



Instituto Superior de Letras
Eduardo Mallea (A-1369)

Carrera:

Redactor especializado en textos académicos

OSVALDO LAMBORGHINI, LA HABITACIÓN VERBAL

Autor: Pablo Andrés Piñeiro

Tutora: Adriana Santa Cruz

Fecha de entrega: noviembre de 2017

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
CAPÍTULO I: <i>EL FIORD</i>: EL NACIMIENTO DE LA HABITACIÓN VERBAL	4
LITERATURA DE RESISTENCIA	4
LA CONSTRUCCIÓN DE LA HABITACIÓN-SÓTANO	8
<i>EL FIORD</i>	10
CAPÍTULO II: <i>SEBREGONDI RETROCEDE</i>: ¿CÓMO ESCRIBIR DESPUÉS DE <i>EL FIORD</i>?	22
OSVALDO LAMBORGHINI Y LA CRÍTICA	22
EL DESAFÍO: ESCRIBIR DESPUÉS DE <i>EL FIORD</i>	23
EL CAMINO HACIA EL SEGUNDO LIBRO	25
EL VERSO SE TRANSFORMA EN PROSA	25
<i>SEBREGONDI RETROCEDE</i> DE EDICIONES NOÉ	28
LA SEGUNDA MONSTRUOSIDAD	30
<i>SEBREGONDI RETROCEDE</i>	30
I. Acopiador aviado, perdido	30
II. Borrás.....	38
III. El niño proletario	41
IV. La vuelta.....	47
CAPÍTULO III: HACIA LOS INÉDITOS PÓSTUMOS DE UN GRAN ESCRITOR	52
<i>NOVELAS Y CUENTOS</i> : LA OPERACIÓN AIRA	54
<i>NOVELAS Y CUENTOS</i>	56
Prólogo	57
CONCLUSIÓN.....	61
BIBLIOGRAFÍA	62

INTRODUCCIÓN

¿Cuál es la mejor manera de presentar un ensayo sobre la escritura-monstruo de Osvaldo Lamborghini? Se me ocurre la comparación con otra monstruosidad, un poco más conocida que *El fiord* —la opera prima de este autor— o “El niño proletario” —el centro narrativo de *Sebregondi retrocede*, su segundo libro—. Al explorar en mis primeras anécdotas cinéfilas, encuentro *El exorcista* (1973) del director William Friedklin. Esquivé, en varias oportunidades, ver esa película en la televisión. La razón: el temor de enfrentarme con lo demoníaco. Mi padre ya me había descripto el espanto que le provocaba. Finalmente, un sábado, con los doce recién cumplidos, me animé. Recuerdo que aquella noche apenas dormí. Al año, repetí la experiencia. Calculo que la he visto más de una docena de veces y forma parte del centro de mi videoteca: comprendí que *El exorcista* no pertenecía al género terror ni a ningún otro género tradicional. Como toda gran obra, sus temáticas —lo demoníaco y la fe— constituyen su sintaxis visual.

¿Qué punto de unión existe entre la película de Friedklin y los textos de Osvaldo Lamborghini? Una sintaxis nueva. Primero espanta y repele, pero luego atrae porque propone una lectura distinta de cualquier pieza artística tradicional. Con *El fiord* y “El niño proletario”, experimenté, ya de adulto, una sensación similar a la de *El exorcista*. Los datos que había recolectado de esos dos textos me llevaban a imaginarlos como un mero exhibicionismo de violencia, pornografía y alegoría política. Sin embargo, el mito del autor secreto me empujó hacia su lectura. Cuando los leí por primera vez, rechacé la violencia de “El niño proletario”, y *El fiord* me asqueó. De todos modos, advertí que había experimentado una relación nueva con el lenguaje. Algunas de sus frases quedaron flotando en mi mente y me impulsaron a releer. Como en la película de Friedklin, descubrí que la violencia de esos relatos se concentraba en su propio manejo de la lengua. Es decir, la violencia, el sexo y la política se alojaban en su sintaxis.

En este ensayo propongo un recorrido por la escritura de Osvaldo Lamborghini. Tomaré como punto de inicio la metáfora de la casa de la literatura argentina posborgiana, desarrollada por Roberto Bolaño en su artículo “Derivas de la pesada”. Siguiendo esta idea, considero que a Lamborghini le corresponde el sótano. Desde esa habitación de la sintaxis nueva, su escritura-monstruo domina el centro de lo menor de la literatura nacional. Como todo monstruo, atrae y repele.

El recorrido comienza en *El fiord*, el momento de parto de la escritura-monstruo y del mito de su autor. Continúa con otra transformación del monstruo: *Sebregondi retrocede*, donde nace el mito del maldito desde las ruinas del mito del escritor secreto. El final de este camino es el punto de partida: la metáfora del sótano, que se volverá célebre a partir de la publicación de *Novelas y cuentos*. Este volumen, al cuidado de su albacea César Aira, concreta el proyecto de Lamborghini: ser leído como una voz póstuma de un escritor genial de fragmentos manuscritos. A este proyecto lo denomino “operación Aira”. En este sentido, Aira opera en dos de las acepciones del término “operar”. Por un lado, en sentido quirúrgico, extirpa de la novelística argentina las especies mal elaboradas, raquíticas y oportunistas. Por otro, en sentido bélico, lleva adelante una estrategia como crítico para instalar en la literatura nacional un canon excéntrico que apuesta a lo nuevo en cada frase.

Creo pertinente aclarar que este trabajo no se propone colocar la literatura llamada de lo menor por sobre otras. Mi propósito es indagar en ese sótano verbal y reflexionar por qué, como lector, experimento el placer de descender a la oscuridad donde mora la escritura-monstruo de Osvaldo Lamborghini.

CAPÍTULO I

EL FIORD: EL NACIMIENTO DE LA HABITACIÓN VERBAL

LITERATURA DE RESISTENCIA

La escritura de Osvaldo Lamborghini siempre estuvo signada por una misma escena: el encierro en una habitación para construir textos monstruosos. Defino “monstruoso” como una anomalía textual exhibida para generar en el lector un rechazo-atracción. En este mostrar lo anormal se concentra la novedad de la estrategia escritural de Lamborghini: ser un escritor genial que solo puede ser maestro. Esta estrategia une la escritura con el mercado. ¿Dónde ubicar esta literatura monstruosa que espanta? ¿En el *living* de la casa de la literatura argentina? La metáfora de la casa la presenta Roberto Bolaño en su artículo “Derivas de la pesada”. Su propósito: armar un canon de la literatura argentina luego de la muerte de Borges. Define tres puntos de referencia que son antiborgeanos: dos de ellos públicos y uno secreto. Primero compara a Osvaldo Soriano con un jarrón colocado en la habitación de invitados. Después a Roberto Arlt (línea, según el autor de *2666*, promocionada por Ricardo Piglia), con un armario que debe ocupar sí o sí un sitio marginal de esa casa. Por último, expone la línea secreta: Osvaldo Lamborghini. Coincido con Bolaño en calificar esta tercera línea literaria como secreta y en destinar a su representante al sótano. Sin embargo, disiento en compararlo con “una cajita que está puesta sobre una alacena” (2013: 29). Una escritura como la de Lamborghini es mucho más que un pequeño objeto olvidado en el sótano; es el sótano entero de esa casa literaria, un sótano construido con la mezcla de consignas, marcas orales, jergas y sociolectos: todo aquello que calla la “buena escritura”; es un sótano sostenido por los cimientos de *El fiord*: un librito de circulación secreta editado bajo un sello editorial falso, Chinatown. Sí comparto el efecto que genera el mundo lamborghiniiano. Para Bolaño, abrir esa “cajita de cartón, pequeña, con la superficie llena de polvo” (29) es enfrentar el infierno. En mi metáfora, bajar por los escalones de ese sótano es descender al infierno de la letra, donde reina lo nuevo. Justamente de un rechazo-atracción —o de un espanto-deseo— nace mi interés por desentrañar la escritura de este autor que se fue transformando en el maestro de la llamada “nueva narrativa argentina”.

En esa habitación-sótano encuentro encerrada la escritura de Lamborghini, una escritura manuscrita que se fortalece en su espíritu de resistencia. ¿A qué se resiste? Al *best seller*, a la gramática higiénica del “buen escribir”, a la cita culta, a la narración prolija y equilibrada. Su escritura monstruosa se edifica con los materiales más bajos: lo pornográfico, el *gore*, la coprofilia, el lenguaje de letrina mezclado con ciertos giros arcaicos. Este arsenal verbal estalla en *El fiord*. A partir de su publicación y de su circulación potente pero marginal, Lamborghini elaboró sus textos sobre la misma matriz: *El fiord*. En cada texto, entonces, intentaba emular esta ópera prima o, mejor, explotaba su potencial verbal con una reescritura que iba resquebrajando su procedimiento —o molde—. De este modo, la sintaxis retorcida, la puntuación inesperada, la deriva de la narración constituían su nueva estrategia de escritura.

Otro elemento frecuente en sus escritos es el material autobiográfico. Este rasgo ya está presente en *El fiord*: la mujer del narrador con una niña en sus brazos irrumpe en el centro del relato. Ricardo Strafacce, uno de los pocos críticos que ha investigado la correspondencia de Lamborghini, reconstruye las circunstancias de gestación de *El fiord*. Concluye que lo escribió en pocos días y en soledad, luego de la partida definitiva de su esposa Pierángela Tamborelli y su pequeña hija Elvira. La escena de escritura se repite: encerrado, esta vez, en su casa de Don Torcuato. Es cierto que la biografía del autor poco importa en cuestiones literarias. Pero, en el caso de Lamborghini, su vida se torna una de las claves de acceso a su hermetismo textual. En el prólogo de su monumental libro sobre Lamborghini, Strafacce propone que los datos biográficos permiten “leer más y mejor esa obra” (2006: 12). Esta posición crítica no pierde el eje de análisis: el autor está más acá de su literatura; lo que el lector halla en los textos es una construcción. Por lo tanto, tomaré su vida como una de las posibles claves de lectura. En este ensayo elijo su deambular por hoteles como imagen inspiradora de mi metáfora de la habitación. El autor transmite insistentemente esta errancia a través de una cita de José Hernández, extraída de una carta dirigida al editor de *Martín Fierro*, José Zoilo Miguens. En ese texto, el padre de la gauchesca manifiesta que la composición de su poema lo ayudó “a alejar el fastidio de la vida de hotel” (1971: 3). La escritura, por lo tanto, sería en Lamborghini —como en el caso de Hernández— la evasión del encierro. De las palabras de Strafacce, subrayo —además del tratamiento del material biográfico— el concepto de “obra”, que en Lamborghini

considero fundamental para analizar la edición de sus manuscritos. ¿Qué es una obra? Un todo homogéneo, una unidad sólida que representa la escritura de un autor. Para Strafacce, Lamborghini tiene obra, es decir, esos fragmentos de textos manuscritos que vienen luego de *El fiord* se amalgaman en una unidad, en un todo. ¿Qué factor logró el prodigio de convertir retazos en piezas sólidas de una obra? La publicación *post mortem* de los trabajos del autor a cargo de su discípulo César Aira. El plan de Lamborghini funcionó a la perfección: erigirse en un escritor genial cuyos manuscritos se vuelvan obra, la obra de un mito. Justamente, esta relación entre su escritura incompleta que se resiste a empezar — rasgo que se agudiza después de *El fiord*— y la publicación construye el mito Lamborghini. La lectura de algunos de sus textos que circulaban en fotocopias o en revistas de poca tirada ya habían convertido a su autor en un misterio. De modo similar Macedonio Fernández se hubo construido como el mito del escritor metafísico que año tras año elaboraba en las pizas de pensión “la última novela mala” (*Adriana Buenos Aires*) y “la primera novela buena” (*Museo de la novela de la Eterna*). Vale destacar que en varios de sus textos, Lamborghini se refiere a Macedonio. Pero los materiales que ambos utilizaban para convertirse en mitos eran diametralmente opuestos. La metafísica conecta a Macedonio con lo alto; la pornografía y el lenguaje de letrina encierran a Lamborghini en el sótano de la literatura. Sin embargo, los dos autores se vuelven pasión del lector a través del mito.

En consecuencia, la mezcla de lectos, la incorrección gramatical, la pornografía, la marginalidad editorial, lo biográfico y la construcción del mito de autor se consolidan como las estrategias escriturales de Osvaldo Lamborghini. Esta estrategia nace en su relato inaugural, se prolonga, se agudiza y traspasa lo verbal en textos posteriores —como es el caso de *Teatro proletario de cámara*¹ (2008)—. De este modo, el autor se construye, según Adriana Astutti, como lo menor de la literatura argentina (2001: 16). Lo “menor” significa lo contrario de los escritores del grupo Sur, quienes con citas de autores europeos, corrección gramatical y tramas sólidas se posicionan como lo mayor. Al consolidar su estrategia de lo menor, Lamborghini expresaba su resistencia al canon de su época. Esta voz escritural decía aquello que lo mayor callaba y no quería escuchar. Astutti analiza la

¹ Es un experimento poético-narrativo-gráfico de 600 páginas. Osvaldo Lamborghini lo fue elaborando durante el encierro de tres años en su departamento de Barcelona. Las editoriales españolas lo consideraban impubliable por su contenido pornográfico. En 2008 el editor Anxo Rabuñal lo publicó en una edición facsimilar limitada de 300 ejemplares numerados, con los textos tal como fueron dactilografiados: un libro-objeto que va más allá de lo verbal.

relación del autor de *El fiord* con el centro de la literatura argentina. Al asignarle el calificativo de menor, lo saca de su condición de marginal:

Si los efectos de su muerte y de la lectura de su obra nos dejan intuir que este escritor [Lamborghini], más allá de sus intenciones, no está al margen de la literatura nacional sino en el centro, un acercamiento más estrecho a su escritura nos hace ver que el centro en el sentido que esta le asigna no es, no existe en ninguna parte, sino que se hace y se va corriendo de lugar, hacia el costado, más allá del marco que ella misma va creando, a la manera en que un ojo de tormenta hace centro. La experiencia de lectura de Lamborghini es la de estar ante algo a la vez inaudito y esencial a toda la literatura nacional: desde la generación del '37 a la actualidad, pero desde una perspectiva que vuelve cada vez inestable todo sistema, incluso el que ella misma pueda formar. Por eso decimos que la perspectiva es la de lo menor y no la del escritor marginal. Esto equivale a decir que *menor* no califica ya a ciertas literaturas en relación a un centro, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la literatura llamada mayor (o establecida). Una literatura menor es aquella que se encuentra en situación de producir enunciados nuevos, y por lo tanto de valor incierto, que no pertenecen ni reflejan a un sujeto individual ni a una comunidad real sino que son el agenciamiento (el rapto, el encuentro) de un sujeto real con una comunidad virtual (también real sin ser actual) (16).

Astutti cuestiona los lugares fijados por la crítica y puntualiza que el centro puede ser móvil, al igual que lo es toda la literatura. Es un error confundir la circulación subterránea de los textos con la posición marginal de un autor en el sistema literario. Después de todo, ¿qué lugar ocupa *El fiord* en el mapa de la literatura argentina? ¿El del margen? Para subrayar la relación canon-autor menor, Astutti cita un fragmento de “Osvaldo Lamborghini: guionista de historietas” de Ricardo Piglia. Se trata de uno de los artículos que el autor de *Respiración artificial* publicó en 1986 en la revista *Fierro*. Allí le adjudica a *El fiord* un lugar destacado en ese mapa mutante: “*El fiord* es un texto único. *El Matadero* de la literatura contemporánea. Difícil encontrar, después de Arlt, una entrada tan precisa”².

Con este corte de la cita de autoridad, Astutti coloca *El fiord* en “el ojo de la tormenta” que recorre enloquecido el mapa literario nacional desde su nacimiento con *El matadero*. Lo curioso es que ambos relatos tienen como marco de acción la crueldad y la fiesta, una fiesta de divisas políticas: la mazorca en el relato de Esteban Echeverría y el peronismo de fines de la década del sesenta en el de Lamborghini. Otro aspecto que destaco del fragmento seleccionado por Astutti es la relación que Piglia establece entre Osvaldo

² Citado en Adriana Astutti, *Andares blancos*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001. p.17.

Lamborghini y Roberto Arlt. Ambos se consolidaron como maestros y mitos. Además, en sus textos predominan la mezcla y la incorrección gramatical. Y, en el campo de batalla de la literatura, tanto Arlt como Lamborghini disparaban munición gruesa contra lo establecido como “buena literatura” o, mejor, como lo “mayor”.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA HABITACIÓN-SÓTANO

En agosto de 1969, *El fiord* llegó a su único punto de venta, el depósito-sótano de la librería Hernández, bajo un sello editorial inexistente: Chinatown. Sumado a estas características marginales de mercado, el librero aceptaba venderlo, “pero siempre y cuando el comprador conociera la contraseña: había que preguntar por ‘el vendedor gordo’” (Strafacce: 190). La publicación de *El fiord* concentraba ya los elementos necesarios para construir el mito del escritor secreto: un único punto de venta, una clave para acceder a un libro de veintitrés páginas y una editorial fantasma. Por su parte, la censura aglutinaba estos elementos marginales a la perfección. *El fiord* se publicó durante la dictadura de Onganía, la misma dictadura que alentaba a “cuidar los valores”. Y, en nombre de esos “valores”, el 27 de junio de 1969, el juez Edmundo Sanmartino condenó a Germán García, el futuro autor del posfacio del libro de Lamborghini, a un año de prisión en suspenso por su novela *Nanina*. Si esa novela con un lenguaje de la juventud de su tiempo había atraído la mirada inquisidora de una justicia moralista, ¿cuál sería el destino de un relato *gore* en clave política donde se desarrollaban una cópula contra natura, una diarrea y un banquete antropofágico? El peligro de la censura fortaleció *El fiord* con lo prohibido. García escribió el posfacio, casi tan extenso como el relato, para blindar con teoría la publicación de cualquier acusación de inmoralidad. Para evitar que se lo relacionara con esa monstruosidad literaria y tener que cumplir pena efectiva, García se ocultó en la firma Leopoldo Fernández (el nombre de su abuelo materno que también funcionaba como un guiño a Macedonio³). Otra vez aparece la relación entre Lamborghini y Macedonio: en este caso, textos que explican el relato; es decir, el posfacio podría funcionar como la contracara de los prólogos de *Museo de la novela de la Eterna*.

³ Desde 1967 Germán García venía estudiando la obra de Macedonio Fernández, alentado por el poeta Ricardo Zelarayán. Este trabajo de lectura lo expuso en dos ensayos: *Hablan de Macedonio Fernández* (1969) y *Macedonio Fernández, la escritura en objeto* (1975).

