

Lenguaje material. La obra plástica de Osvaldo Lamborghini y William S. Burroughs

Jessica Eileen Jones

Program in Literature, Duke University

jessica.jones@duke.edu

Resumen

A partir los vínculos entre la escritura y la obra plástica de Osvaldo Lamborghini (Argentina) y William S. Burroughs (EE.UU.) investigo el impulso que ambas tienen en común en relación con lo visual. Específicamente, después de analizar el modo en que los dos autores luchaban contra los mecanismos del lenguaje y su organización del cuerpo, planteo que incursionaron en el arte plástico para poder expresar una realidad corporal con menor mediación. En otras palabras, mi planteo es que experimentan con lo visual para materializar el lenguaje, sin las mediaciones de las estructuras del lenguaje y la ideología. De esa manera, el impulso hacia lo visual en los dos nos ayuda a cuestionar concepciones más tradicionales de la materialización del lenguaje como una degeneración hacia un dominio de pura sonoridad; empezamos a articular otra lógica material del lenguaje, una lógica de lo visual.

Abstract

I analyze relationship between the writings and art of Osvaldo Lamborghini (Argentina) and William S. Burroughs (USA) to explore their common impulse towards the visual. Specifically, after demonstrating how each writer struggled against language and its organization of the body, I suggest that they turn to art to be able to express corporeal reality more immediately. That is, they turn towards the visual in an effort to materialize language, or to allow it to express its corporeal referent more directly, in a way that is not mediated by the structures of language and ideology. In this way, their turn towards the visual helps complicate more traditional notions of the materialization of language as a move into the nonsensical realm of pure, undifferentiated sound; it helps us begin to articulate another logic for the materialization of language, the logic of the visual.

1. El impulso

Este trabajo intenta pensar a dos escritores –William S. Burroughs y Osvaldo Lamborghini– en un espacio conjunto. Me resulta en extremo interesante que se pueda encontrar una búsqueda común en estos dos autores. Uno –William Burroughs– viene del “norte”, de Estados Unidos, el otro –Osvaldo Lamborghini, viene del “sur”, de Argentina. Como bien dice Edward Said en su libro *Cultura e imperialismo*, por más que en la experiencia humana haya un núcleo irreductible de subjetividad, y aunque la escritura nunca pueda determinarse según circunstancias políticas e históricas totalizantes, a fin de cuentas la literatura nunca es autónoma, sino que está situada en un red de relaciones sociopolíticas e históricas de la cual no se puede escapar (1993: 31). Según esa idea, tendríamos un Burroughs que –por más que tuviera un proyecto anti-imperialista, y buscara

a través de su escritura lo que él llamaba una “escape route” o una salida de la lógica explotadora del capitalismo y del “destino” supuestamente “manifiesto” de su país— figuraría como una especie de Joseph Conrad, consciente de una dinámica que él mismo — escritor estadounidense durante la Guerra Fría— nunca podría trascender. Por otro lado tenemos a Osvaldo Lamborghini que, por más que no cupiera en ningún campo político tradicional, tendría que ser entendido o bien como un escritor resistente, o bien como un letrado de la clase alta.

Pero el mismo Said también dice que siempre hay excepciones a este esquema, “artistas e intelectuales como Jean Genet y Basil Davidson, que han cruzado al otro lado (xx)”. El objetivo de este trabajo es leer la obra de Lamborghini y Burroughs —sus experimentos con el lenguaje y también sus intervenciones en las artes visuales— para pensar algunas de las dimensiones posibles de ese “otro lado”. En mi opinión, Burroughs y Lamborghini constituyen un caso interesante para pensar este otro lado porque no les interesaba producir *Cultura* exactamente, sino que pretendían producir algo que podría pensarse como *contra-cultura*, una producción cultural que no consiste solamente en sostener ni resistir la cultura y las ideologías dominantes, sino que intenta ubicarse en otra lógica completamente distinta —en un espacio que se ubica fuera de la lógica de la modernidad occidental / europea. Es probable que esa producción contra-cultural pueda ser capturada por circuitos hegemónicos, y pensada en estos términos, pero la idea es no limitarnos a ese marco, sino utilizar otro mapa, uno que difumina la división geo-política entre Norte y Sur para elaborar lo que —siguiendo el espíritu del filósofo argentino Rodolfo Kusch— podríamos entender como los rasgos comunes de la estética de una América profunda (1962).¹

