

Primero morir, después publicar. Archivo, edición y canon en la obra de Osvaldo Lamborghini

Rafael Arce

IHUCSO (CONICET-UNL)

CEDINTEL-FHUC-UNL¹

Resumen

La mayor parte de la obra de Osvaldo Lamborghini fue publicada póstumamente. El establecimiento del texto, llevado adelante por su amigo y albacea, César Aira, ha ocasionado una serie de discusiones y polémicas en torno al escritor y su obra. La vida de Lamborghini, cuya leyenda se construyó con base en anécdotas, ha sido también objeto de controversias. La biografía publicada por Ricardo Strafacce en 2008 culminó un proceso de normalización iniciado en 1988 con la primera edición de *Novelas y cuentos*. La posibilidad de que lectores contemporáneos lean su obra y conozcan su vida es, también, el riesgo de integración cultural que significa la canonización y la institución de una obra y una vida relacionadas con la experiencia de la vanguardia y el mito del escritor maldito.

Este artículo recorre algunos episodios polémicos en torno a la publicación de sus obras y de su biografía. La problematización de una versión «oficial» o «autorizada», tanto de la obra como de la vida, ha ocupado mucho a los críticos. No obstante, de estas discusiones, trataremos de considerar lo que pueda ser útil para una consideración específicamente crítica. Nuestra hipótesis es que la lectura de Aira, dispersa en ensayos, prólogos y notas de compilador, es inseparable de su trabajo con el archivo y, de algún modo, funciona como la clave de su construcción. PALABRAS CLAVE: vanguardia - escritor maldito - biografía - obra póstuma - vida y obra.

First die, then publish. Archive, edition and canon in the work of Osvaldo Lamborghini

Abstract

Most of Osvaldo Lamborghini's work was published posthumously. The establishment of the text, carried out by his friend and executor, César Aira, caused a series of discussions and controversies around the writer and his work. The life of Lamborghini, whose legend was built on anecdotes, has also been the subject of controversy. The biography published by Ricardo Strafacce in 2008 culminated a normalization process that began in 1988 with the first edition of *Novelas y cuentos*. The possibility that contemporary readers read his work and know his life is also the risk of cultural integration that means the canonization and institutionalization of a work and a life related to the experience of the avant-garde and the myth of the accursed writer.

This article covers some controversial episodes around the publication of his works and his biography. The problematization of an «official» or «autho-

1 Este trabajo se inscribe en el marco del Marie Skłodowska-Curie Research and Innovation Staff Exchange (RISE TRANS ARCH). Financiado por la Unión Europea/Programa Horizon 2020 (Grant Agreement 872299).

rized» version, both of the work and of life, has occupied critics a lot. However, from these discussions, we will try to consider what might be useful for specifically critical consideration. Our hypothesis is that Aira's reading, scattered in essays, prologues, and compiler's notes, is inseparable from his work with the archive and, in some way, functions as the key to its construction.

KEYWORDS: avant-garde - accursed writer - biography - posthumous work - life and work.

Oswaldo Lamborghini nació en Buenos Aires en 1940 y murió en Barcelona en 1985. Antes de los 30 años, publicó un relato breve, *El fiord*, que contribuyó, junto con una extravagante vida personal, a forjar su leyenda. Poco conocida fuera de su país, su obra resulta crucial para la literatura argentina del último medio siglo, y, aunque actualmente parece haber un consenso en cuanto a su importancia, todavía suscita discusiones e incluso suspicacias. El predominio del mito (solo comparable con el de Macedonio Fernández), que durante mucho tiempo se impuso sobre la valoración de la obra, explica que se haya escrito sobre su vida una de las más ambiciosas biografías, en un país en el que el género es inusual.

Hoy puede leerse a Lamborghini en las ediciones de Random House Mondadori. Los cuatro volúmenes de su obra literaria cuentan con alrededor de 1600 páginas: *Novelas y cuentos I*, *Novelas y cuentos II*, *Poemas 1969-1985* y *Tadeys*. A eso habría que sumarle los siete tomos del *Teatro proletario de cámara* (edición de lujo publicada en Barcelona en 2008 y no reeditada), dos textos en coautoría (*Palacio de los aplausos*, con Arturo Carrera, y *Una nueva aventura de Irene Adler*, con Dodi Scheuer), *Oswaldo Lamborghini inédito*, compilado por Néstor Colón y Agustina Pérez en 2019,² y la obra plástica, heterogénea y multiforme. De esta obra considerable, Lamborghini publicó menos de cien páginas y produjo más de la mitad en sus últimos cuatro años de vida, incluido su viraje final hacia la plástica en sentido amplio: el difícil de catalogar *Teatro proletario de cámara* y la elaboración de libros artesanales intervenidos. Esas pocas decenas de páginas que publicó en vida fueron algunos textos sueltos en revistas y tres libros: *El fiord* (1969), *Sebregondi retrocede* (1973) y *Poemas* (1980).³

En 1988, la editorial barcelonesa Del Serbal publicó *Novelas y cuentos*, compilado, transcripto y prologado por César Aira, amigo personal de Lamborghini, que lo había elegido como albacea. Esa edición difiere de la actual *Novelas y cuentos I*. El prólogo que escribió Aira suscitó una serie de polémicas. El texto, que significativamente se suprimió en las ediciones definitivas de los cuatro volúmenes, forma parte de una constelación de ensayos sobre Lamborghini que constituyen una verdadera lectura de la obra. El hecho de que Aira haya establecido el texto y, simultáneamente, haya hecho su propia lectura, ha sido la causa de que algunos consideraran, por escrito o entre bambalinas, que la obra de la que disponemos actualmente es un invento de Aira. En general, la afirmación no es una mera descripción, sino que se formula en términos de una crítica: la versión de Aira fue un modo de posicionar su propia obra, despolitizó la obra de su amigo o incluso cometió graves errores en el establecimiento de los textos. Se ha hablado de *operación* y también de *affaire*.

Para quienes gusten de intrigas críticas, afortunadamente hoy se dispone del Fondo Oswaldo Lamborghini, domiciliado en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, con manuscritos y trabajos plásticos, digitalizados y de consulta libre, con los que se pueden contrastar los textos y trascendidos que armaron las diversas polémicas.⁴ Por el contrario, aquí examinaremos de esas intrigas lo que sea productivo para una discusión teórico-crítica. Pues una obra que se editó en su mayor parte póstumamente implica el problema del archivo y del establecimiento del texto de un modo que no lo hace una editada en vida. En efecto, que el compilador sea un escritor importante como Aira agrega al problema cuestiones suplementarias. No obstante, más allá de eso, hay que despejar de entrada cualquier supuesto positivista: si hubiera sido otro el compilador, no se habría obtenido un original,

2 Ediciones Lamás Médula, Buenos Aires.

3 Para precisiones sobre la edición de sus textos en vida, ver Astutti, 2001, pp. 71-72.

4 Archivo del Instituto de Investigación en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (<https://archivoiiac.untref.edu.ar/index.php/fondo-osvaldo-lamborghini>).

ya que todo establecimiento implica una versión. Los lectores deberíamos comenzar por agradecerle a Aira la posibilidad de acceder a la obra de Lamborghini y reconocer la labor que ha llevado a cabo; es mucho más fácil, desde luego, señalar las erratas (que las hay), cuando ha sido otro el que se tomó el trabajo.

La segunda vez que se habló de *operación* (ya veremos más abajo la primera) fue para hacer referencia a la publicación, en 2008, de *Oswaldo Lamborghini, una biografía*, de Ricardo Strafacce, y el libro *Y todo el resto es literatura: ensayos sobre Oswaldo Lamborghini*, compilado por Natalia Brizuela y Juan Pablo Dabove. La biografía, muy sustentada en el testimonio de Aira, puede ser considerada por los suspicaces como complementaria de esa invención de un determinado Lamborghini. De nuevo, no interesa aquí tanto la intriga, pero sí valorar la versión de la vida propuesta por Strafacce (que, además, hace una lectura de la obra) y la construcción de lo que Aira llama *mito personal* de un escritor; en este caso, el mito que él mismo contribuyó a volver tangible y que abarca tanto la vida como la obra (o, más que abarcarlas, las vuelve indiscernibles).