¿Por qué *El Fiord*? Tanto Strafacce como Josefina Ludmer arriesgan distintas hipótesis sobre este título. Pero lo que queda siempre de la lectura de los textos de Lamborghini es la intriga. La pregunta, la duda, el hermetismo le permiten al lector escribir en su propia lectura, una lectura impulsada por el mito del escritor, en este caso, secreto. En su línea biográfico-literaria, Strafacce relaciona “fiord” con las imágenes de los paisajes nórdicos de los cuadros expuestos en un bar danés de Necochea, al cual un Lamborghini adolescente solía asistir con su grupo de amigos. Con una lectura político-literaria, Ludmer establece un juego de tensiones entre orillas extremas. En el espacio cerrado de la acción se concentra “lo más bajo de la lengua, de los cuerpos, del espacio (el sur del sur del subsuelo)” (Ludmer, 2012: 185). En la otra orilla, la presencia del *fiord* nos conecta con el norte, “con la otra lengua o rostro de los poetas ingleses del siglo XVIII” (185). Esta orilla queda destacada en la tapa de *El fiord*: el dibujo de una mano con el dedo índice extendido hacia arriba señala el título —el norte—. Según Ludmer, “fiord” es un anagrama de Freud, “en la oralidad y no en la escritura” (186). El anagrama se transformará en un juego verbal recurrente en los textos de Lamborghini que, además, subraya el carácter hermético de su escritura. Otra vez, los datos biográficos del autor nos conducen hacia el significado que se agazapa detrás de la letra: Lamborghini a través de Oscar Masotta se vincularía con el psicoanálisis en el comienzo de la década del 70 y fundaría una escuela freudiana en Mar del Plata. Vale destacar que en la época de la publicación de *El fiord* el autor todavía no se había relacionado con Masotta, pero sí este último leería el relato en sus clases sobre Jacques Lacan. Esta circulación —como ya he señalado— marginal fortaleció *El fiord*. En aquella época la vanguardia se iba consolidando como el centro de la cultura. Un ejemplo de ello: Jean-Luc Godard en el cine. El director francés, figura de la *nouvelle vague*, eligió a Brigitte Bardot para protagonizar *El desprecio* (1963). El hecho de que esta diva actuara en una película de vanguardia nos muestra que este cine acaparaba la atención de un gran número de espectadores que buscaba lo nuevo. En el caso de Lamborghini operaba el mito de lo oculto: claves de lectura (el psicoanálisis, el contexto político, la autobiografía), clave de adquisición del objeto artístico (“el vendedor gordo”). Ese mito se fue fortaleciendo con lectores que frecuentaban el gueto literario. Ellos lo hacían circular entre aquellos que deseaban descubrir la novedad: lo nunca antes leído. Con el paso de los años se consolidó otro gueto: el de los lectores de Osvaldo Lamborghini, el escritor secreto.

EL FIORD

El fiord comienza con una pregunta:

¿Y por qué, si a fin de cuentas la criatura resultó tan miserable —en lo que respecta al tamaño, entendámonos—, ella profería semejantes alaridos, arrancándose los pelos a manotazos y abalanzando ferozmente las nalgas contra el atigrado colchón? (Lamborghini, 2013b: 17).

Lo que el narrador presenta en forma de pregunta perfectamente podría ser una afirmación. Por ello, es pertinente asociar esta decisión discursiva a la intriga, al rodeo o al desvío: prácticas que se tornarán recurrentes en los próximos textos de Lamborghini. No es casualidad que la acción inaugural sea un trabajo de parto: el esfuerzo y el dolor para dar a luz una criatura tan pequeña como ¿la extensión de *El fiord*? Nacerá un personaje que se puede leer en clave: ¿nace una escritura monstruosa? En ese inicio, Carla Greta Terón (clave política: CGT) puja para que nazca otra clave de escritura de la misma especie, Atilio Tancredo Vacán (Augusto Timoteo Vandor: dirigente sindical del gremio de los metalúrgicos, asesinado un mes antes de la publicación de *El fiord*). En la pregunta y en la clave se concentra la estrategia del mito: la intriga. La lectura de los textos de Lamborghini pide una clave de acceso a ese aparente grado de ilegibilidad. Le pide paciencia al lector. Le pide relectura. En este primer párrafo encuentro algunos de los principales elementos del mundo lamborghiniiano: el dolor (“ella profería semejantes alaridos”), la violencia (“arrancándose los pelos a manotazos”), el uso preciso del adjetivo (“atigrado colchón”) y el comentario del narrador sobre lo narrado (“en lo que respecta al tamaño, entendámonos”).

Entonces, entre gritos de dolor, Carla Greta Terón intenta dar a luz. El Loco Rodríguez, el padre de la criatura —como aclara el narrador—, planta los codos en el vientre de su mujer y hace fuerza. El dolor crece con el ágil retroceso del “engendro” (17). Haciendo gala de la violencia y la tiranía, El Loco golpea con el puño cerrado el rostro de Carla. Este castigo introduce el *gore* en la literatura de Lamborghini: “El Loco Rodríguez aprovechaba la oportunidad para machacarle la boca con un puño de hierro. Así, reventábale los labios, quebrábale los dientes; éstos, perlados de sangre, yacían en gran número alrededor de la cabecera del lecho” (18).

Luego de este castigo, el narrador describe al Loco:

Preso de la ira, al Loco se le combaban los bíceps, y su ya de por sí enormes testículos agigantábanse aún más. Las venas del cuello, también, se le hinchaban y retorcían: parecían raíces de añosos árboles; un sudor espeso le bañaba las espaldas; las uñas de los pies le sangraban de tanto querer hincarse en las baldosas del piso. Todo su cuerpo magnífico brillaba empapado. Un brillo de fraude y neón (18).

El Loco Rodríguez es otro monstruo, un monstruo con brillo de “fraude y neón”. Ya en esta última frase, el narrador nos anticipa la falsedad de El Loco. El cuerpo magnífico ostenta un brillo para encandilar y atemorizar a los suyos.

Carla sigue gritando. La criatura se niega a nacer. El Loco —fiel a su lógica de personaje cruel— intenta a puro latigazo que su mujer se calle. Los gritos, según los comentarios del narrador, se tornan desafiantes y cobran “un no sé qué provocador” (18). La sangre de la boca y de la vagina se mezcla con la mierda. Carla defeca. El Loco desagota “la catrera” (18) de mierda y, “como hábil fogonero” (18), la tira al fuego que calefacciona una habitación apenas descrita. Sangre, mierda y crueldad inundan la apertura del relato y construyen una atmósfera onírica acentuada por el exceso de aquello que la literatura de lo mayor calla. Entre estos excesos irrumpe el gran tópico lamborghiniano: lo pornográfico. El Loco pasa del castigo a la violación de la parturienta. Sangre, mierda y crueldad se unen en una cópula humana presentada a través de metáforas de animalidad: el pene de El Loco adopta “la exacta forma del asta de un buey” (19); Carla relincha; El Loco corcovea encima de ella y le clava las espuelas —espuelas que no se mencionan en la descripción del personaje—.

A continuación, el narrador establece su lugar: observa la violación al lado de Alcira Fafó. Ambos están acostados en un camastro mugriento. El narrador anuncia: “Las fuerzas de la naturaleza se han desencadenado” (19), y se zambulle “de cabeza en la concheta cascajienta de Alcira Fafó” (19). Se desencadenan las fuerzas de la naturaleza animal de los personajes: el narrador reptaba hacia los pies del camastro; Sebastián, su aliado y compañero, cacarea y se comporta como un perro abandonado; El Loco es un buey en celo; Carla, una yegua a punto de parir.

Una vez que termina su faena con Carla, El Loco hace presa al narrador de “un rotundo vejamen sexual” (19). La mirada del narrador se vuelve hacia su “pobre amigo” (20) Sebastián (o Sebas: otro anagrama que, en este caso, nos conecta con las bases ideológicas). La descripción de este personaje detiene la narración. A Sebas lo tratan como

si fuese un perro: desde un rincón solitario, entre trapos viejos y “combativos periódicos” (20), observa con ojos brillantes la fiestonga⁴ del patrón, El Loco. Sebas es otro monstruo: ex militante de la Guardia Restauradora, anémico (parece un judío de campo de concentración), segrega una baba verde irrespirable, vomita sangre. Sebas se acerca al camastro, “barriendo con la cara casi las baldosas” (20). Al pasar de la descripción a la acción, el narrador nos aclara que aquello que narra sucedió hace tiempo: “Para siempre lo tengo retratado en mi memoria al extraordinario Sebastián” (20). El Loco sigue sodomizando al narrador, pero esta situación de placer-dolor no impide que nos narre cómo se aproxima Sebastián al camastro mugriento. Los términos vinculados a lo político acompañan el nombre de Sebastián. Es el intelectual, el que sabe. ¿Esta característica será la causa por la cual se lo condena a permanecer en el rincón solitario, sin comer y “sin coger” (20)?

Mientras el narrador tiene sumergida la cabeza en la vagina de Alcira, El Loco no deja de sodomizarlo. La pornografía de la fiestonga va infectando el lenguaje del relato: todo pasa por el intercambio de los cuerpos. El Loco, después de eyacular en los “adánicos adentros” (22) del narrador, advierte que Sebas quiere unirse al intercambio corporal. El Loco reacciona: le aplica “un fabuloso patadón en la garganta” (22). La imagen de Sebastián golpeado conecta al narrador con un pasado en el cual Sebas le enseñaba marxismo. De nuevo, lo ideológico acompaña a Sebastián. El marxismo y la Guardia Restauradora relacionados con este personaje plantean una ironía. En 1960, el sacerdote Julio Meinvielle, el inspirador del movimiento Tacuara, se opuso a que varios de sus militantes se vincularan al peronismo y reclamasen justicia social. Los acusó de “desviaciones marxistas” y creó una organización paralela bautizada como Guardia Restauradora Nacionalista. Esta división sostuvo la línea más reaccionaria del movimiento: ultracatólica y antisemita. Su lema: “Dios, Patria y Hogar”. ¿Por qué en Sebas se concentra esta tensión ideológica? A medida que avanzamos en la lectura de *El fiord*, nos topamos con más fuerzas opuestas cuyo choque va ampliando la intriga, y la intriga, a su vez, multiplica las posibles lecturas. ¿Qué oculta *El fiord*? ¿Desde dónde se lo puede leer? ¿Desde el peronismo de los sesenta? ¿Desde el psicoanálisis? ¿Desde la relación compleja,

⁴ Según Ludmer, el término “fiesta” significa “espacio ideal del uso de los cuerpos, el paraíso de los usos de los cuerpos”. En *El fiord* se trata de una fiesta orgiástica o “fiestonga”. Además, la fiesta es el espacio mismo de la alianza, alianza militar, política, sexual. La fiesta siempre es dirigida por el jefe (2012:180).

cruel y onírica de sus personajes? Todas estas lecturas se anudan y nos hacen sospechar que en este relato siempre hay algo más. El mecanismo del texto inaugural de Lamborghini consiste en plantar una intriga que aliente al lector a cavar la letra en busca de nuevas capas de significado.

La debilidad extrema de Sebas atrae a unos cuervos. Uno de ellos le arranca el dedo índice derecho (¿por qué el índice derecho y no el izquierdo?, ¿otra clave política?). Al ver la sangre, el narrador se larga a llorar desconsolado. Entre “el chivo olor” (22) y las lágrimas, unas cucarachas suben por los muslos y lo someten a una “exhaustiva exploración” (23). Tanto la entrada súbita de los insectos como la aparición de las aves en un lugar cerrado conectan *El fiord* con el surrealismo y apuntalan su atmósfera onírica. Sin violencia, El Loco espanta a los cuervos como si fueran sus mascotas. Abre el ventanal del techo con una enorme regla T para que evacúen “la deformada y deformante habitación” (23) — o ¿deformada y deformante escritura?—. En su retirada, los cuervos lloran e invocan “los sagrados nombres de los caídos en la lucha, en el fragor” (23). Con estas aves parlantes, Lamborghini se posiciona del lado de la literatura antirrealista.

Carla con un grito, mezcla de dolor y alegría, anuncia que la criatura está a punto de nacer. Otra vez, la tensión entre opuestos: alegría y dolor. En pleno trabajo de parto, las fuerzas de la naturaleza vuelven a desencadenarse:

Alcira le midió la dilatación de la concha con un centímetro de modista, y luego se repajió con una enorme vela, ella. Yo, yo me le fui al humo en seguida, al humo regodeante de Alcira, y eyaculé frotando con unción la cabeza del porongo contra la parte áspera-rajada de su talón. Y todos nos parecíamos por minetear o garchar o franelear o rompernos los culos los unos a los otros: con los porongos. Hasta el exangüe Sebastián intentó un esbozo de sonrisa lúbrica, que era una verdadera elegía a los terremotos carnales, al ejercicio o no de la procreación (24).

Nace la criatura, Atilio Tancredo Vacán, “tras hacer trizas la cajeta” (24) de Carla. Primero, asoma la cabeza que tiene una boca del tamaño “no mayor que el punto de un lápiz” (24). La boca, asociada a la oralidad, se la compara con la herramienta de la escritura, el lápiz, que a su vez se vincula con la letra manuscrita. En esta secuencia leo otro nacimiento: el de la escritura de Lamborghini que se caracterizara por estar plagada de expresiones orales cristalizadas y por circular —o archivarse— en manuscritos. De hecho, César Aira preparó los textos inéditos para *Novelas y cuentos* a partir del contenido de las

carpetas y de los cuadernos que había dejado el autor. Al respecto, Josefina Ludmer destaca del texto “*Elena Bellamuerte*”⁵, que elaboró junto con Lamborghini:

En Osvaldo el borrador coincidía con el texto final: era uno de esos escritores que se sentaban y escribían sin demasiado teatro y sin vacilar, una página de la que no se duda. Y no se duda de su literatura porque él nunca se sometió a la duda. Actuaba la duda y lo hacía con su tono de voz, un tono oral que era pícaro y agauchado (2012: 190).

Una luz que entra por un ventanal santifica la escena del nacimiento. Tal vez influenciado por la llegada de la criatura, Sebastián le besa los pies al narrador. En este punto, los lectores se enteran cuál es la vestimenta de la voz del relato: “sucias medias negras, larga hasta las ingles —sucias medias negras de sucio seminarista—, que, junto con el escapulario, constituían toda mi vestimenta” (Lamborghini, 2013b: 24). En las medias y en el escapulario está presente la Iglesia o, más específicamente, la iglesia católica vinculada a la suciedad. La clave política se amplía: la santa institución se mezcla en la fiestonga. El narrador quiebra la inmovilidad causada por la llegada de Atilio, rompe y deforma los tapices con escenas del bien y del mal. Actúa, según él, a traición. ¿A quién traiciona? ¿A El Loco o a todos los suyos que han quedado fascinados por la llegada de Atilio? La existencia de la criatura, que es inmodificable, modifica a todos: pasan de lo estático al intercambio desaforado de los cuerpos. Una vez más, las fuerzas de la naturaleza se han desencadenado. El narrador en medio del movimiento caótico se acerca a Carla y nos hace saber que ella tiene “medio monstruo afuera” (25). Atilio es lo nuevo, lo monstruoso, tan monstruoso como la escritura de lo menor. La criatura nace definitivamente y cae de cabeza (al revés) en una bolsa de arpillera que ha colocado El Loco. Este movimiento es narrado a través de un juego con el significante: “entre prematuros estertores, Atilio Tancredo Vacán, ya definitivamente nacido parido escupido, cayó atroden de la sabol” (25). Este juego verbal del significante (hablar al vesre) subraya la influencia de la oralidad cotidiana en la escritura de Lamborghini. Además, comprueba que con la alteración del orden de las letras también se puede narrar.

La bienvenida o el bautismo que le da ese padre a su hijo es agarrarlo por las piernas, meterlo de cabeza en el inodoro y tirar la cadena. Este acto de festejo tortuoso hace

⁵ Josefina Ludmer y Osvaldo Lamborghini escribieron juntos “*Elena Bellamuerte*”, texto sin firma publicado en la revista *Literal* 2/3. El título se refiere al personaje protagónico de *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández.

estallar de risa a los personajes. El narrador le pide que lo repita, y El Loco le responde con la aplicación de “una inyección de brillantina sólida: endovenosa” (26), que lo deja al borde del desmayo. El jefe castiga y afirma así su poder, su autoridad, su monstruosidad. Alcira desea tener a Atilio entre sus brazos porque “a ese chico ya se le para” (26). El sexo es lo primero que aflora en el recién nacido y, por ello, se vuelve un objeto de deseo en medio de la fiestonga. El deseo domina los cuerpos y empuja a los personajes a verbalizar lo inmoral. Carla y Alcira quieren trabarse en lucha por la posesión de la criatura, pero los demás las separan. Una bola de fuego, que proviene desde exterior, impacta en ese espacio clausurado. El fuego incendia la cabellera de Alcira. Sebastián, ajeno al suceso, yace sobre unos “titulares revolucionarios” (27). La segunda bola de fuego calcina la mano izquierda de Carla Greta Terón o CGT (¿la mano izquierda, otra clave política?). Entonces, irrumpe en el centro del relato el tercer elemento externo de la habitación “formante y deformante”: la mujer del narrador con su hija “entre los brazos” (27). Él la describe con un aura de engañosa juventud. Ella emerge, lumínica y casi pura, contra “el fondo del fiord” (27). A partir de este punto, todos los intercambios entre los personajes se van a invertir.

La presencia de la mujer desplaza el foco del espacio cerrado al exterior o, en palabras de Ludmer, del “sur del sur del subsuelo” al norte (2012: 185). Esta torsión, por un lado, detiene el ritmo vertiginoso de la fiestonga. Por otro, hace desfilar por un paisaje de costas nórdicas unos fragmentos de la cultura europea, la cultura central: “el fino cantar de las rubias lavanderas” (Lamborghini, 2013b: 27) y “retratos de poetas ingleses del siglo XVIII” (27) que destellan en la oscuridad. Con el desfile, el narrador señala: “No perdonando ningún vacío, convirtiendo cada eventual vacío en el punto nodal de todas las fuerzas contrarias en tensión” (27). La concentración de contrarios impacta contra la habitación: “los vidrios se habían roto” (27). Además, posee a los personajes: los ojos de Sebastián son bolas de fuego, las manos del narrador rompen “el invisible aire de su contorno” (27). Las manos lastimadas se extienden hacia la mujer, se detienen a mitad de camino y se convierten en “dos puños increpantes, incapaces incluso de la salutación” (27). La mujer no interviene con la palabra, sino con una ofrenda *gore*: “sus pies aserrados” (27). Este gesto introduce, sobre un onírico paisaje nórdico, otra torsión, una de consignas políticas:

Ella me mostró sus tobillos: dos muñones sangrantes. Ella transportaba en la mano derecha sus pies aserrados. Y me los ofrendaba a mí, a mí, que sólo me atrevía a mirarlos de reojo. Que no podía aceptarlos ni escupir sobre ellos. Que ahora miraba nuevamente hacia el fiord y veía, allá, sobre las tranquilas aguas, tranquilas y oscuras, estallar pequeños soles crepusculares entre nubes de gases, unos tras otros. Y hoces, además, desligadas eterna o momentáneamente de sus respectivos martillos, y fragmentos de burdas svásticas de alquitrán: Dios Patria Hogar; y una sonora muchedumbre —en ella yo podía distinguir con absoluto rigor el rostro de cada uno de nosotros— penetrando con banderas en la ortopédica sonrisa del Viejo Perón (27-28).

El narrador retorna de esta epifanía para volver a observar los pies sangrantes de su mujer. Aquí nos encontramos con el eje de la tensión entre las fuerzas contrarias, su punto nodal:

Me pregunto si yo figuro en el gran libro de los verdugos y ella en el de las víctimas. O si es al revés. O si los dos estamos inscritos en ambos libros. Verdugos y verdugueados. No importa en definitiva: éstos son problemas para el lúcido, para el crítico Sebastián: él sabrá prenderse con su hocico de comadreja a cualquier agujero que destile humanidad (28).

