



El cuerpo manipulado y el sadismo del poder: "Mi mujer" (1973) como miniatura del proyecto creador de Alberto Laiseca

José Agustín Conde De Boeck
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Tucumán
Argentina

Introducción

El relato titulado "Mi mujer", publicado en 1973 en el Suplemento Cultural del diario *La Opinión*, con el seudónimo de Dionisios Iseka, es la primera publicación de Alberto Laiseca¹. Con este breve cuento, el autor inaugura lo que él mismo ha dado en llamar "realismo delirante", estilo que encuentra en *Los sorias* (1998), extensísima alegoría sobre los usos del poder, la culminación y máxima expresión de su proyecto creador.

Ahora bien, ya en "Mi mujer" es perceptible no sólo la inauguración de un programa estético, sino la confección anticipatoria de una completa miniatura de la obra a venir: un trabajo de *microcosmía*, síntesis de tópicos y motivos obsesivos que definirá la técnica con la cual Laiseca desarrollará una obra expansiva, multiplicada sobre sí misma; una producción donde los rasgos característicos de su poética aparecen una y otra vez remarcados, confluyendo todos hacia *Los sorias* como hacia un centro gravitacional.

Si bien la obra de Laiseca se inaugura oficialmente con *Su turno para morir* (1976), "Mi mujer" constituye uno de los pocos ejemplos que sobreviven de la proto-escritura del autor. En una entrevista concedida a la revista *Ñ* (en Cabezón Cámara, 7), Laiseca hace mención tanto de una inédita novela de juventud - probablemente escrita a fines de los sesenta y titulada *Sindicalia, o la fuente de la eterna anti-juventud* - así como de algunos textos menores de esos años en que recién llegaba a Buenos Aires (1965 aproximadamente),

piezas a las que el autor denominaba “textos caoístas”. Estos últimos parecerían anticipar el motivo de la “novela atonal” en sus obras posteriores:

Había argumento a veces, pero sin principio ni fin, era como el medio del argumento, y después frases, reflexiones, eso. [...] Era rarísimo, llamó mucho la atención, había gente que me quería publicar, yo no quería publicar porque estaba chiflado, tenía un rollo que no viene a cuento. Rollo con los sindicatos. (2011, 7)

En este trabajo, además de exponer y analizar las condiciones de producción y construcción discursiva del relato en cuestión, nos avocaremos a la interpretación de la serie de innovaciones que su advenimiento ha implicado en relación a la tradición literaria argentina y al sistema de textos que circulaba en aquel momento. De este modo daremos cuenta de la emergencia de Laiseca en el campo literario argentino como punto de partida para una investigación más amplia, centrada particularmente en *Los sorias*, obra fundamental de su producción: novela de más de mil trescientas páginas, canonizada por Ricardo Piglia como “la mejor novela escrita en la Argentina desde *Los siete locos*” (7).

Por su parte, los estudios críticos en torno a la obra de Laiseca dentro del ámbito académico son, no sólo escasos, sino que se orientan casi en su totalidad a la mera inclusión del autor en contextos generales: la literatura exotista de los ochenta vinculada a *Babel*, las novelas extensísimas e inclasificables de los años noventa, las grandes poéticas experimentales y “malditistas” de las últimas décadas (donde Laiseca queda vinculado a Lamborghini, Perlongher, Sánchez). Y aunque no existen aún obras críticas que aborden sistemática y específicamente el papel de Laiseca en la literatura argentina, sí existe una amplia gama de textos críticos, desde la mención del autor en textos académicos contextuales en torno a la literatura argentina de los últimos treinta años hasta una producción cuantiosa de reseñas críticas en Internet, ámbito privilegiado en la reciente difusión del “Monstruo”, como suele denominárselo en el medio. Este último aspecto acentúa la fuerte participación

que la obra de Laiseca ha tenido, bajo una creciente actitud de culto, en el marco de la cultura de masas, en particular desde su presencia en el micro televisivo *Cuentos de terror*, transmitido por I-Sat a comienzos de la década del 2000.