Intrigas

Cuando Lamborghini muere en 1985, su vida constituía una leyenda urbana, casi exclusivamente porteña, de circulación oral. Las anécdotas se conocían mejor que los textos. El nomadismo, el alcoholismo, el desempleo, los excesos daban al personaje rasgos de escándalo, lo que era coherente con sus textos, en los que la pornografía se describía en una lengua poética deudora del más refinado modernismo. Germán García —que había sido amigo de Lamborghini y había fundado, junto con él y con Luis Gusmán, la revista *Literat*— recibió dos invitaciones para escribir una necrológica, pero los mismos diarios que hicieron la solicitud rechazaron el texto. Era previsible: García había roto con Lamborghini en 1975 y habían tenido un reencuentro desafortunado en Barcelona el mismo día en que este arribó en 1981 (Strafacce, 2008). En 1986, García publicó, en la revista *Innombrable*, «La intriga en Oswaldo Lamborghini», en la que cuenta el destino de su malhadada necrológica, y cita una frase de Borges: «No hay cosa como la muerte pa' mejorar a la gente» (2003, p. 44). El texto comienza así:

Lo conocí a finales de 1968, poco después de publicar *Nanina*. Yo era entonces notorio, Oswaldo Lamborghini era inédito y llegaba de un oscuro pasado político —peronista, más bien de derecha— donde algunas veces el escenario había sido el Sindicato de Prensa y el compinche Pedro Barraza (asesinado durante el gobierno de Isabel Perón) (García, 2003, p. 43).

Más abajo agrega:

Cuando lo conocí estaba en lo que por aquella época se llamaba un brote: lo soporté días en mi casa, le conseguí una analista que a los pocos días lo pasó del diván a la cama. Fue a otro analista, pero no lo soportó. Después otro. En algunos años el psicoanálisis fue objeto parodiar —y creo que la relación entre la parodia y el odio es algo más que un juego de palabras— (p. 45).

Dos años después, Aira escribe el célebre prólogo, en parte, para contestarle a García y para relativizar la leyenda urbana que hacía de Lamborghini un personaje deleznable, perverso y paranoico, políticamente equívoco, homosexual o bisexual, excesivo y repelente. Como el mismo Aira lo señaló después, él exageró en sentido contrario para compensar. Desembarazado de su carácter coyuntural (motivo por el cual fue suprimido en las ediciones definitivas), el texto no podía más que causar malentendidos. Junto con la edición misma provocó, entre otras, las heterogéneas reacciones de los escritores de *Babel* a fines de los años ochenta (Alan Pauls, Luis Chitarroni, Sergio Chejfec y Milita Molina [esta última, más bien, fue una reacción a las otras reacciones]) y la iracunda réplica de Elsa Drucaroff, «Los hijos de Oswaldo Lamborghini», en los noventa. Como el prólogo de Aira fue mucho más difundido que la paradójica necrológica de García (recién en 2003 se reeditó en *Fuego amigo: cuando escribí sobre Oswaldo Lamborghini*), es muy plausible que Drucaroff no conociera este elemento coyuntural y leyera el prólogo fuera de contexto (algo a lo que todo lector, por otra parte, tiene derecho), lo que explicaría, en parte, su reacción.

Para volver a las citas, sugerir que Lamborghini era un peronista psicótico de derecha podía molestar a quienes seguían siendo sus amigos.⁵ Tanto más por cuanto quien lo sugiere es un prestigioso psicoanalista que fue compinche en la vanguardia de los sesenta y setenta, y que fustigaba la estética realista de los escritores de izquierda y rechazaba la demanda de compromiso político encarnada en escritores como Rodolfo Walsh. Además, la intertextualidad del psicoanálisis, común en los textos literarios de esa vanguardia, parece ser leída en Lamborghini como una mera parodia burlona, lo que resulta entre simplificador y revanchista. Aira lo aclara en una entrevista posterior:

Ese prólogo fue un intento, bastante torpe debo reconocerlo, de reivindicación. Cuando murió Osvaldo, sus ex compañeros de ruta lanzaron una campaña de odio, difundiendo toda clase de anécdotas truculentas y pintándolo como un bruto, un borracho, un estafador, cosa que no se habrían atrevido a hacer en vida de él. Me pareció una bajeza, aunque perfectamente consistente en resentidos que habían abandonado la literatura por impotencia, se habían hecho psicoanalistas, estaban infatuados con su respetabilidad, aunque en el fondo debían de saber que su éxito era un fracaso y que, a pesar de esa campaña preventiva de difamación, su destino de comparsas del genio ya estaba decidido (Valdés, 2015, p. 141).

El ensayo (disfrazado de prólogo) constituye una lúcida lectura de la poética lamborghiniana y está escrito recuperando (e intercalando con anécdotas y descripciones) la relación personal. Se puede discutir la torpeza o la pertinencia de la ocasión (un prólogo), también, desde luego, la lectura de la obra. Pero no parece recomendable pasar por alto la cuota de contestación que tiene el texto, so pena de malinterpretarlo. En todo caso, para una cabal discusión de la lectura de Aira, es necesario poner en serie este ensayo con otros del autor, el más importante publicado en 1987 (y recopilado en libro este año), «De la violencia, la traducción y la inversión», así como el prólogo al *Teatro proletario de cámara*, el ensayo escrito con ocasión de la muestra plástica en el MACBA de Barcelona⁶ y todas las notas de compilador. En la entrevista, Aira afirma: «Desde hace mucho, desde siempre, en realidad, planeo y postergo escribir un libro sobre él, hacerle la justicia crítica que no ha tenido» (Valdés, 2015, p. 139). Lo cierto es que el conjunto de los textos que escribió sobre Lamborghini ya boceta ese libro postergado.

El afán desmitificador de Aira lo lleva a afirmar en el prólogo:

Osvaldo era un señor apuesto, atildado, de modales aristocráticos, algo altivo pero también muy afable. Su conversación deslumbraba invariablemente. Nadie que lo hubiera tratado así fuera unos minutos dejaba de recordar, para siempre, alguna ironía, una réplica perfecta, un retrato de insuperable acuñación; no sólo en eso se parecía a Borges: tenía algo de caballero anticuado, con ángulos un tanto ladinos, de gaucho, cubiertos por una severa cortesía. Además, lo había leído todo, y su inteligencia era maravillosa, iluminadora. Fue venerado por sus amigos, amado (con una constancia que ya no parece existir) por las mujeres y respetado como el más grande escritor argentino (1988, p. 16).

Claramente, Aira contesta en un solo párrafo varias leyendas, muchas de ellas maledicentes (o, mejor, expresadas en forma de maledicencias): el desaliño de Lamborghini (consecuencia de su vida errática y su enfermedad alcohólica), su presunta locura, su diletantismo como lector (algo que también señala García [2003, p. 44]), su carácter de intrigante y su homosexualidad. No obstante, Aira no dice nada sobre ese «oscuro pasado político» de su amigo. ¿Es deliberado? Pues, lo veremos, el prólogo no omitirá cuestiones políticas. Sin embargo, cuando se trata de la vida del escritor, la desmitificación no dice nada sobre ese pasado remoto, que es anterior a la amistad (Aira conoce a Lamborghini en 1971).

5 «Con más ligereza que culpa, y por algunas de las razones que acabamos de conjeturar, Lamborghini había defendido demasiadas veces el gobierno de Isabel Perón de modo que, como hemos visto, cuando las bandas auspiciadas por el delfín de la Presidente José López Rega irrumpieron en la vida cotidiana hubo quien lo señaló, con la paranoia propia del momento, como alguien ligado a ciertos personajes de la derecha más siniestra y hasta como un posible delator» (Straface, 2008, p. 425).

6 Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (<https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/osvaldo-lamborghini>).



Figura 1. César Aira y Osvaldo Lamborghini. Foto: Beatriz Muicey (Strafacce, 2008)

Un año después, en las páginas de la revista *Babel*, Alan Pauls mostrará, con motivo de la aparición de *Novelas y cuentos*, cierta ambivalencia. Por un lado, celebrará la edición de textos desconocidos; por el otro, parecerá lamentar la transformación de una obra secreta, para iniciados, en una pública. Lamborghini, un secreto solo conocido por un puñado de privilegiados, corre riesgo de convertirse en institución: «*Novelas y cuentos* puede inaugurar la cadaverización de Lamborghini o, lo que es lo mismo, su digno y silencioso destino de museo» (Pauls, 1989, p. 5). Esta lamentación se compensa con un viraje ensayístico en el que Pauls da una elocuente lectura de Lamborghini a la vez que demuestra su intimidad: menciona las primeras ediciones y los relatos publicados solo en revistas (inhallables hoy), se refiere a las erratas de la edición y termina citando un inédito de Lamborghini (se trata de *Tadeys*), en un alarde de conocimiento directo del manuscrito que no retacea vetetismo. Como lo dice Agustín Conde de Boeck en un minucioso análisis de este *affaire*:

Babel parecería añorar aquella circulación restringida y, aunque expresa la duda morbosa de cómo podría trasladarse la delicadeza de la superstición generacional a una recepción ampliada, flota también el miedo a los nuevos lectores, a la banalización, a la violación del aura (2018, p. 20).

