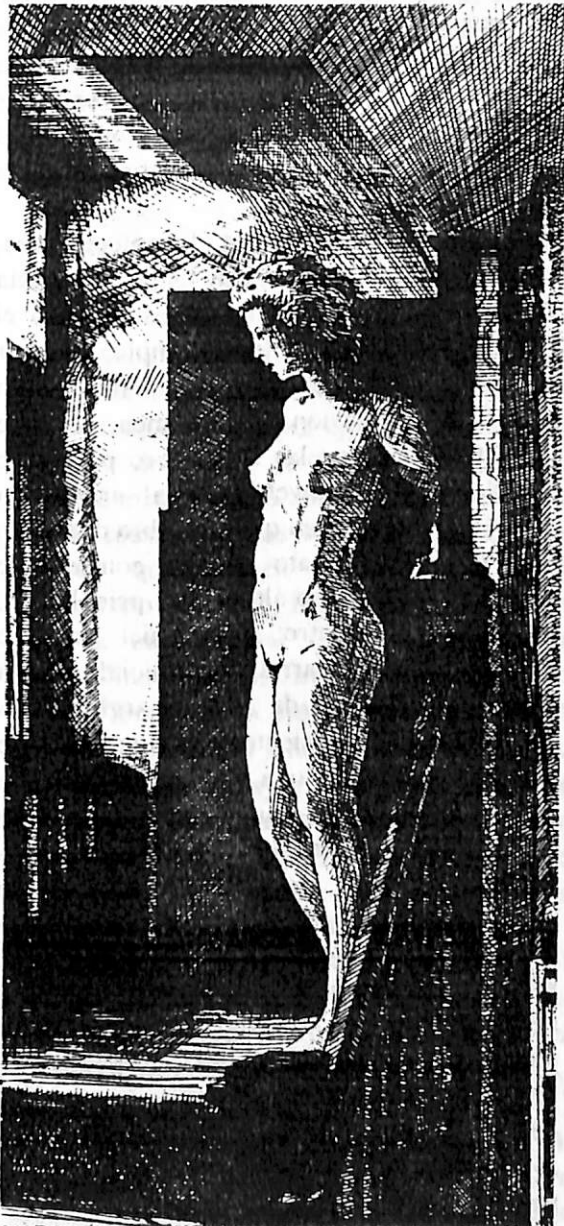


# DOS TRANSGRESORES: OSCAR DE LA BORBOLLA, HECTOR LIBERTELLA

---



**David Lagmanovich**

Universidad Nacional de Tucumán/  
Brandeis University

**O.** Es propósito de esta breve comunicación explorar la naturaleza del fenómeno que llamamos "transgresión", usando para ello la obra de dos creadores: el mexicano Oscar de la Borbolla (n. 1949) y el argentino Héctor Libertella (n. 1945). En ambos casos se trata de creadores de considerable obra publicada -cuento, novela crónica periodística renovadora, inquisiciones críticas- y, además, de obra en constante estado de elaboración y reformulación. Como no es posible abarcar todo, limitaremos nuestras referencias, en el caso de Borbolla, a sus relatos *Las vocales malditas* (1988) y su novela *Nada es para tanto* (1987); en cuanto a Libertella, hablaremos de su libro de relatos *¡Cavernícolas!*, de 1985, en el contexto de algunos trabajos críticos y teóricos suyos, especialmente *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977) y su más recientes

*Los juegos desviados de la literatura*, de 1991.

1. Una de las obras citadas de Oscar de la Borbolla nos proporciona un punto de partida para el concepto de "transgresión". Me refiero a su novela *Nada es para tanto*, la que en función de las relaciones entre literatura y sociedad o, si se quiere, en función de las expectativas de los lectores de novelas, sólo es posible comprender como esa forma especial de escritura que llamamos pornografía. Es decir: una escritura que revela lo sexual sin referencia aparente al complejo estado de sentimientos que llamamos amor; de hecho, sin referencia a sentimiento alguno que no sea el deseo carnal y su consecución.