Como principal herramienta metodológica utilizaremos los conceptos de “campo intelectual” y de “proyecto creador” propuestos por Pierre Bourdieu desde sus primeros trabajos (cfr. 1967), entendiendo el primero como

sistema autónomo o que pretende la autonomía [...] es el producto de un proceso histórico de autonomización y de diferenciación interna [...] como producto de una historia, este sistema no puede dissociarse de las condiciones históricas y sociales de su integración y condenar por ello toda tentativa de considerar las proposiciones que se desprenden del estudio sincrónico de un estado del campo como verdades esenciales, transhistóricas y transculturales. (17)

A su vez, el proyecto creador es definido por Bourdieu como “el sitio donde se entremezclan y a veces entran en contradicción la *necesidad intrínseca de la obra* que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse y las *restricciones sociales* que orientan la obra desde fuera” (19).

En este sentido, como veremos, la producción de Laiseca, por sus características específicas y por su tendencia a privilegiar la “necesidad intrínseca de la obra” frente a toda “restricción social”, coincide plenamente con un juicio de Valéry (subrayado por Bourdieu) según el cual se propone una clasificación por oposición entre: “obras que *parecen creadas por su público*, cuyas expectativas satisfacen y que por ello casi están determinadas por el conocimiento de éstas, y obras que, por el contrario, *tienden a crear su público*” (id.).

Laiseca, desde el comienzo de su carrera, se ha construido a sí mismo como un autor cuya legibilidad se basa en la previa aceptación de un sistema incompleto pero creciente de principios literarios: es en el desenvolvimiento de su propia poética, y no en el sistema canónico de producción literaria, donde el

autor exige que se busque *el sentido* de su obra. Es en la explícita voluntad de crear sus propias condiciones de recepción donde el realismo delirante de Laiseca busca el soporte de una legibilidad que no debe remitir a parámetros externos a la propia obra para definir su aceptación o su rechazo. Sin embargo, en esta exigencia Laiseca ha seguido una tradición reconocible, la tradición del “maldito” - del escritor donde se conjuga extravagancia, marginalidad y plebeyismo, y que en Argentina va desde Arlt, Fijman y Macedonio Fernández hasta Osvaldo Lamborghini, Néstor Sánchez y Néstor Perlongher - donde sólo la atipicidad de la figura de sí construida y sustentada por el autor instituye el puntal desde donde se sustentarán todas las instancias ulteriores de legitimación. Es sabido, a este respecto, que entre fines de los años sesenta y comienzo de los setenta, se produce en la literatura argentina un viraje en la concepción del malditismo literario como efecto de sentido: el decadentismo despolitizado de Alejandra Pizarnik cede su lugar a la transgresión “porno-política” de Osvaldo Lamborghini. La atipicidad y la transgresión dejan de estar del lado de la evasión esteticista de modelo surrealista, neo-romántico e intelectualista de las décadas anteriores y pasa a construirse como una emanación de la violencia política y como una emblemización de la experiencia social de “lo político” entendido como terreno definitorio de toda forma de transgresión. A su vez, con el creciente interés post-estructuralista y lacaniano de comienzos de los setenta, la literatura comprometida del sesentismo es complejizada por una literatura disruptiva donde la política es, no ya un objeto exterior de referencia, sino un gesto hacia la materialidad misma de la expresión, una transgresión donde toda política es una política de la lengua y donde el poder se representa enrarecido por un creciente interés hacia lo sexual como índice de impugnación ideológica. Ahora bien, la emergencia de Laiseca en este momento del campo literario argentino no sólo mantiene una excepcional distancia con respecto a este umbral de cambio, sino que logra plantear una radical autonomía sin dejar de articular plenamente la experiencia histórica nacional por medio de un complejo sistema de innovaciones formales cuyas opciones estéticas se verían enriquecidas a lo largo de las décadas siguientes

