



Cuadernos del CILHA n 38 – 2023 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>

CC BY-NC 4.0 international

Recibido: 11/06/2022 Aprobado: 24/10/2022 | pp. 1-26



Acerca de lo póstumo. La compilación de la obra de Osvaldo Lamborghini

About the posthumous. The compilation of the work of Osvaldo Lamborghini

Rafael Arce  0000-0003-3117-8816

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades

Universidad Nacional de Rosario

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

rafael.arce@gmail.com

Argentina

Resumen:

La mayor parte de la obra de Osvaldo Lamborghini (Buenos Aires, 1940 – Barcelona, 1985) fue editada de manera póstuma. César Aira, amigo, albacea, transcriptor y compilador, llevó adelante la tarea. En 2008, se publicó la biografía de Lamborghini, monumental trabajo realizado por Ricardo Strafacce.

Este artículo analiza las relaciones entre la lectura que Aira realiza de Lamborghini y el establecimiento del texto final. La hipótesis sostiene que el conjunto de textos que Aira escribió sobre esta obra, dos ensayos y seis paratextos, operan como una fundamentación implícita de las decisiones tomadas como transcriptor y compilador. Esta hipótesis se apoya, además, en la biografía de Lamborghini, cuya fijación de la historia de la vida del escritor funciona como complemento de la estabilización de la obra completa.

Palabras clave: Edición, Manuscritos, César Aira, Lectura.

Abstract:

Most of the work of Osvaldo Lamborghini (Buenos Aires, 1940 – Barcelona, 1984) was published posthumously. César Aira, friend, executor, transcriber and compiler, did the work. In 2008, the biography of Lamborghini was published, a monumental work by Ricardo Strafacce.

This article analyzes the relationships between Aira's reading of Lamborghini and the establishment of the final text. The hypothesis holds that the set of texts that Aira wrote about this work, two essays and six paratexts, operate as an implicit foundation for the decisions made as a transcriber and compiler. This hypothesis is also supported by Lamborghini's biography, whose fixation of the writer's life story works as a complement to the stabilization of the complete work.

Keywords: Edition, Manuscripts, César Aira, Reading.

Introducción

¿Qué importancia pueden tener los manuscritos de un escritor cuando se dispone de una buena edición de sus obras? Una respuesta intuitiva, y en cierto modo anacrónica, podría decir que los manuscritos de un escritor permiten investigar acerca del proceso creador. Esta posibilidad resulta especialmente estimulante si esa obra es lo que se denomina un "clásico" o si pertenece a eso que llamamos modernismo literario. Un ejemplo no muy lejano en el tiempo es el de Juan José Saer. La investigación de los manuscritos resultó para algunos muy provechosa. Pues se trata de una poética en la que el concepto de obra es central. Ante las mejores novelas de Saer, uno puede plantearse la pregunta legítima y problematizadora: ¿cómo lo hizo? El trabajo con los manuscritos del escritor otorga un fundamento empírico a la especulación sobre ese proceso, sobre cómo se llega a determinado resultado, cuya factura resulta un enigma¹.

Ahora bien, cuando el escritor del que se trata es Osvaldo Lamborghini, al que muy esquemáticamente podemos adscribir a una estética de vanguardia, la respuesta no es tan intuitiva. Sucede que, en la poética de Lamborghini, exactamente al contrario que en la de Saer, la obra como producto terminado importa mucho menos que el proceso. O, para decirlo en los términos de César Aira, en el arte de vanguardia *el proceso es la obra, sin la obra* (Aira, 2000, p. 167). Dejando de lado las etiquetas y la interminable discusión a la que pueden someterse

¹ En vida de Saer, se planificó una edición crítica de *Glosa* y de *El entenado* en forma conjunta que, finalmente, se editó de manera póstuma. Además, después de su muerte se publicaron también cuatro tomos de papeles inéditos.



(modernismo y vanguardia, por ejemplo, ya que no constituye éste el tema de nuestro trabajo), podemos decir que el trazo lamborghiniano (para incluir, problema conexo, su obra plástica, hasta ahora marginal respecto de la literaria) deja las huellas del proceso en el que la obra se hizo (o no se hizo, que para el caso es lo mismo: más abajo retomaremos el problema de lo *no hecho*).

En vida Lamborghini publicó alrededor de cien páginas en tres libros y en textos sueltos en revistas. Escribió alrededor del ochenta por ciento de su obra en los últimos tres años de vida y además tuvo un viraje hacia la plástica en un sentido amplio. La disponibilidad actual de un Fondo Lamborghini², con cuadernos y trabajos de sus últimos años, permite plantear preguntas en relación con la “fijación” (veremos más abajo el sentido de estas comillas) de la obra por parte de Aira. La biografía del escritor que publicó Ricardo Strafacce en 2008 agregó innumerables claves y elementos de importancia para poner en diálogo la obra editada (en vida y póstumamente), el archivo y el relato de la vida del escritor.

Escribir y publicar: vida y obra de Osvaldo Lamborghini

La obra de Lamborghini que podemos leer hoy en las ediciones de Random House Mondadori, es decir, los relatos y la poesía (distinción también problemática y que implica el problema del proceso y del manuscrito), transcripta, establecida y anotada por Aira, albacea y amigo del escritor, podría prescindir, desde cierto punto de vista, de la investigación del Fondo. Pues la obra de Lamborghini constituye una prolongada reflexión no sobre la escritura (la autorreflexión como gran tema de la literatura del siglo XX), mucho menos sobre la literatura, sino sobre el proceso mismo de materialización del *libro*. Tal reflexión volvería superflua la indagación del archivo entendido en sentido tradicional en busca, por ejemplo, de la justificación en el establecimiento del texto final. Pues en cierto modo, en los últimos años de su vida Lamborghini emprendió la tarea de *hacer un archivo*, realizar una obra que llevara en sí el manual de instrucciones de su transformación en libro, en arte, en literatura. Así lo habría entendido Aira y ésta es la hipótesis principal que quisiéramos sostener: el establecimiento de la obra literaria (la que estuvo a su cargo) constituye un gesto anarquístico³. Este gesto, lejos de pretender ser neutral o validarse

² El Fondo está domiciliado en el Archivo del Instituto de Investigación en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. URL: <https://archivoiac.untref.edu.ar/index.php/fondo-osvaldo-lamborghini>

³ La noción de anarquismo es compleja y tiene múltiples implicancias. Andrés Maximiliano Tello realiza una extensa teorización recuperando a Michel Foucault, a Gilles Deleuze y a Jacques Derrida. Aunque la noción de anarquismo, en su acepción más radical, implique una destrucción del archivo como instancia autoritaria y definitiva, acá la tomamos en sentido menos contundente: “El movimiento anarquista no es ni revolucionario ni tradicional, ni instituyente ni conservador, pues no busca refundar o acabar simplemente

de modo positivista en las certezas de la filología, encuentra su justificación en la lectura que Aira realiza de la obra.

La idea de que Lamborghini hace un archivo en sus últimos años no significa, en modo alguno, volver sobre las facilidades de la fragmentación vanguardista, la inconclusión, el inacabamiento, la destrucción, la mezcla de géneros, como claves de lectura. En la obra y la vida de Lamborghini, los valores vanguardistas, los procedimientos, pudieron haber sido en cierto momento opciones forzadas por la imposibilidad, por la esterilidad y por la dificultad (incluso por la *incapacidad*). Por lo menos, es lo que parece desprenderse de ciertas conjeturas de Strafacce. Lo cual no es en modo alguno un disvalor, sino que más bien constituye otro avatar de cómo los escritores latinoamericanos invierten, o desplazan, el sentido de los procedimientos de las vanguardias históricas, y las neovanguardias de los sesenta y setenta, época en la que Lamborghini empieza a escribir y a publicar.

Dejando de lado los textos recogidos en revistas, Lamborghini publicó en vida tres libros: *El fiord* en 1969, *Sebregondi retrocede* en 1973 y *Poemas* en 1980. Volúmenes delgados, textos que tuvieron que *ser forzados* para poder ser convertidos en libros. La segunda mitad de la década del setenta es de esterilidad, de dificultad para escribir, de proyectos iniciados y abandonados, de frustraciones, de procrastinaciones (Strafacce, 2008, pp. 445-454). Cuando finalmente se instala en Barcelona, y encuentra las condiciones materiales para hacer su obra, entonces la escritura por fin fluye, así como las pinturas, los collages, el inclasificable *Teatro proletario de cámara* y la elaboración de libros artesanales.

El sexo, la política y la autobiografía son los temas predominantes de esta obra, atravesados por la violencia y la ruptura de cualquier límite convencional: el sadismo, el sometimiento, la tortura, la guerra, la traición, el fascismo, el peronismo, el sindicalismo, la homosexualidad, la transexualidad. A esta abrumadora preferencia por la incorrección (la sexualidad desmesurada, las bajezas de la política y el exhibicionismo de la propia vida, siempre inscritas en la coyuntura de los terribles sesenta-setenta) se le agrega, en su etapa barcelonesa, y aun antes en muchos poemas de los setenta, los problemas de la edición, el personaje del editor y las dificultades para publicar.