Al eliminar del panorama el amor, la escritura pornográfica se concentra en la presentación de episodios sexuales que muy pronto asumen un carácter que podríamos llamar catalográfico: las líneas de desarrollo de la novela se reducen a aquellas que permiten enumerar las posibilidades del coito. De ahí la condición episódica que asumen tanto la novela como la película pornográficas: típicamente, en ellas no se pasa de un estado a otro, o de una relación personal a otra, sino de la presentación de un episodio sexual a otro. De más está decir que esta escritura conlleva muy claramente el riesgo de la monotonía; aunque, por su carácter transgresor (por transgredir arraigadas expectativas, puede adelantarse), atraiga al menos en un primer contacto la atención del lector. En el caso que nos ocupa, el de *Nada es para tanto*, se asumen totalmente estas características y estos riesgos.

¿Por qué es transgresora esta escritura? Básicamente lo es con respecto a las

convenciones de la tradición literaria, que marginaliza la escritura de lo pornográfico hasta convertirlo en desviación, en lo anómalo; en cambio, esa misma tradición acepta la transcripción de la sexualidad en tanto ésta se encuentre "justificada", como generalmente se dice, por incidentes de la trama o por la evolución psicológica del personaje. La desaparición de estos contextos, y la consecuente reducción de la acción a las no demasiado variadas alternativas del sexo, es lo que simboliza el pasaje, si se quiere, del erotismo a la pornografía.

Tal proceso no carece de antecedentes; quizá el más llamativo sea el de la novela policial. En infinitas narraciones de todo el mundo hay asesinatos (por ejemplo, a partir de la historia bíblica de Caín y Abel): pero no es la inclusión del crimen lo que caracteriza las novelas del género policial o detectivesco. La novela policial aparece a partir del momento en que, por obra del genio de Poe, el asesinato no es considerado exclusivamente como alternativa psicológica, sino como el centro mismo del acto de novelar. Y la narrativa policial queda perfectamente definida pero marginalizada (porque "no es suficientemente literaria", de la misma manera que tampoco lo es la pornografía); hasta que escritores como Gilbert Keith Chesterton, Graham Greene y Jorge Luis Borges, entre otros, la rescatan de esa condición marginal y la hacen reingresar en la corriente central de la vida literaria: la reinstitucionalizan. Hay, pues, una dinámica de marginalización y, luego, de rescate de lo antes marginalizado: y en el punto de incidencia de estas dos actitudes, en el desconocimiento de lo anterior para dar paso a lo nuevo, es donde surge el hecho de la transgresión.

2. Pero la transgresión tiene otras varias manifestaciones; hay por lo menos una más en la que podemos apoyarnos también en la obra de Oscar de la Borbolla. Me refiero ahora a sus relatos de *Las vocales malditas*, de 1988. Se trata de cinco breves piezas narrativas, que podrían entrar en la categoría del "microrrelato", cuya característica principal consiste en que cada una de ellas está compuesta (no diré escrita, sino compuesta) con palabras en las que sólo existe una vocal: o solamente a, o nada más que e, y así sucesivamente. Como corresponde, los cuentos se llaman "Cantata de Satanás", "El hereje rebelde", "Mimi sin bikini", "Los locos somos otro cosmos" y "Un gurú vudú".

Es sabido que estos juegos con el lenguaje tienen también antecedentes (¿ qué hay que no los tenga ?): hay, por ejemplo, narraciones del siglo de Oro en las que se usan todas las vocales menos una, o composiciones en verso donde todas las rimas son esdrújulas, o un cuento que Rubén Darío dice haber encontrado (y puede haber inventado) en el que la única vocal que existe es la a (naturalmente, transcurre en la Habana, se llama "Amar hasta fracasar", y su primera oración es "Amaba Ana a Blas). El esfuerzo de Borbolla es mayor: porque el juego se extiende a las cinco vocales, y porque generalmente dice más que lo que se alcanzaba a decir en los juegos lingüísticos anteriores.