El equilibrio entre verdugos y verdugueados es Sebas. Él concentra las bases. Es el intelectual célibe que, como una comadreja, roe con su máquina ideológica de razonar el conflicto entre esas fuerzas contrarias. La mujer revela este juego de verdugos y verdugueados. Ella, al ser una revelación, es pura torsión. Después de su aparición, el relato no puede seguir por el mismo cauce. Todo se irá invirtiendo. El verdugo poco a poco se irá convirtiendo en un verdugueado, el lugar cerrado buscará el afuera. Al respecto, David Oubiña enfoca la relación epifanía-inversión:

Si fuera posible identificar un centro en este texto estallado, debería ubicárselo allí, en ese nodo del fiord hacia donde todo converge y desde donde todo vuelve a desplegarse bajo nuevas formas. La visión es un momento epifánico, de extraña plenitud, en el que las fuerzas contrarias parecieran haber encontrado un efímero punto de equilibrio. Punto de equilibrio que es también punto de torsión en donde se amarra y se desanuda el texto. La epifanía es una revelación y esa revelación impone un giro. Esa ruptura contradictoria —puesto que la ruptura es precisamente la condición misma de la continuidad— se expresa bajo la forma de un quiasmo. Así, la segunda parte del relato traerá una inversión.⁶

En Lamborghini, la oposición funciona como una inclusión donde se mezclan las fuerzas contrarias. Las palabras y las frases se conectan y, por acumulación, van formando

⁶ David Oubiña, “De la literatura entendida como delirium tremens”, en *Y todo el resto es literatura*, compilado por Juan Pablo Dabove; Natalia Brizuela, 2008: 77-78.

capas de significados. Como señala Oubiña: “se conectan los cuerpos, las voces, los géneros literarios, los discursos ideológicos”⁷. ¿Esta acumulación no es una fiestonga verbal?

Atilio crece: ya gatea y “chupa de la teta de su madre una telaraña que no lo nutre, seca ideología” (Lamborghini, 2013b: 28). El de Atilio es un crecimiento biológico y político propio de un monstruo: cuerpo para dominar al otro y una base ideológica vacía para convertirse en verdugo. Inmediatamente después de esta descripción, se presenta el primer giro dentro del lugar cerrado: “El Loco me mira mirándome degradándome a víctima suya: entonces, ya lo estoy jodiendo. Paso a ser su verdugo” (28).

Con el cabo del látigo, El Loco abre la puerta de un lujoso comedor. Este lujo desentona con la vulgaridad de los personajes de este “sur del sur del subsuelo”. Los personajes se sientan a la mesa. En su función de *maître* y de servil del “Trompa”, el narrador procura que cada personaje ocupe su lugar de acuerdo a sus posiciones de poder: Sebas, el que sabe, es encadenado como un perro; Alcira se sienta a la siniestra de El Loco, instalado en la cabecera de la mesa. ¿Cuál es el lugar de Carla Greta Terón (CGT)? El narrador-*meître* no termina de ubicarla y tampoco la trata como a un sujeto, sino como una sigla: “quedaba por ubicar Carla Greta Terón” (29); no es casual que el objeto directo no tenga como encabezador la preposición “a” obligatoria para el OD de persona: el personaje encarna la clave política. El narrador evita que Carla consuma una mortal dosis de barbitúricos. La conduce hasta el ventanal del techo y le muestra el *fiord*. En ese onírico paisaje continúa el desfile. En esta oportunidad, los que desfilan son unos mecánicos que llevan una soga al cuello y proclaman: “jamás seremos vandoristas” (30). El narrador se siente lascivamente atraído hacia Carla. Quiere poseer la caja de útiles donde ella guarda los barbitúricos. El narrador y Carla sellan una alianza a través de sus cuerpos: “fue un polvacho rápido y frenético” (30). Con esta alianza de cuerpos, ambos personajes se despojan de sus únicas pertenencias: ella, de la caja con barbitúricos; él, de sus medias y escapulario. Todos estos elementos terminan en un orinal, que el lector no sabe exactamente dónde está ubicado; terminan en el lugar destinado a los deshechos biológicos: mierda y orina. ¿Es un mandar todo a la mierda para reubicarse en ese juego de verdugos y verdugueados?

⁷ David Oubiña, art.cit: 79.

Sebas y el narrador intercambian gestos: guiño de ojo izquierdo. Otra vez, el intercambio de los opuestos: quienes adherían al pensamiento de derecha ahora son de izquierda. Lo importante es ubicarse en el poder, ser verdugo para evitar ser verdugueado. El narrador señala que Sebas sonríe y aclara: “flotaba en el aire que estábamos en vísperas de grandes cambios” (30). Ahora sí, el narrador se sienta frente a su jefe. En el centro, el plato principal: “un gigantesco pavo real asado al espiedo, pero sin recurrir al vulgar expediente de quitarle sus hermosas plumas” (31), un plato monstruoso para monstruos. ¿Entre ellos sigue la relación verdugo-verdugueado? En el aire hay grandes cambios, porque aquel que posea —o haya poseído— a Carla Greta Terón o CGT se reubica en la relación de poder. El cambio es la inversión: el verdugueado se coloca de igual a igual con su verdugo y se caga literalmente en su poder. Justamente, cagarse es lo que hace el narrador en medio del banquete, y lo que flota en el aire es el gran cambio: la rebelión. En este cagarse en el amo, Néstor Perlongher advierte que la rebelión pasa por el plano de los cuerpos y que “todo siempre remite a esa corporalidad” (1996:133).

Con una sonrisa “de oreja a oreja” (Lamborghini, 2013b: 31), el narrador mira a los ojos a El Loco, quien se dispone a castigarlo con una puntera de acero añadida al látigo, y se vuelve a cagar. La tercera cagada salpica el cielo raso del salón: lujo y excremento, la mezcla de opuestos. Todo se da vuelta, arrastrando la violencia de los cuerpos y del lenguaje, las alianzas, lo pornográfico y la acumulación de consignas ideológicas (“Dios Patria Hogar”, “Jamás seremos vandoristas”) y de lectos (“copulamos”, “coger”, “garchar” y “polvacho”; “cagar”, “deposición”): la acumulación y la mezcla.

El castigo de El Loco se interrumpe por la posición de ataque de Sebas: “en cuatro patas mostrándole sus verdinegros colmillos” (32). El Loco es rápido como un tigre y descuajeringa a Sebas con una patada de taquito. Luego, castiga al narrador cuyos lamentos son puras consignas ideológicas: “¡Arriba los Pobres del Mundo!” (32), “¡Atrás, Atrás, Chanco Burgués!”(32). El castigo hace recular al narrador hacia donde está Sebastián, quien lo recibe “con una tocadita de upite a modo de aliento y de saludo” (32). Una vez más lo corporal señala la alianza. El castigo continúa; la sangre también. El narrador sabe que tiene que definirse, de lo contrario será un verdugueado para siempre. Es el momento de las decisiones: ¿verdugo o verdugueado? El golpe de suerte llega: “El Loco volvió a desviar su atención hacia Sebas, que pretendía refregarle por el rostro un panfleto recién

redactado” (33). En este punto de todo o nada, los nombres cambian. En el caso de Sebastián, no es un cambio de un nombre por otro, sino un juego de desplazamiento, multiplicación y supresión dentro de los límites de las letras que lo componen: “Sebastián”, “Sebas”, “Bástian”, “Bastiansebas”, “Basti”. ¿Por qué el juego verbal, en este caso, no va más allá de estos límites? Porque, tal vez, las bases sean inmutables. La lucha la va ganando El Loco. El narrador reacciona con todo y exclama: “Patria o Muerte” (33). Se le prende a El Loco del hombro. El mundo del relato se da vuelta: El Loco —el Jefe, el Amo, el Patrón— posee dientes postizos, nariz de cartón, una oreja ortopédica de sarga. Lo único verdadero es su sangre. El verdugo ya convertido en verdugueado habilita el rito: “Atilio Tancredo Vacán fue amorosamente depositado sobre el intacto pavo y las mujeres iniciaron un baile esgrimiendo cuchillos y tenedores: ellas estaban desnudas” (33). Comienza el rito del nuevo orden.

Con la caída de El Loco —o de su máscara de poder—, su apellido y su voz desaparecen. Su función de verdugo es reemplazada por una nueva de verdugueado. De este modo, de El Loco Rodríguez, Trompa, Amo, Jefe pasa a ser apodado el Mordido, el Capado, el Apretado, el Baleado, el Agonizante, el Sangrante.

Como en todo rito hace falta un sacrificio. Carla Greta Terón señala desesperada “los huevos” (34) del ex amo y señor. El narrador cumple la orden y, de un rodillazo, se los hace añicos. Los testículos también son falsos. Esos enormes testículos que se agigantaban en el comienzo del relato se han convertido en simples adornos de “frágil cristal” (34). Este es solo el comienzo del flagelo que deberá soportar el nuevo verdugueado. Sebastián será quien vaya proponiendo el castigo y, haciendo esfuerzos con su cuerpo debilitado, le acercará al narrador los instrumentos del flagelo. Primero, le trae una morsa para apretarle la pierna derecha. Luego, el revólver del ex jefe para destrozarle el oído derecho, la cara y el cráneo. Mientras, Atilio sigue creciendo monstruosamente: se masturba con el espectáculo del rito del nuevo orden. El último tiro salpica al narrador con la sangre de la víctima. Comprueba que “no todo era mentira, cosa prefabricada, representación dolosa en la estructura de Rodríguez” (35). Alcira Fafó toma el mando. Todo se invierte: hombre verdugo por mujer verdugo. El reposicionamiento de Alcira Fafó requiere que adopte un nuevo nombre: “Amenaforbes”, “Aba Fiur”, “Arafó”, “Aicyrfó”. El gesto de poder de la nueva líder es clavarle en la nuca de su antecesor un punzón de cincuenta centímetros de

largo. La condición del cadáver queda representada en su apellido mutilado: Rodríguez ahora es Rez. En los textos de Lamborghini, las acciones de los personajes se vuelven letras, letras desplazadas, cortadas, separadas. Con su escritura, el autor tajea el significante para que broten los significados.

Alcira (o en su nueva condición Arafó) decide finalizar el ritual: “el descuartizamiento del hombre que acababa de morir” (35). Quien fue El Loco Rodríguez, el Jefe, ahora no merece ni siquiera el apodo de un verdugueado; es simplemente “el hombre que acaba de morir” (35). No le queda ni su apellido amputado. La nueva jefa agarra el látigo y comienza el descuartizamiento. Los nombres enloquecen: Carla Greta Terón se reconfigura en Cali Griselda Tirembón y Cagreta, pero sigue manteniendo su clave política (CGT). Para Oubiña, las acciones en *El fiord* son llevadas a cabo por personajes-cuerpos: puro órganos que “cambian de nombre como si se tratara de un atributo accidental”⁸. Este enloquecer de los nombres propios expresa, por otros medios, la desmesura que refuerza la atmósfera onírica que envuelve esa fiestonga de la lengua y del poder.

La carne humana del verdugueado termina en el inodoro. Los testículos, en una sartén con aceite hirviendo. La pierna es destinada a Atilio Tancredo Vacán (o Alejo Varilio Basán), el niño de crecimiento monstruoso (o ¿monstruoso niño en crecimiento?). Alcira se reserva los ojos y a Carla (o Cagreta) le entrega la cabeza. Al narrador le dan una mano; a Sebastián, las sobras. Y unas hormigas invasoras liquidan el resto.

En su nuevo papel de verdugo, Alcira se convierte en “La Loca del Alfiler” (36). Ella hace sonar el alfiler del mismo modo que El Loco hacía sonar su látigo. Por orden de Alcira, los personajes se sientan sin chistar a la mesa. Cada uno come parte del “porongo frito” (36). Según la lectura de Ludmer, el amo (padre y loco) que se mata y come abajo es el líder de arriba: la dentadura postiza del asesinado en la fiesta de abajo es la misma dentadura, también ortopédica, de la imagen del “Viejo Perón” en la fiesta de arriba. Por lo tanto, “abajo se comen al amo y arriba él se los come” (Ludmer: 188). Como no hay lágrimas verdaderas dedicadas al viejo verdugo, el narrador las falsea: “me soné los mocos con los dedos y me los colgué de las pestañas, como si fueran lágrimas” (Lamborghini, 2013b: 36).

⁸ David Oubiña, art.cit: 76.

La mujer del narrador vuelve a aparecer, esta vez sin su hija. Ella intenta abrir la cerradura del ventanal del techo. Logra abrirla, a pesar de no poder afirmarse bien por la falta de pies. Sigue sin pronunciar palabra. Lo de ella es todo gesto y cuerpo destrozado. Se aproxima al narrador y le muestra sus muñecas convertidas en “dos muñones sangrantes” (37). Escupe las manos acerradas sobre la mesa. El narrador “con los ojos bien abiertos” (37) presencia cómo las manos toman vida propia: “la izquierda se posó sobre la derecha; luego, la derecha sobre la izquierda” (37). Los opuestos son intercambiables, tan intercambiables como verdugos y verdugueados. La mujer se retira de rodillas. Como en su primera aparición, ella anuncia la epifanía, la torsión en el relato. Esta vez, luego de su partida, se amontonan las consignas ideológicas arrancadas de sus contextos: “No Seremos Nunca Carne Bolchevique Dios Patria Hogar”, “Dos, Tres Vietnam”, “Perón Es Revolución”, “Solidaridad Activa Con Las Guerrillas”, “Por Un Ampliofrente Propaz”. Las consignas iluminan los rostros de los personajes. Alcira hace coincidir las bocanadas de humo de su cigarrillo con los huecos de las letras. Haciendo uso de su condición de poder, lo agarra a Sebas de una oreja y lo derrumba bajo el peso de una bandera. ¿Derrota o triunfo de la rebelión? Otra intriga planeada y plantada por Lamborghini. ¿Es casual que las bases queden derrumbadas y no tapadas? El narrador ayuda a Alcira a “incrustarle el mástil en el escuálido hombro” (37). Nos aclara que para Sebas, después de todo, es un honor. Sebas, las bases, encarna los conflictos sociales, culturales e ideológicos. Su función es sostenerlo todo a pesar de todo. El corolario de *El fiord* es salir en manifestación. ¿A dónde salen de manifestación estos personajes del “subsuelo del subsuelo del sur”? ¿Hacia dónde salen? ¿Hacia los textos futuros? ¿Cómo seguir después de haber escrito *El fiord*? ¿Cómo seguir después de haberse manifestado? Para seguir (o para hacer de cuenta que sigue escribiendo), Lamborghini se encerrará en su habitación-sótano de la lengua. Desde allí tratará de demorar el comienzo de los textos con rodeos, prórrogas, avances y retrocesos, y eternos capítulos primeros como proyectos de novelas. No empezar y evitar completarse en una obra es la estrategia del mito Lamborghini, el mito del escritor secreto y genial.

CAPÍTULO II

SEBREGONDI RETROCEDE: ¿CÓMO ESCRIBIR DESPUÉS DE EL FIORD?

OSVALDO LAMBORGHINI Y LA CRÍTICA

A pesar de su circulación marginal, *El fiord* cosechó elogios y rechazos de la crítica literaria. El 28 de octubre de 1969, la revista *Panorama* ignoró la opera prima de Osvaldo Lamborghini en el artículo “Renacimiento de la novela argentina”. Néstor Sánchez, el autor de *El amhor, los orsinis y la muerte*, calificó *El fiord* de “porquería” (Strafacce, 2008: 218). Curiosamente, *Siete Días* —una revista de interés general, que ensalzaba a autores como Poly Bird— le dedicó una reseña a *El fiord*. Sin preámbulos, el comentarista lo consideraba un accidente literario y, en su conclusión, alertaba sobre el riesgo de que se convirtiera en un *best seller* (194). ¿En qué consistía el riesgo? ¿Por qué pensar que *El fiord* podría convertirse en *best seller*? ¿El riesgo lo corrían los lectores o los autores como Poly Bird? Entre estas críticas, circula en el gueto literario una anécdota que enfrenta a Leopoldo Marechal con ese relato de lo menor. El poeta Leónidas Lamborghini, el hermano mayor de Osvaldo, le entregó *El fiord* al autor de *Adán Buenosayres*. Marechal lo leyó y lo comparó con una esfera, una esfera de mierda (145). Este escritor de lo mayor dio, en mi opinión, en la tecla: ¿con qué se puede comparar ese relato *gore*, pornográfico y escatológico si no es con la mierda? Desde su lectura de autor de lo mayor, reconoció una estructura cerrada compuesta de los materiales cloacales con los que suele trabajar la literatura de lo menor. *El fiord* se contrapone con las esferas de oro de lo mayor. Todas estas críticas apuntalan la reacción que genera —logra— la escritura monstruosa de Osvaldo Lamborghini: rechazo y atracción.

¿Por qué *Panorama* ignoró *El fiord*? Tal vez la razón se haya debido a su brevedad. Tal vez, a su circulación marginal o a su condición de inclasificable. ¿Qué es *El fiord*? ¿Novela? ¿Cuento? A fines de 1969, su autor se encontraba ante un desafío: ¿cómo escribir después de *El fiord*? En esta pregunta se concentraban otras incógnitas: ¿cómo avanzar en el mercado?, ¿repetir o innovar? Pasarían cuatro años hasta que publicara su segundo libro.

EL DESAFÍO: ESCRIBIR DESPUÉS DE *EL FIORD*

En ese lapso, Lamborghini escribió reseñas de literatura en la revista *Periscopio*. Con ese trabajo, sostenía su vida errante, y errática, de hotel en hotel. Citó *El fiord* en “Tío Bewrkzogues”, uno de los poemas que integraba la primera versión de *Sebregondi retrocede*. Mientras utilizaba su opera prima como una carta de presentación, no encontraba la manera de avanzar en la escritura literaria. En este estancamiento, halló una salida: tematizar la hoja en blanco y adoptar la habitación de hotel como el escenario del bloqueo de la escritura. Construyó un narrador, cercano al autor real, que no podía abordar el relato. Así surgieron el balbuceo, los juegos con el significante, la demora y la deriva. La hoja en blanco se tornó un “tapiz de palabras”⁹. De ese nuevo parto escritural, nació una prosa hermética que llevaba al extremo lo exhibido en *El fiord*. En ese proceso, Lamborghini se toparía con una propuesta laboral que marcaría otra tensión en su literatura.

En julio de 1971, llegó a los quioscos el primer número *Top*, una antología de historietas que competía con las revistas de Editorial Columba. Lamborghini se encargaba del guion de “¡Marc!”, dibujado por Gustavo Trigo. Este tipo de soporte del relato le exigía desandar su nuevo camino literario: debía construir historias convencionales, sin derivas ni demoras ni juegos con el significante. *¡Marc!* seguía la línea de *James Bond* y, por lo tanto, lo obligaba a ceñirse al hipercodificado género de espías. Lamborghini recurrió a la violencia, al humor, y “¡Marc!” alcanzó los primeros puestos de popularidad de *Top*. Este éxito le permitió filtrar su escritura monstruosa y su nuevo proyecto literario en los guiones de historieta.