En un texto posterior publicado en *Página/12*, Pauls contará su propia anécdota con el autor de *El fiord*: «Yo vi personalmente a Lamborghini una vez, una mañana, en una pequeña librería de la avenida Santa Fe, y lo que más recuerdo de ese encuentro es su mano blanda y húmeda» (2003, párr. 2). Con alguna ingenuidad (o con ingenuidad impostada), Pauls se pregunta cuál de los dos Lamborghinis es el auténtico, si el de García o el de Aira. A su modo, Strafacce, que suscribe en gran parte el retrato elogioso de Aira, le contestará con el mismo episodio, permitiendo conjeturar que una versión no tiene por qué ser inconciliable con la otra. Lo interesante es que el relato, pintoresco, se escribe sobre la base del testimonio del mismo Pauls: cuando tenía 22 años, hizo llegar a Lamborghini, a través de un librero, un manuscrito. El joven escritor había ya leído con admiración *El fiord* y

Sebregondi retrocede. Lamborghini, que en ese año de 1978 trabajaba como empleado en la librería del intermediario, solía quedarse bebiendo con el dueño y en ocasiones no se acostaban a dormir, de modo que abrían temprano el local. Una de esas mañanas se presentó Pauls a conocerlo:

Desaseados, sudorosos, arrastrando las palabras, ni bien lo vieron entrar le hablaron de su texto, que Lamborghini aprobó aunque con el reproche de que tenía «demasiados que», crítica que al principio el joven supuso se refería al carácter excesivamente «sintáctico» de ese trabajo pletórico de subordinadas y que, después, interpretó como una forma de desdén. Antes de que él pudiera requerir precisiones sobre la objeción o, al menos, cruzar alguna palabra más con ese escritor que admiraba, Lamborghini y Roldán habían empezado a hablar entre ellos como si lo ignoraran pero en voz suficientemente alta como para que él que, de a poco, se había deslizado hacia las mesas de exhibición, escuchara la interrogación chabacana en la que estaban enfrascados («¿Qué hacer cuando uno se despierta con la pija parada?» [entrevista a A.P.] (Strafacce, 2008, p. 557).

Aunque en el relato de Strafacce falte esa «mano blanda y sudorosa» (de alcohólico), la anécdota, que era el género discursivo en el que se traficaba ese «maldito mito» (como se titula el texto de Pauls), la corrobora y la verosimiliza. Ahora bien, Pauls es el primero en habilitar, no sin sutileza, la conjetura de que el Lamborghini airiano es en realidad una forma disfrazada de la autolectura o de posicionamiento en el campo literario:

Yo, por mi parte, confieso que ambas versiones oficiales me inspiran lecturas levemente desviadas: la de Aira, que hace hincapié en la obra de Lamborghini, la leo en realidad como una variante peculiar del autorretrato (el autorretrato de Aira) (2003, párr. 2).

En este segundo texto, escrito con motivo de la edición argentina de *Novelas y cuentos* en Sudamericana (Pauls la considera una repatriación de los restos de Lamborghini), llama la atención la imparcialidad para con las dos versiones oficiales. Tal vez esa imparcialidad derive de la ambivalencia que le había generado antes la edición barcelonesa de *Novelas y cuentos*: el mito del maldito, con lo antipático que puede tener para los amigos, sería más adecuado a una lectura revulsiva de la obra. Así lo entiende, aunque su valoración sea muy distinta, Sergio Chejfec en el número siguiente de *Babel*. Poniendo en cuestión el valor de esta obra, Chejfec se muestra contundente:

El fenómeno O. Lamborghini exhibe aristas sumamente particulares, aunque posee la desventaja de construirse a partir de mecanismos conocidos: no otro es el recorrido que transitan los denominados artistas de vanguardia (1989, p. 21).

Chejfec discute no solo la lectura de Pauls, sino también la pertinencia del mito para la valoración de la obra. La vida de Lamborghini (la que constituía, entonces, su anecdotario) es para Chejfec convencional porque reedita clisés de los *denominados* (con esa palabra toma distancia) «artistas de vanguardia»: atormentados, geniales, incomprensidos, excesivos, polémicos, escandalosos. Chejfec (1989) parece también aludir de modo indirecto a Aira: «Prólogos, reseñas y comentarios son instrumentos ideales para convalidar o inaugurar tradiciones y genealogías; todos abrevan en el campo lábil de la opinión» (p. 21). Pauls, por el contrario, valora el mito del maldito porque, aunque haya que pagar el precio de la maledicencia, constituye el retrato de un artista que es uno con su obra. En efecto, el retrato de Aira, desmitificador (aunque el silencio respecto del oscuro pasado político sea sugestivo), quitaría gran parte de lo revulsivo de la obra. O, mejor, aunque la obra no necesite de ningún retrato, elogioso o maledicente, para resultar revulsiva, es *más interesante* si el personaje parece expresarla cabalmente si lo escabroso de sus textos puede encontrarse en el relato de la vida del escritor, parece pensar Pauls, tanto mejor. Lo que explicaría, de paso, su propia anécdota.

La operación Lamborghini

Años después, Drucaroff hablará sin ambages de la «operación de mercado» (1997, p. 145) que algunos escritores (los «hijos») han llevado adelante con Lamborghini. Concretamente, su objetivo polémico es el prólogo de Aira. Drucaroff plantea dos cuestiones: por un lado, la despolitización que

la lectura de Aira opera con la obra, en una suerte de ejercicio formalista cuya argumentación puede parecer compleja, pero resulta «una “reflexión semiótica” voluntariosamente trivial y perfectamente arbitraria» (1997, p. 150); por otro lado, el retrato normalizador que el compilador hace del escritor, convirtiendo un sujeto revulsivo por contravenir las normas sociales en una persona respetuosa de la armonía familiar. Drucaroff, además, señala una incoherencia en Aira: aunque su posición en ensayos y entrevistas es la de una defensa de la autonomía literaria, no se priva de mezclar la vida y la obra cuando se trata de su amigo y maestro, asumiendo el género de las memorias para leer los textos literarios.

Las objeciones pueden ser atendibles. No obstante, el planteo se realiza con una argumentación endeble. Primero, porque Drucaroff apela de entrada a otros testimonios, a los que cita de entrevistas personales, contrastando ingenuamente, como lo hiciera Pauls, dos versiones contradictorias; y lo hace, para peor, con largas citas que en ocasiones incluyen proposiciones que, lejos de sumarles argumentos, parecen más bien contradecirlas. Segundo, porque, con la misma arbitrariedad que señala en Aira (la adjetivación de *semiótica* para caracterizar la lectura del prólogo mejor pasarla por alto), hace descansar su interpretación en una cita de *Sebregondi se excede*, como si con esta sola se pudiera leer toda la obra. Por último, porque también lee sesgadamente el texto de Aira, en el que hay elementos para hacer una lectura política de Lamborghini (solo que esta lectura, claro, no es la que Drucaroff pretende, pero ella no la confronta, sino que la soslaya para achacarle la tesis de la despolitización).

La cita de Lamborghini que sirve para confrontar con Aira es la siguiente:

Mi lengua de estropajo después de la Comuna. Ya nada que decir. Después del 24 de marzo de 1976, ocurrió. Ocurrió, como en *El fiord*. Ocurrió. Pero ya había ocurrido en pleno fiord. El 24 de marzo de 1976, yo, que era loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico, me volví loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico (2013, p. 175).

Si retomamos el análisis que hicimos más arriba, en el que Aira contestaba punto por punto las maledicencias de los antiguos camaradas, la estrategia de Drucaroff ya se puede adivinar: si dejamos de lado el «marxista» (recordemos el «peronista de derecha» de García), la locura, la drogadicción, el alcoholismo y la homosexualidad constituyen, para Drucaroff, afirmaciones de un rebelde que se opuso, con su vida y con su obra, a la sociedad de su época. Nótese que lo que en García es maledicencia en Drucaroff es valor y, como el mismo Pauls, parece necesitar cierta cohesión entre la vida y la obra. Convertir a ese personaje revulsivo en un hombre respetable, como hace Aira, es coherente con la lectura despolitizada de su obra. Dice Drucaroff:

¿Qué operación textual hace Osvaldo Lamborghini en *Sebregondi se excede*, al construirse en primera persona como sujeto de la escritura? Decimos, a partir del fragmento que acabamos de citar: Osvaldo Lamborghini define un sujeto para la represión, un cuerpo apto para ser desaparecido por loco, por homosexual, por marxista, por drogadicto, por alcohólico (1997, p. 147).