Teniendo en cuenta esto, resulta significativo que los avatares editoriales estén en el origen de la obra. *El fiord* fue editado en un sello apócrifo para evitar la censura y se le añadió un epílogo

con los registros sino más bien acabar con su organización jerárquica, con el doble principio del archivo acoplado a la máquina estatal, esto es, el *comienzo mítico* y el *mandato soberano*" (Tello, 2018, pp.199-120).

escrito por Germán García: el paratexto tenía el objetivo no sólo de avalar el estatuto literario del texto, sino también de *agrandar* el volumen para poder hacer un *librito* (Strafacce, 2008, p. 158 y p. 168). *Poemas* constaba solo de dos poemas largos y dos breves (Aira, 2012, p. 542) y fue publicado gracias a un Rodolfo Fogwill verdaderamente visionario, pero el libro sufrió innumerables pruebas de imprenta, una verdadera historia de intrigas entre autor y editor, y un resultado decepcionante, lleno de erratas y malas decisiones en la diagramación (debidas al imprentero, y no al paciente editor) (Strafacce, 2008, pp. 568-574).

Pero *Sebregondi retrocede* es el paradigma de esta puesta en acto del avatar manuscrito-libro. Escrito como libro de poemas, Lamborghini lo “prosicó”, le hizo agregados, supresiones, le injertó un célebre cuento (“El niño proletario”) y lo publicó como “novela” en la colección *Nuevos narradores* de ediciones Noé (Strafacce, 2008, pp. 265-274 y Aira, 2011, p. 305).

A pesar de que puede conjeturarse una complicidad entre el establecimiento de la obra llevada adelante por Aira y la versión del personaje que propone la biografía de Strafacce, resulta interesante que haya discrepancias entre los dos arcontes de este archivo obra-vida⁴. Aira señala el modo en el que la biografía vino a rectificar algunos puntos problemáticos en la vida y la obra del escritor (Aira, 2013, p. 304). La biografía, por su parte, se recuesta mayormente en el testimonio de Aira, citando las cartas del escritor a su futuro albacea en número muy superior a cualquier otra fuente. No obstante, cada uno tiene conjeturas diferentes sobre la escritura de *El fiord* y la publicación de *Sebregondi retrocede*.

El fiord está fechado al final del texto: Octubre 1966 – Marzo 1967. Strafacce niega que ese lapso se refiera al proceso de escritura. Su hipótesis es que el texto fue escrito hacia marzo de 1968, “en pocos días, tal vez en pocas horas” (2008, p. 129). El fechado al final sería un intento de Lamborghini de poner el texto en serie con los convulsionados acontecimientos políticos que vivía la Argentina entre esas fechas (2008, p. 131). La brevedad e intensidad del texto permiten conjeturar una escritura “en trance” (2008, p. 130). Fuera de un poema de juventud, rescatado en la edición de *Poemas 1969-1985* de Aira, se trata del primer texto literario de Lamborghini, escrito a los 27 años y después de circunstancias dramáticas: el abandono de su esposa e hija y su desencanto de la militancia político-sindical (Strafacce, 2008, pp. 125-135). Aunque la hipótesis

⁴ El arconte es el guardián del archivo y quien tiene la autoridad sobre el mismo. Ahora bien, en el caso de Aira, nuestra hipótesis implica una posición de arconte problemática: siéndolo innegablemente desde el punto de vista editorial, la propuesta de Aira desestructura lo que podría haber sido un archivo tradicional y “autoritario” de la obra de Lamborghini. Retomaremos esta paradoja en las conclusiones. Para la noción de arconte, *cfr.* (Derrida, 1997, pp. 10, 29, 56, 63 y 87) y (Tello, 2018, pp. 7-8, 25, 51, 196 y 239).

de Strafacce parece querer abonar el mito de ese comienzo apoteósico, las razones filológicas y la reconstrucción histórica la hacen bastante plausible.

Por eso resulta interesante la conjetura de Aira. En la “Nota del compilador” de la reedición de *Novelas y cuentos I*⁵, y después de decir que la biografía de Strafacce había ayudado a corregir erratas de las ediciones anteriores, Aira afirma: “La condición inaugural de *El Fjord*, su perfección, quizás también el prolongado trabajo de elaboración, quedan registrados con su característica ironía en la primera frase, que alude en su interrogación al ‘parto de los montes’” (Aira, 2013, p. 304). No obstante, en 1988, en el prólogo a *Novelas y cuentos* (Del Serbal, Barcelona), Aira escribía: “En Osvaldo hay una alusión a lo perfecto de verdad, que escapa al trabajo. Se trata más bien de la facilidad, una suerte de ‘escritura automática’” (1988, p. 8). ¿Cómo resolver esta contradicción? Pues bien, *El fjord* parece ser uno de los pocos textos de Lamborghini, sino el único⁶, en el cual no puede decirse que lleve las huellas del proceso que lo definió, dado que su perfección tanto puede abonar la conjetura de la “escritura en trance” (demasiado “redondo” para que haya sido escrito en mucho tiempo) como la de “larga elaboración” (demasiado bien escrito como para que haya sido dictado “de una sentada”).

Con *Sebregondi retrocede*, parece darse a la inversa: mientras la versión de Strafacce es harto verosímil y desmitificadora, el compilador propone una sagaz lectura borgiana. Se trata del primer texto que Aira escribe sobre Lamborghini, “De la violencia, la traducción y la inversión”, publicado en 1987 en la revista *Fin de Siglo* (y recogido en libro en 2021), un año antes de la primera edición de *Novelas y cuentos*. Su lectura funciona a posteriori como una explicación del establecimiento del texto que, veremos, pretende escapar a la *fijación* o, por lo menos, relativizarla. Este ensayo establece la clave de lectura para su ordenamiento del archivo, la edición de la obra y, a la postre, para su *versión*.

⁵ Tal como lo especifican los datos de imprenta de las ediciones que manejamos, las primeras ediciones de *Novelas y cuentos I* y *Novelas y cuentos II* fueron publicadas por Editorial Sudamericana en 2003. Los años de nuestras ediciones, correspondientes al sello Random House Mondadori, son 2013 para *Novelas y cuentos I* y 2011 para *Novelas y cuentos II*. La edición de *Novelas y cuentos* de 1988 (Del Serbal, Barcelona) recogía lo más importante de los dos tomos.

⁶ “El carácter fragmentario de todos los textos del período, incluido ‘Die Verneinung’, compuesto a partir de la reunión de ‘anotaciones’ al principio inconexas, no era siendo estrictos una novedad, puesto que en toda su producción anterior –con la sola excepción de *El fjord*, un texto ‘redondo’ en todos los sentidos de la palabra– se advertía, en mayor o menor medida, ese rasgo” (Strafacce, 2008, p. 551).



Dice Aira en ese primer texto:

La novela *Sebregondi retrocede* (1973), el segundo de los tres libros publicados por Osvaldo Lamborghini, estaba escrita originalmente en verso; el resultado total, esa suerte de efecto novelesco por cristalización de sentidos divergentes, no era más peculiar que en la versión publicada; creo que más bien lo era menos, y que la prosificación, que O.L. atribuía desdeñosamente a la deficiencia intelectual de los editores, enriqueció el libro (Aira, 2021a, p. 98).

Volveremos sobre esta “prosificación”. En el prólogo que se conocerá un año después, Aira esboza una lectura de *El fiord* también en términos de “pasaje”, pero no de verso a prosa, sino de alegoría a novela. El modelo es no obstante *Sebregondi retrocede*, cuya peculiar clave la proporciona la circunstancia poco menos que casual de la *adaptación* del texto “original” para poder ser publicado.

Strafacce, sin contradecir necesariamente esta ocurrente lectura, conjetura que Lamborghini adapta el texto, pragmáticamente, para poder publicarlo. Más todavía: cuando se le presenta la oportunidad, Lamborghini posee un solo relato publicable, “El niño proletario”. Pero posee la desventaja de ser todavía más breve que *El fiord*. Decide, entonces, *prosificar* su libro de poemas, intercalar el cuento y publicar el conjunto como una “novela”, designación genérica bastante problemática para denominar ese texto extraño (Strafacce, 2008, pp. 265-278).

La tesis de Aira es tan sugestiva como difícil de ceñir. En la prosificación de su segundo libro, encuentra la singularidad de Lamborghini. La circunstancia editorial materializa un fenómeno intrínseco a la obra. La intensidad de su primer libro se sostiene sobre todo en los recursos característicos de la poesía: ritmo, rima, métrica, aliteraciones, metáforas: Aira habla de la “uniforme densidad poética del texto” (2013, p. 304). Lo que, por otra parte, el escritor designó lacónicamente como “poemas”, hace uso del verso libre y abunda en narración, especialmente autobiográfica:

Pero hablar de “prosa narrativa” en Lamborghini es una simplificación, dado el pasaje programático y constante entre prosa y poesía en su escritura, el carácter narrativo de muchos de sus mejores poemas, la tenaz presencia de elementos no narrativos en su prosa (Aira, 2013, p. 303).