En la primera viñeta del episodio 8 (“Tiene novia, tiene novia!”), Marc lee un diario, y el narrador destaca una noticia: “Un niño japonés había encontrado en el jardín de su casa, piando, un raro ejemplar de golondrina blanca, con pico de auténtica madera. El salvaje e infantil sujeto había tomado un serrucho y... ‘Oh, golondrina... —pensó Marc— Oh, golondrina...’” (Lamborghini; Trigo 2013: 117). Abandona este germen narrativo, y la historia cambia de dirección. Marc busca novia por las calles de París. En el café Bonaparte, encuentra a Blanche, una colega del espionaje. Se enamoran. La pareja pasea por un suburbio. Se topa con dos maleantes que acaban de acribillar a balazos a un soplón.

⁹ Ludmer, Josefina, “Literatura experimental”, *Clarín* (Buenos Aires), 25/10/73, Suplemento Cultura y Nación, pp. 2-3.

Blanche desenfunda su pistola. Liquidada a uno y hiere al otro en una pierna. El maleante herido escapa rengueando. La pareja sigue el rastro de sangre y lo acorrala en un callejón. Marc le entrega su primer regalo de noviazgo: deja que ella le dispare al maleante. Sin inmutarse, Blanche dispara. Ante el cuerpo tendido en el asfalto, el protagonista cierra la secuencia: “Un milenarismo proverbio japonés dice: ‘El sabio se abstiene de patear cadáveres’” (125).

Con “Tiene novia, tiene novia!”, Lamborghini introdujo el procedimiento de iniciar la narración por cualquier secuencia que sirviera de avance. Ese germen narrativo permanecía en la memoria del lector y lo alentaba a releer: notaba que algo en ese texto había quedado inconcluso.

En el capítulo siguiente (“Pine Dumont, entrañable amigo”), el humor domina la historia y aparece una frase aislada del relato: “¡En el pecado encontraré la penitencia!” (132). Lamborghini colocó esta frase en boca de un agente de la división de choque de la Asociación Pro-Recuperación Mental de los Humildes. La misma frase aparecería con insistencia en *Tadeys*, la saga póstuma del autor. Las sentencias aisladas de la trama integrarían el nuevo repertorio de la escritura lamborghiniiana. Volviendo a *¡Marc!*, reaparece la violencia entre verdugos y verdugueados de *El fiord*: el trato cruel de los agentes de esa asociación con los humildes y la relación del protagonista con su sádica novia Blanche.

El último episodio de *¡Marc!* (“La esfera del espejo”) se publicó en mayo de 1972. Osvaldo Lamborghini se había convertido en la estrella de *Top*. Una vez más, su escritura se destacaba. Al alejarse de la revista, Lamborghini volvió a quedar desocupado, solo y a la deriva. Vio un camino para escapar de ese derrumbe: debía publicar y consolidarse como maestro de una literatura imposible de emular, una literatura única: sin padres ni crías. ¿Con qué textos contaba a fines de 1972 para armar su próximo libro? Ricardo Strafacce registra algunos poemas sueltos, otros pertenecientes al corpus que entregaría a Ediciones Noé a comienzos de 1973 con el título *Sebregondi retrocede* y un relato breve: *El niño proletario*.

EL CAMINO HACIA EL SEGUNDO LIBRO

En enero de 1973, Luis Gusmán, amigo inseparable —en aquella época— de Osvaldo Lamborghini y de Germán García, publicó su primera novela, *El frasquito*, en Ediciones Noé. La ópera prima de Gusmán continuaba la línea “escandalosa” de *Nanina* y, sobre todo, de *El fiord*. Además de sus iniciales, *El frasquito* utilizaba varios elementos narrativos presentes en el relato de Lamborghini: la escena de parto, la violencia física, la figura del verdugo que se vuelve verdugueado (El Loco Rodríguez en *El fiord*, el paraguayo en la novela Gusmán). Además, como en su espejo —*El fiord*—, acompañó su relato con un texto teórico-crítico, autoría de Ricardo Piglia. Este prólogo, “Relato fuera de la ley”, omitía la filiación de *El frasquito* con *El fiord*. ¿Por qué silenciar la influencia de *El fiord*? Noto que Piglia se centró en su prólogo y no advirtió, en ese momento, el lugar destacado que el relato de Lamborghini ocuparía en la historia de la literatura argentina. Vale destacar que años después el autor de *Respiración Artificial* compararía *El fiord* con *El matadero*.

El éxito de *El frasquito* empujó a Ediciones Noé a observar el entorno de Gusmán. Con ello, las puertas de la editorial se abrían al segundo libro de Osvaldo Lamborghini: *Sebregondi retrocede*.

EL VERSO SE TRANSFORMA EN PROSA

Como ya he señalado, Lamborghini tenía el conjunto de poemas titulado *Sebregondi retrocede* y el relato *El niño proletario*. Según la investigación de Strafacce, no conservaba ningún otro texto que pudiera integrar en su segundo libro. Lamborghini sabía que si quería alcanzar un impacto similar al de *El fiord*, debía incluir ese relato de apenas cuatro páginas. Mezclarlo entre los poemas herméticos convertiría *Sebregondi retrocede* en un libro de misceláneas y correría el riesgo de caer en “el rincón de las pavadas” de las revistas literarias. Finalmente, encontró una solución: convertir los versos en prosa.

El niño proletario ocupó el centro narrativo de una prosa en la que Lamborghini desplegaba su escritura monstruosa: sintaxis retorcida, juegos con el significante, desvíos temáticos, demoras, puntuación sorpresiva, falta de progresión temática. Insistía con el *gore*, lo pornográfico y la coprofagia.

Al comparar las dos versiones, Strafacce advierte que Lamborghini debió “re-componer gráficamente en prosa lo que estaba en verso” (268). Con esta re-composición gráfica, la prosa se llenó —se enriqueció— de cacofonías. La escritura lamborghiniana se despegaba aún más de la tradición del “escribir bien”. Se desentendía así del consejo básico a un narrador en formación: evitar la cacofonía en la prosa. ¿Por qué en Osvaldo Lamborghini el error se transforma en virtud? Por un lado, la cacofonía se mezcla con los juegos del significante y justifica una intención. Por otro, se apoya en la sintaxis retorcida y en el corte inesperado de la frase. De este modo, el fallo —“el accidente literario”— se consolida en la esencia de ese arte monstruoso que espanta y atrae. ¿Cómo reaccionaría el mercado ante semejante escritura?

Como había ocurrido unos años antes con *El fiord*, existía una masa de lectores atentos a la vanguardia. *Sebregondi retrocede* vendió un poco más de 1.000 ejemplares: lejos, muy lejos, del “riesgo” de convertirse en *best seller* como los libros de Poly Bird. Sin embargo, cumplía con las expectativas de una editorial subterránea como Noé.

Vuelvo sobre la re-composición gráfica, la primera versión proveía a Lamborghini de algunas ventajas para que *El niño proletario* congeniara con el hermetismo de *Sebregondi retrocede*. El primer texto estaba escrito en prosa. Otros, como “Porchia estaba Loco”, alternaban prosa y verso. “Reivindicación” narraba en verso una relación homosexual ocasional. Los poemas que abordaban las condiciones de escritura, al pasarlos a la prosa, se convertía en fragmentos ensayísticos. De este modo, en la versión entregada a Ediciones Noé, quedaron establecidas dos zonas: una en la que predominaba la narración (“El ganador” —el nuevo título de “Reivindicación”—, “El niño proletario” y el texto sin título que cierra *Sebregondi retrocede*) y otra en la que el relato quedaba oculto entre el arsenal verbal de la escritura lamborghiniana.

Entre las pocas modificaciones de esa re-composición gráfica, destaco el agregado de una frase que ilustra la propuesta de escritura de *Sebregondi retrocede*. El comienzo de “Porchia estaba loco” de la primera versión es el siguiente: “Vamos a escribir unas cuantas frases para no entender, siguiendo el hilo, desde el supuesto de entender” (Lamborghini, 2011: 231). En la segunda versión, entregada en febrero de 1973 a Alberto Alba, editor de Ediciones Noé, el fragmento presenta la siguiente modificación: “Vamos a escribir unas cuantas frases para no entender, siguiendo el hilo, desde el supuesto de entender. Que toda

demora se contabilice: ganar el tiempo” (Lamborghini, 2013a:31). La frase agregada condensa el nuevo proyecto escritural de Osvaldo Lamborghini: tratar de no iniciar el relato. Para ello, el narrador debe dar rodeos, desviarse, errar por la página sin acertar en el tema que desea desarrollar: “ganar el tiempo”. ¿Por qué el narrador, al demorarse, gana? En ese no empezar, Lamborghini desafía al lector a seguir por un laberinto verbal si es que desea descubrir otro relato tan genial como *El fiord*. En lugar del silencio ante el bloqueo, elige el “Vamos a escribir unas cuantas frases para no entender, siguiendo el hilo, desde el supuesto de entender”. Eligió, entonces, hacer sonar la lengua con una sintaxis que estrangula y corta la prosa. Con esa sintaxis monstruosa, se atrevió a no empezar el relato. Mientras la lengua avanza sin rumbo por la página, el relato retrocede. La literatura como prólogo en Lamborghini refleja la imagen invertida del Macedonio Fernández en *Museo de la novela de la Eterna*. Al respecto de esta relación entre ambos autores, David Oubiña observa:

Lo que le interesa a Macedonio Fernández del comienzo novelesco es su punto de ruptura y diferenciación con lo anterior, su inflexión de apertura, su momento de proyección: eso es *Museo de la novela de la Eterna* [...] mientras los textos de Macedonio Fernández están regidos por una elaborada construcción del *nonsense* (lo cual garantiza una unidad y un resultado), en Lamborghini el acento parece estar colocado sobre la deriva y el automatismo de los procesos de escritura. [...] En Macedonio Fernández, toda lectura está llamada a convertirse —literalmente— en escritura. Por eso el “prólogo final” de *Museo de la novela de la Eterna* está dirigido “al que quiera escribir esta novela”. En Lamborghini, en cambio, la escritura apunta a volverse ilegible, como si quisiera expulsar al lector¹⁰.

En esta etapa, el proyecto literario de Osvaldo Lamborghini se observa en el espejo de la literatura macedoniana. El autor de *El fiord* comprendió —antes y mejor que nadie— que Macedonio Fernández era el centro de la literatura argentina. Lamborghini citaba a esa figura, central y mítica, y construía —sin proponérselo— la cara opuesta: el proyecto macedoniano de escribir sin publicar se convertía en la necesidad lamborghiniiana de escribir y, sobre todo, publicar.

¹⁰ David Oubiña, “De la literatura entendida como delirium tremens”, en *Y todo el resto es literatura*, compilado por Juan Pablo Dabove; Natalia Brizuela, 2008: 86-87.

SEBREGONDI RETROCEDE DE EDICIONES NOÉ

Publicado por Ediciones Noé, el segundo libro de Osvaldo Lamborghini llegó a las librerías en septiembre de 1973 (sin sello falso ni único punto de venta como *El fiord*). De todos modos, Noé ocupaba el margen del mapa editorial de la época. Ese lugar en el mercado afianzaba la figura de su autor como escritor oculto.

El artista plástico Carlos Boccardo realizó la tapa de *Sebregondi retrocede*. En la imagen, un dedo de perfil apunta hacia arriba, donde están ubicados el nombre del autor y el título; como fondo, una nube gigantesca se recorta sobre un cielo oscuro. Strafacce indica que este diseño fue una idea de Boccardo: “no consultó ni con el autor ni con el editor” (2008: 285). La tapa de *Sebregondi retrocede* se colocaba en serie con el índice de la mano de *El fiord*: ambos señalan título y nombre del autor. Con la conexión entre tapas, ese dedo expande su significado a partir de un mecanismo de asociación: dedo como pene o *pen* (“bolígrafo” en inglés), dos de los elementos que inundan la literatura lamborghiniiana. También, ese dedo que señala representa el gesto de dar una orden o de enfatizar lo dicho, gesto que sintoniza a la perfección con las relaciones de poder entre verdugos y verdugueados. Además, el dedo que señala empuja al lector a relacionarlo con el pene del marqués de Sebregondi, ese “miembro fino de cincuenta centímetros de largo y compuesto por nódulos-falanges” (Lamborghini, 2013a: 50).

En la contratapa se reproducía el comentario de Jorge “Dipi” Di Paola sobre *Sebregondi retrocede* en su nota-entrevista publicada en la revista *Panorama*:

Como las corrientes frías debajo del espejo de los mares, una “clandestinidad” empuja esta nave que navega de popa y entre vientos contrarios. Macedonio Fernández, el Borges secreto mediado por Gombrowicz emigrante —que el marqués de Sebregondi atrocemente evoca en una furiosa, degradada parodia—; y también otra, la clandestinidad que la historia obligó a muchos argentinos¹¹.

En este comentario, Di Paola daba muestras de su lectura atenta: relacionaba a Lamborghini con Macedonio y al marqués de Sebregondi con Wiltold Gombrowicz. Por un lado, esa relación la entablaba a través del mito del autor (Macedonio). Por otro, a través del personaje de ficción, conectaba a Lamborghini con Gombrowicz, un autor que —como

¹¹ Citado en Ricardo Strafacce, *Osvaldo Lamborghini, una biografía*, Buenos Aires: Mansalva, 2008. p. 276.

Macedonio— se había vuelto maestro con una escritura en la que abundaba la teoría¹² y el humor. Además, a Gombrowicz lo asociaba con el marqués por su condición de inmigrante europeo y por su aire de aristócrata caído en desgracia.

¿Por qué “Sebregondi”? Ricardo Strafacce encuentra este apellido entre los relatos que Piera Taborelli y Luraschi, la esposa de Osvaldo Lamborghini, conservaba de su niñez transcurrida en Luarte: un pueblo del norte de Italia. El apellido Sebregondi une la línea materna del abuelo de Piera con un conde romano que había ganado la protección del papa Gregorio XVI. Según Strafacce, esa historia acercó a Lamborghini al anhelo de su familia por hallar un linaje que los dotara de un aura de prestigio. Una vez más, la biografía de Lamborghini permite expandir la lectura de sus textos. En esta ocasión, de un apellido de la nobleza, surge un personaje central de su obra: el marqués de Sebregondi.

¿Por qué el marqués retrocede? Uno de los significados de “retrocede” responde al nuevo desafío de escritura: ¿cómo escribir después de *El fiord*? En este segundo libro, esa nueva escritura avanzaba como podía hacia el relato y, cuando llegaba a su comienzo, retrocedía. En consecuencia, el lector solo accede a jirones de relatos más extensos. Lamborghini evitaba dar el golpe: es una literatura del goce, de un no acabar.

Encuentro otro significado de “retrocede” encriptado en un relato póstumo escrito en 1981: *Sebregondi se excede*. ¿Por qué antes el marqués retrocedía y, ahora, en este texto se excede? Entre el retroceso y el exceso se halla el relato. La escritura de Lamborghini entabla un diálogo o, mejor, un contrapunto con la obra poética de su hermano mayor, Leónidas. El exceso se produjo —se escribió—, pero enmudeció en el cuaderno con la escritura manuscrita y en la contradicción del discurso de la voz literaria¹³. Al publicarse en *Cuentos y novelas* (1988), llegó tarde al contrapunto. Entonces, surgen otras preguntas: ¿ante qué retrocede Sebregondi?, ¿ante qué se excede? Una vez más aparece el mito, un mito que se fue construyendo a partir de los rumores sobre los Lamborghini. En consecuencia, ese mito permite una lectura en clave que invita a participar de la intriga del diálogo tenso entre los dos hermanos: el mayor y el menor. Dejo planteado este

¹² En la nota-entrevista de Jorge Di Paola, Lamborghini desliza el término de ficción teórica para calificar a *Sebegondi retrocede*.

¹³ En algunos de los textos del autor, he decidido emplear el término “voz literaria” para subrayar el carácter de inclasificable de algunos textos: no son ni composiciones poéticas ni relatos.

interrogante entre el retroceso y el exceso para retomarlo cuando analice los textos póstumos publicados por Ediciones del Serval.

LA SEGUNDA MONSTRUOSIDAD

¿Cómo catalogar *Sebregondi retrocede*? En la edición de *Novelas y cuentos* de 2013 editada por Mondadori, César Aira en su “Notas del compilador” señala lo siguiente:

Ahora, bajo el mismo título, que conservamos para indicar que lo esencial de su contenido sigue siendo el mismo, reunimos en orden cronológico todo lo que en sus papeles entra en la categoría “prosa narrativa”, publicado o no, esbozado, interrumpido, olvidado, abandonado.[...] 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 (Lamborghini, 2013a: 303).

¿Prosa narrativa? Aira propone la categoría y rápidamente se ataja: sabe que la especie textual de ese material —que él presenta con el título de *Novelas y cuentos*— se resiste a recibir etiquetas de cualquier género literario. ¿Poesía en prosa? ¿Novela? ¿Cuento? Otra vez: ¿cómo catalogar un espécimen monstruoso destinado a convertirse en el sótano de la literatura argentina? La incapacidad de catalogar a ese monstruo sintáctico fortalece el mito del autor, un autor que solo puede construir especies textuales nuevas. ¿Un *Sebregondi retrocede* construido con los restos de *El fiord*? ¿Una escritura que hace retroceder el relato para convertirse en nueva?

SEBREGONDI RETROCEDE

I. Acopiador aviado, perdido

El título de esta primera parte, de las cuatro que integran *Sebregondi retrocede*, introduce el nuevo proyecto literario de Osvaldo Lamborghini. ¿Qué es un “acopiador”? Según la *RAE*, es una persona que reúne una cantidad de algo para revender como comisionista. ¿Qué se acopia en *Sebregondi retrocede*? Citas, lectos, juegos con el significante, jirones de relato. El término “aviado” funciona como modificador directo de “acopiador” (según la *RAE*, significa alistar, aprestar, arreglar, componer). ¿Qué alista o compone ese acopiador? ¿La lengua? Sin embargo, ese acopiador aviado está perdido. ¿Qué rumbo puede tomar una

escritura de lo menor? ¿Cuál será el mercado donde ese acopiador logre vender esa mercancía verbal defectuosa?

En el primer texto, sin título, la voz literaria aborda aquella categoría de ficción teórica que Osvaldo Lamborghini había deslizado en la entrevista de Jorge Di Paola:

Las partes son algo más que partes. Dejan de ser partes cuando la última ilusión de cosagrande redonda está pinchada. Desde adentro del repollo se ve la misma luz en todas partes, *pero*. No hay partes. No hay muchos uno ni muchos muchos ni uno uno. Ni muchos ni tampoco uno solo. No. Ninguna soledad mayor ni menor. Ni más ni menos que la soledad de una oreja arrepollada o de la maquinita de afeitar de mutilar. *Entonces*. La convención se sostiene, la convención que se sostiene. La convención (Lamborghini, 2013a:29).

En el momento de la escritura de este fragmento, ¿qué parte de la obra de Osvaldo Lamborghini había visto la luz —la publicación—? *El fiord*. Solamente, *El fiord*. Esa parte superaba la condición de fragmento: se iba convirtiendo en obra maestra o amagaba con cristalizarse en obra completa. Lamborghini necesitaba continuar, pero su ilusión de obra futura o “cosagrande redonda” estaba “pinchada”. ¿Desde dónde reflexiona esa voz literaria? ¿Desde el “repollo” de la lengua? ¿Desde el cuarto de hotel? ¿Qué luz se ve que es la misma en todas partes? ¿La luz como mercado? ¿La luz como literatura? Al analizar la situación de bloqueo de escritura y la soledad del autor, esa luz es la imagen del mercado y la publicación.