Su lectura, entonces, filia la obra lamborghiniana en la constelación de los textos de resistencia a la dictadura cívico-militar. Esta interpretación, posible, se hace con argumentos por lo menos tan arbitrarios como los de Aira. Bastaría con recordar que «El niño proletario» (un relato de violación, tortura y asesinato contado desde la perspectiva del victimario), salvo que se lo lea como una denuncia de la violencia fascista (una conjetura difícil de sostener o que, en todo caso, requeriría un gran arte en la argumentación), así como muchos otros textos de Lamborghini, impiden un cierre hermenéutico como el que Drucaroff, fundamentada en una cita perfectamente arbitraria, hace de Lamborghini un escritor socialista comprometido con la causa de la revolución.

No obstante, si dejamos de lado el problema de la arbitrariedad, hasta la misma interpretación de Drucaroff parece discutible. Lamborghini dice: en 1976, yo era loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico, y después del golpe de Estado seguí siendo lo que era. Nada cambió. Lo que ocurrió, ya había ocurrido con *El fiord*. Esta lectura es tan viable como la contraria. Es, en suma, reversible.

Sería baladí meterse en detalle con los argumentos para valorar la homosexualidad, el marxismo y el alcoholismo, pues caeríamos en la trampa de la «auténtica versión». ⁷ García, cuyo epílogo a *El fiord* (firmado entonces con el seudónimo de Leopoldo Fernández y recogido en *Fuego amigo*) inauguró la vertiente crítica del intertexto psicoanalítico (en la que mucha crítica ha abrevado), diagnóstica (coherente con Deleuze y Guattari, quién lo hubiera dicho) una paranoia de derecha, para proponer una lectura del significante lacaniano. No es casual, en este sentido, que sea el primero en subestimar los elementos políticos del texto. ⁸ Aunque ese silenciamiento se explica, en gran parte, por el clima político enrarecido en el que se publica la novela. García reduce la dimensión político-coyuntural de *El fiord* (colectiva) a una impugnación autobiográfica (individual, psicológica). Esto es coherente, pues a un paranoico de derecha le corresponde una lectura de la obra que reduzca lo político a un síntoma. Para el punto de vista de Chejfec, la lectura de Pauls es igualmente coherente, ya que una vida estereotipada de escritor vanguardista corresponde a una obra que puede ser de lo más transgresiva, pero que anula en sí misma su carácter revulsivo al volverse asimilable, en tanto se codifica como transgresiva. Por último, Drucaroff pretende la homogeneidad entre un Lamborghini revolucionario y un personaje («sujeto textual» lo llama) para quien el alcoholismo, la homosexualidad y el nomadismo constituyeron elecciones de rechazo a las convenciones sociales (y no un conjunto de avatares que le hicieron la vida dolorosa, como lo es, por otra parte, cualquier vida). ⁹ Aunque de modos distintos, e incluso opuestos, los tres presuponen no solo la correlación entre vida y obra, sino, lo que es más objetable, una *verdad* de la vida y de la obra: un *original*. ¹⁰

Pero Drucaroff agrega un elemento nuevo. Aira pretende aclarar que la ficcionalización de las relaciones familiares de Lamborghini era parte de su sistema formal y que en la realidad mantuvo relaciones afectuosas con los miembros de su familia. Drucaroff tilda esta nueva desmitificación de burguesa y conservadora, lo que sería coherente con la defensa de la posición política del «sujeto» homosexual y desocupado (la holganza lamborghiniana como una oposición a la explotación capitalista, así como su macedoniano rechazo a publicar). El compromiso con la causa de la revolución requeriría un rechazo de esa construcción social burguesa que es la familia. Tal vez este argumento resulte un poco más persuasivo, incluso parece operativo para discutir la reducción psicoanalítica del texto lamborghiniano. No obstante, sigue siendo comprensible esa «obligación algo incómoda» (Aira, 1998, p. 15) del compilador-albacea: muerto el escritor; la publicación de textos tan revulsivos, en los que las referencias políticas se mezclan con las familiares, de un modo impúdico y desprejuiciado, podía en efecto incomodar a quienes se sintieran involucrados (seguramente Aira piensa en el hermano, el poeta Leónidas Lamborghini, aunque no solo en él). Sin embargo, lo que importa es la valoración que Drucaroff hace de esta presunta impugnación de la familia (en la homosexualidad y el nomadismo), porque resulta coherente con la posición de un sujeto revolucionario.

Este argumento será retomado, aunque de otro modo, por Omar Genovese. En «La invisibilidad de lo escrito», afirma que *Tadeys* fue publicado por Aira con el orden de los capítulos alterados: el que era el uno, se estableció como dos, y viceversa. Además, Aira habría cambiado también el título original, *Vomir*, nombre del protagonista de este segundo capítulo que en realidad sería el primero. Genovese sostiene que pudo ver el manuscrito a comienzos de los años noventa. ¿Por qué Aira alteró el orden de los capítulos? Pues bien, el capítulo 2, que en realidad debería ser el uno, termina con

7 Uno esperaría que los testimonios contradijesen a Aira categóricamente. Sin embargo, se cita, por ejemplo, a Oscar Steimberg: «No era elegante. Era desvaído para vestir y pobre. No sé si tuvo o no relaciones homosexuales. Era descuidado con su cuerpo, en la última época en que lo vi había engordado. Yo siempre lo vi con mujeres, aunque también vivió solo una vez, en un hotel de Congreso. Era bastante monógamo, su relación con Paula fue bastante larga» (Steimberg como se citó en Drucaroff, 1997, p. 154). Las citas de Drucaroff, entonces, tanto sirven para discutir con Aira como para corroborarlo.

8 Aunque ese silenciamiento se explica, en gran parte, por el clima político enrarecido en el que se publica la novela.

9 Luis Guzmán escribirá después en un texto sobre el que volveremos: «Y lo hice con una distancia en que la interrupción de la amistad —acacida muchos años antes de su muerte— fue un buen pretexto para ocultar la pena que me embargó cuando me enteré de que ya no estaba entre nosotros; por los tiempos pasados, por los tiempos por venir, al menos como escritor, porque sabía de su dolor de vivir» (2008, p. 33).

10 «Consumía diariamente, es cierto, combinaciones excesivas de barbitúricos y ansiolíticos pero no era estrictamente un “drogadicto”. Tampoco era “marxista”... (...). Tampoco era loco Lamborghini. Era, sí, un bebedor empecinado... (...). El 24 de marzo de 1976 Lamborghini no era loco pero durante alguna borrachera podía parecerlo» (Strafacce, 2008, p. 425).

un ensueño opiáceo de Taxio Vomir, autor de un tratado científico sobre los tadeys, que alucina la aparición de un Jesucristo homosexual. Aira, paradigma del escritor perfecto, hijo de una buena familia, educado, culto, persona intachable, sin excesos, tal vez por mojigatería pueblerina prefirió *alejarse* ese Jesucristo homosexual, poniéndolo más cerca del final que del comienzo de la novela (Genovese, 2006).