por autores como Osvaldo Soriano, César Aira, Néstor Perlongher y Jorge Di Paola (sin olvidar el grupo *Opium*, suerte de *Beat* nacional, citado a menudo por Laiseca como fuente de admiración²), aunque en éstos funcionen niveles diferentes de interés por la coyuntura política. Por su parte, la lectura del relato “Mi mujer” (publicado exactamente en 1973, año axial de mencionado viraje: Pizarnik fallece en el 72, Lamborghini publica *Sebregondi retrocede* al año siguiente) admite sin duda la relevancia de las representaciones sociales propias de la década del setenta como génesis de los tópicos fundamentales de la obra de Laiseca: el cuerpo manipulado, la imagen del dictador, la relación entre goce y poder y, a su vez, la potencialidad significativa de lo sexual como expresión de lo político.

Describiendo la delirante relación entre un alquimista y una mujer en miniatura, el primer relato de Laiseca introduce los rasgos - ese sistema de estribillos al que alude Hernán Bergara (11) - que se repetirán en la totalidad de su obra de manera constante y expansiva, a saber:

- a) El presagio de una “guerra total” (cuyo cumplimiento y despliegue aumenta gradualmente desde este relato escrito en 1971 hasta *Los sorias*, y, a partir de 1998, se disemina hacia sucesivas atomizaciones temáticas);
- b) La referencia al plagio literario como signo doble: el plagio en tanto método creativo para relacionarse con la cultura tradicional y el auto-plagio como punto de partida para el propio proyecto creador (tema desarrollado ampliamente en su único ensayo, *¡Por favor, plágienme!* [cfr. Bergara, 10-11]);
- c) La remisión a la ingeniería bélica y al holocausto nazi, así como a figuras dictatoriales de la historia (que alcanzará proporciones ciclópeas, y no siempre políticamente correctas, a partir de los relatos de *Matando enanos a garrotazos*, cfr. Senkman y Sosnowski, 2009, 159);
- d) La huella autobiográfica distorsionada (que será central en *Aventuras de un novelista atonal* y en *Los sorias*): el seudónimo utilizado para la publicación del cuento (Dionisios Iseka), anticipa, por un lado, la constante permutación exotista de su apellido como forma de retención

autoral y como adaptación de su propia figura a los principios estéticos de su poética, y por el otro, con la referencia al dios griego del vino, pasado por el tamiz de la oposición nietzscheana entre apolíneo y dionisiaco, la vinculación entre la construcción de su identidad literaria como “Monstruo” y el vitalismo orgiástico y mitológico con que suele construir la imaginería de lo sexual y del poder en su obra;

- e) El orientalismo como índice de extravagancia y exceso (desarrollado al máximo en sus obras exóticas, publicadas entre 1987 y 1990: *Poemas chinos*, *La hija de Kheops* y *La mujer en la muralla*);
- f) La referencia al universo wagneriano como emblema de grandilocuencia artística (el relato “La leyenda del ario errante”, publicado en *Gracias Chanchúbelo*, del año 2000, será uno de sus desarrollos más específicos en este aspecto);
- g) La puesta en escena de una *mathesis* científica degradada, usualmente enturbiada con un amplio sistema de referencias ocultistas: la inclusión absurda e hiperbólica de datos y términos provenientes de la geometría, las matemáticas o la ingeniería³;
- h) La construcción de una suerte de sistema metafísico: una ontología esteticista del poder y de la relación entre el bien y el mal (definida por una cierta terminología pseudo-filosófica, cercana a la de Macedonio Fernández o Leopoldo Marechal: anti-egoísmo, delirio ontológico, anti-Ser, etc.);
- i) La mención a autores que constituyen el sistema atípico de lecturas del autor: en el caso de “Mi mujer”, la referencia directa a Ayn Rand y la transformación paródica indirecta de *El Golem* de Gustav Meyrinck. De hecho, todo el relato puede leerse, sin forzar demasiado el contenido del texto, como una versión “somasoporno” de dicha novela, usualmente mencionada por el autor entre sus preferencias literarias.