La puntuación abrupta luego de la conjunción adversativa “pero” subraya la intriga de una segunda proposición que nunca llegará. Continúa con los juegos de palabras que anulan, por un lado, el planteo inicial: las partes son partes y “algo más”; por otro, diluyen los opuestos: “no hay muchos uno ni muchos muchos ni uno uno. Ni muchos ni tampoco uno solo. No. Ninguna soledad mayor ni menor”. ¿Por qué “Ni más ni menos que la soledad de una oreja arrepollada”? ¿Es la misma oreja que deja arrepollada el látigo de El Loco Rodríguez? En esta oreja arrepollada percibo un guiño dedicado al *El fiord*, la parte que es más que una simple parte; y otro guiño, a la oreja de ese acopiador de materiales cuya naturaleza es verbal, verbal oral. ¿Por qué la soledad de esa “oreja arrepollada o de la maquinita de afeitar”? ¿Por qué el uso de la conjunción disyuntiva “o” en lugar de la copulativa “y”? Estos elementos me permiten arriesgar una hipótesis de lectura: esa voz literaria de *Sebregondi Retrocede* cuenta con una oreja defectuosa que escucha mal y acopia o puede emplear la *gillette*, que corta la frase y genera una intriga que no da el

golpe. Finalmente, esas partes y esos procesos escriturales cobran un sentido en la literatura lamborghiniana gracias a la “convención”. Esa misma convención “se sostiene” en la literatura. A la vez, la sostienen el lector que quiere escribir en su lectura y ese texto “ilegible”, monstruoso, nuevo. Advierto la presencia de esta “convención que se sostiene” en la repetición del grafema “o” diseminado en las palabras del fragmento (“repollo”, “pero”, “no”, “uno”, “muchos”, “mayor”, “menor”, “oreja”, “convención”, “sostiene”) y en el título del segundo texto: “L”. La convención me conduce por contigüidad a unir ambos grafemas y construir las iniciales O. L.: Osvaldo Lamborghini. Estas iniciales corresponden al autor —nunca a la persona de carne y hueso— y a una escritura nueva.

En “L” el yo literario desarrolla su idea sobre la escritura, entendida como vagido o vestigio de salud. Lo importante para ese yo es dominar el temblor de la mano para que la letra no se desencuadre. Otra vez emergen la escena de escritura manuscrita y la necesidad de avanzar. Si la letra queda en la línea, el yo —al menos— “habrá recobrado un vestigio de salud” (29) o “un vagido” (29). Es decir, le habrá arrancado sonidos a la lengua a través de un accionar sobre el cuerpo: sonidos como respuesta a estímulos físicos.

Al continuar, el lector debe atravesar el juego recurrente con las iniciales O. L., con las citas sin entrecomillar y con las frases que concentran los tópicos lamborghinianos: el tin tin de *La refalosa*, la sangre, el excremento, la violencia. Estos tópicos hacen sonar la lengua: le arrancan un “vagido”. Y el cierre de “L” destaca su núcleo temático: “Ele: Oh sombras débiles” (30). O. L., la escritura-monstruo, habita en la oscuridad del sótano de la literatura argentina.

En el primer párrafo de “Porchia estaba loco”, el yo irrumpe con otra reflexión sobre la escritura: “Vamos a escribir unas cuantas frases para no entender, siguiendo el hilo, desde el supuesto de entender. Que toda demora se contabilice: ganar el tiempo” (31). Como ya he señalado, para Lamborghini, demorar equivale a ganar. Se niega a empezar el relato con frases que establecen una relación (“siguiendo el hilo”) a través de la repetición: “Pero la cuestión no es perturbar, ni era, por perturbar mismo. La cuestión es perturbar para la paz. Raje a la sangre: una gran oda a la paz, un gorjeante canto a la paz, pasarla así, un jirón multicolor flameado (goteante) para la paz” (31).

Después de los juegos fonéticos inicia el relato:

Preocupado por el problema de la paz Ramón vino a casa esta mañana. Yo no estaba. Ascendió su voz por el portero eléctrico en crujido lamentable. Me arrepollé en el baño entre tantos repollos, le dije que no al espejo. Y sé, sé que estás ahí, gritabaullida tu voz —Ramón— un Porchia de la peor especie (31).

En este retazo narrativo aparece uno de los términos recurrentes en la literatura de Lamborghini: arrepollar, que está presente en *El fiord* y en el comienzo de *Sebregondi retrocede*. Este arrepollar connota el encierro de la escritura en sí misma, una escritura que se sabe maestra de otras. “Porchia...” continúa trayendo palabras y frases ya presentadas en los dos fragmentos anteriores: “Temblando. Hay que escribir sencillito, despacio” (este temblor de la letra manuscrita nos remite a “L”); “La cuchilla. El tin tin para todo gaucho” (es el tin tin que produce la “yilé” o la cuchilla que degüella en “L”).

En Lamborghini, la acumulación y la repetición funcionan como notas insistentes de una partitura verbal que se propone mantener al lector en ese juego mientras espera ansioso la llegada del relato. No es un juego inocente ni caprichoso. Lamborghini construye una red de significantes o, mejor, un laberinto de tajos, tintines, sangre, degüellos. Cuando el lector llegue al centro de esa maraña verbal, hallará todos esos elementos aglutinados en una narración sin derivas ni demoras.

El relato viene y se desbanda hacia el juego sintáctico: “Yo no digo, eso se dice. Así. Es una canción sentimental, deportiva: Porchia va, atájalo. Porchia viene, atájolo. Atájala a La Porchia. Atájolo a Lo Porchia. Va. Viene. Y va. Viene. Porchia a Lo Porchia hasta La Porchia” (31).

El yo emplea el nombre del poeta Antonio Porchia, autor de *Voces*, como un significante que va adquiriendo diferentes significados según su posición en la cadena sintáctica. Además, el “Va. Viene. Y va. Viene” se conecta con el estilo de Porchia. El nombre del poeta es modificado por los artículos “Lo” y “La”, donde la mayúscula remite a las siglas de Osvaldo Lamborghini. La repetición, el desplazamiento del significante y las construcciones especulares son recursos que abundan en el único libro de Antonio Porchia, *Voces*; por ejemplo: “Quien perdona todo ha debido perdonarse todo” (1978: 13), “Las alturas guían, pero en las alturas” (15). Lamborghini se apropia de ese material poético y añade su espíritu de lo menor. De este modo, construye un juego porchiano: “Vamos a escribir unas cuantas frases para no entender, siguiendo el hilo, desde el supuesto de entender”, “Pero la cuestión no es perturbar, ni era, por perturbar mismo”, “Raje a la

sangre: una oda a la paz, un gorjeante canto a la paz, pasarla así, un jirón multicolor flameado (goteante) para la paz” (Lamborghini, 2013a: 31).

Del juego con el significante, el yo retorna al relato. Introduce un nuevo personaje, Pepe: “Pepe va a la fábrica. Pepe entiende de modas. Pepe come. Éste es Pepe. Enfréntalo. Éste soy yo. ¿Ah, sí?” (32). A continuación, presenta la misma secuencia, pero protagonizada por Ramón: “Ramón va a la fábrica. Ramón entiende de modas. Ramón come. Éste es Ramón. A ver, enfréntalo. Bueno: —Éste es Pepe” (32). El cierre de esta secuencia se asocia al estilo de Porchia, la construcción especular, al que Lamborghini le añade un remate de la literatura del absurdo.

Una vez más el relato se desvía, vuelve y mezcla los elementos del juego verbal con los del relato:

Pero entonces, eh, sobreviene el porquia desastre. Por ejemplo Porchia se come a Pepe y a Ramón, y va a la fábrica, y se acuesta con Pepe y con Ramón, en sus lugares de trabajo, y entiende de modas —sobre todo de modas— y, entonces, éste es Porchia, ¿a quién le importa? Pero enfréntalo, ¿a quién le importa? Yo no enfrento. Un hombre. Un hombre sí. Un hombre debe pasar sus días, cuanto más en la tardanza (32).

El yo literario retorna a aquel primer retazo narrativo: “Ramón, tu voz sube ásperamente por el portero eléctrico y gruñe sé que estás ahí, pero yo no estoy. Me refugio en el baño en el espejo me quedo —esto es un quedo— me quedo encremado entre tantas cremas, Ramón” (32).

En el cierre de “Porchia...”, la secuencia recurrente de Pepe y Ramón se desvía hacia un diálogo entre este último personaje y el yo, un diálogo mediado por el espejo donde se mira el yo: “Ahora sos vos el que se esconde ¿en el espejo? Ramón” (33). El espejo remite a las construcciones especulares de Porchia y agrega: “Vas a obligarme a dejar la letra por la navaja” (33). En esta amenaza observo el reemplazo de la escritura manuscrita por la violencia física, una violencia que se concentra en un elemento punzante —“la navaja”— para sacarle el tin tin al cuerpo. Con la navaja, se escribe en el cuerpo; con un bolígrafo, se escribe sobre la hoja blanca. En la última frase, “Sin Cruz, igual Hoyo” (33), el autor desplaza el modelo de *El matadero* empleado en *El fiord* hacia el modelo del *Martín Fierro*. Este desplazamiento se queda anclado, de todos modos, en el origen de la

literatura argentina que crea una lengua de lo menor: la voz de la gauchesca y del bajo fondo.

“Otra canción” insiste con los juegos del significante y la repetición. Además, mezcla la intertextualidad con *La refalosa* de Hilario Ascasubi y lo autobiográfico:

El viejo loco del violín cantaba, violón. “El alma es mortal, el alma, el alma, es mortal”. Refalado por los últimos azulejos, los más tardíos, salpicados en la sala del faenamiento, yo, eh, yo tomaba ginebra transparente, grandes tragos, le hacía coro. “Es mortal, es mortal”. Estábamos en Castelar, en la cocina, frente a la ojiva, en Don Torcuato, en la pieza de Ciudadela color gris ceniza, espolvoreada (33).

En el título “Diálogo con un liberal inteligente”, irrumpe la ideología: el yo resalta la inteligencia de un liberal, como si ello fuera algo muy poco común. Este fragmento es un diálogo que supone un desvío: en lugar de hablar de política, el yo expresa que puede “contar bastante bien una enfermedad” (34). ¿Hay un desvío? El título presenta lo político desde la dimensión ideológico-partidaria a través del término liberal. Entonces, lo político equivale a enfermedad. Si enfermedad no equivale a política, ¿por qué justamente se desvía hacia enfermedad? Lo político-partidario como “los cólicos” (34) afectan los sentidos, y la boca se llena de saliva. La boca babea, y el resultado es el balbuceo: “Usted usted y yo o yo. Quiero decir, o eso al menos digo: pee. (sic) per, pen, pensere, preiserne, per, pbenser, pbai, senere, persenerai, pbn” (36).

En el fragmento “Acopiador aviado, perdido”, el yo literario es aviado porque guarda trescientas conchitas en el congelador: “Con 300 conchitas en el congelador ya puedo considerarme aviado de conchitas para todo el año, y si no es así estoy perdido” (36). Utiliza la “yilé” para cortar la frase: “La alusión a la dolorosa, permanente pérdida del mundo, a las. Sucesivas pérdidas” (36). Insiste en hacer sonar la lengua a través del degüello o el estrangulamiento. Para este yo, todas las lenguas deben ser cortadas, tanto las buenas como las malas: “Digo. Dicen que dicen las malas lenguas (habría también que cortarlas) que es por eso y nada más que lo degollamos a ese vago alguien” (37). La cuestión es hacer que la lengua se desespere. El yo construido por Lamborghini se obsesiona por el vagido.

Al llegar a “El ganador”, nos topamos desde el comienzo con la narración —narración en el sentido clásico de la palabra—. En esta primera parte, “El ganador” es una isla narrativa entre juegos, demoras, reflexiones inconclusas, derivas, frases cortadas. Un

narrador en primera persona se levanta a un “homosexual blandito” (38) en el subte. Van “a un hotel de Leandro Alem” (38). El relato de sexo contranatura culmina con la música del goce, que es una cita de la composición poética “El grillo” de Conrado Nalé Roxlo: “música porque sí, música vana” (38). Una frase corta el fluir de la narración para referirse una vez más al tin tin de *La refalosa*: “A este tin tin o no, a cuchillo mocho” (38). El falo o el cuchillo mocho deben arrancarle a la lengua un sonido de goce o de dolor.

“Visto del revés” promete narrarnos la historia de tres mogólicos que “miraban babeando un desfile” (39). El relato no progresa. Se queda con los tres mogólicos que miran pasar el desfile. Estos tres personajes constituyen una cita de los tres idiotas del cuento “La gallina degollada” de Horacio Quiroga: tres personajes infantiles que matan a una niña. La voz literaria va preparando al lector para que enfrente el relato que se agazapa en la tercera parte de *Sebregondi retrocede*: “El niño proletario”. ¿Qué ocurrirá con el niño proletario? Compartirá un destino con aquella niña del cuento de Quiroga: ser asesinado por otros niños. El crimen produce vagidos y balbuceos entre el babeo de un narrador que construye un discurso a puro corte de “yilé”.

A continuación de “La palangana” —un fragmento que presenta otra escena de escritura, esta vez, unida al vómito— se repite el título “L”. Sebregondi aparece por primera vez en este fragmento, titulado con una de las letras de las iniciales O. L. Esa “L” lleva a identificar al narrador en primera persona con Osvaldo Lamborghini. Este narrador y el “ex Sebregondi” (42) se saludan con un guiño. Precisamente, con un guiño, el narrador de *El fiord* se entiende con Sebas antes de que todo en aquel relato se invierta. En la descripción de Sebregondi, el narrador destaca la mano ortopédica —ortopédica como la sonrisa del Perón o las partes de El Loco Rodríguez en *El Fiord*—. Volviendo a Sebregondi, este personaje atraviesa un portal y el narrador concluye: “En esta reja las palabras aparecen labradas al revés” (43). Con “yile” o cortapluma, todo en *Sebregondi retrocede* parece labrado —o escrito— al revés: el espejo con el que habla el yo literario de “Porchia...”, el revés de los cerebros de los tres mogólicos, las construcciones especulares y los sonidos corporales de dolor y goce como el reverso de la palabra. Estas menciones del revés en esta primera parte de *Sebregondi retrocede* me alientan a formular una pregunta: ¿estoy ante el revés del relato sin demoras ni desvíos?

En “Quites” subrayo un pasaje ensayístico: “El narrador siempre cuenta lo que cuenta, no puede contar otra cosa: refiere él su voz” (43). ¿Qué voz? ¿La voz del mito Osvaldo Lamborghini? Esa voz se presenta como El Perro Rojo de la Soledad que “ocupaba su mesa en El Estaño de Talcahuano y Corrientes” (43). El Perro también posee, como las otras voces, un elemento de corte: “Y afilando estaba su lanza, y estaba afilándola” (43). Esa lanza, ¿es el bolígrafo que empleará el autor para retratar con palabras la voz literaria? Hay otra escena de escritura donde el narrador busca adoptar una voz ajena: “El narrador aspira a no ser escuchado con sus mismas palabras” (44).

En “Un caso tortuoso”, el yo recuerda un ayer de pasos transparentes y decadentes. Un ayer en el que se dio cuenta que quería hablar y no podía, que quería “tocar al pasar y no podía” (44). Repite la frase “Tanto dolor, ay, en la obviedad de la palabra obvia” (44). Ese yo se nota ausente, tan ausente y transparente como un fantasma que advierte lo obvio: “¡Ayer fue un día!” (44). Recuerda que en ese ayer voces y coros le hablaban a sus espaldas y que compró una novela en la que leyó “en letras de oro: ‘¿Por qué cantas o enmudeces todavía en este coro?’” (45). Aquí se vuelve a presentar la voz y el enmudecer como metáfora de la escritura. Para el yo, las rimas —¿sus rimas?— cuelgan podridas en ganchos de carnicería. Cuelgan como colgará la lengua del niño proletario después de que Gustavo, el niño burgués, lo estrangule con un alambre. Además, el yo retoma el elemento del espejo, un espejo que no refleja. Por lo tanto, el yo se enfrenta a “una vaciedad sin brillo que no asemeja” (45). Este espejo que no refleja corta “un diálogo con el semejante” (45) y refuerza la intención de *Sebregondi retrocede*: enmudecer la voz para que emerja la escritura, la letra muda.

Los primeros cuatro párrafos y el último de los diez de “Claros” se cierran con un punto. La ausencia de punto en los restantes reafirma la acción del corte de la prosa y la resistencia a la prescripción de la gramática: cerrar el párrafo con un punto. Este fragmento retoma la escena íntima expuesta en “El ganador”. Los papeles se han invertido: el narrador es el pasivo y el otro, el activo. En el goce se desata la escritura lamborghiniiana: “A mí, que hablo a retazos, me interesa una de sus partes: la pija, que siento como una música sorda, o ensordecedora, en mi tripa” (46). El goce hace imaginar al narrador el después de ese goce: “la erección, la dureza y consistencia pertenecen a las imágenes. El resto es fofo y disperso. Tampoco el grito puede, podría ordenarlo” (47). ¿Cómo estructurar el placer, el

goce? ¿Cómo llenar los “Claros en el bosque de pérdidas” (46)? ¿Cómo tejer con palabras —o con vagidos— si todo está ya tejido? “Aquí, todo ya está tejido, pero lo mismo puede inventarse La Cosa. Por una necesidad de pensar” (46). “Claros” responde a esa necesidad de llenar la hoja en blanco y así consolidar a su autor como “maestro” de una escritura “ilegible”.

II. Borrás

Esta segunda parte comienza con “El marqués de Sebregondi, llega y retrocede”, un texto que describe al personaje central:

Homosexual activo, cocainómano (“paciencia, culo y terror nunca me faltaron”, dice), el marqués de Sebregondi, huyente de sus ruinas recaló en estas costas: ancló en Buenos Aires. Yo lo veo venir. Aparece y sus pasos son breves, medidos. Vuelve, retrocede, llega. Tiene el marqués raída la ropa y una flor ficticia en la solapa. Humean, humean sus restos de creencias. Del norte de Italia, el vaho llega hasta aquí, hasta la humedad de estas costas, hasta este humo Río de la Plata (48).

En el retrato del marqués, el yo destaca la condición decadente del noble. Del centro (“Del norte de Italia”) recalca en el margen (“hasta este humo Río de la Plata”). Más que llegar a la costa sur del mundo, el marqués cae en lo menor. Exhibe su decadencia: “Homosexual activo, cocainómano”, “huyente de sus ruinas”, “raída la ropa y una flor ficticia en la solapa”. En el personaje de Sebregondi se concentra el esplendor perdido: todo él es ruina y artificio: “su mano ortopédica plástica y delgada”, “la flor ficticia decaída exhausta” “los anillos de piedra deslucidas ya no enjoyaban en sus dedos” (48). Sebregondi llega y retrocede: con él se presenta la posibilidad de empezar el relato, pero la escritura retrocede hacia los juegos de palabras y la deriva.

