008. Pp. 7-13.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Méjico: Siglo XXI, 2006.

---. *La Préparation du roman I et II*. Paris : Seuil/Imec, 2003.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003.

Cardín, Alberto; Federico Jiménez Losantos. *La revolución teórica de la pornografía*. Barcelona: Ucronía, 1978.

Glasman, Sara. "A una cantante alemana." *La revolución teórica de la pornografía*. Eds. Alberto Cardín; Federico Jiménez Losanto. Barcelona: Ucronía, 1978. Pp. 83-92.

Gubern, Román. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama, 2005.

Hunt, Lynn. "Pornography in the french revolution". *The invention of Pronography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*. Ed. Lynn Hunt. New York: Zone Books, 1993. Pp. 301-340.

Jarman, Derek. *Sketchbooks*. London: Thames and Hudson, 2013.

Klossowski, Pierre. *Roberte, ce soir*. Paris : Minuit, 1995.

Lamborghini, Osvaldo. *Teatro proletario de cámara*. AR: Compostela, 2008.

---. *Novelas y cuentos II*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

Masotta, Oscar et al. "El psicoanálisis ante la pornografía". *La revolución teórica de la pornografía*. Eds. Alberto Cardín; Federico Jiménez Losanto. Barcelona: Ucronía, 1978. Pp. 173-218.

Mœglin-Delcroix, Anne. *Sur le livre d'artiste*. Marseille: Le mot et le reste, 2006.

Ortel, Philippe. "Vers une poétique des dispositifs." *Discours, Image, Dispositif*. Ed. Philippe Ortel. Paris: L'Harmattan, 2008. Pp. 33-58.

Perea, François. "Les sites pornographiques par le menu: pornotypes linguistiques et procédés médiatiques." *Genre, sexualité & société* 7 (2012). Web. 13 de junio de 2014.

Poggi, Dominique. "Una apología de las relaciones de dominación." *La revolución teórica de la pornografía*. Eds. Alberto Cardín; Federico Jiménez Losanto. Barcelona: Ucronía, 1978. Pp. 95-98.

Sollers, Philippe. "Pornografía, escritura: anulación y multiplicación." *La revolución teórica de la pornografía*. Eds. Alberto Cardín; Federico Jiménez Losanto. Barcelona: Ucronía, 1978. Pp. 149-172.

Strafacce, Ricardo. *Oswaldo Lamborghini. Una biografía*. Buenos Aires : Mansalva, 2008.