El gesto de Genovese, deliberadamente polémico y estilísticamente exasperado, resulta de una franqueza y una picardía admirables. Como Drucaroff, dirige sus dardos a la respetabilidad de Aira, pero le endosa el valor de la institución familiar, del que deriva su apreciación acerca de la mojigatería. El argumento, empero, no resulta muy persuasivo. Esa mojigatería pueblerina tendría que —directa y definitivamente— haberle impedido a Aira leer y transcribir todos los textos de Lamborghini en los que trabajó. Manifestarla solamente posponiendo la aparición del Jesucristo homosexual parece algo excesivo para adjudicarla nada menos que a una alteración de los capítulos (dejemos de lado una presunta mala fe del compilador y atribuyamos a su mojigatería la elección [inconsciente] de ese orden). Porque lo cierto es que tal inversión es, en efecto, plausible. Primero, porque el mismo Aira habla de inversión. Dice en la «Nota del compilador»: «El texto, tal como quedó encuadernado en las tres carpetas, invierte la sucesión de los hechos» (2012, p. 9). Genovese se ocupa especialmente de esta afirmación: ¿cuáles son esos «hechos» cuya sucesión se invierte? Pero, extrañamente, deja escapar lo mejor del argumento, porque trata de demostrar que las referencias temporales de *Tadeys* son fluctuantes (algo que, por otra parte, señala el mismo Aira), razón por la cual ninguna permite corroborar el orden que propone el compilador. Parece más sencillo y persuasivo señalar otra cosa: Aira se estaría refiriendo a la inversión del orden temporal de la historia de *Tadeys*, que empieza con «la infancia de Seer Tijuán» (2012, p. 9). Sin embargo, la segunda parte transcurre veinte años después: Dam Vomir es su protagonista y Tijuán, su secretario, apenas aparece al comienzo del capítulo. Si el orden invierte la cronología de la historia, entonces Genovese tendría razón: el segundo va primero, porque empieza por lo más reciente, la juventud de Tijuán junto con el poderoso primer ministro (aunque se remonte hasta la Edad Media, donde el antepasado de Dan Vomir sueña con el Jesucristo homosexual), sigue con lo que pasó veinte años antes (la infancia de Tijuán) y termina con lo más alejado en el tiempo (el descubrimiento de los tadeys por parte del cura Maker). Esta conjetura no solo volvería verosímil el presunto título original, sino que también explicaría una suerte de prólogo que, según Genovese, no estaba en la versión manuscrita que él pudo ver. Estos pocos párrafos pueden ser leídos en la edición definitiva como una introducción a la segunda parte. Empiezan con la frase: «Escribir una novela» (Lamborghini, 2012a, p. 117). Se trata de una ficcionalización del acto de escritura muy típica de Lamborghini. Curiosamente, es la única de esta extensa novela. ¿No es verosímil pensar que esa especie de prólogo es no solo del segundo capítulo, sino de toda la historia? Otro argumento para dar sustento a la tesis de Genovese: pegado al capítulo de los Vomir, el prólogo señalaría el comienzo de la novela y corroboraría ese otro orden de los capítulos.

Tal vez Aira contestaría que no es importante, que el orden no altera *Tadeys*. El orden es reversible. Examinaremos esta conjetura más abajo. Por el momento, nos interesa subrayar el modo en el que la argumentación de Genovese recuerda, aunque en otro sentido, la valoración de Drucaroff. Genovese discute directamente las decisiones de Aira como compilador. No obstante, puede decirse que, al contrario de Drucaroff, no defiende una verdad de la obra, sino la posibilidad de otro orden que la firma del compilador estaría desautorizando. Tal vez exagera (también él). Como compilador, es legítimo argumentar para defender una serie de decisiones sobre los manuscritos. Si esa autorización desautoriza otro orden posible, parece un efecto inevitable: Aira puede leer el texto de Lamborghini como reversible en sus ensayos, pero no puede hacerlo como transcriptor. Es una cuestión de elocución. Como compilador no se puede decir: lo ordeno así, pero podría ser de otro modo. Es necesario, acaso fatal, no autorizar, sino *justificar* un orden. Si Aira insiste en esa justificación es porque sabe las dificultades que presenta el manuscrito. Esa justificación *no desautoriza* otro orden: lo que lo desautoriza, más bien, es que esa justificación sea parte de la nota del compilador. De nuevo, el problema radica en no distinguir la lectura de Aira (el ensayo) de los architextos del compilador (prólogo, epílogo, notas). Tal vez Aira, al confundirlas en ese poco afortunado (y genial) prólogo, dio pie a que, cuando le salieran al cruce, sus polemistas, a su vez, se autorizaran a confundirlas.

De modo sorprendente, el chisme continúa, cuando parecía llegado el momento de separar para siempre vida (biografía) y obra (ensayos sobre Lamborghini). Uno de los textos del libro es el de Luis Gusmán. Los compiladores lo colocan al comienzo y Peller no deja de interrogar esa decisión. Es el único texto no académico y que vuelve sobre el retrato del escritor. Ni por su tono ni por su estilo es cohesivo con el resto del libro, pero probablemente los compiladores no hayan podido rechazarlo una vez solicitado (no era, esta vez, una necrológica). Gusmán combina la lectura, el elogio y la maledicencia en un texto por lo menos confuso o elusivo. Escribe desde el punto de vista del viejo amigo, pero describe con precisión la «paranoia» de Lamborghini (2008, p. 34). No obstante, se refiere varias veces al prólogo de Aira, aunque parece no darse por aludido. Es posible que el plural de Aira en la entrevista sea equívoco («viejos camaradas» que «se hicieron psicoanalistas»): ¿lo incluye a Gusmán o solo es un recurso retórico para apuntar a García? Sea como fuere, no puede compararse el testimonio de Gusmán al de García, pues aquel, por lo menos, resulta más contradictorio en cuanto a la antigua amistad rota, con sus cariños y sus rencores. Como mínimo, hay que decir que se muestra más amable, más cuidadoso, sin escatimar algunas críticas. Por lo que Strafacce señala una paradoja en la actitud de Lamborghini para la época de la ruptura:

[Aunque] el sentimiento de Gusmán parece más afectuoso y más sincero, después de la pelea Lamborghini le conservó el encono para siempre, mientras que durante muchos años trataría de justificar, a veces de modo algo infantil, los descomedimientos de los que lo hacía objeto García (2008, p. 394).

Resulta significativo que en la segunda «operación», en la que la biografía puede liberar a los críticos de la tarea de ocuparse de la vida, se vuelva a colar un texto que regrese sobre las intrigas. Pero dejando de lado los detalles, podemos considerar que el 2008 cierra un proceso que empezó veinte años antes. La obra está establecida, las versiones han sido puestas en su lugar por la biografía y la academia estadounidense (el canon occidental) le abre generosamente las puertas a la obra. El maldito es tapa de *Ñ*. Si hubiera estado vivo, podría haber sido, como Borges en los años setenta, tapa de *Gente*.

De la operación a la lectura

«De la violencia, la traducción y la inversión» es el primer ensayo de Aira sobre Lamborghini. Su conjetura central la volveremos a encontrar en sus otros textos. Es una lectura de *Sebregondi retrocede*, pero sus hipótesis pretenden generalizarse. Aira parte de un avatar que implica, de nuevo, la cuestión del original y la edición. *Sebregondi retrocede* fue escrita originalmente en verso y el proceso de prosificación que sufrió el texto se debió a un pedido del editor. El libro de poemas se convirtió en una novela que incluyó, además, como el tercero de sus cuatro capítulos, el relato «El niño proletario». Borgia-namente, Aira afirma que la prosificación mejoró el original. Strafacce ensaya otra hipótesis para la transformación. Lamborghini tenía dificultades para publicar (si hay algo que refuta la biografía es el presunto rechazo a la edición) porque sus textos eran muy breves (*El fiord* tuvo que ser «engordado» con un epílogo, que además debía «certificar» que *eso* era literatura). Sus compañeros de vanguardia tenían éxito con sus novelas (García con *Nanina* y *Cancha rayada*, y Gusmán con *El frasquito*), mientras que *El fiord* había circulado casi secretamente. Para Strafacce, la conjetura de Aira sería una mitificación más, que convierte el problema de la edición en un tema de la obra: *Sebregondi retrocede*, como novela, era tan discontinua, errática y fragmentaria que no reunía los requisitos para ser una obra vendible. Pero a Lamborghini se le presenta la oportunidad de dar un libro a Ediciones Noé para la colección Narradores del Arca. La conjetura de Strafacce es la siguiente: Lamborghini tenía un libro de poemas y un relato. «El niño proletario» era un texto perfecto, pero tenía la desventaja de ser más breve que *El fiord*. Era escandaloso, revulsivo, como *El frasquito*, que había sido un éxito. Lamborghini, entonces, se decide a prosificar el libro de poemas para poder intercalar ese relato y publicarlo, algo que se le dificultaba de otro modo (Strafacce, 2008, pp. 266-267).

En el apéndice de *Novelas y cuentos II* el lector puede leer la versión primitiva. Para Aira, este avatar en apariencia azaroso tematiza un fenómeno intrínseco a la obra: la virtual reversibilidad o transmutación entre prosa y verso. Los textos incluidos en la primera versión de *Poemas* (1980), así

como los de la definitiva, utilizan el verso libre y poseen momentos narrativos. La prosa, por su parte, a menudo abunda en rima, estribillos, asonancias y muchos otros recursos propios de la poesía:

La «prosa cortada», esa manera de llamar a los versos según su disposición espacial, nombraba también una inversión genérica que parecía estar al principio de todo. (...) los poemas narraban prácticamente en todos los versos y la novela rimaba y ritmaba su prosa (Strafacce, 2008, p. 144).