Sebregondi trae desde el centro una posición poética: ““Ya no hay poesía que me espante”” (48). Poeta y noble caído en desgracia, mantiene su cultura de elite: espera toparse con una literatura nueva, tan nueva como la de O. L., sigla de una escritura del corte y de la estrangulación de la frase. El marqués —citado por el yo— agrega: “Mi retórica se adormece y brilia, y es el fulgor de un fragmento, y es, el rumor de rumor de un recuerdo, ronroneo de otra época” (49). Ese ronroneo de otra época es el regreso a las ruinas y desde ese arcaísmo se vuelve nuevo en el ahora. Desde el ayer lejano “brilia” hoy bajo una luz joven. Al respecto, el yo subraya el concepto del marqués: “las ruinas poderosamente

hablan, por toda rotura emergen palabras” (49). ¿Ruinas verbales que emergen entre las grietas del hoy para constituirse en frases nuevas que espantan?

El marqués llega desde el norte de Italia y se sienta a la mesa de la familia del yo. Cuando no es visto, Sebregondi se desentiende de la pose de noble y se expresa como un plebeyo o, mejor, como un noble caído en “el sur del sur del subsuelo” (Ludmer, 2012: 185):

Cuando nadie lo veía, en el huero de no ser visto, el marqués se hurgaba las narices justo en el hueco de no ser mirado. Escupía saliva agria por los colmillos acompañada de restos de comida. Mascaba fuerte o le hurgaba el culo a algún muchacho (Lamborghini, 2013a: 49).

Roxano es el muchacho preferido del marqués. La pareja vive en un departamento de Barrio Norte. Esta homosexualidad queda unida a la adicción de cocaína: “En el relato su droga la tomaba frente al espejo y después hacía el chiste: ‘Soy Narciso, el del estanque: estancamiento y desastre’” (49). Algunos de los elementos presentados en la primera parte (el corte de la frase, el espejo de “Porchia...” y la relación homosexual de “El ganador”) reaparecen junto a la mención de los tres mogólicos mezclados con Sebregondi: “en la lenta, crujiente fractura de las jergas y la lengua, en esta prosa, en parte, cortada, la historia del marqués (la nuestra) no ha terminado: al unísono los tres mogólicos hablan con los ojos opacos, erguidos”(49).

El yo muestra como el marqués cae aún más bajo: “Ante el espejo, espejo dicho, el marqués narigüea y se relame. Deposita la droga blanca sobre la canaleta de una llave y se contempla tomarla” (49-50). Con la cocaína, el marqués se rebautiza con ironía: “Soy El Marqués de la Falopa, un raído señor recalado en estas costas” (50). La cocaína lo encamina con pasos medidos hacia el cuarto de Roxano. En esta secuencia sexual con su joven amante, el yo expone al personaje del marqués como una construcción de partes ortopédicas. Como ocurre con El Loco Rodríguez, en los textos de Lamborghini, se explicita la ficción como tal: el personaje es una construcción y, como toda construcción, se puede desmontar. En este sentido, el marqués desajusta la bragueta y no saca su “miembro fino de cincuenta centímetros de largo y compuesto por nódulos-falanges” (50); en lugar de sacar ese miembro monstruoso, lo desadhiera como algo que se puede enroscar y desenroscar. El resto es goce como en “El ganador”.

En “Obenques” se mezclan también algunos de los elementos ya presentados, a los cuales se les suma el pañuelo con el monograma familiar que aparecerá en “El niño proletario”. El yo presenta “Obenques” como “un cuento del mar” (50). Este texto está inundado por referencias marítimas. ¿Acaso el marqués recaló en estas costas a bordo del barco que surca las aguas saladas de “Obenques”? El viajero lleva tres oxidadas navajas de afeitar y una cuerda dentro de la valija. Otra vez: navajas para cortar la lengua y una cuerda para hacerla colgar. El mar de “Obenques” es “un mar ruinoso” (51) que envuelve al yo en ruinas, ruinas que se cuartejan y conducen al marqués de Sebregondi y a su retórica.

La fecha que abre “Borras” se refiere a la publicación de *El fiord*. El yo vuelve a julio de 1969 no para citar *El fiord*, sino para recordar la soledad en una cocina. La biografía del autor otra vez permite tener una clave de lectura adicional. Para el yo, revolver el Nescafé de la misma manera que lo hacía su suegra dos años atrás se asocia al tambor de un revólver que gira como la memoria. Ese revolver el Nescafé y la memoria son un viaje y una negación: “Nave, gación” (51). Este significante cortado conduce al lector a una doble operación: vincula “nave” con el barco que surca el mar de “Obenques” y “gación”, por fonética, lo asocia a negación. ¿Se niega el pasado, que siempre surge de las ruinas de la memoria? ¿O se lo afirma?

Como en todos los textos, que hasta aquí conforman esta segunda parte, “Borras” reúne elementos ya presentados: la llave en el pico de una paloma de ojos claros se conecta con la llave del marqués; la piccita, con la habitación de hotel; el navegar de una pupila, con el mar de “Obenques”; y la cuchilla de filo doble que tajea el agua pura y cristalina, con la “yilé” que corta la lengua. La puerta de la piccita se abre y el yo coloca al lector frente a un cartel de letras de talco que dice: “La novela empieza aquí, o no empieza” (54). En Lamborghini, el empezar el relato es el desafío.

El cierre es un volver sobre el revés reflejado sobre un espejo: “Ese perro bebiendo agua en mi vaso de agua tiene en su cara un asombro parecido a mi cara. Acaso, es un destello del perro de mi cara, otro asombro de mi espejo donde aparece el agua (bebida) y el perro borrado por milagro” (55).

El juego entre madre-suegra, madre-mujer e hijo-suegra, expuesto en el revolver de la memoria de “Borras”, se condensa en una nueva versión en “Una mujer”: “Yo era una mujer joven aunque con las tetas algo maduras” (55). El yo, hasta aquí asociado a lo

masculino, se vuelve mujer, una mujer joven-madura, con una boca masculina, que se amamanta a sí misma. Los opuestos se mezclan y se anulan en un yo que es el origen y el destino de sí mismo. El título “El barco” remite a “Obenques” y a la imagen de lo femenino. En este texto el barco es una metáfora de la madre: “la madre era el barco” (55).

El juego con el significante “plática” se despliega en el texto “Callao”. Por un lado, el nombre propio Callao se asocia con callar y con el tono de la gauchesca. Por otro, “callao” supone lo contrario a la plática. La cuestión es, entonces, tomar la palabra o callar. Otra opción es el corte, el tajo de la “yilé” sobre la lengua: “Toda la plática estaba platic, inversamente platic, con una borla platic, con un cortinado de seda platic, con un puño de encaje. Platic” (56). Además del juego con el significante, la repetición, el corte de la frase, “Callao” retoma el elemento de lo inverso, expresado con el estilo Porchia: “Toda la plática (del hombre solo) que tomaba mate inversamente a su sueño y se dolía de su mundo inverso” (56). Luego de estas demoras y desvíos, el yo presenta un jirón de relato. Un hombre camina con las manos en los bolsillos del saco, entra a un cine y en ese escenario se mezclan algunos de los elementos recurrentes: el mar, la plática, el oleaje. El yo sale del relato y vuelve a las demoras, desvíos y juegos con el significante. Como ocurrió en los otros textos, “Callao” condensa en su cierre todos los elementos recurrentes: la madre, el sueño inverso, la plática, la nave que surca el mar, la frase “Toda la lengua” y el remate con la sigla O. L.

En el texto que cierra la segunda parte predomina el relato, un relato del goce. “Con mano ortopédica, el marqués de Sebregondi ya escribió su poema” retoma la relación homosexual de “El ganador”. El goce del acto sexual culmina en el silencio. Este es el final del laberinto de palabras desde el cual emergen cada tanto islotes de relato. Ahora, el lector está en condiciones de enfrentarse al corazón de esta segunda monstruosidad de Osvaldo Lamborghini: “El niño proletario”.

III. El niño proletario

Las dos primeras partes de *Sebregondi retrocede* colocan al lector ante un laberinto de palabras y frases que juegan entre sí. Este juego expande los significados y se convierte en el escribir en la propia lectura. Por lo tanto, el lector atraviesa —o se extravía— en el

laberinto verbal, buscando el centro de la escritura de Osvaldo Lamborghini. El deseo lo impulsa a hallar en ese centro un relato tan potente como *El fiord*.

En “El niño proletario” reaparece la relación verdugo-verdugueado. La voz literaria O. L. elige el libro de los verdugos. Desde esta posición, Lamborghini edifica el mito del escritor maldito sobre los cimientos del mito del escritor secreto.

El narrador-personaje, sin nombre, describe la clase proletaria. La describe adoptando el tono de un locutor de un documental de la vida animal. El proletario en ese discurso se asemeja a una especie que nace y se desarrolla en un hábitat determinado por la pobreza, el vicio y la promiscuidad:

Desde que empieza a dar sus primeros pasos en la vida, el niño proletario sufre las consecuencias de pertenecer a la clase explotada. Nace en una pieza que se cae a pedazos, generalmente con una inmensa herencia alcohólica en la sangre. Mientras la autora de sus días lo echa al mundo, asistida por una curandera vieja y reviciosa, el padre, el autor, entre vómitos que apagan los gemidos lícitos de la parturienta, se emborracha con un vino más denso que la mugre de su miseria (Lamborghini, 2013a: 59).

En el párrafo siguiente, el narrador marca su posición: “Me congratulo por eso de no ser obrero, de no haber nacido en un hogar proletario” (59). Con esta decisión, esa voz en primera persona propicia la identificación con la del autor Osvaldo Lamborghini. Así mismo, desafía al espíritu de su época: la fascinación por el obrero. Él se asume como burgués y, de este modo, apuntala el primer pilar del mito del maldito.

Continúa retratando la “especie” proletaria sin abandonar el tono neutro, sin juegos de palabras ni derivas:

El padre, borracho y siempre al borde de la desocupación, le pega a un niño con una cadena de pegar, y cuando le habla es sólo para inculcarle ideas asesinas. Desde niño el niño proletario trabaja, saltando de tranvía en tranvía para vender sus periódicos. En la escuela, que nunca termina, es diariamente humillado por sus compañeros ricos. En su hogar, ese antro repulsivo, asiste a la prostitución de su madre, que se deja trincar por los comerciantes del barrio para conservar el fiado (59).

De lo general, arriba a lo particular: el espécimen:

En mi escuela teníamos a uno, a un niño proletario. Stropani era su nombre, pero la maestra de inferior se lo había cambiado por el de ¡Estropeado! A rodillazos llevaba a la Dirección a ¡Estropeado! cada vez que,

filtrado por el hambre, ¡Estropeado! no acertaba a entender sus explicaciones. Nosotros nos divertíamos en grande (59-60).

En este fragmento se expone el punto de partida de la tragedia —o de la fiestonga burguesa—. Desde el primer año escolar, la maestra lo marca con la modificación del apellido. Ella, como autoridad de una institución, separa las especies: verdugo o verdugueado, burgués o proletario, depredador o presa. La maestra juega con el significante y escribe el destino de ese niño: ser estropeado. Los signos de admiración subrayan su destino: la vejación.

La voz avanza con el retrato, ocupándose del crecimiento del niño, un crecimiento de miseria que produce una progenie venérea de proletarios. Completado el ciclo de la especie, vuelve al espécimen. ¡Estropeado! se topa con los tres niños burgueses: Esteban, Gustavo y el narrador, quien detiene la acción para comentar: “La execración de los obreros también nosotros la llevamos en la sangre” (60). En su discurso la sangre representa la herencia, el elemento que divide las dos especies: burgueses o proletarios. Además, la sangre inundará el relato y el cuerpo de ¡Estropeado!.

Gustavo adelanta la rueda de la bicicleta y le cierra el paso. Los niños burgueses improvisan la humillación. Incendian los periódicos que vende y le arrancan “las monedas ganadas del fondo destrozado de sus bolsillos” (60). ¡Estropeado! los mira con una “cara blanca de terror” (60), cara blanca como papel blanco donde se puede reescribir lo ya escrito por la maestra. “A empujones y patadas” (60) zambullen a ¡Estropeado! en una zanja “de agua escasa” (60). Allí los burgueses ejecutan los primeros movimientos que conducirán al crimen: la violación y la tortura. En el inicio de esta secuencia, el goce conmueve la escritura medida del narrador. Desde el goce emerge el corte de la frase: “Chapoteaba de bruces ahí, con la cara manchada de barro, y. Nuestro delirio iba en aumento” (60-61). Este corte revela que quien narra es la misma voz que en las dos primeras partes de *Sebregondi retrocede* se obsesionaba por las iniciales O. L.; otra vez, estas iniciales nos remiten directamente al autor: Osvaldo Lamborghini.

El goce domina a los niños burgueses. Es un goce tan incontrolable que despierta una crueldad que amenaza con no tener límites y los impulsa a zambullirse en la zanja. Gustavo se acerca a ¡Estropeado! y con “un pedazo cortante de vidrio triangular” (61), que

le ha alcanzado Esteban, traza el primer signo: “le tajeó la cara al niño proletario de arriba hacia abajo y después ahondó lateralmente los labios de la herida” (61).

El narrador reflexiona sobre el goce y la venganza. En consecuencia, el relato se detiene, pero rápidamente continúa describiendo la tortura que se desarrolla bajo un sol radiante. Esteban “de un solo manotazo” (61) le arranca el tirador. El niño proletario queda desnudo. Gustavo —como todo líder— se reserva el primer turno:

Pero fue Gustavo quien se le echó encima primero, el primero que arremetió contra el cuerpiño de ¡Estropeado!, Gustavo, quien nos lideraría luego en la edad madura, todos esos años de fracasada, estropeada pasión: él primero, clavó primero el vidrio triangular donde empezaba la raya del trasero de ¡Estropeado! y prolongó el tajo natural. Salió la sangre esparcida hacia arriba y hacia abajo, iluminada por el sol, el agujero del ano quedó húmedo sin esfuerzo como para facilitar el acto que preparábamos y fue Gustavo, Gustavo el que lo traspasó primero con su falo, enorme para su edad, demasiado filoso para el amor (61-62).

En este documental de la vida de clases, los burgueses actúan como los depredadores que se abalanzan sobre su presa por goce. Mientras Gustavo brinca sobre ¡Estropeado!, el goce posee a los otros dos burgueses, que esperan su turno en esa fiestonga *gore*. Esteban vomita, víctima de la ansiedad, y el narrador incorpora lo expulsado a su estómago. Es un rito que los hermana a través del goce. Para sellar ese ritual, Esteban come los excrementos de su amigo.

¡Estropeado! no emite sonido. Podría gritar si Gustavo dejara de ahogarlo en el barro. Podría insultarlos si la maestra con su juego con el apellido no le hubiera arrebatado la palabra. ¿Cómo podría un estropeado hablar? El estropeado es un desecho; su destino, la zanja y el barro.

Gustavo termina su faena con un alarido de “justiciero placer” (62). Los otros dos se precipitan sobre el verdugueado. Esteban continúa la violación; el narrador se dedica a escribir en el cuerpo de ¡Estropeado!:

Esteban le enterró el falo, recóndito, fecal, y yo le horadé un pie con un punzón a través de la suela de sogas de alpargata. Pero no me contentaba con eso. Le corté uno a uno los dedos mugrientos de los pies, malolientes de los pies, que ya de nada irían a servirle (62).

Ese yo es el mismo yo que en “Acopiador aviado, perdido” y en “Callao” insistía con la “yilé” y otros elementos filosos para sacarle un vagido a la lengua. Es la misma voz

que corta la frase y se obsesiona por la escritura manuscrita. ¡Estropeado! no emite sonido: es una tablilla de arcilla donde O. L. reescribe con un punzón lo ya escrito por la maestra.

El narrador quiere succión: quien escribe sobre ese cuerpo desea la lengua de su víctima para gozar. Espera que su compañero termine con el niño proletario: “debía entretener la espera, armarme en la tardanza. Entonces todas las cosas que le hice, en la tarde de sol menguante, azul, con el punzón” (62). Escribe —o reescribe— para matar el tiempo. Traza sus signos como un sumerio en una tablilla. La letra del narrador es el tajo, la letra con relieve y sangre:

Le abrí un canal de doble labio en la pierna izquierda hasta que el hueso despreciable y atorrante quedó al desnudo. Era un hueso blanco como todos los demás, pero sus huesos no eran huesos semejantes. Le rebané la mano y vi otro hueso, crispados los nódulos-falanges aferrados, clavados en el barro (62-63).

Los niños burgueses torturan y violan toda la tarde a ¡Estropeado!. Nadie pasa por esa calle o ¿el narrador omite mencionar a los testigos porque “la muerte de un niño proletario es un hecho perfectamente lógico y natural” (65)?

El líder Gustavo pide a gritos “un fino pañuelo de batista” (63). Quiere “limpiarse la materia fecal con que ¡Estropeado!” (63) le ensuciara “la punta rósea hiriente de su falo” (63). La crueldad sigue bajo los últimos rayos de esa “tarde azul” (63). Gustavo insiste: “reclamaba aquel pañuelo de batista, bordado y maternal” (63). El narrador le da para calmarlo el suyo donde el rostro de su “madre augusta” (63) está “bordado, rodeado por una esplendente aureola como de fingidos rayos” (63). En ese pañuelo, aclara, se ha secado muchas veces sus lágrimas y volcaría, años después, su “primera y trémula eyaculación” (63). Como en *El fiord*, en medio de la fiestonga, irrumpe la imagen de una mujer. En estos dos relatos, la mujer se torna en la epifanía. En la escritura monstruosa de Lamborghini, esa epifanía se mezcla con la sangre, la pornografía y la coprofagia.

Llega el turno del narrador. Antes de la succión, escribe con el punzón: “le alargué el ombligo de otro tajo” (64). En su escritura manuscrita, se ocupa del estilo: “En el estilo más feroz el punzón le vació los ojos con dos y sólo dos golpes exactos” (64). Una vez dado ese certero y último trazo, el narrador le ordena al verdugueado que succione. En este punto interrumpe el relato y ejecuta un procedimiento inverso al de las dos primeras partes de *Sebregondi retrocede*. Tanto en “Acopiador aviado, perdido” como en “Callao”, la

narración corta la deriva y la demora. Aquí la digresión suspende la secuencia de succión.

El narrador se confiesa:

A otra cosa. La verdad nunca una muerte logró afectarme. Los que dije querer y que murieron, y si es que alguna vez lo dije, incluso camaradas, al irse me regalaron un claro sentimiento de liberación. Es un espacio en blanco aquel que se extendía para mi crujir (64).

La confesión prosigue y le muestra al lector su presente burgués:

Desde la torre fría y de vidrio. Desde donde he contemplado después el trabajo de los jornaleros tendiendo las vías del nuevo ferrocarril. Desde la torre erigida como si yo alguna vez pudiera estar erecto. Los cuerpos se aplanaban con paciencia sobre las labores de encargo. La muerte plana, aplanada, que me dejaba vacío y crispado. Yo soy aquel que ayer nomás decía y eso es lo que digo. La exasperación no me abandonó nunca y mi estilo lo confirma letra por letra (64-65).

¡Estropeado! nació proletario y muere proletario. El narrador nació burgués y seguirá siendo burgués. Los lugares de verdugo y verdugueado se juegan y se definen en la herencia, en la sangre. En el verdugueado esa herencia está allí para que el verdugo la haga fluir en la fiesta *gore*. El narrador-verdugo concluye su confesión con su gran preocupación: el estilo. Queda claro que la exasperación signa esa escritura monstruosa. Prosigue con el relato hacia el segundo momento del crimen: la estrangulación y la ubicación de ese cuerpo escrito en un espacio específico para que sea leído.