Planteo que para estos dos escritores la creación de una verdadera contra-cultura tenía que ocurrir al nivel de la palabra —o en contra de un cierto poder— un logocentrismo —que la palabra adquirió con la emergencia de todo ese aparatado moderno occidental. Entonces primero muestro algo de la batalla que los dos escritores hacían contra el poder de la palabra. Después, a partir de sus búsquedas visuales intento mostrar cómo intentaron fundar un sistema alternativo de significación.

2. Rub Out the Word: Subversión y destrucción del lenguaje

Burroughs tenía la teoría de que “La Palabra” (lo que llamaba “The Word” con mayúscula), o el lenguaje, operaba como un virus que utilizaba el cuerpo humano como su huésped. En el “Prefacio atrofiado” de *Naked Lunch* (1959), le advierte al lector:

Amable lector, la palabra te agarrará con las garras de hierro de un hombre leopardo, cortará tus dedos y tus pies como un cangrejo oportunista de tierra, te colgará y atrapará tu esperma como un perro descifrable, se enrollará en tus muslos como una serpiente y te inyectará un shot de ectoplasma rancia... y ¿por

¹ Para aclarar, Kusch no incluye Estados Unidos en su idea de América profunda, pero creo que habrá forma de pensar ciertas búsquedas —en este caso, estéticas— estadounidenses en estos términos.

qué un perro *descifrable*? (192; énfasis en el original; traducción mía).²

Aquí se nota cómo el lenguaje captura la capacidad productiva del cuerpo –su esperma– conteniéndolo para que no pueda producir o crear según sus propios deseos. Se infiltra en el cuerpo como si fuese una bebida alcohólica –un “shot” de ectoplasma rancia– que entra al sistema nervioso y elimina la afectividad; también envuelve los muslos y corta las demás partes del cuerpo para convertir la carne humana en un sujeto social productivo, un trabajador autómatas al servicio del sistema capitalista. La Palabra, como un virus, es tan potente y tan invisible que –como vemos en la última parte de la cita cuando se cuestiona el uso del adjetivo “descifrable” para describir un perro– ni siquiera el propio escritor puede dominarla por completo.

Este poder de la palabra sobre las cosas no es natural, sino algo –un logocentrismo– que Michel Foucault nos ayuda a historizar como algo que vino con el proyecto de la modernidad occidental (1966). Y se puede entender la obra de Burroughs como una búsqueda constante por lo que él mismo llamaba una “escape route”, una salida, de este mecanismo de control que operaba al nivel del lenguaje. Por ejemplo, en una de sus novelas, *The Wild Boys* (1971), trata sobre chicos que andan por el mundo difundiendo “trained killer viruses” en la forma de risa contagiosa, estornudos, e hipos –puros ruidos que contorsionan el cuerpo, liberándolo de los mecanismos de control social y matando el virus que es La Palabra.

Y después los niños se reían. Se reían y se reían riéndose dentro de nosotros todos los oficiales riéndose desdoblados intentando contener sus entrañas. Los niños estornudaban y tosían. Se pusieron frente al tipo de la CIA y empezaron a hacer hipos. Él los miraba y entonces le salía un hipo fuerte y reiterado. Sucedió a lo largo de todo el acampamento: un coro de hipos, risa, estornudos, tos. El hombre de la CIA sacó el megáfono e hizo un hipo como una neblina pesada: “¡Máquina/pajuerano/arma/pajuerano/el hijo de../pajuerano/boludos!” y buscó su arma (132; traducción mía).³

Además de éstas, Burroughs tomaba algunas medidas más drásticas que ya, desde temprano, lo llevaban hacia lo visual. Después de *Naked Lunch* empezó una colaboración con el pintor Brion Gysin para hacer “Cut-Ups”, tomando hojas con textos ya escritos y después cortándolas según determinado patrón para después pegarlas de nuevo. El resultado arrojaba yuxtaposiciones existentes pero nunca antes vistas por el hábito de leer de izquierda a derecha, siguiendo las bien conocidas palabras. Al hacer de la palabra un fenómeno gráfico se evidencia que el lenguaje es una entidad exterior del cuerpo. La