De modo que la prosificación de *Sebregondi* ya era *virtualmente posible* antes de que se realizara materialmente. En efecto, el mismo Lamborghini designará al verso como “prosa cortada” (Lamborghini, 2011, p. 264 y Lamborghini, 2012a, p. 78). El motivo del corte (tajo, incisión, herida,

marca), que se reitera en la obra, afecta aquí la originalidad del corpus textual: entre el primer *Sebregondi* y el segundo, lo que importa es el pasaje, la transformación, es decir, el proceso, el movimiento, la oscilación. La prosificación sería el *armado* de lo que antes había sido *cortado*: círculo que anula el antes y el después, el primero y el segundo, el texto original y el derivado. De ahí la paradoja: el estilo de Lamborghini es “instantáneo” (Aira, 2021a, p. 99) y, simultáneamente, obliga al movimiento entre lo actual y lo virtual, sin que se trate de uno ni de otro.

Strafacce ubica el relato *Neibis* escrito en 1974 como el momento en el que la obra de Lamborghini inicia una búsqueda y, también, entra en un período de imposibilidad (2008, p. 369). En la alternativa genérica, el escritor, “poeta de oído muy afinado” (Aira, 2008, p. 3), opta por dar preferencia al relato, pues este le abre el campo libre de la escritura, es decir, en definitiva, del *libro*. Dice Aira en la “Nota” a *Novelas y cuentos I*: “La saturación paroxística hace a la brevedad, y ésta establece una tensión con el proyecto ‘libro’, que domina el imaginario creador de Lamborghini” (2013, p. 305). Aunque la designación póstuma de *Novelas y cuentos* parezca inapropiada para una escritura informe, híbrida, hecha de pasajes y de virtualidades, no lo sería en cierto sentido. La novela pudo ser, para Lamborghini, la forma que permitía todas las deformaciones y transformaciones, la armazón proliferante en el que las *imposibilidades* se podían dramatizar, haciendo de la necesidad virtud⁷. Los cuentos, o “prosa narrativa llana” (Aira, 2013, p. 306), máximo exponente del cual es “El niño proletario”, se incrustan como relatos cerrados o aglutinados en la amalgama barroca de las novelas o “novelitas”. Las dificultades para escribir se dramatizan entonces en la novela del artista, que pronto incluirá los avatares de la edición.

Ahora bien, la hipótesis de la traducción virtual tiene una serie de correlatos temáticos que Aira apenas menciona. Uno es la transexualidad. Tal vez sea el más recurrente, debido a la importancia de la sexualidad, la abundancia de referencias psicoanalíticas, la literalidad pornográfica, las intertextualidades de Sade y de Genet. Aira apenas lo analiza, conectándolo con la cuestión política, pero sin profundizar: “La puesta en escena de ese continuo, del que es parte el pasaje de prosa a verso, y la transexualidad, y, yo diría, *todo* en la obra de Lamborghini, es la literatura misma” (1988, p. 11). Esta conexión en efecto puede desarrollarse: el sindicalismo, por un lado, y el peronismo plebeyo, es decir, la mujer proletaria (y especialmente, en Lamborghini, la trabajadora sexual) y el imaginario en torno a Eva Perón (Kraniauskas, 2000; Giorgi, 2015; Arce, 2020). Strafacce se esfuerza mucho por desautorizar una posible lectura *queer* de la transformación en mujer. Para los presupuestos de su biografía, se trataría más bien de un *deseo*

⁷ En el sentido en que Marthe Robert entiende la novela como género indefinido y encuentra en esa indefinición, precisamente, su singularidad (Robert, 1973, pp. 13-35).

de ser mujer, leído en clave psicoanalítica (2008, pp. 426-427). Strafacce lo considera otro avatar de la transformación de prosa en verso (coincidiendo exactamente con Aira):

Se trataba, en todo caso, de una transexualidad en el sentido de un pasaje de géneros [...] pero no en términos de comedia, como se jugaba en el caso de Manuel Puig, y tantos otros homosexuales “respetables”, sino en la crispación de una imposibilidad: mujer de verdad (nada que ver con el travestismo) “con pene” (Strafacce, 2008, p. 426).

Es difícil no pensar que hay una relación entre la afirmación de la heterosexualidad del escritor, categórica y con una argumentación por lo menos problemática (Strafacce, 2008, p. 426), y el reiterado desmedro de lo *queer*, que no obstante algunos trabajos críticos han encarado (Maristany, 2015; Mercier, 2017; Link, 2018).

En el primer texto de Aira, esta reversibilidad se piensa en términos de doble sentido o movimiento entre la vida y la muerte, la integridad y la mutilación, y agrega que este mecanismo se traduce temáticamente en sadismo (los pares vida/muerte e integridad/mutilación aluden a la obra del divino Marqués, no al término clínico que lleva su nombre) (2021a, pp. 99-100). En el prólogo, la transexualidad se menciona como al pasar, con cierto pudor. En el final del prólogo, Aira además afirma: “Fue venerado por sus amigos, amado (con una constancia que ya no parece existir) por las mujeres y respetado en general como el más grande escritor argentino” (1988, p. 16). En el caso de Aira, que Lamborghini fuera amado por las mujeres es más del orden de lo desmitificador, pero tiene la ventaja de poder conectarse con el motivo de lo femenino y el continuo que arma con lo marginal, lo proletario, lo plebeyo. Esos mismos pares son incluso productivos para leer: la integridad y la mutilación, por la tensión entre el imaginario lamborghiniiano del “libro” y la fragmentación intrínseca de sus procedimientos; la vida y la muerte, por la relación entre el imaginario lamborghiniiano de lo póstumo (lo analizaremos más abajo) y la también fatal circunstancia de una obra editada casi en su totalidad póstumamente.

El motivo del corte y la mutilación es fácilmente asociable a la violencia política de los sesenta-setenta y a la intertextualidad con Sade. No obstante, la mutilación es también la figuración de la incapacidad y nos volvemos a encontrar en Lamborghini con ese par: incapacidad no solo de escribir, sino también de vivir. El arte de Lamborghini consistió justamente en hacer de esa incapacidad una extraña obra; de su incapacidad de escribir, un procedimiento para poder escribir, una *ortesis escrituraria*: “Incidentalmente, Osvaldo tenía un método para escribir cuando, por alguna razón, ‘no podía escribir’: consistía simplemente en escribir una pequeña frase cualquiera, y después otra, y otra, hasta llenar varias páginas. Algunos de sus mejores textos (como *La mañana*) están escritos así; y podría pensarse quizás que todo está escrito así” (Aira,

1988, p. 10). De su incapacidad para vivir, un mito personal, una leyenda, una vida de artista, no convencional, tal como lo narra su biógrafo.

Perfección, facilidad, escritura automática, por un lado; dificultad, elaboración, ortesis escrituraria, por el otro. Esta tensión podría resolverse, en parte, pensando tres etapas de la obra de Lamborghini, siguiendo a Strafacce: una facilidad de escritura inicial con *El fiord*, que supuso una facilidad suplementaria para “hacer libros” (*Sebregondi retrocede*); una dificultad posterior, que abarca desde 1975 hasta, digamos, 1982: esta etapa está marcada por los proyectos abandonados, la fragmentación, cierta esterilidad, y se cerraría con la escritura de *Las hijas de Hegel*; un retorno de la facilidad, en la etapa barcelonesa, en el que el relato predomina por sobre la poesía y en el que además la tarea se abre a otros formatos que incluyen la imagen: pinturas, intervenciones, collages, etc. Pero esta resolución histórica es provisoria: la tensión entre facilidad y dificultad es, para nosotros, constitutiva de la obra.

Del repertorio de frases lamborghinianas, sobresalen algunas que declinan de modos diversos la relación dramatizada entre manuscrito y edición: 1. Primero publicar, después escribir; 2. Primero morir, después publicar; 3. Publicar, sin escribir.

La primera es la más célebre. Aparece por primera vez en el poema “En el cantón de Uri (fragmento)”, publicado en vida del autor en una revista y Lamborghini la reitera en varios de sus textos (Strafacce, 2008, p. 550). Al retomarla en sus lecturas, Aira la convierte en una frase célebre, como un epigrama. Desde el punto de vista de la biografía, puede interpretarse en relación con la fortuna que tuvo *El fiord*, lo que a la larga pudo terminar resultando perjudicial para el escritor: el mito de la obra maestra inaugural lo habría inhibido para la ejecución de su obra posterior.

En efecto, si se considera la vida completa de Lamborghini, *primero publicó*, en el sentido en que, como lo analizamos más arriba, la edición vino a intervenir directamente la poética, y *después escribió*, en el sentido en que, en sus últimos tres años de vida, produjo mucho más de la mitad de las páginas de sus obras editadas hoy, sin preocuparse por la publicación. Pero también puede pensarse en el sentido performático del escritor que publica para poder ser tenido por tal y entonces dedicarse a escribir en la medida en que sus libros lo han justificado. En este sentido, es interesante que en los años sesenta-setenta fuera relativamente fácil publicar. Actualmente, textos como *El fiord* o *Sebregondi retrocede* serían impublicables, y no solo por la actual cultura de la cancelación. En ese entonces también lo eran, pero había un mercado incluso para los textos subversivos y escandalosos (tanto por su forma como por su temática). Aira anota que el segundo libro de Lamborghini vendió unos mil ejemplares y que el escritor comentaba: “Efectos del *boom*.”