Ahora bien, más allá de estos rasgos estéticos propios del realismo delirante, este primer relato de Laiseca introduce un tema que es, por un lado, fundacional para su obra – inauguración del realismo delirante y *microcosmía* anticipatoria de *Los sorias* - y, por otro, evidente articulación de la experiencia

socio-política de la Argentina de comienzos de la década del setenta. Así, el tema del cuerpo femenino manipulado (cardinal en el realismo delirante, al punto de configurar una sub-vertiente en la propia obra de su autor por medio de su ciclo “sadomasporno”⁴) cobra particular significación en el marco del recrudescimiento de las tensiones internas peronistas a comienzos de los setenta y su consiguiente recuperación del mito necrófilo que rodeó a la muerte de Eva Perón en 1952. Es de recordar que “Mi mujer” se sitúa en el marco de un amplio sistema de textos surgidos desde la muerte de Evita y que consignan, de forma explícita o velada, la obsesión sádica y fuertemente sexualizada que el imaginario social había construido en torno a su figura. Un sistema que va desde el relato “Ella” (1953) de Juan Carlos Onetti, “El simulacro” (1960) de Jorge Luis Borges, “La señora muerta” (1963) de David Viñas, “Esa mujer” (1966) de Rodolfo Walsh, “Eva Perón en la hoguera” (recopilado en *Partitas*, en 1972) de Leónidas Lamborghini y “Evita vive” (1975, publicado en Estados Unidos en 1983 y en Argentina en 1989) de Néstor Perlongher hasta *Santa Evita* (1994) de Tomás Eloy Martínez y *La pasión según Eva* (1994) de Abel Posse.

Sin duda, en esta interpretación del relato de Laiseca funciona ese dispositivo paranoico que todo acontecimiento político de fuerte ascendiente social imanta en la comprensión de la cultura. En tales términos, principalmente funcionales, no estaría descaminada la inclusión del relato en cuestión dentro de la mencionada nómina de representaciones de Eva Perón, quizás como una re-escritura liminar, prácticamente automática o inconsciente, del tópico.

Según Rosano,

[...] el régimen peronista de alguna manera, en su determinación de convertir a Eva en una santa laica, ejerce [...] una cierta violencia sobre su cuerpo muerto, al que momificándolo le impide el natural descanso que la sepultura ofrece a los difuntos, y el proceso de desintegración paulatina de sus restos mortales [...] De esta manera, Eva se convierte

en un artefacto, una construcción artificial, despojada de los indicios de la vida pero también en la carnalidad propia de los humanos (201-203)

Esta continua deshumanización y libidinización de la figura de Evita a través del sadismo por el cuerpo femenino y por la concentración de poder maternal y deseo erótico implicado en su condición femenina - sustituida luego, como perverso símbolo de inversión, por la figura sicalíptica y debilitada de Isabelita, sumada a la presencia siniestra y alquímica de López Rega - concede una fuerza simbólica, sin duda artificial, al relato de Laiseca, pero que, igualmente, resulta clave para cartografiar las formas de pensabilidad social de la relación entre sexualidad y poder en la Argentina de la época: en ese aspecto, la inscripción simbólica de la manipulación del cuerpo en el seno del poder político coloca a "Mi mujer" en el mismo plano de representaciones donde funciona *El fiord* de Lamborghini. A su vez, en relación isomórfica a la ambigüedad de la figura de Perón, el dictador laisequeano, siempre entre la humanización y la deshumanización, será la orientación temática definitiva de sus obras, erigiéndose en farsa sintomática de la relación sádica con que la sociedad argentina percibe el poder a partir de la experiencia del peronismo.