² Original: Gentle Reader, The Word will leap on you with leopard man iron claws, it will cut off fingers and toes like an opportunist land crab, it will hang you and catch your jissom like a scrutible dog, it will coil round your thighs like a bushmaster and inject a shot glass of rancid ectoplasm... And why a *scrutable* dog? (192).

³ Texto original: Then the boys laughed. They laughed and laughed laughing inside us all the officers were laughing doubled over holding their gut in. The boys sneezed and coughed. They posted themselves in front of the CIA man and began to hiccup. He glared at them then hiccuped loudly again and again. It was happening all over the camp, a chorus of hiccups laughing, sneezing, coughing. The CIA man grabbed the megaphone and hiccuped like a great fog: “Machine/hick/gun/hick/the little/hick/bastards!” And he reached for his forty-five (132).

materialización de la palabra, entonces, fue también una forma de materializar la consciencia y llegar a una realidad sin mediación. Burroughs pensaba que modificar el orden de las palabras era más fiel a nuestro modo verdadero y no organizado de percibir el mundo.

Lamborghini también tenía una concepción del lenguaje como mecanismo de control social. Para Lamborghini el lenguaje –la sintaxis, la gramática y los géneros que organizan el cuerpo y la subjetividad– es cómplice de un cierto régimen simbólico, un cierto orden legal, masculino, y represivo, simbolizado por el Falo, que organiza el cuerpo en una relación sumisa a Ello. En uno de sus poemas explícitamente autobiográficos “Hoy; Relacionarse; Y Como sea” (1969), escribe:

y yo -- yo -- también puedo entender
 pero hay otras cosas, sobre todo, que puedo entender:
 las palabras las
 la melodía la
 melodía
 de las palabras / cada / palabra / cada / melodía
 y fui un homosexual pasivo al ano
 el ano complaciente ofrecido al falo de las palabras
 -y entonces -
 -aquí mi autobiografía comienza -
 (2004: 1)

De nuevo tenemos la imagen de un cuerpo, de la vida, controlada y organizada por un orden de palabras cómplice de un régimen masculino y patriarcal: “el ano complaciente al falo de las palabras”. Frente a ese orden, el “yo” del poema se posiciona como un dominador que no domina del todo las palabras, como si quisiera afirmarse (y yo -- yo --) pero no puede porque el orden es más que el sujeto. Su autobiografía, intento de escribirse a sí mismo, ya queda dictada por un orden del lenguaje que la hace necesariamente pasiva frente a ello (y fui un homosexual pasivo al ano), tanto como, para Lacan, los deseos y el cuerpo de un niño son organizados cuando se mira por primera vez en el espejo y entra al orden simbólico: gana ser un “yo” coherente, pero al precio de ser construido por el discurso del Otro.

También en Lamborghini hay una lucha contra este régimen de la palabra. La salida no es fácil de encontrar y a veces las alternativas que parecen más simpáticas también son cómplices de la misma lógica. En *El fiord* (1966-1967), aunque el grupo termina comiéndose el orden derechista –Rodríguez, que mandaba a todos en una locura opresiva, termina descuartizado en un plato– este orden es rápidamente reemplazado por otro.