De su primer libro, Borges vendió sesenta y cuatro” (1988, pp. 7-8). Otra interpretación del *dictum* lamborghiniano la encontramos en la misma poética de Aira:

En el libro encontré el soporte mágico, el objeto que podía ser todos los objetos, sin ser ninguno, sin ceder a la lógica deprimente del objeto. Y no el libro soñado, el libro ideal, platónico, sino el impreso, real, publicado, no importa nunca ni cómo ni con qué fortuna (eso siempre me tuvo sin cuidado, al contrario, siempre preferí el libro más bien secreto). Creo que esa fue mi vocación, lo que me gustó hacer: publicar libros. Lo demás es secundario, por ejemplo escribirlos. El proceso está bien resumido en el lema de mi maestro: “Primero publicar, después escribir”. Hacerlo al revés, primero escribir, después publicar, es lo deprimente, porque entonces sí el libro se desprende de uno, como un producto se desprende de su productor, al que no le queda más que volverse tonto, envejecer y morir (2021b, pp. 179-180).

El *dictum* sigue el proceso de inversión lamborghiniano. Pero no es solo inversión de la lógica o del sentido común. Tal como lo piensa Aira (y la frase puede aplicarse a su propia obra), la idea cuestiona la prioridad de la obra como producto terminado, en última instancia siempre apropiable por el mercado.

En cuanto a “Primero morir, después publicar”, refiere a lo que Strafacce denomina poética del manuscrito póstumo de un gran escritor. Durante el período que va de 1975 a 1982 Lamborghini empieza a imaginar una suerte de poética póstuma, que podemos relacionar con la idea anterior de hacer un archivo. En efecto, hacia 1978 la fragmentariedad deja de ser un procedimiento para constituirse en un rasgo de cierto atascamiento, de cierta imposibilidad de “componer”, de “armar”, un libro para ser publicado. Lamborghini imagina, entonces, que lo que escribe son “inéditos póstumos”, textos que por su dispersión son, literalmente, impublicables. Ahora bien, esa dispersión y fragmentación pueden ser transvaloradas de sentido negativo en positivo: “Escribo como si ya estuviera muerto y canonizado” le dice en una carta a Aira de 1978 (Strafacce, 2008, p. 552). Solo el horizonte de la muerte puede justificar la transformación de esos textos dispersos en una “obra”. El imaginario de la obra póstuma presupone la consumación de libros que junten los fragmentos. Esto es coherente con la elección temprana de un albacea:

Escribir [para ser leído] como póstumo resolvía de un solo golpe el problema de la fragmentariedad o el inacabamiento de los textos y, a la vez, el de sus dificultades insuperables para ingresar, en tiempos cercanos a los de su escritura, al mercado. Además, tornaba concreto y actual aquel programa que privilegiaba el proyecto por sobre el producto [...] (Strafacce, 2008, p. 481).

En cuanto a “Publicar sin escribir”, refiere a su viraje final hacia la plástica (la frase la cita a Aira en el “Prólogo” a *Teatro proletario de cámara* [2008, p. 3] y dice que se hallaba en un papel suelto contemporáneo de su trabajo plástico). Lejos de responder este viraje a una imposibilidad de escribir, parece más bien su reverso, porque son los años en los que por fin Lamborghini puede encarar una novela extensa y compleja, *Tadeys*, texto que permanece como un secreto hasta después de su muerte incluso para su albacea. Mientras escribe *Tadeys*, Lamborghini recorta libros pornográficos, pega figuras en sus cuadernos, los colorea, escribe frases, hace collages. Es, también, la etapa de su obra final, el inclasificable *Teatro proletario de cámara*, “libro ilustrado, álbum de recuerdos, revista pornográfica intervenida, museo portátil” (Aira, 2008, p. 2), a los que se agregan, sueltos, dibujos, collages, libros intervenidos, una especie de “taller” del propio archivo.

La lectura de Aira y el establecimiento del texto

Dos son los textos de Aira que no constituyen paratextos: “De la violencia, la traducción y la inversión” y “Las dos fórmulas” (publicado en *El sexo que habla* en 2015, con motivo de la exhibición de la muestra plástica de Lamborghini en Barcelona). Los paratextos son los siguientes: el “Prólogo” a *Novelas y cuentos* de 1988 (el más extenso y complejo desde el punto de vista conceptual), el “Prólogo” al *Teatro proletario de cámara* de 2008, la “Nota del compilador” de *Novelas y cuentos I* (puesta al final del libro), la “Nota del compilador” de *Novelas y cuentos II* (puesta también al final), la “Nota del compilador” de *Tadeys* (puesta adelante) y las “Notas” de la edición de *Poemas 1969-1985* (que reúne el único libro de poemas publicado por Lamborghini con el mismo título, un delgado volumen, y los muchísimo más numerosos inéditos). Los ocho textos reiteran ideas y se solapan, con lo que constituyen un esbozo de ensayo sobre Lamborghini. También se pueden señalar algunas contradicciones, que tal vez Aira no haya querido resolver, dejando más bien que los argumentos contrarios tengan sentido según el contexto de cada intervención.

Del primer prólogo a las notas hay un cambio notorio. El prólogo tiene sentido como gesto contundente para justificar la reedición de todos los textos de prosa narrativa que Lamborghini publicó y los que no pudo publicar pero podría haber dado a la imprenta⁸. No obstante, al convertirse esta edición, años después, en dos tomos que incorporan otros textos, el prólogo

⁸ En relación con la figura del arconte, esa primera edición de *Novelas y cuentos* de 1988 sería más propia de una archivación en sentido tradicional, reeditando y editando textos “definitivos”.



desaparece y da lugar a discretas notas (aunque se retoman muchas de las ideas del primer ensayo y del prólogo). El mismo Aira señala el cambio:

La primera edición de este libro (Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988), reunió todas las narraciones que Osvaldo Lamborghini había publicado en vida, y las que había dejado preparadas para publicar, más algunos textos que las complementaban. Este criterio, que se impuso por la proximidad de su muerte y la dispersión de su obra fue perdiendo pertinencia con los años (2013, p. 303).

En cambio, la nueva edición abarca la totalidad de los textos de prosa narrativa, tanto editados como hallados en sus manuscritos (salvo *Tadeys*, cuyo volumen y constitución como libro autónomo obligan editarlo aparte). Este afán totalizador lo lleva a Aira a incluir textos que Lamborghini escribió fuera de sus papeles, en la obra plástica barcelonesa. Dice en la “Nota” de *Novelas y cuentos II*:

“Mujer interesante” y “El babeo...” son de 1985 y se encuentran en los libros artesanales que componía Lamborghini en sus últimos años, intercalados de dibujos y collages; el texto mismo está dibujado con lápices y tintas de distintos colores; *la transcripción es aproximativa* (2011, p. 307, el subrayado es nuestro).

Este avance fuera de los cuadernos manuscritos plantea el problema por el límite de soporte entre la obra literaria y la obra plástica, aunque la especificidad de esta última, como muestra *Teatro proletario de cámara*, sea discutible. Ya veremos que, para Aira, la obra plástica parece un avatar más de la obra literaria (una lectura que, si bien problemática, merece ser interrogada por su fuerza de persuasión y por la relación que establece con la edición).

En cuanto a *Poemas 1969-1985*⁹, también pretende incluirlo todo, aunque Aira aclara que no son completos porque no puede descartarse que aparezcan otros poemas en el futuro (2012a: 541): deja, por lo tanto, el archivo abierto al porvenir. Esta salvedad, sin embargo, no se hace respecto de las prosas narrativas. En las “Notas” del compilador, Aira anticipa el carácter visual de la escritura que le servirá después para enlazar el trabajo plástico con el literario:

⁹ La primera edición de editorial Sudamericana es de 2004. Citamos la edición de Random House Mondadori de 2012.

Hemos retenido bajo el título de *Poemas* todo lo que visualmente se pareciera a un poema (la “prosa cortada”) salvo en los raros casos en que él mismo había presentado como poesía una página en prosa, o en las series de textos que alternan prosa y verso, serie que hemos mantenido completas (2012, p. 541).

Nótese además que Aira retoma la idea de prosa cortada y da cuenta de la dificultad de establecer un límite claro entre prosa narrativa y poesía. La salvedad de los “casos raros” es necesaria porque muchos poemas largos, como “Los Tadeys”, no se diferencian formalmente de *Sebregondi retrocede*, incluido en *Novelas y cuentos*. El problema del compilador es en consecuencia arduo. Pero ese problema no deja de ser, al mismo tiempo, la conjeturada reversibilidad, que funciona *literalmente* en los textos que alternan prosa y verso. Puede agregarse, para volver a la cuestión del imaginario del “libro”, que los poemas largos están divididos por “capítulos”, como si se tratara de relatos (y, en efecto, como sucede con “Los Tadeys”, recurren a la narración, siempre interrumpida y problemática).