Es decir que «la diferencia entre verso y prosa es sutil, pero real» (Aira, 2021, p. 99). Aira habla de «traducción», sin definir la palabra, pero utilizándola con una plasticidad que parece evocar el uso borgiano.¹¹ El verso es para Lamborghini «prosa cortada» (2013, p. 48), mientras que la prosa puede ser la cristalización de una amalgama poético-narrativa. Es decir, los textos de Lamborghini inscriben en sí mismos, virtualmente, su reversibilidad, volviendo tangible el proceso que los invertiría. El avatar de *Sebgondi retrocede* tematiza un proceso virtual de toda la obra. Si lo pensamos a partir de ese avatar, podemos conjeturar que Lamborghini *forzó* el texto al prosificarlo. Esa virtualidad de la fuerza, inscrita en todos los textos, constituye la violencia que los vuelve ya otros, su revés: «Una traducción siempre virtual, y que obtiene de su falta de realidad tangible la violencia que hace viable sus resultados» (Aira, 2021, p. 99). ¿Por qué utilizar la palabra *traducción*? Porque este sistema de reversibilidad o de trasmutación puede operar en varios tipos de pasajes. La violencia, como principio formal, se traduce temáticamente en sadismo. He aquí, entonces, el origen formal de una omnipresencia temática, la violencia, fundamentalmente política y sexual.

En el prólogo, esta conjetura de la traductibilidad virtual y generalizada se complejiza. No obstante, sigue siendo la matriz de la lectura: «Ese nacarado de perfección tan suyo podría explicarse quizás como efecto de una traducción virtual: ni prosa ni verso, ni una combinación de ambos, sino pasaje» (Aira, 1988, pp. 8-9). Considerado *El fiord*, la traductibilidad se inscribiría en el peculiar uso de la alegoría, pues esta se arranca (con violencia) de su sentido vertical, paradigmático, y se la fuerza a funcionar horizontal, narrativamente, en el continuo de la novela: «La puesta en escena de este continuo, del que es parte el pasaje del verso a la prosa, y la transexualidad, y, yo diría, *todo*, en la obra de Lamborghini, es la literatura misma» (Aira, 1988, p. 11). No se entiende por qué Drucaroff no se precipitó sobre este pasaje. ¿La transexualidad es otra tematización de la reversibilidad? Más abajo Aira dice: «Muy a la inversa de Hegel, para Osvaldo la realidad culminaba en las mujeres, y en la clase obrera» (1988, p. 12). La referencia al filósofo no es incidental. Más arriba, Aira se había referido a la novela *Las hijas de Hegel* como una «curiosa *Aufhebung* en proceso» (1988, p. 11). Más abajo todavía: «Pero en el mismo movimiento en el que el obrero se hace sindicalista, el hombre se hace mujer. He ahí el avatar extremo de la transexualidad lamborghiniana: “Yo quisiera ser obrera textil, pero para llegar... a secretaria del sindicato”» (1988, p. 12). La cita es de *Las hijas de Hegel*. Hay una referencia más:

Osvaldo conocía a Hegel a través de Alexander Kojève, a cuya interpretación adhería a la vez que no se tomaba muy en serio (...). Pero también había leído a Hegel y la última vez que lo vi, el día que se marchaba a Barcelona por segunda vez, tenía en las manos las *Lecciones sobre la filosofía de la historia* (Aira, 1988, p. 13).

Tal vez sea legítimo violentar, a su vez, el texto de Aira. Es cierto que atiende al procedimiento, pero eso es común cada vez que escribe sobre literatura. Traductibilidad y reversibilidad son dos modalidades de la misma inversión virtual, lo que es verso puede traducirse a prosa, pero, también, lo que es verso pudo ser antes prosa (la célebre «prosa cortada»). En la «Nota del compilador» de *Novelas y cuentos II*, a propósito de los póstumos *El pibe Barulo* y *El cloaca Iván*, se afirma: «A diferencia de Proust, en quien todos los personajes terminan siendo homosexuales, en Lamborghini todos terminan *empezando* como homosexuales, lo que establece una topología narrativa imposible» (Aira, 2013, p. 306). Si Lamborghini invierte a Hegel, en el sentido de que la realidad culmina en las mujeres y en la clase obrera, y si Lamborghini se lleva a Barcelona las *Lecciones de filosofía de la historia*, Aira no lo señala por capricho, ni tampoco para seguir afirmando su heterosexualidad. La insistencia de Lam-

11 Nos referimos al ensayo *Los traductores de Las mil y una noches*, en el que Borges (2008) desdeña ocuparse del problema del original y elogia, por el contrario, la infidelidad creativa del traductor.

borghini en la historia política argentina y en la sexualidad no convencional, cuyo signo común es la violencia, encontrarían en la inversión de Hegel una matriz común. *Las hijas de Hegel* es una *Aufhebung* en proceso porque las contradicciones en Lamborghini no se resuelven, no necesitan resolución, ya que la traductibilidad generalizada las incluye como otro avatar. El peronismo, que en su vertiente sindical constituye, para la época de Lamborghini, el acontecimiento de la Resistencia, tampoco resuelve las contradicciones. La figura de Augusto Timoteo Vandor, que Aira considera una persistencia operativa al sistema formal, personaje alegórico en *El fiord* (asesinado, curiosamente, el mismo año en que el texto se publica),¹² encarnaba, en efecto, esa paradoja (es decir, esa contradicción disuelta antes de que se la formule como tal): un *peronismo sin Perón*. Esto es, comprender al peronismo como un *movimiento*, un sistema de reversibilidad y de traductibilidad generalizada (de ahí los motivos de la lealtad y la traición, la izquierda y la derecha, la estatalidad y las bases, lo alto y lo bajo, la distinción de Evita y lo plebeyo del pueblo). Aira proporciona los elementos para esbozar una lectura política del texto, porque la obra de Lamborghini es también una lectura del peronismo. No se necesita ningún voluntarismo del crítico que la aborda: desde que esta se ocupó profusamente del fenómeno peronista, tratar de conjeturar acerca de esa versión es ya prestar atención a la política del texto.

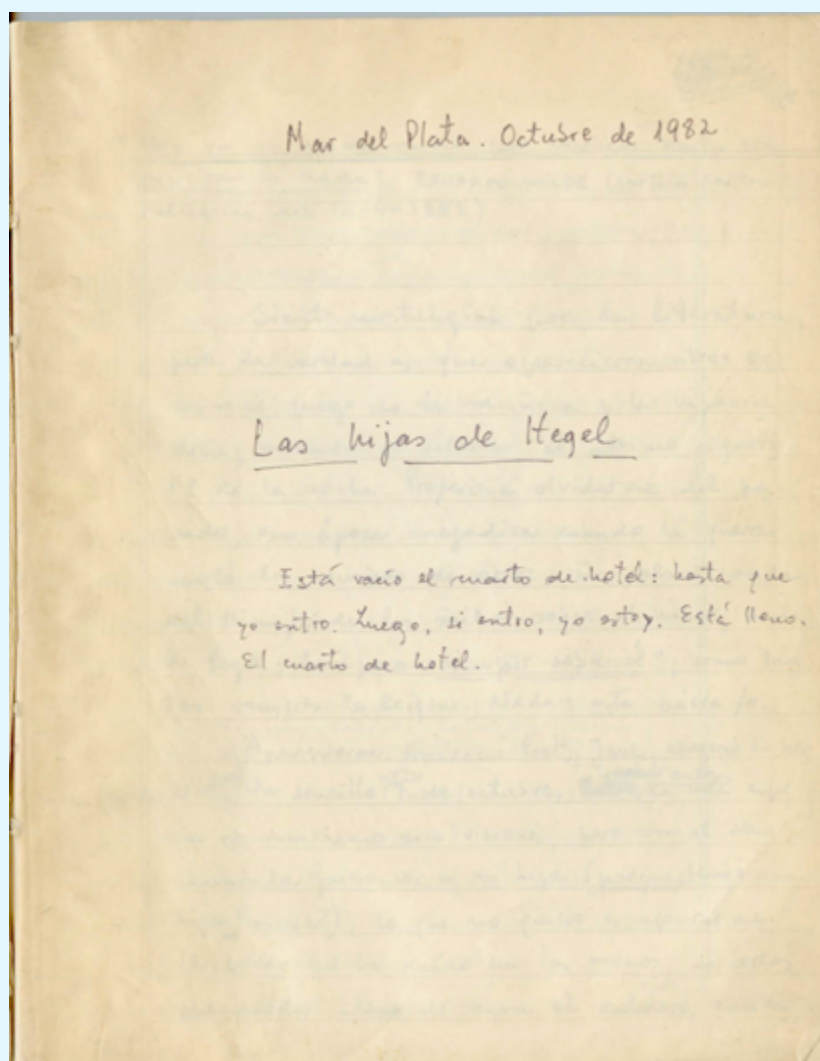


Figura 3. Primera página del manuscrito *Las hijas de Hegel*. Fondo Osvaldo Lamborghini

12 «Como si cumpliera su destino, *El fiord* había salido bajo el imperio del Estado de Sitio decretado tras el asesinato de Vandor, uno de sus “personajes”, ocurrido apenas un mes antes de la publicación, el 30 de junio de 1969» (Strafacce, 2008, p. 190).