Examinemos esto con un ejemplo. El microrrelato centrado en la vocal o, es decir "Los locos somos otro cosmos", presenta a un paciente de una institución psiquiátrica, Rodolfo, en el momento en que el médico, Doctor Otto, asistido por las monjas Sor Flor y Sor Socorro, se dispone a aplicarle "los shocks", es decir, los electroshocks. El loco

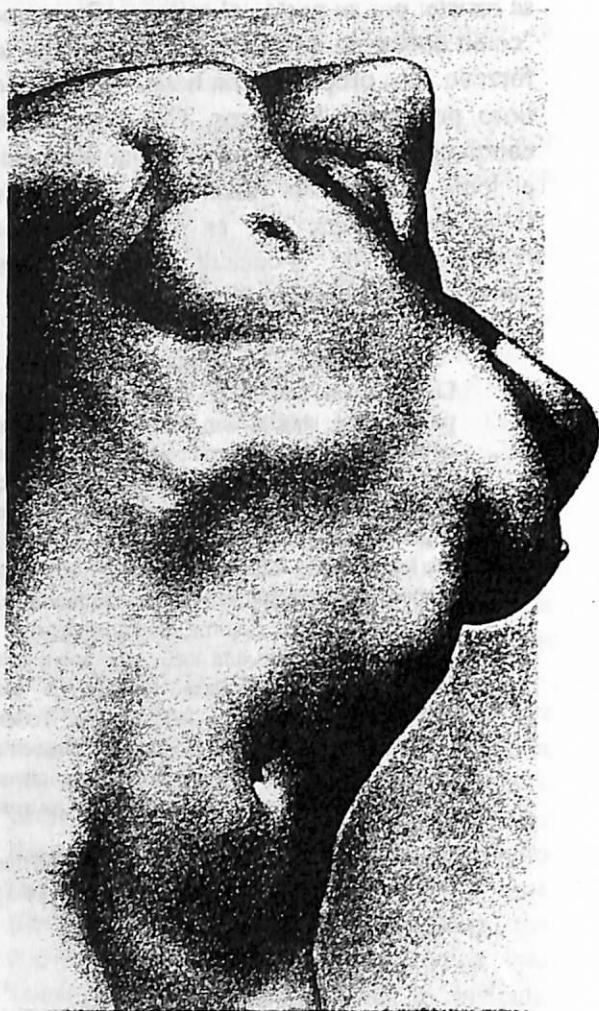
se resiste; por su parte, el médico afirma que "como doctor no gozo con los shocks; son lo forzoso. Los propongo con hondo dolor... Yo lloro por todos los locos... Con shocks los compongo..." (34). Y aquí es donde Rodolfo, el loco, enuncia sus razones en un notable trozo en el que no es difícil percibir resonancias de Foucault y de otros pensadores contemporáneos:

-No, doctor. No -sopló ronco Rodolfo-. Los shocks no son modos. Los locos no somos pollos. Los shocks son como hornos, son potros con motor, sonoros como coros o como cornos... No, doctor Otto, los shocks no son forzosos, no sólo poco costosos, son lo cómodo, lo no moroso, lo pronto... Doctor, los locos somos sólo otro cosmos, con otro otoños, con otro sol. No somos lo morboso, sólo somos otros. Lo otro, no lo ortodoxo.

Otro horóscopo nos tocó, otro polvo nos formó los ojos, como formó los olmos o los osos o los chopos o los hongos. Todos somos colonos, sólo colonos. Nosotros somos los locos, otros son loros, otros, topos o zoólogos, o como vosotros, ontólogos.

Yo no los compongo con shocks, no los troncho, no los rompo, no los normo... (34-5)





El texto prosigue, inexorablemente: "Rodolfo monologó con honroso modo: probó, comprobó, cómo los locos sólo son otros. Otto sordo como todo ortodoxo, no lo oyó, lo tomó por tonto; trocó todos los pros, los borró; sólo soportó por follón, obró con dolor. Rodolfo no lo notó". (35)