La tarde se vuelve noche. ¡Estropeado! ya ha cumplido con su destino: quedar estropeado. El narrador culmina su acto: mete su herramienta de escritura —el punzón— en la boca del niño “para sentir el frío del metal junto a la punta del falo” (65). Así logra gozar.

El líder Gustavo propone colocar el punto final en ese cuerpo: ahorcarlo. Los niños burgueses llevan a Stroppani¹⁴ “hasta el lugar indicado” (65): “la calle de tierra donde empieza el barrio precario de los desocupados” (65). ¿Por qué es el lugar indicado? Allí, ese cuerpo escrito con violencia se leerá desde una ideología que silencia y estropea al proletario. Esa escritura que transmite lo ya señalado por la maestra evidencia quiénes pertenecen al libro de los verdugos y quiénes, al de los verdugueados. Como todo líder, Gustavo se encarga de poner el punto final en ese “hecho perfecto”: “lo ahorcó bajo la luna,

¹⁴ En este punto del relato, el narrador nombra a ¡Estropeado! con el apellido verdadero, tal vez, debido a que ya no hay más nada qué estropear.

joyesca, tirando de los extremos del alambre. La lengua quedó colgante de la boca como todo caso de estrangulación” (65).

En ese cuerpo proletario, los niños burgueses reescriben lo que ya se sabe: ¡Estropeado! está estropeado. Reescriben con la letra manuscrita, una letra salvaje, primitiva. Reescriben lo obvio, pero con su estilo. Acaso, ¿no llamamos a este derroche de signos literatura?

IV. La vuelta

“La vuelta”, el título de esta última parte, revela la intención de Lamborghini: dar un guiño a *Martín Fierro*. En el caso de “El niño proletario”, observo un diálogo con otro de los textos fundadores de la literatura argentina, *El matadero*. Al personaje de Gustavo se lo puede leer como el revés de Matasiete y a ¡Estropeado! como el joven que penetra en la zona de los matarifes. Al señalar a estos personajes como una inversión de otros, queda expuesta la conexión de esta estrategia intertextual con los tres mogólicos que “se veían el revés del cerebro” (40).

Como en la primera parte de *Sebregondi retrocede*, “La vuelta” comienza con un breve fragmento sin título. Con las repeticiones y las derivas, la prosa se abre de nuevo a lo poético. El goce del cuerpo y de la escritura se conecta con el goce de los tres niños burgueses. El sol que se menciona en este comienzo se enlaza con ese otro sol que transforma el vidrio triangular de Gustavo en “una espada espejeante con destellos” (61). El yo se pregunta: “¿Pero por qué parar?” (66). Las respuestas profundizan la duda y el goce.

En “Disminuidor de los niveles agobiantes”, el yo defeca sin parar. Ese defecar más que como una anomalía se constituye como una adicción. El doctor Katsky se ocupa del tratamiento. Los defecadores usan “altos suecos de madera” (67) y se pasan “el día sentados, cagando en enormes escupideras oxidadas” (67). Estas escupideras se desbordan de mierda, y los defecadores-pacientes caen “de bruces bruscamente sobre la tierra” (67). El yo explica en qué consiste su accionar: “mierdificar un jardín hasta derruirlo. Un jardín que de todas maneras era mejor perderlo que encontrarlo” (67). ¿Qué tipo de jardín destruye el yo? ¿El jardín de la gramática? ¿El jardín del “escribir bien”? En este sentido, el guardapolvo blanco de Katsky manchado de mierda permite asociarlo a una hoja en blanco con las marcas de lo menor.

“Tío Bewrkzogues” aglutina palabras, secuencias narrativas y procedimientos de escritura que han aparecido una y otra vez en *Sebregondi retrocede*. Este texto se consolida como el centro del juego; “El niño proletario”, como el centro narrativo. La frase “No se puede responder” (68) es la nota obsesiva de “Tío Bewrkzogues”. En algunas de sus repeticiones, el yo enumera en forma de cuenta regresiva a partir del número cuatro — número de partes en la que se divide *Sebregondi retrocede*—. Después de cero, llega la muerte de Tío Bewrkzogues. El yo llora esa muerte: “Lloré. En el estilo más chileno” (69). El significante “chileno” por fonética conduce a “chico”. Este juego fónico funciona como extrañamiento y como estrategia de hacer del texto una pieza hermética, nueva. En “chileno” está y no está el significante “chico”: otra manera de escribir “niño”.

Lo autobiográfico domina “Tío Bewrkzogues”. Como en “Borras”, aparece la madre. El yo la acusa de organizar unas nupcias costosas que, según esa voz literaria, se debían haber resuelto en un “simple civil, seguido de un almuerzo entre íntimos” (70). En este jirón de relato aparece la palabra “moda” para designar a aquello que moviliza a esa madre al despilfarro. En otro jirón de relato, se menciona “moda” junto a la reaparición de Pepe y Ramón, los dos personajes de “Porchia estaba loco”. En aquel fragmento, estos dos personajes entienden de modas. La literatura de Osvaldo Lamborghini se ocupa de no caer en la moda. La consigna, en mi lectura, consiste en consolidarse en lo nuevo, en la especie única, en el maestro desde el nacimiento de su escritura. Estos jirones de relato vienen y van en la deriva de la escritura-monstruo. La demora más que nunca se torna productiva. Este juego entre partes se multiplica en el lector atento que acepta el desafío: escribir en su propia lectura.

Otro de los jirones de relato presenta la confesión del yo a su padre. Le jura que “Cuando tenga una casita blanca, completa-blanca” (68), no la manchará de sangre. La referencia a “Disminuidor de los niveles agobiantes” es clara. En aquel fragmento, el yo defecaba el guardapolvo blanco del doctor Katsky; en “Tío Bewrkzogues” evita caer en la tentación de manchar una casita-hoja en blanco. Mierda y sangre se asocian con la letra de lo menor. Defecar y cortar, con “El niño proletario”. El yo le promete a su padre: “No mataré a nadie más” (69). Además, agrega que no matará a ningún niño más “por tentador que sea su cuerpito” (69). La confesión deja en claro que ese yo mató, por lo menos, a un niño. ¿A quién mató? ¿A un niño proletario?

“Tío Bewrkzogues” propone también la intertextualidad con *El fiord*: “En El Fiord (sic) se lee, sorpresivamente: ‘Entonces apareció mi mujer’” (70). Esta cita corta otro jirón de relato en el cual el yo queda “frente al micrófono con la boca abierta, sin poder cantar ni entender” (70). Queda mudo ante el público de una cantina o ¿queda mudo ante los lectores que esperan otro relato como *El fiord*? La opera prima de Lamborghini siempre está presente; sobre todo, su centro: la mujer con las manos aserradas, la epifanía. La madre es otra epifanía. ¿La madre en “Tío Bewrkzogues” será la misma madre retratada en el pañuelo de batista que el narrador de “El niño proletario” le da al líder Gustavo? Aquí encuentro una tensión entre madre y esposa en las dos obras principales de Osvaldo Lamborghini publicadas en vida. La esposa está en el centro de *El fiord*, el relato que convirtió a su autor en el mito del escritor secreto. La madre aparece en el centro del relato del cual nace el mito del escritor maldito. De inmediato, el yo vuelve al juego. En esta oportunidad juega con los significantes de la frase recurrente de “Tío Bewrkzogues”, “No se puede responder”. Este juego funciona como puente hacia un jirón del relato protagonizado por el marqués de Sebregondi. Repasa sus características: homosexual, drogadicto, manco y poseedor de un pene falangíneo. Por fin el yo narra, y le permite al lector conocer una porción de una de las andanzas del marqués: “Conocía algunas cosas de cirugía y se metió con las bandas, operaba. Heridas de bala” (71).

El tío Bewrkzogues reaparece para cerrar el fragmento. Este personaje se baja los pantalones y se dispone a defecar en la hierba que crece “un día de mayo en la caliente Europa” (71). Cuando por fin salgan esos “mocetones que vuelven de las eras” (71), el corte lamborghiniano le arrebatará al lector el goce de esa parte de la secuencia.

En el siguiente fragmento, sin título, la disposición del texto forma una cruz. El yo se dirige a un tú, mencionado al comienzo: “Papá ¿por qué te burlas / de mí? Te he hablado / con toda la franqueza / de que soy capaz” (72). ¿Papá biológico? ¿Papá sagrado, Dios? El yo declara: “No he cometido ninguna ignominia” (72). ¿Por qué expresa lo que no ha hecho? ¿Miente? ¿Habrán matado a un niño proletario?

En “Travesaños” el yo amaga con elaborar un discurso ensayístico, al señalar las falacias sobre las plazas y sus juegos:

Las plazas tienen juegos y se cubren de pasto en primavera. He aquí la primera falacia. Los chicos no van a la plaza con una idea prevista del juego. Ellos suelen

tener otro rigor, otra hamaca. La hamaca en su vaivén puede golpear una nuca, seguramente la golpea. He aquí la muerte atroz, la segunda falacia. La sangre en primavera cubre el pasto de las plazas. No importa, a lo mucho, esa pequeña vida truncada: sobre este banco dos fantasmas dialogan y hay un tercero que juega a morir desnucado por la hamaca (72-73).

El discurso pretende ser racional, pero se desbanda hacia el disparate. En este sentido, el yo señala: “No hay tercera ni cuarta falacia” (73). Sin embargo, describe la quinta falacia. “Travesaños” cumple lo planteado en “Porchia estaba loco”: “Vamos a escribir unas cuantas frases para no entender, siguiendo el hilo, desde el supuesto de entender” (31). El relato nunca aparece, y la lógica se vuelve disparate.

La narración clásica domina el fragmento, sin título, que cierra *Sebregondi retrocede*. En el comienzo, el yo se focaliza en Roxano. Este personaje pega fotos de luchadores en las paredes del departamento de Arenales y Callao, que comparte con el marqués. Las besa y las lame. Deja a Roxano y se focaliza en el marqués, quien se mira en el espejo del baño. Con su aparición, la prosa se aparta del relato y se desvía hacia el recuerdo de un fardo de dinero, un recuerdo que marca una deriva. El yo retorna a Roxano y señala que “es un especialista de la navaja” (74). La navaja, el cuchillo romo, la “yilé”, el vidrio triangular, el punzón. Todos estos elementos de corte que pueblan *Sebregondi retrocede* configuran la obsesión de tajar la frase y de crear una monstruosidad sintáctica. También, la voz O. L. desea tajar cuerpos y trazar los signos de lo menor o del escritor maldito.

El marqués de Sebregondi se despide de Roxano: “Hace un saludo maricón desde la puerta” (75). Esa mañana, el marqués tiene una “opereta”. Se sube al Valiant en “Paraná esquina Juncal” (75) y se dirige a un chalet de Olivos. Allí lo recibe Galewski. En el rellano del primer piso, Sebregondi ve a un integrante de la banda, Sergio, apostado con una metralleta. Dora Imaz, vestida con un salto de cama, baja por la escalera y le entrega al marqués un sobre que contiene “cinco billetes de cincuenta dólares” (75). Sigue a Dora Imaz hacia el desván donde yace “Jonch, el baleado” (75). Sebregondi le extrae dos balas calibre 45. Jonch muere. Galewski llama a Ramón (¿el mismo Ramón de “Porchia estaba loco”?) y le ordena que consiga una camioneta. Dos horas después, Ramón llega al chalet. Mientras Dora nada en la piscina, Galewski y Ramón cargan el cuerpo de Jonch en la camioneta y se lo llevan. Dora toma “un calmante fuerte” (76). Sergio deja la metralleta y se recuesta en el diván del *living*.

¿Quién hirió a Jonch? ¿En qué circunstancias recibió los disparos? ¿Participó Galewski en ese enfrentamiento armado? ¿Conforman una banda de maleantes o una organización revolucionaria? El yo muestra una parte de la historia: una secuencia intermedia. Solo acompaña al marqués de Sebreondi. Es otra manera de cortar. Corta y le da al lector una porción de un relato más extenso.

En el cierre, Sebreondi “se lo está clavando a Roxano” (76) y “Hablan mientras garchan” (76). El diálogo va acompañando el placer de ese acto hasta llegar al goce final. El marqués está contento: “El Sebreondi con plata es un Sebreondi contento” (76).

CAPÍTULO III

HACIA LOS INÉDITOS PÓSTUMOS DE UN GRAN ESCRITOR

Sebregondi retrocede logró pisar fuerte en los suplementos culturales, a pesar de que llegó a las librerías bajo el sello de una pequeña editorial. Ese segundo libro de Osvaldo Lamborghini representaba —representa— un desafío de lectura: “¿Qué hacer con un texto que, de entrada, se plantea como el revés, la otra cara de la novela, el relato, el poema y hasta el ensayo y el drama tal como lo entendemos?”¹⁵. Además, el laberinto verbal para llegar al centro narrativo, “El niño proletario”, consolidó la conexión de *Sebregondi retrocede* con los prólogos de *Museo de la Novela de la Eterna*. De todos modos, en la mayoría de esos artículos, Lamborghini notaba que faltaba la “p” de publicidad. Su gran dilema: ¿cómo entrar en el mercado con textos como *El fiord* y *Sebregondi retrocede*? Al respecto, el modelo que tenía era Manuel Puig, quien había conquistado el mercado sin tener que traicionar su escritura en pos de las ventas. Esta imposibilidad volvió a atarle las manos. Durante años su mayor producción de escritura fueron las cartas, donde desplegaba su sintaxis para desarrollar lo que mejor sabía hacer: seguir construyendo su mito. En esas cartas destinadas a colegas representaba el teatro de la escritura: prometía textos geniales y afirmaba que escribía lo que, en realidad, no podía escribir.

La sequía de escritura y las escasas publicaciones que siguieron a *Sebregondi retrocede* no impidieron que su literatura deslumbrara a una porción de jóvenes lectores, que hasta finales de la década del 80 poco conocían de los textos inéditos del autor. Esas generaciones no tenían argumentos con qué refutar la idea de que Osvaldo Lamborghini era “El niño proletario”. ¿Podría ser considerado un escritor genial a partir de ese puñado de textos excéntricos? Hasta entonces se lo podía considerar un escritor tan raro que alentaba a esos lectores de monstruosidades a rastrear cualquier texto suyo (inédito o editado) que circulara por el gueto literario. Rodolfo Fogwill, el editor de Tierra Baldía, lo ayudó a avanzar en ese camino. En mayo de 1980, Tierra Baldía publicó *Poemas*. Este tercer libro de Osvaldo Lamborghini reunía cuatro composiciones poéticas ya publicadas en revistas: “Soré y resoré” en *Literal* 1 (1973), “Los tadeys” en *Dispositio* 1 (1974), “Cantar de las

¹⁵ Ludmer, Josefina, “Literatura experimental”, *Clarín* (Buenos Aires), 25/10/73, Suplemento Cultura y Nación, pp. 2-3.

gredas en los ojos” en Literal 2/3 (1975) y “Die Verneinung” en Escandalar 4 (1978). Tanto “Los tadeys” como “Die Verneinung” circularon en el ámbito universitario estadounidense, y pocos lectores argentinos conocían esos trabajos. “Los tadeys” presenta la primera versión de las criaturas que designaba el título: criaturas de apariencia humana, que protagonizan la saga escrita en 1983 en Barcelona y aparecen en varios de los textos póstumos. La gran novedad —o el gran golpe— era “Die Verneinung” que expone el primer contrapunto entre la obra de Osvaldo Lamborghini y su hermano mayor, Leónidas.

“Die Verneinung” representaba el único texto que había quedado de aquel teatro de la escritura. En la carta del 18 de agosto de 1977, Osvaldo Lamborghini se sinceraba con su discípulo César Aira: “Después de toda una agotadora etapa opiante y polemizante, lo único que quedó fue ‘La negación’¹⁶” (Strafacce, 2008: 459). ¿Qué encontraba Lamborghini en “La negación” que salvaba esa composición poética de la hoguera? Indudablemente, en “La frontera” —la cuarta y última parte de “La negación”— había plasmado su respuesta en el contrapunto con la “XI escena del paciente” de Leónidas, contrapunto que tenía como eje temático un secreto. El diálogo comienza con la llegada de Hartz, (personaje que aparecerá en otros textos de Osvaldo Lamborghini). Hartz, “el nacido en otra generación” (98), fácilmente puede leerse como “mi hermano mayor”. La puerta que se abre en la “XI escena del paciente” es la que permite la entrada de Hartz en el cuarto de hotel del yo de “La negación”. El diálogo en una y otra composición poética aborda una misma cuestión: un incidente en la niñez. Mientras en “La negación” el tú es Hartz, en “XI escena del paciente” es un referente reconocido: “mi hermano”, otra manera de nombrar a Osvaldo. Nunca se aclara en qué consistió ese incidente.

¿Por qué esta payada entre los textos de los hermanos Lamborghini? En la carta del 28 de abril de 1977, enviada a César Aira, Osvaldo da una explicación:

Yo fui pintor. Expuse con éxito a los ocho años en la MEBA (mutualidad estudiantes de bellas artes). Mamá conserva todavía las críticas aparecidas en esos años en los diarios, con fotos del niño pintor “y todo”. Diariamente, una profesora venía a darme clases particulares. Por eso no aprendí “lenguas” a la edad en la que tendría que haberlo hecho: me negué, mis padres tuvieron que destinarme una habitación especial para mi proyecto de embadurnar el mundo silenciosa y solitariamente. Después sobrevino el pánico, que se “resolvió” con el deseo de ganarle a Leónidas con sus propias armas. Pretencioso, el pibe: Leónidas tenía 21 años y YA escribía bellísimamente. Te estoy contado mi vida, me doy cuenta, y me

¹⁶ Título de un original de esta composición poética fechado en 1976.

produce un enorme placer hacerlo. Yo también tuve infancia (Strafacce, 2008: 484-485)

Ese “ganarle a Leónidas con sus propias armas” significaba apropiarse de una de las habitaciones de la casa de la literatura argentina. Significaba una manera de alcanzar el ideal del menor: un solo Lamborghini. Por lo tanto, cuando se dijera Lamborghini, automáticamente se pensaría en Osvaldo. Además, esa “habitación especial” constituye el antecedente del tallercito, la habitación del departamento de Barcelona que el autor utilizaría para encerrarse a escribir y pintar. En el tallercito, Lamborghini llevaría a cabo ese “mi proyecto de embadurnar el mundo silenciosa y solitariamente” con su *Teatro proletario de cámara*, donde palabra e imagen lo redefinían como un pintor-escritor.

NOVELAS Y CUENTOS: LA OPERACIÓN AIRA

Desde la escritura de “La negación”, en 1976, Osvaldo Lamborghini se proponía erigirse como una voz póstuma de un autor genial. Para lograrlo, necesitaba hallar un albacea: otro gran escritor que le diera sentido a los manuscritos y a los fragmentos. Conjeturo que antes de escribir “La negación”, ya lo había encontrado. Ese albacea sería el destinatario del elogio que Lamborghini plasmó en una carta fechada el 20 de enero de 1977: “cuando dentro de diez o quince años se hable de vos como el más grande escritor argentino —ya lo sos— sin asombro voy a saludar ese reconocimiento” (461). Ese reconocimiento, que el autor de *El fiord* saludaba por anticipado, lo había motivado la lectura de la novela —aún inédita— *Zilio*, escrita por César Aira. Y así ocurrió: a comienzo de la década del 90, Aira se iría consolidando como uno de los renovadores de la nueva novelística argentina.