La distancia que separa a Lamborghini de Kojève es la misma que separa la interpretación marxista de una que bien podríamos llamar peronista, por lo menos en los términos de Lamborghini. El pasaje que para Drucaroff es trivial es el momento en el que Aira explica que antes de la traducción está la representación, palabra cargada si la hay. Aira, ladinamente, la reduce a su significado sindical, el gremialista representa a la clase obrera argentina. Ya en el ensayo anterior lo había adelantado:

La clase obrera argentina, la única dotada con cualidades de «real» para O.L., era en su sistema un objeto privilegiado de representación (creo que más bien debería decir «sujeto»). Tanto que paradójicamente dejaba de existir tras la figura de su representante, el sindicalista (Aira, 2021, p. 101).

Aira no entrecomilla las palabras por azar. No se puede comprender la dimensión política del texto lamborghiniano si no se hace comparecer la experiencia peronista. Pues la reversibilidad del hegelianismo no tiene la forma de un marxismo (que también es universalista), sino de un peronismo travestido, evitista, plebeyo. En efecto, «real» no es, para Lamborghini, la Idea, como en Hegel, sino la clase obrera argentina. Si la realidad culmina en las mujeres y en la clase obrera es porque el sujeto hegeliano es, a la inversa, universal, esto es, masculino y propietario. Lamborghini traviste a Hegel. Ese sujeto para la represión y la desaparición no sería, mal que le pese a Drucaroff, ningún sujeto, sería un objeto. En Lamborghini, el sujeto es colectivo y femenino, proletario y canalla, delictivo y desocupado. Nunca es objeto de violencia o, si lo es, siempre puede darse vuelta (es reversible): en la estela de Sade, es siempre sujeto, ya sea porque ejerce la fuerza, ya sea porque disfruta el sometimiento, ya sea porque la víctima puede volverse victimario.¹³ Es siempre orgiástico (*El fiord*), festivo, comunitario, pues no pretende abolir ningún orden, sino *transgredirlo*. Del mismo modo, el texto no quiere suprimir la diferencia entre prosa y verso, sino transgredirla, subrayarla en su reversibilidad.

Agrega Aira: «La Argentina lamborghiniana es el país de la representación. El peronismo fue la emergencia histórica de la representación. La Argentina peronista es la literatura» (1988, p. 12). Hegelianamente, el peronismo, sugiere este fragmento, es la emergencia de la conciencia histórica argentina. Como fenómeno histórico-político, puede no ser del interés de Aira. Pero lo que importa no es la historia (universal), sino el mito (particular). Aira afirma en sus ensayos no solo la necesidad de seguir vindicando la nacionalidad en el caso de las literaturas llamadas periféricas, sino incluso la ventaja de una literatura como la latinoamericana, cuyo rechazo a la universalidad resulta una potencia. En este sentido, el peronismo es un mito específicamente argentino, que contribuye a la creación de una particularidad absoluta. Peller considera esta cuestión cuando carga contra el libro de ensayos que pretende universalizar a Lamborghini: ¿se puede hacer abstracción de los elementos *coyunturales* de la obra sin que se pierda algo esencial?

En el prólogo de Aira están, para quien quiera desentrañarlos, los elementos para una lectura política de Lamborghini. Pero es necesario, como decíamos más arriba, separar las afirmaciones del compilador de las conjeturas del ensayista. La transexualidad lamborghiniana, poco abordada por la crítica, lo vuelve un probable precursor de los feminismos *queer* y trans. La reversibilidad genérica descompone la normalización heteronormativa, lo que tiene efectos políticos. Es cierto que tanto la discreción de Aira como la insistencia de Strafacce en afirmar la heterosexualidad de Lamborghini pueden contribuir a restarle potencia revulsiva a ese mito personal que incluye tanto al escritor como a la obra.¹⁴ Pero no hace falta cargar las tintas; después de todo, son hombres de otra generación. La

13 Hasta «El niño proletario» Aira lo considera una inversión fabulesca: «Ese experimento de prosa original que es “El niño proletario” en el universo no original sino traductivo de *Sebregondi retrocede* es por tanto un experimento en representación. Los niños imaginarios toman el papel de adultos reales, como podrían hacerlo los animales en una fábula» (2021, p. 100).

14 «No era homosexual. Su elección amorosa recayó inevitablemente en mujeres y juzgaba con desdén, a veces con desprecio, esa fijeza sedentaria tanto o más nítida que la homosexualidad. Tampoco podría caracterizarse este aspecto de su personalidad con una categoría tan problemática como la de “bisexualidad”. Lamborghini deseaba, a veces, como cualquier hombre, ser mujer. La diferencia residía en que, ni en esto ni en casi ninguna otra cosa, ese deseo se quedaba, prudente, en estado de latencia imaginaria, sino que podía alumbrar esos pasajes al acto favorecidos por la desinhibición extrema que un alcoholismo extremo aportaba y que lo llevaría a autodenominarse “Lord Acting out”» (Strafacce, 2008, p. 426). Da la impresión de que el biógrafo vuelve, en el caso de Lamborghini, algo patológico su paso al acto, al relacionarlo con el alcoholismo. Pero si nos movemos en los términos de su

obra de Lamborghini no solo nos permite, sino que nos exige, a los críticos, el ejercicio de esa violencia de la que habla Aira.

Primero publicar, después escribir

En el caso de Lamborghini, la historia de sus obras publicadas parece plantear, ya lo vimos, la cuestión del manuscrito y el original como constitutivas de su poética. *El fiord* fue publicado en un sello apócrifo y acompañado de un epílogo «casi tan extenso como el propio relato» (Strafacce, 2008, p. 158), el ya referenciado ensayo de García, *Los nombres de la negación*. El motivo fue el juicio que habían sufrido García y el editor, Carlos Marcucci, a causa de *Nanina*, con cargos por obscenidad. La ratificación de la condena volvió reacio a Marcucci, quien fue convencido por García para publicar igualmente *El fiord* con un sello falso, venderlo con contraseña en una sola librería y escribirle un prólogo (finalmente fue epílogo) también protegido por un seudónimo (Strafacce, 2008, pp. 151-160 y 185). Posteriormente, Gurmán tuvo un éxito de ventas con *El frasquito*, tan escandaloso como los otros dos (aunque *El fiord* los superaba en radicalidad experimental) y después el libro fue, como tantos otros, prohibido durante la dictadura.¹⁵ Lamborghini deploró la circunstancia: los libros de sus amigos, inferiores, tuvieron un éxito de venta que *El fiord* no tuvo, aunque sobre este no recayó condena alguna, como sucedió con *Nanina*, ni fue prohibido después, como *El frasquito*. De ahí la frase de Gurmán: «Los libros de Osvaldo circulaban de una manera casi secreta pero no clandestina» (2008, p. 40). *Poemas* sufrió innumerables pruebas de galera y una verdadera historia de intrigas entre el autor y su paciente editor, Rodolfo Fogwill, que, visionario, lo aceptó para su sello Tierra Baldía. El paradigma de este problema fue, como se analizó más arriba, *Sebregondi retrocede*.

Otra decisión controvertida de Aira fue incluir textos no revisados por Lamborghini, así como los «Fragmentos» de *Novelas y cuentos II* y, especialmente, los «Borradores y reescrituras» y los «Textos complementarios» de *Tadeys*. Esta elección se justifica, en parte, por el problema mismo del borrador y de lo fragmentario como constitutivo de la obra. La inclusión permite, también, dar conocimiento al lector sobre el proceso y, por qué no, incluir esas otras posibilidades de ordenamiento del archivo y establecimiento del texto. La desventaja es justificar lo que de esa inclusión queda afuera.