Tanto la primera edición de *Novelas y cuentos* como su posterior reedición y ampliación se conecta directamente con la descripción de Strafacce de la poética del manuscrito póstumo. En efecto, todos estos textos de prosa narrativa solo podían publicarse como conjunto, porque de modo separado resultaban muy breves. Una solución habría sido juntar dos o tres textos como libros de relatos: pero la heterogeneidad del corpus la volvía difícil, salvo en los últimos relatos, “La causa justa”, “El pibe Barulo” y “El cloaca Iván”; no obstante, se trata justamente del momento en que Lamborghini se desentiende de la publicación¹⁰ (y, problema suplementario, “El cloaca Iván” también quedó inconcluso). Lo paradójico de la obra de Lamborghini es que cuando, al final de su vida, consigue escribir relatos de cierta extensión o que hacen “ciclos”, la interrupción de los mismos, ya sea por cambiar de proyecto, o por la muerte, los deja incompletos.

Por último, el carácter fragmentario de casi todos sus relatos, su suspensión o inconclusión, la que a menudo no se sabe si es o no deliberada, parecen en efecto *cuajar como obra* recién con la muerte del escritor. Solamente su carácter póstumo justifica la totalización en la forma de cuatro libros (para limitarnos a la obra literaria). Según Aira y Strafacce, el libro es para Lamborghini la obra (recordemos la primera de sus célebres frases). Dice Aira: “A su regreso, convalenciendo de una grave enfermedad en la casa de su madre en Mar del Plata, escribió en

¹⁰ “Y una vez que Lamborghini pudo sacarse de encima la figura imaginaria, pero terriblemente aplanadora, del editor, pudo montar el “tallercito” como una máquina del tiempo con la que se detenía, para expandirlo indefinidamente, el momento de la creación” (Aira, 2015, p. 28).

pocas semanas, entre septiembre y octubre de 1982, su ‘libro’ más acabado y perfecto, *Las hijas de Hegel*” (2013, p. 307). Para comprender el juicio, no hay que separarlo del análisis que venimos haciendo. No significa, por ejemplo, que *Las hijas de Hegel* sea superior a *El fiord*. Más bien, quiere decir que *Las hijas de Hegel* es lo más cerca que Lamborghini estuvo de lograr, en la clausura de su etapa de relatos breves y fragmentarios, ese *libro* que podría publicarse: por ejemplo, por la separación en capítulos o por una extensión suficiente para su edición. En el “Prólogo” a *Teatro proletario de cámara* Aira afirma:

Los tres libros que publicó, en efecto, *El Fiord*, *Sebregondi Retrocede* y *Poemas*, tienen pocas páginas y cifran su intención en la acuñación más concisa de la frase y el verso. A fines de 1982, al partir por segunda vez a España, dejaba en manos de sus amigos el manuscrito de una “novela”, *Las Hijas de Hegel*, que tampoco excedía las cien páginas, compuesta de tres relatos o partes; allí culminaba no solo la intensidad y madurez de su modalidad de siempre, sino también su posibilidad de extensión (2008, p. 1).

Mientras *El fiord* se vuelve libro al juntarse con su epílogo, *Las hijas de Hegel*, aunque no fue publicado en vida, sería lo más cerca que Lamborghini llega de la estructura y la extensión de un libro editable sin renunciar a la fragmentación. Strafacce también lo considera de importancia capital. Ambos, compilador y biógrafo, parecen considerarlo superior a sus últimos relatos, incluido *Tadays*.

Como hemos visto, el primer ensayo de Aira parte del avatar material de la prosificación de *Sebregondi retrocede* y proporciona la clave de lectura de la obra y, además, del establecimiento del texto por parte del compilador. Dice Aira en la “Nota” a *Novelas y cuentos I*: “Aun dejando de lado el hecho de que el resultado no es lo más adecuado para conformar a un editor comercial, el proceso [de prosificación] tiene demasiados rasgos lamborghiniños como para adjudicarlo a un azar de publicación” (2013, p. 305). Esos “rasgos” constituyen el núcleo de la lectura airiana arriesgada en el primer ensayo y en el primer prólogo: la *virtualidad* de la escritura lamborghiniña, pensada a partir de la *reversibilidad* entre prosa y verso, el verso como “prosa cortada” y la prosa como relato de intensidad poética. Lo que sucedió con la prosificación de su segundo libro manifiesta un fenómeno intrínseco a la obra: lo que es actual, coexiste con lo virtual. Leer la prosa es restituir la música de la poesía y leer los poemas es restituir la prosa de la que los versos fueron “cortados”. Pero, también, la prosa narrativa se “corta” porque el relato se interrumpe, se decepciona, se estanca: la sintaxis, correlativamente, arma “frases” en el sentido musical. El procedimiento del frase-por-frase, explicado más arriba, hace también a este “corte”.

Es entonces en este punto en el que la lectura del Aira ensayista conecta con las decisiones del compilador. La inclusión, en *Novelas y cuentos II*, de la primera versión de *Sebregondi retrocede*, no es meramente archivística o fetichista: el lector puede “cotejar” las dos versiones y hacer la experiencia de la reversibilidad *directamente*. Ya en el primer ensayo, Aira adelantaba la “providencial conservación de una copia de la versión primitiva” (2021a, p. 98). Sin embargo, al año siguiente, no la incluye en la edición de *Novelas y cuentos* de Del Serbal, conservando la concepción de una versión definitiva, la que el autor publicó. Con los dos volúmenes posteriores, que hacen ingresar textos inéditos, manuscritos, algunos no terminados o de los cuales no sabemos si Lamborghini los consideraba publicables, Aira incluye la versión primitiva.

Lo mismo ocurre con la inclusión de los borradores y textos preparatorios de *Tadeys*. Aira aclara en la “Nota” que los tres capítulos de la novela estaban separados en carpetas numeradas y que los acompañaba un manojo de hojas sueltas. Con el mismo criterio de la reversibilidad y la puesta en página del proceso, incorpora esos papeles como “Textos complementarios”. En la “Nota”, Aira se refiere al proceso y lo conecta con otros proyectos en los que Lamborghini trabajaba en simultáneo: “La causa justa” y “El pibe Barulo”. Veremos más abajo que Aira subrayará, de la etapa barcelonesa, la idea de “proyecto”.

La novedad de *Tadeys* estriba en un cambio de ritmo en el proceso de escritura de Lamborghini: “La fantástica velocidad (trecientas páginas de una ficción densa y compleja, en tres meses) es uno de los enigmas. El otro es que el autor haya mantenido en secreto los *Tadeys*” (2012b, p. 8). Este secreto no implica solo que Aira no conoció el manuscrito hasta después de su muerte, sino que ni siquiera tuvo noticia del proyecto. Por otro lado, esa velocidad contrasta con la lentitud y la dificultad de Lamborghini en la década del setenta y también, según el mismo compilador, la larga elaboración de *El fiord*. Esta velocidad y facilidad también se pueden explicar, aunque no de modo exclusivo, por las condiciones materiales que Lamborghini encuentra en Barcelona: provisto de casa, comida y materiales de trabajo por Hanna Muck, el escritor, después de años de nomadismo, puede por fin dedicarse solo a escribir y a su trabajo plástico y artesanal.

Aunque *Tadeys* sea bastante diferente de las otras prosas narrativas, Aira señala la anticipación, por un lado, de estos “personajes” en textos anteriores, como el poema que lleva por título “Los Tadeys” fechado en 1974 y, por el otro, de la referencia a una bebida alcohólica ficticia y a la fabulación de un imperio, en un proyecto teatral que Lamborghini había emprendido con Roberto Scheuer¹¹. Sin embargo, como pasa en Lamborghini, la palabra importa más que la referencia: en

¹¹ El texto fue publicado recientemente: Lamborghini, Osvaldo y Scheuer, Dodi: *Una nueva aventura de Irene Adler*, Buenos Aires, La Bestia Equilátera, 2017. Al ser un texto dramático y en coautoría, queda afuera de la



el poema de 1974, los tadeys no eran los monos lampiños de la novela, sino unos roedores hediondos asociados a rituales imperiales.

Para situar la lectura de *Teatro proletario de cámara*, Aira recupera la conjetura de que la brevedad e intensidad poética caracterizan los libros que Lamborghini publicó en vida. En esa modalidad de intensidad, *Las hijas de Hegel* representa su culminación. La etapa barcelonesa, en contraste, significará un cambio: los proyectos de largo aliento toman forma narrativa. Aira enumera:

Tadeys, la saga de un reino atroz, que lo llevó a una narración de tipo casi convencional; y luego la serie del *Pibe Barulo*, en la que a la intención narrativa se suma la de un realismo con elementos costumbristas y de tipología de la vida argentina, sin renunciar al peculiar exceso expresionista lamborghiniano. En ambos casos se trata de relatos encadenados, que tienden a una extensión ilimitada (2008, p. 2).