El punto de giro en esa aventura de la voz póstuma lo encuentro en el segundo viaje de Lamborghini a Barcelona, en diciembre de 1982. Se asentó en el departamento de su pareja Hanna Munk. Con la llegada de la democracia, Lamborghini temía que lo deportaran: los españoles consideraban que los argentinos ya no corrían peligro. Quería conservar ese lugar ideal: techo, comida y el cuidado económico y afectivo de Hanna. Su solución fue extrema: encerrarse en el departamento. Con el encierro, escribió y escribió sin ocuparse de otro menester. Por fin pudo concretar esa obra maestra que en Argentina se le había escurrido entre los dedos. La letra manuscrita pobló carpetas y cuadernos. Desaparecieron la obsesión por publicar y la compulsión por enviar cartas a sus colegas.

Esta etapa se caracteriza por una apuesta al relato despojado de la autorreferencialidad. Uno de los textos más destacados en esta línea es *La causa justa*, escrita en 1984. Germán García hizo publicar esta novela en la revista *Innombrable* en diciembre de 1986.

El siguiente punto de giro se produjo el 18 de noviembre de 1985. Ese día el encierro, la explosión de la escritura y la mezcla de las palabras con las imágenes en los *collages*, que conformarían *Teatro proletario de cámara*, llegarían al final. Ese día Hanna lo encontró en el tallercito en su posición de lectura habitual: Osvaldo Lamborghini había muerto.

El 24 de noviembre de 1985, César Aira, Héctor Libertella y Rodolfo Fogwill despidieron a su amigo y colega desde las páginas del suplemento “Cultura” del diario *La Razón*. Destaco un fragmento del texto de Fogwill que le da sustento a la idea de proyecto de voz póstuma de un escritor genial:

“Sebregondi”, “Sonia”, “Mi hija”, “La mañana”, que editó Armand en New York. “Die Verneinung” que edité yo. “Las Hijas de Hegel” que anticipó la última edición de Sitio. Decenas de fragmentos inéditos que tienen Aira, Carrera, Scheuer y miles de cartas a todos nosotros que habrá que compilar: a partir de ese corpus la literatura argentina empezará a leerse de otra manera (818).

César Aira se encargó del armado de ese corpus que la literatura argentina necesitaba para generar una torsión, una literatura argentina que había perdido su rumbo después de Jorge Luis Borges. Si bien Aira había dejado de ser el escritor oculto, todavía ocupaba un lugar alejado del canon. De todos modos, el primer movimiento de su operación ya lo había ejecutado en agosto de 1981, cuando publicó en la revista *Vigencia* número 51 su primer texto, “Novela argentina: nada más que una idea”.

En esa nota de opinión, Aira disparaba contra los autores que, según él, habían transformado la novela argentina de esos años en “una especie raquítica y malograda”¹⁷. El recorrido se iniciaba en *Como en la guerra* de Luisa Valenzuela y seguía entre novelistas bien posicionados a comienzos de la década del 80, tales como J.C. Martini Real, Ernesto Schoó, Fernando Sorrentino, Rubén Tizziani, Pancho O’Donnell, Fernando Sánchez Sorondo, Rodolfo Rabanal, Beatriz Guido y Jorge Asís. Todos esos nombres iban marcando el objetivo principal: Ricardo Piglia, el autor de *Respiración artificial*. Después

¹⁷ Aira, César, “Novela argentina: nada más que una idea”, *Vigencia*, Nº 51 (agosto de 1981), pp. 55-58.

de rescatar *Best Seller* de Roberto Fontanarrosa, Aira afirmaba que Piglia lograba con *Respiración artificial* “una de las peores novelas de su generación”¹⁸. Atacaba así a quien se iba perfilando como el centro de la literatura argentina. El autor de *Ema, la cautiva* consideraba que esa literatura no apostaba a lo nuevo. En el cierre daba el golpe clave que abría su operación:

¿Y qué novelista, hoy y aquí, se compromete en serio, sin ironías ni cálculos, con la literatura? La respuesta es obvia: los buenos novelistas. ¿Qué decir de ellos? Puig y Saer entran en su madurez lejos del país que los expulsó. Peyceré es un secreto que guardan veinte o treinta lectores. Y Osvaldo Lamborghini no parece tener intenciones de escribir otro *Sebregondi*. Por lo demás, sólo queda esperar¹⁹.

En este movimiento, Aira trazaba una línea de escritura a partir de autores marginales. Observo que el Fontanarrosa de *Best Seller* representaba, bajo la lupa airana, un copi²⁰: el artista que generaba lo nuevo al desplazarse del humor gráfico a la novela. En Nicolás Peyceré destacaba el mito del escritor oculto que producía novelas inclasificables como *El evangelio apócrifo de Hadattah*²¹. El nombre de su maestro, ese escritor que publicaba a los tumbos textos monstruosos, lo destinaba al cierre de ese canon marginal. Esa línea donde aparecía Lamborghini revelaba que Aira se había propuesto colocarlo en el centro de una literatura que apostaba al desafío de conseguir lo impensable. Además, con el “Y Osvaldo Lamborghini no parece tener intenciones de escribir otro *Sebregondi*” desafiaba a ese autor de una futura voz póstuma a parir otra monstruosidad entre tantos especímenes raquíuticos y malogrados. Y Lamborghini escribió otro *Sebregondi*. Lo escribió en un cuaderno. Lo escribió y, a pesar de que no se lo dio a leer a nadie, lo conservó entre sus papeles. En septiembre de 1988, cuando Ediciones Del Serbal publicara *Novelas y cuentos*, vería la luz esa monstruosidad inédita y póstuma de Osvaldo Lamborghini: *Sebregondi se excede*.

NOVELAS Y CUENTOS

Osvaldo Lamborghini había dado la vida para que esa voz póstuma de un escritor genial viera la luz de la publicación. A fines de la década del 80, César Aira se había

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Copi: Raúl Damonte Botana (1939-1987), historietista, dramaturgo y escritor.

²¹ A esta novela Aira le dedicaría una elogiosa reseña en el número 55 de *Vigencia*.

transformado en un novelista en pleno ascenso. Desafiaba los preceptos de la “buena” literatura que defendían aquellos autores a los que él había criticado en su artículo de “Novela argentina: nada más que una idea”. En 1988, con la publicación en Barcelona del volumen *Novelas y cuentos* a su cuidado, Aira ponía en práctica lo que había señalado en aquel número 51 de *Vigencia*: Osvaldo Lamborghini, el centro de una literatura que apuesta a lo nuevo. Y el prólogo de esa primera edición marcaba otro de los pasos de su operación: explicar el mito del maestro.

Prólogo

Desde el primer párrafo, César Aira avanza sin vueltas hacia el objetivo de consagrar esa voz póstuma: *El fiord*, el instante de la fundación del mito Osvaldo Lamborghini. Para afirmar esa hipótesis y señalar el segundo término de su mensaje, Aira remataba el segundo párrafo con “Desde el comienzo se lo leyó como a un maestro” (Lamborghini, 1988:7). La operación ya quedaba desplegada: Osvaldo Lamborghini, el mito del maestro; Osvaldo Lamborghini, el escritor “Secreto, pero no ignorado” (7); Osvaldo Lamborghini, el autor que con *El fiord* “Anticipaba toda la literatura política de la década del setenta, pero la superaba, la volvía inútil” (7); Osvaldo Lamborghini, el hacedor de “algo inusitadamente nuevo” (7).

¿Qué tipo de materiales encontró Aira para armar *Novelas y cuentos*? Los textos ya publicados y la escritura manuscrita: “Entre sus papeles no hay un solo borrador, no hay versiones corregidas; de hecho, no hay casi tachaduras” (8). Esa era la escritura del maestro: la letra como dibujo. Aira afirmaba lo expresado por Josefina Ludmer en *El género gauchesco*: “el borrador coincidía con el texto final” (Ludmer, 2012: 190). Esa escritura de puro trazo y espontánea —que Aira adoptó para su procedimiento novelístico— despertaba su admiración: “¿Cómo se puede escribir tan bien?” (Lamborghini, 1988: 8). Escribía tan bien porque Lamborghini construía textos inclasificables y monstruosos:

Ese nacarado de perfección tan suyo podría explicarse quizás como el efecto de una traducción virtual: ni prosa ni verso, ni una combinación de ambos, sino un pasaje. Hay una arqueología poética en la prosa, y viceversa; una doble inversión, cuya huella es aquello en lo que muchos han visto lo más característico del estilo de

Oswaldo: la puntuación. Por otro lado, él mismo lo ha dicho: ‘en tanto poeta, ¡zás! Novelista’” (9).

Esa escritura era la transformación del monstruo *El fiord* en *Sebregondi retrocede*.

El prólogo instalaba, en 1988, una expectativa: *Tadeys* y *Teatro proletario de cámara*. Estas dos obras auguraban, según Aira, una torsión en la escritura de Lamborghini. *Tadeys* prometía “una inmensa saga de la proliferación” (14) de algunos núcleos narrativos. *Teatro proletario de cámara* “una experiencia poético-narrativa-gráfica en la que trabajaba al morir” (8).

La inclusión de *Sebregondi se excede* coronaba la operación Aira:

Por ser la única pieza de este volumen que se publica en forma del todo ajena a la voluntad del autor, me veo en la obligación algo incómoda, pero ineludible en razón de la índole de este texto, y de otros, de hacer la aclaración de que no hay nada de autobiográfico en ellos (15).

Cuestionaba la autorreferencia de esos textos y erigía el nuevo mito:

En estos últimos años la leyenda ha hecho de Oswaldo un “maldito”, pero las bases reales no van más allá de cierta irregularidad en sus costumbres, la más grave de las cuales fue apenas la frecuencia en el cambio de domicilio. Para unas normas muy estrictas pudo haber sido un marginal, pero nunca, de ninguna manera, el esperpéntico fantasmón que un lector crédulo podría deducir (15-16).

¿Qué significa ser un escritor maldito? O mejor, ¿qué define a un escritor como maldito? ¿Su vida disoluta o sus textos? Un escritor maldito puede ser un intachable padre de familia, abstemio y reservado —como Aira—, y decir aquello que la mayoría prefiere callar o producir textos que aborden las temáticas que nadie se anima a abordar —como Lamborghini—.

Entre los inéditos de *Novelas y cuentos* (los dos capítulos restantes de *Las hijas de Hegel*, *El pibe Barulo* y “El cloaca Iván”), Aira exhibía su triunfo: “una pequeña novelita interrumpida (pero no inconclusa) de 1981, *Sebregondi se excede*, hallada entre los papeles póstumos” (15). El discípulo, entonces, había triunfado: su maestro había recogido el guante de aquel desafío del artículo de *Vigencia*. Se había animado a escribir otro *Sebregondi*. Según Aira, esta novelita se publicaba “en forma del todo ajena a la voluntad del autor” (15). ¿Por qué Lamborghini conservó este texto en secreto? Sin demora, Aira aclara que en *Sebregondi se excede* “no hay nada de autobiográfico” (15). Este dato se

opone a la investigación de Ricardo Strafacce. Más allá del mito que Aira quiere instaurar, *Sebregondi se excede* representa el quiebre de la sequía escritural de Lamborghini. En este texto, dice y no dice aquello que “Die Verneinung” apenas esboza en su respuesta a “XI escena del paciente” de Leónidas. Entre la deriva y ese decir y no decir, destaco una cita: “Dios mío, lo horrible (R. [Roberto] Raschella)” (Lamborghini, 2013a: 169). Ese vaivén de borrar “lo horrible” con formular lo contrario conduce al yo a sincerarse: “Esta vez sí que me mandé una verdadera cagada, al no comprender el intertexto que impera” (173). ¿Cuál es ese intertexto? Solo encuentro uno: “XI escena del paciente”. Leónida publicó primero la mención de “ese accidente”, que es “lo horrible” para el yo de *Sebregondi se excede*. Después el hermano mayor pudo escribir versos que serían leídos como literatura y logró una alquimia en el yo de su hermano menor: la autorreferencia que transmitiera quedaría atada a la ficción. En consecuencia, Osvaldo ya no podía “retroceder”. Por eso, el yo del segundo Sebregondi se excede y confiesa. Con la confesión abandona la deriva y emprende el jirón de relato, donde retornan los personajes principales de *Sebregondi retrocede*:

estoy asustado del tamaño del error y del hecho de haber construido el borrador, ahora inmodificable, de este sistema de bloqueo espasmódico de todas las posibles salidas retóricas; me estoy degradando: ensayo; no es agradable ver cómo el cuerpo se desliza entre los dedos; y me digo: —Bien, bien. Esto está bien. Voy por buen camino y enciendo un cigarrillo (177).

Ese “buen camino” lo conducía a desatar su escritura y transformarse en ese autor genial de una obra póstuma. Conjeturo que Aira había advertido ya en 1981 que otro Sebregondi le daría a la literatura de su maestro el empujón necesario para dejarle a su albacea las monstruosidades manuscritas que le dieran sentido a la publicación de *Novelas y cuentos* de 1988, *Tadeys* de 1994 y *Poemas* de 2004. En la edición ampliada de *Novelas y cuentos*, publicada por Sudamericana en 2003, Aira incluye otro texto manuscrito sin fecha: “Existir, ser, estar vivo...”. Allí Osvaldo Lamborghini volvía sobre su secreto, “lo horrible” que le impedía escribir:

La verdad es que llego a cometer errores de redacción, y que todo juego deja de serlo si se pierde la calma. Me pregunto si con tantos vaivenes liquidarán al Papa, más tarde o más temprano. Claro, no es mi tema, si bien es cierto que carezco de tema, como estas notas lo demuestran. Me pregunto si con tantos vaivenes carezco de tema. Estoy seguro de que no es así, si bien lo que ocurre es que le temo a mi tema. Las cartas boca arriba, cada estúpido e innecesario juego de palabras, demora su aparición. Puedo definirlo como una peligrosa... ausencia... Argumento usado

hasta el cansancio, pero que a mí me sirve de escudo y me defiende (Lamborghini, 2011: 160-161).

¿A qué le teme el yo de Osvaldo Lamborghini? ¿A no ganarle a Leónidas en sus propias armas? ¿Importa saber qué es ese “le temo a mi tema”? En este fragmento la voz póstuma describe su imposibilidad, y brilla en la oscuridad del sótano de la casa de la literatura argentina.

CONCLUSIÓN

Retorno al punto de partida: el sótano de la literatura argentina. En el centro de esa habitación brilla la escritura-monstruo de Osvaldo Lamborghini, una monstruosidad que a pura sintaxis coloca el goce, el sexo, la violencia y la política en la lengua. Es decir, no solo construye discursos sobre esas temáticas, sino que las hace parte constitutiva de su sintaxis. La violencia la hallamos en el corte de la frase a través de una puntuación brusca e inesperada; el goce, en la demora que genera la expectativa de encontrar el jirón de relato tradicional; la política, en la mezcla de lectos, donde “nadies es más que naides” (Lamborghini, 2012b: 46). Esta escritura-monstruo se transforma, sí, pero nunca deja su condición de fenómeno verbal. Su esencia es lo nuevo. Primero, lo nuevo genera el rechazo. Luego, despierta en el lector el deseo de retornar a esos textos que lo animan a escribir en su propia lectura. Por lo tanto, Lamborghini propicia una lectura en contra: en contra de la novela tradicional, del ensayo y del discurso poético.

La imposibilidad de producir otros textos geniales como *El fiord* y el “le temo a mi tema” condujeron a Lamborghini a construir el mito del autor póstumo sobre los cimientos del mito del autor secreto y genial. En este sentido, la operación de Aira concretó ese proyecto y convirtió el sótano en el centro de atracción de la casa de la literatura argentina. El lugar que antes de *Novelas y cuentos* visitaban un grupo hambriento de lo nuevo se pobló de lectores ansiosos por enfrentar el desafío de la escritura-monstruo. Se volvió el centro de atracción a través del nombre del discípulo que alcanzaba el rango de maestro. La literatura de Osvaldo Lamborghini, entonces, se asemeja al monstruo de la feria que la mayoría desea ver para experimentar la adrenalina del espanto. Una vez que se familiarizan con ese monstruo, los lectores descubren que no existe tal espanto: el yo de los textos de Lamborghini dice lo que otros callan. Por esta razón, la voz póstuma del autor maldito y genial seguirá morando en un sótano verbal que a medida que pasan las generaciones brilla con más fuerza. Brilla a puro corte de “yilé”.

BIBLIOGRAFÍA

CORPUS ANALIZADO

LAMBORGHINI, O. (1969) *El fiord*, Buenos Aires: Editores Argentinos, 2013b.

————— (1988) *Novelas y cuentos*, Barcelona: Ediciones del Serval.

————— (2003) *Novelas y cuentos I*, Buenos Aires: Mondadori, 2013a.

————— (2003) *Novelas y cuentos II*, Buenos Aires: Mondadori, 2011.

————— (2004) *Tadeys*, Buenos Aires: Mondadori, 2012a.

————— (2004) *Poemas 1969-1985*, Buenos Aires: Mondadori, 2012b.

—————; G. Trigo (2013) *¡Marc!*, Buenos Aires: Puente Aéreo Ediciones.

LIBROS

ASTUTTI, A. (2001) *Andares clancos*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

BRIZUELA, N; J. DABOVE (comp.) (2008) *Y todo el resto es literatura*, Buenos Aires: Interzona.

BOLAÑO, R. (2004) *Entre paréntesis*, Barcelona: Anagrama, 2013.

CONTRERAS, S. (2002) *Las vueltas de César Aira*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

GAMERRO, C. (2006) *El nacimiento de la literatura argentina*, Buenos Aires: Editorial Excursiones, 2015.

————— (2015) *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*, Buenos Aires: Sudamericana.

GARCÍA, G. (2003) *Fuego amigo*, Buenos Aires: Grama Ediciones.

HERNÁNDEZ, J. (1872) *El gaucho Martín Fierro*, Madrid: Aguilar, 1971.

LUDMER, J. (1988) *El género gauchesco*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.

LAMBORGHINI, L. (1971) *El solicitante descolocado*, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1989.

PERLONGHER, N. (1996) *Prosa plebeya*, Buenos Aires: Colihue.

PORCHIA, A. (1943) *Voces*, Buenos Aires: Hachette, 1978.

ROSA, N. (2003) *La letra argentina, crítica 1970-2002*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

NALÉ ROXLO, C. (1963) *El grillo y otros poemas*, Buenos Aires: Eudeba.

STRAFACCE, R. (2008) *Osvaldo Lamborghini, una biografía*, Buenos Aires: Mansalva.

TABAROVSKY, D. (2015) *Escritos de un insomne*, Buenos Aires: Alquimia Ediciones.

ARTÍCULOS EN PUBLICACIÓN PERIÓDICA

AIRA, C. (1981) “Novela argentina: nada más que una idea”, *Vigencia*, 51: 55-58.

LUDMER, J. (1973) “Literatura experimental”, *Clarín*, 25 de octubre, 2-3.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

ARIAS, M. “Osvaldo Lamborghini: la puntuación alucinada”, [en línea], en Cuadernos Lírico, Buenos Aires, 2012, [consultado el 24/05/2016].

Disponible en:

<http://goo.gl/uXLhUZ>.

PAULS, A. “Maldito mito”, [en línea], en Radar Libros, Buenos Aires, 2003, [consultado 24/05/2016].

Disponible en:

<http://goo.gl/pFcHc5>.