Fig. 1



Fig. 2

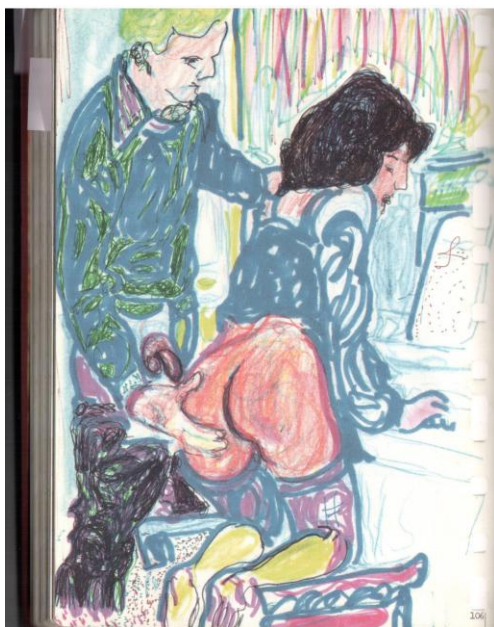


Fig. 3



Fig. 4

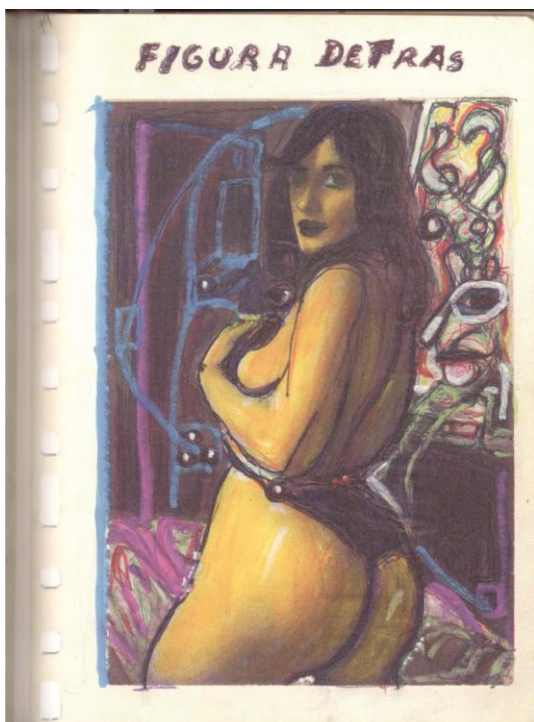


Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

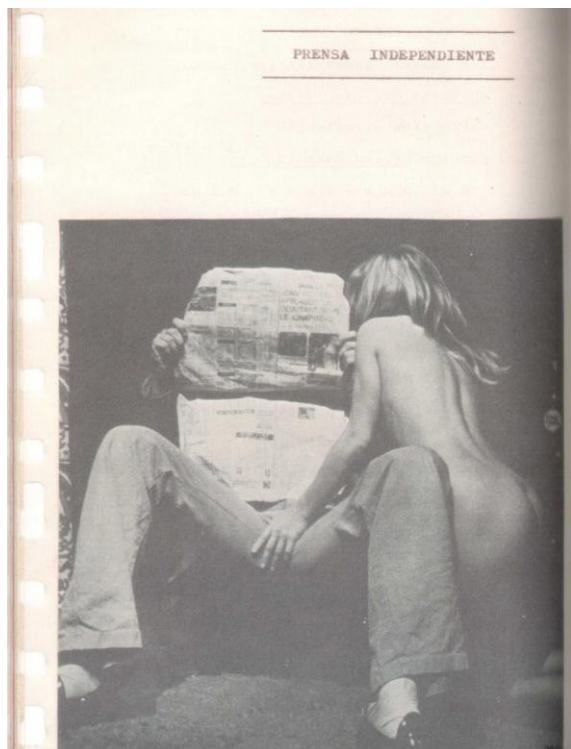


Fig. 8



Fig. 9

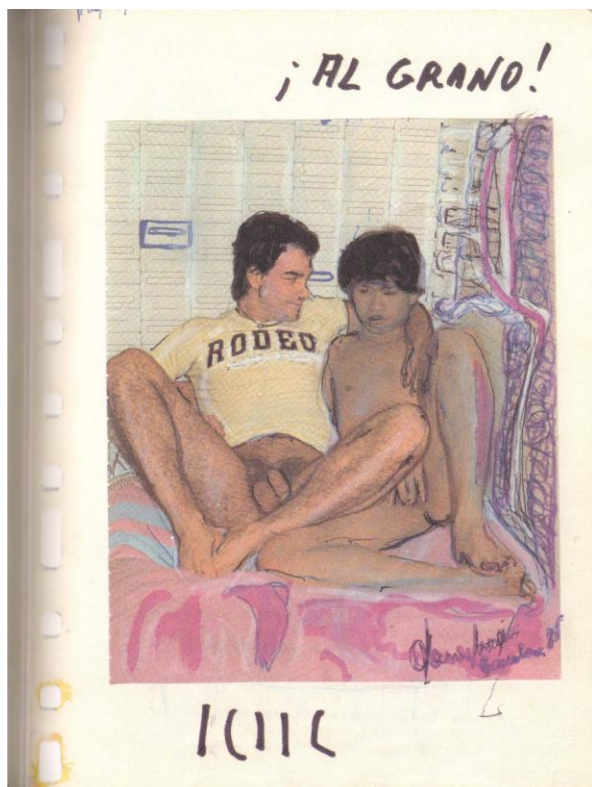


Fig. 10

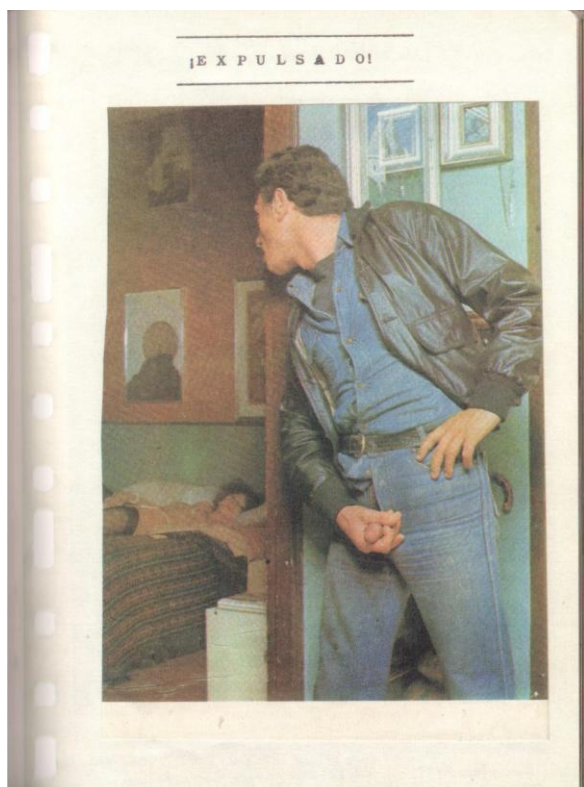


Fig. 11