Lo “casi convencional” de *Tadeys* podría entenderse del siguiente modo. Todas las prosas narrativas escritas por Lamborghini antes de su etapa barcelonesa, o bien se caracterizan por la brevedad e intensidad poética, o bien por la fragmentación e interrupción del relato. En Barcelona, Lamborghini por primera vez escribe relatos extensos, lineales: en este sentido, serían convencionales. No lo son (por eso el “casi”) debido a que los excesos temáticos de la obra se mantienen y hasta se acentúan en la última etapa. La “serie” de *El pibe Barulo* (que incluye *La causa justa*) también sería convencional por el “costumbrismo”, pero el expresionismo compensa esa convencionalidad. Lo interesante de este párrafo, además de la necesidad de Aira de colocar a *Teatro proletario de cámara* en la serie estrictamente literaria, es la intención de salvar ese convencionalismo de un tipo de relato al que el amigo y albacea no estaba acostumbrado. Lo probaría el hecho de que, a pesar de la cohesión que guardan todos los textos de Aira sobre Lamborghini, ese “peculiar exceso expresionista” aparezca por primera y única vez aquí. El expresionismo es una categoría que Aira utiliza para leer a Arlt, pero no a Lamborghini, aunque la palabra “exceso” si es muy característica de esta obra. Da la impresión de que Aira da por sentado de qué se trata ese peculiar exceso expresionista (al llamarlo “lamborghiniano”), pero lo cierto es que nunca antes ni después lo menciona.

consideración de los cuatro libros editados por Random House Mondadori. Según Aira en el “Prólogo” a *Teatro proletario de cámara*, Roberto “Dodí” Scheuer, hombre de teatro, le habría dado a Lamborghini la idea de este título.

Sea como fuere, se nota el afán de Aira por integrar los nuevos relatos, en algún sentido diferentes de la etapa argentina, a la poética del autor de *El fiord*. Pero esta caracterización le sirve también para poner el énfasis en otro concepto: el de proyecto. En este punto, Aira se apoya en la biografía de Strafacce. No obstante, todo es del orden de la conjetura, aunque se avale en el trabajo de archivo con los manuscritos. Por un lado, la idea de “saga” y de “serie” sugieren un trabajo virtualmente infinito: *Tadeys* podría haber continuado, lo mismo que *El pibe Barulo*. Habría que agregar en este sentido, tal como lo dice el compilador en la “Nota” de *Tadeys*, que incluso hay una conexión entre la saga y la serie: el cura Maker, protagonista del tercer capítulo de *Tadeys*, se transforma en el pibe Barulo (2012b, pp. 10-11). Por otro, la inconclusión es la consecuencia de la interrupción que se produce entre los mismos proyectos, que a veces parecen simultáneos: la saga y la serie se interrumpen “uno al otro y fueron interrumpidos además por un tercero, el *Teatro proletario de cámara*” (Aira, 2008, p. 2). De esta manera, Aira conecta los últimos relatos de Lamborghini con *Teatro proletario de cámara* y, en sentido general, con cualquier acción artística que el escritor emprendiera en Barcelona: pues lo que caracteriza esta etapa es el “proyecto”, independientemente de su ejecución. Nótese que aquí el “corte” se da entre los proyectos: uno interrumpe al otro y cada uno queda inconcluso.

Esta lectura es coherente con lo que Strafacce llama la poética del manuscrito póstumo. Esa poética, que Lamborghini imagina a fines de los setenta, se lleva adelante en la etapa barcelonesa. El “giro” hacia la plástica es así puesto en un contexto en el que se lo puede subordinar a la tarea literaria:

La deliberada división en tomos, además de imponer a priori, en hueco, una dimensión monumental, sugiere una “colección”, y ésta el trabajo editorial. Este trabajo da una clave del antecedente más inmediato del *Teatro proletario de cámara*, no necesariamente anterior en el tiempo: la confección de libros artesanales, de los que Lamborghini hizo una buena cantidad, algunos de ellos encuadernando papel en blanco (que en su mayor parte quedaron sólo con las primeras páginas dibujadas, pintadas o escritas), algunos reformando libros ya existentes (cubriendo de pintura blanca el texto, dibujando o escribiendo encima del texto impreso o pegando figuras recortadas). “Hacia el libro”; después se ocuparía de escribirlo (Aira, 2008, p. 2).

Para Aira, entonces, la ampliación de formato (del manuscrito al trabajo artesanal y plástico) significa una puesta en juego de la autoedición, con lo que continúa la tematización lamborghiniiana de la publicación, dominada por ese imaginario del libro:



Los contratiempos que sufren o se inventan los escritores con sus editores, potenciales o reales, son parte del folclore más trillado de la literatura. En Lamborghini estos trastornos se tematizaron, en poemas y relatos, así como en algunas de sus frases gnómicas, que postulaban una inversión del método establecido y aceptado del oficio (“primero publicar, después escribir”) (Aira, 2015, p. 27).

Otro elemento suma fuerza a esta hipótesis, y Aira lo retoma en “Las dos fórmulas”: la circunstancia biográfica (de nuevo la acción conjugada con Strafacce) de que Lamborghini había tenido una temprana vocación por la pintura, anterior a la literaria, a la que vuelve en Barcelona. En efecto, en sus últimos tres años, Lamborghini se encierra en una pieza y casi no sale de la cama: una especie de regreso a un estadio infantil o incluso prenatal. En este sentido Aira interpreta el título: “de cámara”, porque la publicación deja de ser una instancia social y se vuelve juego privado, secreto. Esto es coherente con el hecho de que Lamborghini ya no se preocupa, en Barcelona, por hacer publicar sus libros.

La lectura de Aira resulta bastante persuasiva. No obstante, su afán por subordinar lo plástico a lo literario lo lleva a una lectura un poco forzada de *Teatro proletario de cámara*: “El *Teatro Proletario de Cámara* conjuga poesía y relato, la primera en el juego de la rima, el hallazgo lingüístico o la formulación sorprendente, el segundo por la presuposición de historias que contiene cada imagen” (2008, p. 2). El “hallazgo lingüístico” es el subrayado que realizaba Lamborghini sobre textos que ilustraban (o meramente acompañaban) las imágenes que recortaba de novelas pornográficas. Si bien *Teatro proletario de cámara* no ha sido muy abordado por la crítica, hay trabajos que tratan de atender a su dimensión específicamente plástica (Ladagga, 2007; Roma, 2015; Cristófalo, 2016; Pérez, 2020). Pero Aira vuelve a la oscilación entre poesía y relato en la conjugación de texto e imagen. De esta manera, conecta este heterogéneo trabajo de Lamborghini con la lectura comenzada en su primer ensayo: la reversibilidad, la oscilación, entre poesía y relato. Aunque astuto y persuasivo, uno no puede evitar pensar que Aira *fuerza* un poco la lectura para hacer “entrar” el último trabajo de Lamborghini en la esfera de su lectura.

Lo interesante de la idea del proyecto es que declina de otro modo la idea de virtualidad: la edición de la obra incluye tanto lo terminado como los borradores y, además, incluye *lo que Lamborghini no escribió* . El proyecto abarca lo planeado, lo programado, la posibilidad de continuar de los grandes relatos. Esta idea ya se anticipa en el “Prólogo”:

Matinales (aguas del alba) estaba destinado a formar *pendant* con otro cuento, protagonizado por el Marqué de Sebregondi, que tendría por subtítulo “Alcoholes del crepúsculo”, y que sería la explicación, en un bar, de la frase “Ya no hay poesía que me espante”. Lamentablemente, no fue escrito (1988, p. 13).

Lo virtual, entonces, permite incluir también lo que Lamborghini no escribió, pero proyectó escribir. Esta cita, además, ilustra un procedimiento lamborghiniano, que el prólogo explica: la idea de que, en muchos de sus textos, el relato se escribe solamente para justificar una frase, una “música”. La frase “Ya no hay poesía que me espante”, atribuida al Marqué de Sebregondi, aparece en *Sebregondi retrocede*; explicar esa frase, y obtener de esa explicación un relato, tiene algo de operación con el *ready-made*, otra clave de lectura de Aira: “La interrupción de *Tadeys* pudo deberse a la prisa por llegar a una forma más adecuada, a una visión que ya no necesitara palabras, o sea que las liberara para otras funciones; la imagen irrumpe en su materia propia, como un *ready-made*” (2008, p. 3).

La conjetura sobre el paso de lo público a lo privado en la etapa barcelonesa tiene un correlato en las “Notas” a los *Poemas 1969-1985*. También se apoya en la biografía de Strafacce, porque recupera un modo de circulación de los textos de Lamborghini que excede lo privado sin no obstante ser del todo público: “No todo este material es rigurosamente inédito. Una forma de ‘publicación’ privada que usó Lamborghini fue la de dactilografiar poemas y darlos a leer, o regalarlos a sus dedicatarios” (2012a, p. 542). En efecto, si hay una tensión constante entre el manuscrito y el libro, la copia dactilografiada (tarea que en Lamborghini empieza a delegar en su albacea a partir de *Las hijas de Hegel*, con excepción de *La causa justa*) es una forma de resolución provisoria. La misma noción de “inédito” se vuelve problemática, tanto por el trabajo de autoedición de la etapa barcelonesa como por la circulación semi pública en los años setenta de sus textos no editados.

Aira además le atribuye a Lamborghini la idea de la superioridad de la literatura respecto de cualquier otra arte: “La superioridad absoluta que le adjudicaba a la literatura residía en la articulación lúcida del pensamiento, y en un segundo momento a la generación de un campo de transformaciones de la lengua que terminaban imponiéndose a la idea” (2015, p. 23). Como Aira mixtura en sus textos las conversaciones que tenía con Lamborghini no puede saberse exactamente qué ideas son de éste y cuáles del compilador. En este punto también la biografía viene a darle cierto fundamento a sus afirmaciones. Pero no importa tanto la verdad o exactitud de este recurso al testimonio. El protagonista de la biografía y el personaje de los textos de Aira son una construcción, así como lo es también el establecimiento de la obra llevada adelante por



el compilador¹². La misma tesis de Aira sobre la “versión” del texto sin original puede aplicarse al escritor: el Lamborghini de Strafacce y el de Aira (si es que son el mismo: a menudo lo parecen) son versiones.