Naturalmente, el carácter transgresor -o vanguardista- de este texto no depende de los puntos de vista expresados por Otto, definido "como todo ortodoxo", y por Rodolfo, "lo otro" (aunque esos puntos de vista representen de alguna manera una polémica

muy contemporánea). Depende, fundamentalmente, de lo que Oscar de la Borbolla está aquí haciendo con el lenguaje. La brusca reducción del texto a una condición monvocálica que es ajena a cualquiera de los lenguajes naturales altera el instrumento mismo de que se sirve la literatura. Sigue siendo lenguaje, pero es un lenguaje recodificado; como Rodolfo es un *otro*, y pide ser considerado como tal. Es posible que esta recodificación no esté desprovista de resonancias simbólicas, desde su presencia en vocablos clave para la comprensión del texto (loco, otro, cosmos, los doctos, lo ortodoxo...) hasta la sensación de oquedad, de "melancólico de la tierra / bostezo", como exclama Góngora frente a la gruta de Polifemo. Pero en todo caso, lo transgredido es el lenguaje: arduamente limitadas las posibilidades del significante, todavía existe la obligación de transmitir un significado.

3. Si pasamos ahora a algunos de los textos de Héctor Libertella, encontraremos la posibilidad de definir un tercer tipo de transgresión: la que se ejerce con respecto al cuerpo mismo de la institución literaria: a ese cuerpo que es el corpus que todo escritor maneja, conscientemente o no.

En su libro *Nueva escritura en Latinoamérica*, de 1977, este escritor argentino habla lúcidamente de "La escritura de las cuevas" (parte II, 29-45). Dice Libertella: "la propuesta, ahora errante entre imágenes, viene a definir una 'escritura de las cuevas', un cierto 'adentro' donde, en gesto de picar, delimitar los contornos, dibujar con trazo incierto todas las tensiones de un proceso, los cambios, marchas y contramarchas obligados por un ejercicio tenza, un grupo de ¿cavernícolas? aparece decantando la historia literaria de

Latinoamérica, violentando desde su oficio aquella mirada doble -Civilización y Barbarie- y reconociéndose estructuralmente in situ, practicantes en Continente" (35). Y es que « [esta] escritura de las cuevas mira al Continente mientras ella misma va haciéndose, mira todos sus signos y sus formas de trabajo, arrastra los del pasado y los reelabora en la oscuridad de sus propio ojo: ahora el ojo que ve, ve que todo lo de afuera es igual, lo único distinto es el propio ojo que está mirando, entonces el ojo vidente quiere ser ciego: no ve nada de fuera de su deseo de volver a la caverna y trabajar (en) *lo oscuro*» (36).

A partir de allí, Libertella define lo que él llama "un proyecto cavernícola", que consistiría en "el ejercicio de lectura y trizado tenaces, en una napa subterránea y sobre una masa de libros y elementos alcanzados de la biblioteca universal" (41). Es decir, que el "proyecto cavernícola" es básicamente un proyecto de *reescritura*: realizado, eso sí, en condiciones especiales y desde una perspectiva totalmente latinoamericana. Una cita más de los trabajos teóricos de Libertella, que puede completar las consideraciones anteriores, es la que transcribo a continuación:

La compulsión para tejer, asociar y reescribir productos de cualquier época puede operar ahora como una seña también política, al disolver la ilusión de, acusar todo proyecto que quiera revivir esa ilusión, y descreer de cualquier superioridad de procedimientos modernos o de nueva síntesis teórica.

¿Bricolage, recomposición, nuevo golpe de dados?: reactualiza otra certidumbre en el espacio actual del mercado: que, puestas en muestreo, esas escrituras señalan una antigua red de deliberaciones y creencias que dibujaron imprecisamente un territorio -Latinoamérica-, pero que ahora patentizan textualmente ese territorio, reorganizados sus signos y fijados en la piedra. (41-2)

Si me he detenido en la exploración de algunos escritos teóricos de Héctor Libertella, ello es porque su libro *¡Cavernícolas!*, de 1985, parece una puntual puesta en práctica de estas ideas de unos años antes.