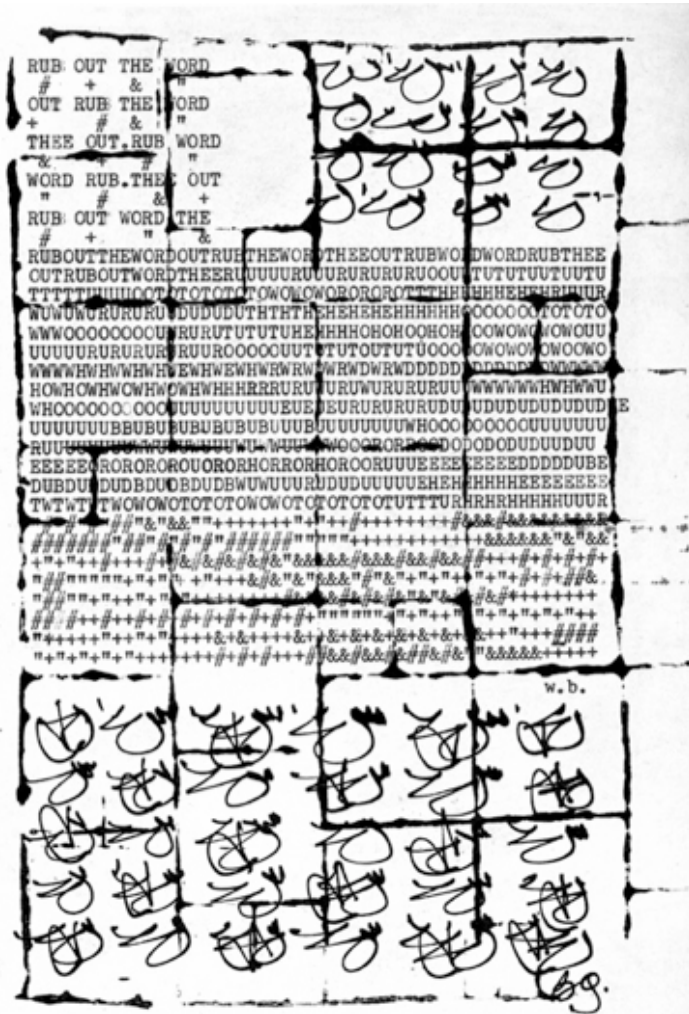
Las inscripciones luminosas arrojaban esporádica luz sobre nuestros rostros. “No Seremos Nunca Carne Bolchevique Dios Patria Hogar”. “Dos, Tres Vietnam”. “Perón Es Revolución”. “Solidaridad Activa Con Las Guerillas”. “Por Un Ampliofrente Propaz”. Alcira Faró fumaba el clásico cigarrillo de sobremesa y disfrutaba. Hacía coincidir sus

bocanadas de humo con los huecos de las letras, que eran de mil colores. Me lo agarró al entrañable Sebas de una oreja y lo derrumbó bajo el peso de la bandera. Yo la ayudé a incrustarle el mástil en el escuálido hombro: para él era un honor, después de todo. Así, salimos en manifestación (2003: 25).

El nuevo orden, aunque parezca más “correcto” políticamente porque viene de los discursos de la izquierda –también se inscribe en los cuerpos del grupo (“Las inscripciones luminosas arrojaban esporádica luz sobre nuestros rostros; incrustarle el mástil en el escuálido hombro”). Las palabras quedan vacías de todo contenido real, una idea reforzada por la imagen de los huecos de humo correspondientes a los huecos de las letras, pero tienen igual un poder violento de inscripción: la izquierda queda atrapado en la misma lógica logocéntrica que la derecha.

La salida tendría que ser otra. Empieza al nivel del lenguaje. En el fragmento de arriba el ataque contra La Palabra se manifiesta en la manipulación del espacio de la página y también en los juegos de palabras: “las palabras las / la melodía / de las palabras” –donde los sonidos de las palabras interrumpen la llegada del sentido tradicional de las frases, un mecanismo que Lamborghini utilizaba mucho, muchas veces extendiéndolo hasta la producción de sonidos sin sentido. Por ejemplo, si bien “Toda la plática estaba platicada” podría llegar a transmitir un sentido en el contexto del cuento “Sebrigondi se excede”, Lamborghini sigue el juego: “Toda la plática estaba platicada. Toda la plática estaba platic, con un borla platic, con un cortinado de seda platic, con un puno de encaje. Platic” (2003: 157). Como los “trained killer viruses” de los Wild Boys de Burroughs, las rimas y la interrupción sintáctica emergen para interrumpir el régimen de la Palabra.