Pero volvamos a la cita. Esa “generación de un campo de transformaciones” nos reenvía al centro de la argumentación del compilador. Nuevamente, como en *Teatro proletario de cámara*, Aira se las arregla para generalizar su clave de lectura. A partir de la historia de que Lamborghini regresa en cierto modo a su infancia en la tarea plástica de sus últimos años, ensaya una sugestiva conjetura que implica cierta clave psicoanalítica (aunque tomada con sorna). La “articulación lúcida del pensamiento” se opone al magma chorreante y pegajoso de la pintura:

[...] cómo era posible que de ese magma pegajoso y chorreante se hubiera llegado a la acuñación precisa y elegante de la palabra, a la bella sintaxis de la inteligencia. ¿No habría en estos opuestos una explicación del contraste entre la enunciación exquisita de su discurso y la materia procaz que se empeñaba en contener? (2015, p. 24).

El magma chorreante, pre-natal, uterino, pasa de la pintura a la escritura y se vuelve materia procaz (la temática abyecta y grosera) articulada en una sintaxis exquisita, poética. No obstante, no es la madre lo que se juega en la operación, sino el padre (otra vez la reversibilidad):

En *Sebregondi retrocede* (1973) hay un pasaje que podría querer decir algo más que la obviedad psicoanalítica que propone: “Cualquier dibujo de chico, si se lo mira bien... revela la influencia del padre, o la calidad de padre del adulto que ha fluido hacia el dibujo a través de la mano del chico”. Y más adelante: “El dibujo horroriza en el sector donde el padre ha fluido” (Aira, 2015, pp. 24-25).

Es el padre el que fluye y es la escritura la que exorciza la sustancia paterna. Esta curiosa inversión de la vulgata lacaniana (madre/imaginario y padre/simbólico) “cerraba la puerta a cualquier otra psicologización” (2015, p. 26). Si en la desmitificación del prólogo se apuntaba, tácitamente, a ex amigos de Lamborghini, como Germán García, Aira continúa en este último texto ajustando cuentas con la reducción de la obra de Lamborghini a la clave psicoanalítica, tan poderosa en la revista *Literal*, de la que formó parte junto con García y Luis Guzmán (Arce, 2021).

¹² “El archivo, en tanto territorio de disputas, pone en juego no solo el control de aquello que puede ser dicho, sino además la construcción misma de la realidad y no apenas su conservación, como pretendían los positivistas. En este sentido, se revela que el archivo no representa un pasado, no da testimonio histórico, lo construye” (Pedrosa-Klinger-Wolff-Cámara, 2021, p. 28).

El título del texto de Aira (“Las dos fórmulas”) recupera dos frases privadas o semipúblicas: “Yo vengo de ahí” (refiriéndose a su infancia de niño pintor) y “Me puse un tallercito”, que Aira cita de una carta que Lamborghini le escribe pocos meses antes de morir. El “tallercito” remite al espacio de la infancia, pero además conecta el “atelier” de Barcelona con el imaginario obrero o “proletario”: el jubilado que se pone un tallercito al final de su vida.

Aira vuelve sobre el avatar escribir-publicar y sobre el dictum “Primero publicar, después escribir”. En este contexto, la interpretación del trabajo plástico implica la valoración del manuscrito: “Era menos una escritura que una caligrafía, una “puesta en página” de índole pictórica” (2015, p. 26). La escritura manuscrita se pone en serie con el trabajo plástico y la tematización del publicar se transforma en el diseño de libros artesanales: de la bidimensionalidad de la página o tela a la tridimensionalidad del objeto. ¿Cómo interpreta Aira en este contexto el dictum lamborghiniiano? Aquí ya no es posible ser coherente con lo dicho en otros textos acerca del libro editado como dominante del imaginario del escritor y la concepción, que también suscribe Strafacce, de que para Lamborghini sin publicación no había obra. Por el contrario, esta valoración del manuscrito implica que la edición destruye el ejercicio caligráfico: “[...] al hacer el libro, al darle entidad pública, material, histórica, relegaba a la nada el manuscrito, y con él el trazo, y la tachadura, y todo el juego de grafología trascendental en el que el escritor había puesto a prueba los deleites y horrores de los fluidos paternos, que eran en definitiva la materia de lo que escribía” (2015, p. 27).

Pero tal vez no haya contradicción. Para Aira, hay en la etapa barcelonesa un pasaje (otra vez la reversibilidad) entre lo público y lo privado. Este pasaje coincide con esa especie de retorno de Lamborghini a su infancia, lo que también implica una inversión, como lo sugería en el “Prólogo”: “Parecía haber nacido adulto” (1988, p. 7). Este nacimiento adulto alude a la escritura de *El fiord*: una primera obra sin aprendizaje, obra maestra instantánea. La idea la reitera en las “Notas” de *Poemas 1969-1985* al referirse al hallazgo de un poema de juventud, el único dato de una temprana vocación literaria: “Con una sola y sorprendente excepción, no se han conservado poesías juveniles. *El Fiord* (1969) sigue siendo el umbral inaugural de su obra. Si hubo aprendizaje, se completó con este relato, cuya perfección le impone al lector (y antes al editor) una norma de prudente respeto a todo lo que vino después” (2012a, p. 541). No importa si la escribió en poco tiempo o en mucho: mientras en general los escritores publican sus primeros textos en su juventud y después reniegan de ellos, Lamborghini se inicia con una obra ya madura, para muchos lo mejor que escribió. Nace adulto y muere joven (Battistoni, 2022, p. 8). Esta inversión coincide con el paso de la dificultad, lentitud y elaboración de los primeros textos y publicaciones (un ritmo de artista maduro) a la facilidad, velocidad y productividad de la última etapa (un ritmo de artista joven).



La valoración plástica del manuscrito implica otra contradicción aparente. En el “Prólogo”, Aira afirma que en los papeles de Lamborghini no hay borradores: “Todo salía bien de entrada” (1988, p. 8). Ahora, en cambio, el trabajo de corrección del manuscrito implica una tarea plástica:

El trazo podía convertirse en mancha, según la curiosa receta que daba Lamborghini para corregir un texto que había salido mal; era una transmutación de valores que se aprovechaba de la disposición espacial en la página de lo escrito, y requería una mirada de pintor más que de escritor: había que buscar con cuidado, hasta encontrarla, a la palabra que estaba envenenando todo, y tacharla –pero tacharla bien, pasando cien veces la lapicera si era necesario, hasta que la tachadura quedaba de un negro sólido impenetrable, asegurando que nadie nunca pudiera leerla. Con esa simple cirugía de extirpación lo escrito se volvía excelente (2015, p. 25).

De nuevo, la contradicción puede ser resuelta atendiendo al carácter táctico de los textos de Aira o simplemente considerando que hay manuscritos con pocas correcciones y otros con muchas. Lo que importa es en todo caso la interpretación de Aira, que le permite continuar las premisas de sus dos primeros textos. Las correcciones de Lamborghini, al ser las de un poeta y no tener motivos de significado, pueden conectarse con la tesis airiana de la reversibilidad:

Se lo puede ver en un examen de sus manuscritos, en los que los remplazos obedecen a motivos de llenado más que de significado. Un “occidente” puede pasar a ser “accidente”, y la frase se las arregla para volver a significar. La imagen mental que se hiciera el lector era perfectamente intercambiable, y debería costar lo mismo una catástrofe ferroviaria que los colores de un ocaso (2015, p. 24).

Esta ingeniosa sugerencia justifica al mismo tiempo las decisiones del compilador, por ejemplo en esa “transcripción aproximativa” que citamos más arriba. También, la inclusión de los borradores. En la imagen mental del lector, lo intercambiable es la simultaneidad de lo actual y lo virtual. Tanto la corrección como la errata se vuelven valores, porque colocan en primer plano el proceso y no el producto terminado. El mismo Aira da un ejemplo en el “Prólogo”:

En cuanto a *Sonia, o el final*, debo decir algo sobre un punto preciso del texto. Fui yo quien lo pasó a máquina; la copia fue revisada por Osvaldo y la publicación se realizó simultáneamente en dos revistas muy diferentes, una de alto vuelo intelectual, la otra de ribetes pornográficos. En ambas una frase, hacia el final del cuento, dice “casa quinta casa”, lo que parece obviamente una errata por “quinta casa quinta”. Mi copia a máquina da la primera lección; el manuscrito (creo recordar que eran unas hojas sueltas) se ha perdido. Como Osvaldo revisó la copia, caben las siguientes posibilidades: que el texto

dijera realmente “casa quinta casa” y se le haya pasado por alto al revisarlo; o bien que él hubiera escrito originalmente “quinta casa quinta” y la lección incorrecta *no* se le haya pasado por alto sino que haya preferido el error, que echa a perder el chiste pero lo hace pasar (y esto es muy lamborghiniiano) a un nivel ultratextual, a cargo del lector (1988, pp. 13-14).