El libro está compuesto por tres piezas narrativas: "La historia de historias de Antonio Pigafeta", "La leyenda de Jorge Bonino", y "Nínive". En las tres se produce el tipo de escritura que aquí ejemplificaremos con la primera de ellas -el texto de / sobre Pigafetta-: apogeo de la glosa irreverente, el travestismo documental y la estridente superposición de visiones distintas, tan distintas entre sí que su misma otredad llega a producir la sensación de lo compacto y necesario. Pigafetta es, por supuesto, el cronista italiano de la expedición de Hernando de Magallanes, la primera en circunvalar el globo terráqueo: y su crónica existe, aunque no con los caracteres de general disparate con que es presentada por Libertella. Veamos dos párrafos, para tener una idea del trabajo de deterioro textual acometido por el autor:

Más allá entramos profundamente en el Continente y tras largas conferencias don Ferdinando pudo someter a varios reyezuelos. Para favorecer la costumbre del trueque les dimos una tela blanca finísima, un gorro rojo, algunos hilos de cuentas de vidrio, una túnica de Cambaya, una túnica a la turca de seda amarilla y violeta, una tela de algodón y un velo bordado a mano.

Al sentarnos a practicar cortesías, ellos nos ofrecieron un cuento de madera cubierto de cortesía, ellos nos ofrecieron un cuento de madera cubierto con un pafio de seda amarillo lleno de betetel y de arce; dos jaulas llenas de gallinas, dos cabras, tres vasos de vino de arroz destilado y abundante caña de azúcar. Aquel vino tenía tales propiedades sobre don Ferdinando que aguzaba en él el don del convencimiento, y con el gesto altanero y palabras incomprensibles conseguía por doquier unánime acato a don Carlos de España,

mientras cientos de atribulados nativos lo seguían aquí y allá observando sus aspavientos y sus alardes de mago. Esto sucedió en los siguientes puertos con una increíble eficacia, de modo que supusimos que entre ellos se pasaban la noticia y esperaban nuestra llegada sólo para tener diversión. (34)

En fin, la desastrada aventura termina con la llegada al puerto de Cádiz, en la "amada España" como siempre se dice en el texto, y donde los expedicionarios entran a saco, ignorantes de que han dado la vuelta en torno del globo y se encuentran nuevamente



en Europa. Se completan así los rasgos de la escritura paródica; característica que parece bastante constante en este tipo de realización literaria.

A diferencia de lo que ocurre en los trabajos de Borbolla (actualizaciones, en fin de tendencias literarias latentes en el mundo de hoy), aquí la transgresión parece consistir en una especial relación del escritor -y luego del lector- con los textos del pasado: textos que se utilizan (y el concepto de bricolage parece inevitable) para construir nuevos textos, cuyas coordenadas de lectura ha

cambiado radicalmente. Escritura de las cuevas, como dice Libertella: algo producido en las grutas (ergo, lo "grotesco") desde las cuales se observa el discurrir de la literatura de ayer y de hoy.

## 4.

Creo haber identificado, pues, tres tipos de transgresión en literatura. Uno, quizá el más radical (pero a la vez: aquel que siempre coexiste con los otros tipos), consiste en la recodificación del lenguaje, como en *Las vocales malditas* de Oscar de la Borbolla. Un segundo tipo tiene que ver con la reescritura irreverente, la entrada a saco en los tesoros literarios del pasado: nuestro ejemplo es *¡Cavernícolas!* de Héctor Libertella. El tercero (que puede considerarse una patografía) afecta la institución de la literatura, si se quiere su tan mencionada función social: pensamos en el carácter subversivo de la escritura pornográfica en *Nada es para tanto*, de Oscar de la Borbolla.

¿Cuál puede ser la posible respuesta del lector? si se trata de una respuesta positiva, el lector apreciará el carácter experimental de esta escritura, condición intrínseca de lo "nuevo", de la "nueva escritura". Si tal respuesta es negativa, ese hipotético lector tachará de frívolo el primer empeño ("no es serio tratar así el lenguaje"); ignorará todo con respecto al segundo (la parodia requiere, como condición de su legitimidad, la posible evocación del texto parodiado); y protestará contra la supuesta degeneración del hecho literario, en el tercer caso.

En cuanto a los escritores mismos, conviene recordar que todos ellos pueden ser transgresores en más de uno de estos sentidos enumerados: la historia de las vanguardias literarias (es decir, la verdadera historia de la literatura) es la historia de su transgresión.