En un sentido podríamos leer los ataques de Lamborghini y Burroughs hacia el lenguaje en términos de pura destrucción, un esfuerzo para llevar el lenguaje hacia su materialidad elemental: la pura sonoridad o ruido “autorreferencial”, sin un código para diferenciarlo y darle sentido. Sería la materialización del lenguaje más tradicional, en un espíritu bien saussuriano. Este impulso hacia la degeneración se registra visualmente en la serie “Rub Out the Word” o “Borra la palabra” que hizo Burroughs junto con Gysin. Aquí vemos cómo las palabras se separan en letras, después en símbolos visuales generados por una máquina, y luego llegan a ser garabatos generados a mano, un registro visual quizás del cuerpo atrás de la generación de la palabra, como la pura sonoridad evoca la voz y el cuerpo que la produce. El problema con este impulso destructivo es que no sirve exactamente para combatir el poder que la Palabra tiene sobre la realidad. La realidad aquí solo puede expresarse como un ruido, o un índice corporal, una interrupción en el orden simbólico. Si la única cosa que se puede hacer para combatirla es destruirla, La Palabra mantiene su poder. Como bien decía Burroughs, “He had reached the end of words, the end of what can be done with words. And then?” (2000: 498). En respuesta a esa pregunta Burroughs y Lamborghini buscaron otras opciones, que incluían una exploración de las posibilidades ofrecidas por otras salidas hacia una expresión más puramente visual.



(de *The Art of William S. Burroughs*, 2012)

3. Lenguaje material

Ninguno de los dos autores era artista plástico profesional pero terminaron produciendo mucho material visual. Burroughs empezó temprano con lo visual, con los collages que hacía junto con Brion Gysin, y después siguió con sus propias pinturas, películas y libros hieroglíficos. Si Lamborghini también tuvo siempre una relación con lo visual –pintaba cuando era niño y colaboraba en la producción de varias historietas– es algo que se intensificó hacia el final de su vida, cuando –ya en el “exilio” de Barcelona– se puso a armar el “libro” que después sería *Teatro proletario de cámara* (2008), hecho en su versión “original” de ocho carpetas que el autor llenaba con imágenes recortadas de revistas pornográficas, poemas, cuentos, y notas y también dibujos y pinturas de muchos colores.

Dado que siempre fueron hechas en diálogo con sus exploraciones literarias, las aventuras plásticas parecen surgir de las preocupaciones que los dos autores tenían sobre el lenguaje. En el caso de Burroughs, por ejemplo, como ya mencioné, lo visual le servía como una extensión de su proceso literario de materializar el consciente. En otro momento, quizás siguiendo el camino que este experimento abrió, Burroughs dejó la palabra para entrar en

un dominio puramente visual y silencioso. Como explicó en una entrevista con Allen Ginsberg y David Corso:

El camino a seguir tiene que recorrerse en silencio. Nos despegamos de las formas de las palabras –esto puede lograrse con la sustitución de palabras, letras, conceptos, conceptos verbales, por otros modos de expresión: por ejemplo, el color. Podemos traducir la palabra y la letra al color –Rimbaud dijo que con sus vocales de color, las palabras entre comillas “palabras” pueden ser leídas en un color silencioso. En otras palabras, el hombre tiene que salir de las formas verbales para lograr una nueva consciencia, de lo que hay ya presente para percibir (1961; traducción mía).⁴

En la imagen que sigue, que parece una continuación de la serie “Rub Out the Word” se ve el camino que describe Burroughs: las palabras se separan en sus elementos gráficos, pero aquí no se deshacen en un “ruido” gráfico, sino hacia la emergencia de puntos de color asociados con las vocales, como si fuera la creación de otro código de significación que surge para reemplazar el lenguaje tradicional. Lo que queda al final no son los garabatos de la otra versión de la serie que parecían marcar la desintegración del lenguaje hacia el ruido, sino puntos de color, algo puramente visual y –con ello– silencioso, y por el color, sensorial. Como Rimbaud, entramos en un régimen de percepción –la sinestesia– donde lo visual opera no como una herramienta disciplinaria de la sociedad moderna, sino como la transmisión sensorial de la materialidad visual que es el color.