Aspectos del universo simbólico peronista se mantendrán en toda la obra de Laiseca. De forma significativa, un tópico de reminiscencias políticas tan concretas como lo es el del "cabecita negra" (tratado, entre otros, por Marechal, Borges, Cortázar, Conti, Walsh, Rozenmacher y los hermanos Lamborghini) será cardinal en la estética del autor y aparecerá concentrado principalmente, aunque de forma disfemística, en *Los sorias*.

Aún así, no será el clima previo al tercer peronismo la coyuntura específica del realismo delirante de Laiseca (como sí lo es, por ejemplo, para la obra de Osvaldo y Leónidas Lamborghini, para Rodolfo Walsh, para gran parte de los derivados de la experiencia contornista e incluso para el Marechal de *Megafón*). En cambio, la experiencia de la dictadura militar y el balance social de post-dictadura serán las experiencias socio-históricas fundamentales desde donde no sólo se contrastará la representación laisequeana del poder, sino también desde donde se condenará, desde ciertos sectores intelectuales,

su indiferencia hacia la remisión política declarada. Esta reprobación ideológica será central en los debates críticos de las décadas del ochenta y noventa en torno a la aparente despolitización (y a cierto dandismo) de las jóvenes generaciones literarias de post-dictadura (lo que va de Aira y Fogwill a Caparrós, Pauls, Guebel y Bizzio). Y es que precisamente en el marco de la mediática “nueva literatura” de los ochenta (especialmente a través de la revista *Babel*) se estableció la instancia de legitimación más relevante de la obra de Laiseca, bajo la forma de una actitud de culto que luego cristalizaría en una participación creciente en la cultura de masas a lo largo del siglo XXI.

En este punto puede afirmarse que la relación entre Laiseca y las condiciones históricas y sociales del campo literario donde se ha producido su emergencia, aparece ya anunciada y miniaturizada en “Mi mujer”: es la “necesidad de obra” la que, poniendo en funcionamiento elementos de la experiencia social, decide producir una operación de distorsión con la cual las restricciones sociales (que comienzan a legitimar y cristalizar una cierta imagen de “lo transgresor” en tanto compromiso de explícita remisión política) son neutralizadas a fin de crear sus propias posibilidades de recepción. Habrá que esperar hasta la década del ochenta y la apertura cultural de la democracia, con su *intelligentsia* despolitizada y postmoderna, para que la compleja relación de Laiseca con lo político se canonicé por una suerte de “mala lectura”, en el sentido que le da Harold Bloom: al cambiar de signo esta relación dentro del campo literario e intelectual, lo que en Laiseca sería una representación distorsionada y alegórica de lo político pasa a leerse como despolitización y exotismo, y se legitimará en tales términos. Y, sin embargo, puede verse ya desde el primer relato de Laiseca cómo en la inauguración de sus propios tópicos - aquellos con los que plantea su inicial autonomía y disrupción con respecto al campo literario de su época - la relación con la puesta en escena de tensiones coyunturales no opera de ningún modo por evasión, sino por distorsión; no por anulación, sino por un sistema de desplazamiento que, lejos de buscar lo político en la limitación de la referencialidad, lo busca en la diseminación de los grandes temas: el amor, el poder y la sexualidad.



© José Agustín Conde De Boeck

NOTAS

1 Junto a esta misma publicación en *La Opinión* se incluyeron dos capítulos de su entonces inédita novela titulada *Su turno*, la cual se publicaría en 1976, por editorial Corregidor, como *Su turno para morir* y que sería el primer libro publicado por el autor. Posteriormente, el cuento “Mi mujer” fue recuperado para la edición de los *Cuentos Completos* (Simurg, 2011), donde se incorporan no sólo los relatos ya publicados en libros separados (*Matando enanos a garrotazos*, *Gracias Chanchúbelo* y *En sueños he llorado*), sino también aquellos que sólo habían sido incluidos en revistas o antologías, así como aquellos que todavía se mantenían inéditos.