En 2019 se publicó *Osvaldo Lamborghini inédito*, que incluye textos y reproducciones de obras plásticas. ¿Cómo tomar esa edición? Carecemos de información sobre este punto. Es probable que se trate de material de aparición posterior y que la publicación, hecha por una editorial porteña, no haya sido refrendada por Aira (tal vez ni siquiera haya conocido su existencia). Una lectura de este libro, que aquí no ensayaremos por cuestiones de espacio, podría sugerir que se trata de notas de poca importancia, los típicos papeles de cajón sin relevancia para la obra. Pero el problema retorna: si Aira incluyó notas de ese estilo en las ediciones finales, ¿con qué criterio los excluiríamos de la obra literaria?

Los problemas de la edición parecen haberse vuelto tema en los textos posteriores a 1981, cuando Lamborghini se va a Barcelona y comienza su etapa más prolífica.¹⁶ La cuestión material del manuscrito, el espinoso tema de la edición de textos escandalosos en épocas de revulsión política, el personaje mismo del editor y la célebre fórmula: «Primero, publicar; después, escribir» (Lamborghini, 2012b, p. 345). Y su radicalización: «Publicar, sin escribir» (Aira, 2008, p. 4). El borgiano gesto de imaginar un género literario, «los inéditos de un escritor póstumo». Escribir esos inéditos desde la posición subjetiva del muerto, escribir póstumamente en vida, en la modalidad testamentaria:

argumentación, la perplejidad persiste: ¿cualquier hombre desea a veces ser mujer? Y, más importante: ¿no es la «latencia imaginaria», justamente, lo que hace heterosexual al heterosexual, mientras el paso al acto implica una bisexualidad? ¿Y por qué esta sería una categoría problemática?

15 «Además, *El frasquito* tiene como modelo a *El fiord*. Si se suman en la constelación “El niño proletario” y la segunda novela de García, *Cancha rayada*, los tres escritores ensayan variantes aberrantes sobre la homosexualidad infantil: niño violado en *Cancha rayada*, prostituto en *El frasquito* y violador en el relato de Lamborghini» (Strafacce, 2008, pp. 257-260).

16 «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, 2014, p. 27).

A pesar de la pobreza del período marplatense en términos de «producto», su importancia reside en que fue cuando Lamborghini vislumbró que esa fragmentariedad era un rasgo poco menos que inmodificable en su escritura y entonces, «haciendo de la necesidad virtud», comenzó a construir una poética singular, la poética del manuscrito póstumo, que empezó a pugnar entonces, y pugnaría todavía por algún tiempo, para desplazar a aquella otra sintetizada en la divisa «primero publicar, después escribir» (...) y cuya fórmula sería «primero morir, después publicar» (Strafacce, 2008, p. 551).



Figura 4. Sin título. Dibujo de mujer, técnica mixta, década de 1980. Fondo Osvaldo Lamborghini

También se vuelve tema o problema en su viraje final hacia la plástica. En la construcción de libros artesanales de sus últimos años, puede conjeturarse el gesto de la autoedición. Dice Aira: «Hacia el libro: después se ocuparía de escribirlo» (2008, p. 3). Incluso su retorno a la plástica (mítica práctica infantil, anterior a la vocación literaria)¹⁷ puede pensarse como una puesta en imagen del manuscrito como algo material, una superficie de papel y tinta, una indistinción entre dibujar y escribir, pintar y poetizar, intervenir y firmar un *ready-made*. Una especie de Sade-Duchamp, que deja de describir escenas de sexo y se limita a escribir epígrafes para imágenes pornográficas que recorta de revistas y pega en libros artesanales.

17 «A pesar de que las enseñanzas de su profesora particular no lo hicieron descolgar en la escuela, en esos años su entusiasmo por el dibujo tuvo cierta importancia e incluso lo llevó a exponer junto a otros niños en la Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes un trabajo (se trataba de un retrato de su hermano Leónidas). Esa exposición, que tuvo una moderada trascendencia al punto de que algún diario la reseñó, hizo que Teresa Galeano guardara con orgullo materno los recortes de la nota y colgara el retrato en los comedores de las sucesivas viviendas que fue habitando la familia» (Strafacce, 2008, p. 44).

Lo que podemos considerar la obra completa, si es que puede hablarse en esos términos, plantea el irresoluble problema de la especificidad. En este artículo nos hemos limitado, por cuestiones de espacio y de método, a la obra literaria, dejando esbozado, para un trabajo ulterior, la obra plástica. No obstante, esta misma distinción es de por sí discutible, no solo por la imposibilidad de clasificar el *Teatro proletario de cámara*, sino por la dificultad que presenta la heterogeneidad de eso que reducimos a obra plástica. Para Aira y para Strafacce, Lamborghini fue esencialmente un escritor, y solo secundariamente un artista plástico. O, mejor, Lamborghini fue un artista, como personaje y como escritor, cuya manifestación privilegiada fue la escritura, aunque no la única. Irónicamente, a un escritor maldito, que buscó publicar, se lo reconoce, póstumamente, no solo como un gran escritor, sino también como un artista que merece una edición *boutique* de su obra más escandalosa (porque la pornografía directamente se recorta de revistas y se pega) y una muestra en un importante museo de Europa. Estos avatares, diría Chejfec, también pertenecen al estereotipo del artista de vanguardia, ganado por la cultura cuando ya no vive para disfrutarlo, reduciendo su carácter de impublicable a obscenas ediciones de lujo. La gloria es una incompreensión y tal vez la peor.

Referencias bibliográficas

- Aira, C. (1988). Prólogo. En O. Lamborghini, *Novelas y cuentos* (pp. 7-16). Barcelona: Der Serbal.
- Aira, C. (2008). Prólogo. En O. Lamborghini, *Teatro proletario de cámara*. Barcelona: AR.
- Aira, C. (2012). Nota del compilador. En O. Lamborghini, *Tadeys* (pp. 7-11). Buenos Aires: Mondadori.
- Aira, C. (2013). Nota del compilador. En O. Lamborghini, *Novelas y cuentos II* (pp. 305-308). Buenos Aires: Mondadori.
- Aira, C. (2014). Las dos fórmulas. En AA.VV, *El sexo que habla: Osvaldo Lamborghini*. Barcelona: MACBA.
- Aira, C. (2021). *La ola que lee*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Astutti, A. (2001). *Andares clancos*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Borges, J. L. (2008). Los traductores de *Las mil y una noches*. En *Historia de la eternidad, Obras Completas I* (pp. 473-494). Buenos Aires: Emecé.
- Chejfec, S. (1989). De la inasible catadura de Osvaldo Lamborghini. *Babel*, 10, 21. Recuperado de <https://ahira.com.ar/?s=babel>
- Conde de Boeck, A. (2018). El *affaire* Lamborghini: la circulación de Osvaldo Lamborghini en la revista *Babel* (1988-1991). *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 44(1), 11-37.
- Drucaroff, E. (1997). Los hijos de Osvaldo Lamborghini. En N. Jitrik (Comp.), *Atípicos en la literatura hispanoamericana* (pp. 145-154). Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana.
- García, G. (2003). *Fuego amigo: cuando escribí sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires: Grama.
- Genovese, O. (5 de agosto de 2006). La invisibilidad de lo escrito [Publicación en blog]. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20160416032641/https://www.nacionapache.com.ar/archives/383>
- Gusmán, L. (2008). Sebregondi no retrocede. En N. Brizuela y J. P. Davobe (Comp.), *Y todo el resto es literatura: ensayos sobre Osvaldo Lamborghini* (pp. 33-53). Buenos Aires: Interzona.
- Lamborghini, O. (2012a). *Tadeys*. Buenos Aires: Mondadori.
- Lamborghini, O. (2012b). *Poemas 1969-1985*. Buenos Aires: Mondadori.
- Lamborghini, O. (2013). *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Mondadori.
- Pauls, A. (1989). Lengua: ¡sonaste! *Babel*, 9, 5. Recuperado de <https://ahira.com.ar/?s=babel>
- Pauls, A. (2003, 4 de mayo). Maldito mito. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-550-2003-05-04.html>
- Peller, D. (2016). *Pasiones teóricas: crítica y literatura en los setenta*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Strafacce, R. (2008). *Osvaldo Lamborghini, una biografía*. Buenos Aires: Mansalva.
- Valdés, A. (2015). Después significa encima. Una conversación con César Aira sobre Osvaldo Lamborghini y la escritura como sistema. *El Estado Mental*, 7, 139-144. Recuperado de <https://elestadomental.com/revistas/num7/despues-significa-encima>