Como en la prosificación pedida por el editor, la errata del transcriptor no solo no altera, sino que incluso mejora el texto primitivo. El “nivel ultratextual” implica al lector en la medida que es quien actualiza lo virtual y virtualiza lo actual.

Conclusiones

Dos corolarios para terminar.

Aira se cuida de escribir “primitivo” en vez de “original” cuando se refiere a la primera versión de *Sebregondi retrocede*. Pues su conjetura es que la escritura de Lamborghini es un campo de transformaciones en el que no existe antes ni después. Incluso *El fiord* constituye una oscilación entre lo alegórico y lo novelesco:

El fiord es una alegoría, pero mucho más que eso es una solución al enigma literario de la alegoría, que intrigó a Borges. La solución que propone Osvaldo, tan sutil que, al menos a mí, me resulta casi inaprensible, consiste en sacar el sentido alegórico de su posición vertical, paradigmática, y extenderlo en un continuo en el que deja de ser él mismo (de eso se trata el sentido, todo sentido, de un abandono de un término por otro) y después vuelve a serlo, indefinidamente (1988, p. 11).

La alusión a Borges no es casual: se trata del famoso ensayo “De las alegorías a las novelas”. De ahí que, concluyamos nosotros, la oscilación se produzca aquí entre lo alegórico y lo novelesco, aunque Aira no lo diga exactamente de ese modo. En todo caso, la referencia a Borges es clave para su lectura. Pues la desaparición de lo original, la anulación del origen, que puede concluirse de la tesis de Aira sobre la reversibilidad, tiene un sentido netamente borgiano. La misma declinación de la palabra “traducción” del primer ensayo tiene ese tamiz, pues no se trata del paso de una lengua a otra, sino de una noción amplia de traducción: en “Los traductores de *Las mil y una noches*”, Borges se desentiende del texto original (no conoce el árabe) y atiende a la invención de cada traductor en particular conectándolo con el imaginario árabe de su lugar y época (Pauls, 2013, pp. 107-108). La escritura de Lamborghini es pura versión sin original, simultaneidad de actualidad y virtualidad.

En relación con el poder arcóntico del albacea y compilador, nuestro recorrido nos permite concluir que, lejos del arconte tradicional que autoriza su trabajo como definitivo, Aira ha intentado construir la obra de Lamborghini a partir de una lectura de su poética. En esta lectura, y con la ayuda de la biografía, ha desplazado el gesto autoritario del arconte tradicional al haber dejado, gracias a la lectura, su *firma*, esto es, “la impresión dejada por el autor sobre su propio archivo” (Pedrosa-Klinger-Wolff-Cámara, 2021, p. 32)¹³. Se pueden discutir los resultados y también los límites de esta elección, así como la lectura misma. Lo que nos parece innegable es el intento, que renuncia a la pretensión positivista de una versión definitiva y original, y la justifica en la poética del mismo escritor.

El otro corolario no lo declara Aira, pero creemos que puede extraerse de su lectura. Resulta muy interesante porque va en contra de la mayor parte de la crítica sobre esta obra y discute una suerte de vulgata: la idea de que en Lamborghini importa la materialidad, el significante, la letra, la materia (visual, plástica, grafológica), en última instancia, que se trata de *una escritura materialista*. De la lectura de Aira, se puede concluir exactamente lo contrario: la oscilación vuelve la escritura algo fantasmático, evanescente, inmaterial. A pesar del peso temático del materialismo (que en Lamborghini es un bajo materialismo: lo abyecto) y del juego significante, la tesis de la reversibilidad desmaterializa la obra, la vuelve puro proceso, incesante, infinito.

En este trabajo, no ha sido necesario suscribir o rechazar esta lectura. Nos hemos limitado a mostrar cómo ésta justifica el trabajo del transcriptor y compilador, en un gesto anarquístico, que rehúye la fijación definitiva de la concepción tradicional de archivo. No obstante, no podemos dejar de señalar que esta lectura es desestructurante de cierta imagen estabilizada de la obra de Lamborghini. En este sentido, merece que se la discuta y se la ponga a prueba. El hecho de que Aira no haya escrito ese libro sobre Lamborghini, pero lo haya sugerido, deja la tarea a los críticos estudiosos de esta obra.

Referencias

- Aira, C. (1988). Prólogo. En O. Lamborghini, *Novelas y cuentos* (págs. 7-16) Del Serbal.
- Aira, C. (2000). La nueva escritura. *Boletín del Centro de Teoría y Crítica Literaria*, 8, 165-170. <https://www.cetycli.org/publicaciones/boletines/43-boletin-8.html>
- Aira, C. (2008). Prologo. En O. Lamborghini, *Teatro proletario de cámara* (págs. 1-8) Compostela.
- Aira, C. (2011). Nota del compilador. En O. Lamborghini, *Novelas y cuentos II*, (págs. 305-308) Random House Mondadori.

¹³ “La firma puede ser pensada, entonces, como la fuerza de la ausencia de control, la presencia de la ausencia del arconte, que ejerce un control fallido y paradójico, fantasmal, espectral, ceniciento” (Pedrosa-Klinger-Wolff-Cámara, 2021, p. 32).

- Aira, C. (2012a). Notas. En O. Lamborghini, *Poemas 1969-1985*, (págs. 541-451) Random House Mondadori.
- Aira, C. (2012b). Nota del compilador. En O. Lamborghini, *Tadeys*, (págs. 7-11) Random House Mondadori.
- Aira, C. (2013). Nota del compilador. En O. Lamborghini, *Novelas y cuentos I*, (págs. 303-311) Random House Mondadori.
- Aira, C. (2015). Las dos fórmulas. En AA.VV., *El sexo que habla: Osvaldo Lamborghini*, (págs. 23-28) MACBA.
- Aira, C. (2021a). De la violencia, la traducción y la inversión. En *La ola que lee*, (págs. 98-101) Random House Mondadori.
- Aira, C. (2021b). Ars narrativa. En *La ola que lee*, (págs. pp. 176-182) Random House Mondadori.
- Arce, R. (2020). Las hijas de Hegel. De la estatalidad fálica a la revolución de los géneros. *Estudios de Teoría Literaria*, 19(9), 141-154. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/3397>
- Arce, R. (2021). Primero morir, después publicar. Archivo, edición y canon en la obra de Osvaldo Lamborghini. *Revista [sic]*, 29, 17-33. <http://revistasic.uy/ojs/index.php/sic/article/view/6>
- Battistoni, Nieves (2022). *Justicia biográfica: los ensayos de C. Aira sobre O. Lamborghini y A. Pizarnik* [ponencia no publicada]. Jornadas de investigación "La escritura del ensayo y el ensayo de los escritores", Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, 28, 29 y 30 de abril.
- Borges, J.L. (2007). De las alegorías a las novelas. En *Otras inquisiciones, Obras Completas II*, (págs. 147-150) Emecé.
- Borges, J.L. (2008). Los traductores de *Las mil y una noches*", en *Historia de la eternidad, Obras Completas I*, (págs. 473-494) Emecé.
- Cristófalo, A. (2016). El teatro proletario de Osvaldo Lamborghini. En S. López (ed.), *Libertella/Lamborghini*, (págs. 97-104) Corregidor.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.
- Giorgi, G. (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Beatriz Viterbo.
- Giorgi, G. (2015). El pueblo nunca dejará de ser animal: Osvaldo Lamborghini. En C. González (comp.), *Peronismo y representación. Escritura, imágenes y políticas del pueblo* (págs. 217-236) Final abierto.
- Kraniauskas, J. (2000). Revolución-porno: *El fiord* y el Estado Eva-peronista. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 8, 44-55. <https://www.cetycli.org/publicaciones/boletines/43-boletin-8.html>
- Lamborghini, O. (2011). *Novelas y cuentos II*. Random House Mondadori.
- Lamborghini, O. (2012). *Poemas 1969-1985*. Random House Mondadori.
- Maristany, J. (2015). Terror textual y terror anal en *Tadeys* de Osvaldo Lamborghini. En J. Amícola (ed.), *Una erótica sangrienta. Literatura y sadomasoquismo*, (págs. 55-87) Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Pauls, A. (2013). *El factor Borges*. Anagrama.
- Pérez, A. (2020). El art-chivo en el *Teatro Proletario de Cámara* y algunos cuadernos de Osvaldo Lamborghini. *Everba*, 18-24. <https://biblio.unaj.edu.ar/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=3784>
- Pedrosa, C., Klinger, D., Wolff, J. y Cámara, M. (2021). Archivo. *Indiccionario de lo contemporáneo. Prácticas estéticas latinoamericanas en tiempo presente* (págs. 17-66) EME Editorial.
- Robert, Marthe. (1973). *Novelas de los orígenes y orígenes de la novela*. Taurus.
- Roma, V. (2015). "Siete imágenes para un collage de Lamborghini". En AA.VV., *El sexo que habla: Osvaldo Lamborghini* (págs. 183-208) MACBA.
- Strafacce, R. (2008). *Osvaldo Lamborghini, una biografía*. Mansalva.
- Tello, A. M. (2018). *Anarchivismo: Tecnologías políticas del archivo*. La Cebra.