2 En algún punto, por fuera del malditismo decadentista y aristocrático de Pizarnik, y lejos de la politización de Lamborghini, el malditismo de Laiseca puede considerarse cercano al del grupo *Opium*, formado por autores como Reynaldo Mariani o Marcelo Fox, o cercano a otro autor atípico como lo fue Néstor Sánchez: estas tres figuras, que pertenecieron al círculo íntimo de Laiseca, se caracterizan por algo que el autor de *Los sorias* menciona a menudo como rasgo característico de su propio carácter durante sus comienzos literarios: la locura. 1 Parecería difícil asociar el malditismo de Sánchez o Fox al de un autor como Laiseca que, en la actualidad, ha llegado a contribuir profusamente a la actitud de culto que le ha deparado la cultura de masas y algunos ámbitos literarios, y que, a su vez, ha logrado establecer una estrecha relación entre las exigencias de su poética y las condiciones de canonización y distribución de los regímenes oficiales de representación cultural. Sin embargo, en sus inicios, esta asociación entre Laiseca y el malditismo de *Opium* o el de Sánchez no resultaba tan abstracta, y es de pensar que la integración del autor a una autoemblemización dentro del campo literario ha beneficiado en gran medida la distancia que en la actualidad parece haber entre cierta “oficialización” de Laiseca y esa invisibilidad *underground* y un tanto sórdida en la que ha terminado por clasificarse a figuras como Fox, Mariani o Sánchez.

3 Este recurso laisequeano de representar el saber científico a partir de la parodia y la hipérbole ha sido considerado a menudo por la crítica como una inversión de la poética borgeana. No en vano Graciela Montaldo (1990) ha unificado los efectos de autores de los ochenta como Aira, Copi y Laiseca bajo la clasificación de “argumento contraborgeano”.

4 Compuesto por *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati* (2003), *Sí, soy mala poeta pero...* (2003) y *Manual Sadomasoporno (ex tractatct)* (2007). Proliferantes en lo que se refiere a este tópico resultan sus novelas exóticas y, muy particularmente, algunas de las perturbadoras narraciones de humor negro incluidas en *Matando enanos a garrotazos* como “Gran caída de la indecorosa vieja” o “El checoslovaco”.

Corpus

LAISECA, Alberto. "Mi mujer" en *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Simurg, 2011. Impreso.

Bibliografía

- BERGARA, Hernán. "Plagios con un plagio de plagios" en Laiseca, Alberto. *Por favor, ¡plágienme!* Buenos Aires: Eudeba, 2013. 9-21. Impreso
- BOURDIEU, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador" en POUILLON, J. y otros. *Problemas de estructuralismo*. México: Siglo XXI, 1967. Impreso. [publ. orig. en *Les Tempes Modernes*, 246. París: Nov. 1966].
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. "El alquimista del delirio" en *Ñ. Revista de Cultura*. Buenos Aires: Clarín, 2011. Impreso.
- CARDÓN, Martín Alberto / ZALAZAR, Claudia Evangelina. "Eva Perón en la literatura: cuerpo deshumanizado, mitificado y politizado" en *La letra inversa*, 4. San Luis: Instituto de Formación de Continua, 2013. Impreso.
- MONTALDO, Graciela. "Un argumento contraborgeano en la literatura argentina de los años '80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi)" en *Hispanamérica* (Gaithesburgh) N°55, Abril, 1990. 105-112. Impreso.
- PIGLIA, Ricardo. "La civilización Laiseca" [1998], prólogo a *Los sorias*. Buenos Aires: Gárgola, 2004. 7-10. Impreso.
- PLOTNIK, Viviana Paula. *Cuerpo femenino, duelo y nación. Un estudio sobre Eva Perón como personaje literario*. Buenos Aires: Corregidor, 2003. Impreso.
- ROSANO, S. *Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006. Impreso.
- SENKMAN, Leonardo / SOSNOWSKI, Saúl. *Fascismo y nazismo en las letras argentinas*. Buenos Aires: Lumiere, 2009. Impreso.