⁴ Texto original: “The forward step must be made in silence. We detach ourselves from word forms –this can be accomplished by substituting for words, letters, concepts, verbal concepts, other modes of expression: for example, color. We can translate word and letter into color –Rimbaud stated that in his color vowels, words quote ‘words’ can be read in silent color. In other words, man must get away from verbal forms to attain the consciousness, that which is there to be perceived at hand.”

William S. Burroughs
 From the/aus den: William S. Burroughs Papers,
 1951-1972

The Henry W. and Albert A. Berg Collection of English
 and American Literature
 The New York Public Library
 Astor, Lenox and Tilden Foundations



(de The Art of William S. Burroughs, 2012)

En Lamborghini, el salto a lo visual lo lleva a un lugar muy diferente que a Burroughs, aunque el impulso de explorar lo visual para expresar una realidad –tal vez de deseos corporales– que no puede establecerse bajo el régimen de la Palabra resulta parecido. El procedimiento del “libro” *Teatro proletario de cámara* es complicado. Aunque parece ofrecer registros fotográficos, y ser por eso más “objetivo” de escenas íntimas a las que un público normal no podría acceder, el hecho de que las fotos sean pornográficas sugiere que lo que parece “real” y objetivamente registrado por la cámara no es más que una pose bajo la cual se esconde un trabajo. El libro juega con esas tensiones. En esta última imagen, por ejemplo, en que se ve una escena de seducción “ilícita” entre un hombre y un joven, los dibujos encima de la imagen la hacen grotesca, exagerando su falsedad, y así se pone en evidencia la violencia de su construcción. También se ve que una serie de juegos de

palabras (“rodeo” con “al grano”; el texto en la página al lado) que hace el ojo dar vueltas por el nudo –en este caso la parte desnuda– de la imagen, lo que dice todo sin decir nada.



(de Teatro proletario de cámara)

A pesar de tanto rodeo, entonces, y también del hecho que Lamborghini declara el proyecto un fracaso, equivaliendo la pornografía visual con una tortura política –la potencia de la imagen visual para fundar otra lógica de significación surge: de su propia excesividad puede decir todo sin decir nada. En cierta forma la presencia de las imágenes nos ayudan a entender la fuerza casi deíctica de la función que cumplen en la escritura de Lamborghini, el hecho que hasta en su lenguaje más “auto-referencial” siempre hay un sentido, una realidad visceral que se tajea, y cuyos efectos llegan a sentirse en el cuerpo del lector. Aunque lejos de los puntos de color de Burroughs, con la excesividad de su carga erótica, también parecen tener un efecto parecido de abrir lo visual hacia lo sensorial.

Espero haber mostrado que lo visual –tanto en Lamborghini como en Burroughs– fue parte de una búsqueda no sólo de destruir el lenguaje y la expresión sino de fundarlo sobre una lógica de significación diferente.

Bibliografía

Burroughs, William S. *Word Virus: The William S. Burroughs Reader*. Ed. James Grauerholz & Ira Silverberg. New York: Grove Press, 2000.

_____. *Naked Lunch*. New York: Grove Press, 1959.

_____. *The Wild Boys: A Book of the Dead*. New York: Grove Press, 1971.

Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. First ed. Vintage, 1994.

Ginsberg, Allen, and Corso, Gregory. "Interview with William S. Burroughs." *Journal For the Protection of All Beings*. 1961. Disponible en Internet:

<http://realitystudio.org/interviews/1961-interview-with-william-s-burroughs-by-gregory-corso-and-allen-ginsberg/>

Head, Tim, and Burroughs, William S. *The Art of William S. Burroughs: Cut-ups, Cut-ins, Cut-outs*. Vienna: Moderne Kunst Nürnberg, 2012. Print.

Kusch, Rodolfo. *América Profunda*. En: *Obras Completas, Tomo II*. Vol. 2. 4 vols. Rosario: Editorial Fundación Ross, 2007. 1–254.

Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y Cuentos I*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana - Mondadori, 2003.

_____. *Poemas, 1969-1985*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2004.

_____. *Teatro Proletario De Cámara*. Barcelona: Anxo Rabuñal, 2008.

Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Random House, 1993.