

LAMBORGHINI, OSVALDO: YO SOY LA MOROCHA, EL MARNE, EL CACHAFAZ

Adriana Astutti

“...se trata de arrancar el acto de habla al mito, el acto de fabulación a la fábula”

“...el nombre es precisamente lo que está antes:
hay que alcanzar al personaje antes de que
se lo aprese en el mito o la leyenda...
Antes del nombramiento de las cosas: el nombre (de
pila), e incluso antes del nombre.”

Agenciarse una vida en la escritura. Que la vida se vuelva imprescindible, pero como el suelo lo es para la danza de una marioneta. Que sea aquello contra que rebotar para relanzarse sin más peso que el que determinan las fuerzas —el peso y la gravedad: la velocidad—. Inventar así —y no reflejar— una subjetividad. En ese uso desafiar con la temática de la escritura el malentendido de la lectura. Provocar la leyenda del maldito, del perverso y del fantasmón para negar la leyenda del maldito, del perverso y del fantasmón. Arrastrar el yo y el nombre propio en la corriente del estilo¹ para que se vuelva igual a todos los demás, radicalmente extraño, siniestro: otro y a la vez familiar. *En lo siniestro, estilo, es allí donde banquetean las fuerzas*². Escribir con todos los tonos de la agonía, con la velocidad propia de la exasperación, pero también con los andares laxos, clancos, entre la vida y la literatura. Jugar con la vida y el devenir³ para afirmar el genio que los atraviesa. Obligarse

¹*Estilo*: El estilo es a la vez lo propio y lo radicalmente impersonal en relación a un escritor. La efectuación de lo menor *entre* la vida y la literatura que arrastra las dos series y las vuelve otra cosa, y no la sustancialización de una marca o una propiedad. Para un primer acercamiento a este problema Cfr. nuestro trabajo: *Estilo e impropiedad*, publicado en *Boletín 4*. Grupo de estudios de Teoría literaria, Rosario, 1995.

²Oswaldo Lamborghini, *Sebregondi retrocede*, en *Novelas y Cuentos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988. En adelante figurarán entre paréntesis los números de páginas de las citas correspondientes a esta edición.

³*Devenir*: Cfr. *Diálogos*, ed. cit. págs. 6-10 y “1730. Devenir intenso, devenir animal, devenir imperceptible”, en Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Mil Mesetas*, Valencia, Pre-textos, 1988, págs. 239-317. Sobre los *devenires del escritor* (brujo, visionario, menor, no escritor), Cfr. Gilles Deleuze: *Proust y los signos*, Barcelona,

a ser leídos “con escalofríos políticos y con risitas involuntarias”. En la apuesta del nombre propio, de la propia vida, del yo⁴, arriesgarse a no ser tomado demasiado en serio o al contrario, sin la suficiente incredulidad. Perder la propia obra como unidad —Y, *vaya tener, yo sólo*

Anagrama, 1972; *Diálogos*, ed. cit.; y *Kafka, por una literatura menor*, ed. cit. cap. VIII, donde aparece el artista en tanto “genio”, “máquina célibe” o “función”, opuesto a la noción individual de escritor (págs.65, 120-122), o al esteta, aquél que trabaja a partir de la metáfora o la impresión subjetiva (págs.103-4); y de Gilles Deleuze y Félix Guattari: *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993, cap.7: “Percepto, afecto, concepto”. Sobre la diferencia artista-autor o escritor-autor o artista-esteta Cfr. *Diálogos*, ed. cit. págs. 35 a 41 y cap. II: “De la superioridad de la literatura inglesa”, y de Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Kafka, por una literatura menor*, México, Era, 1978, págs. 102-104.

‘Nombre propio: “El nombre propio no designa a un individuo: al contrario, un individuo sólo adquiere su verdadero nombre propio cuando se abre a las multiplicidades que lo atraviesan totalmente, tras el más severo ejercicio de despersonalización. El nombre propio es la aprehensión instantánea de una multiplicidad. El nombre propio es un puro infinitivo entendido como tal en un campo de intensidad”. “Las máquinas abstractas tienen nombres propios que sin duda ya no designan personas ni sujetos, sino materias y funciones. El nombre de un músico, de un científico, se emplean como el nombre de un pintor que designa un color, un matiz, una tonalidad: siempre se trata de una conjunción de Materia y Función”. Las citas son de *Mil Mesetas*, ed. cit., en “Uno solo o varios lobos”, pág. 43 y en “Sobre algunos regímenes de signos”, pág.145, respectivamente. Es en este sentido que puede leerse la presencia de nombres propios en los títulos de los libros que Deleuze dedicó a escritores: *Proust y los signos*, *Kafka: por una literatura menor* y *Presentación de Sacher Masoch*. En tanto esos nombres no designan al individuo particular Kafka, Proust o Masoch, con sus correspondientes dosis de neurosis sino a la máquina abstracta Kafka, Proust o Masoch, con su correspondiente manera de operar en el mundo. Esos nombres, entonces, surgen no para designar una vida o una escritura individual sino como artefactos: productos de un agenciamiento en el que entran la vida, la tradición, la política, la escritura y también la lectura. Así, la obra meramente literaria de esos escritores forma un continuo con su correspondencia, sus ensayos, sus declaraciones políticas o sus diarios. El diario de Kafka, sin embargo, queda fuera del estudio de Deleuze, no por pudor de la intimidad, sino al contrario porque “el *Diario* lo atraviesa todo; el *Diario* es el rizoma mismo. No es un elemento en el sentido de un aspecto de la obra; sino el elemento (en el sentido ambiente) del cual Kafka dice que no le gustaría salir, como un pez. Por el hecho de que este elemento comunica con todo el exterior, y distribuye el deseo de las cartas, el deseo de los cuentos, el deseo de las novelas” (pág.65). El diario, como el estilo o como el nombre propio, no comunican con el yo sino con la pura exterioridad, claro que en la frontera más fina con la intimidad. Es en ese sentido que tanto estas obras como los estudios que Deleuze les dedica conservan un carácter “ejemplar”. Es también ese el sentido que el nombre de Lamborghini, Osvaldo, señala a estas páginas.

tengo: mi obra maestra. Fracasa todos los días como el horizonte, cuando se pone el sol, igual. Es, aparece, ya—. Arriesgarse a perder el tono al conjugar la propia fisura en la tradición: *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.*

En esa apuesta Osvaldo Lamborghini *invirtió* la vida: *la vida dedicada a eso*. Y *eso*, que puede leerse en todo lo que escribió, se afirma en dos textos singulares y precarios: “El niño taza”, en *Sebregondi se excede*, de 1981 y *Las hijas de Hegel*, de 1982. En ellos, *en nombre propio*, Lamborghini usó su vida hasta que se suprimió. Repitió su vida en la escritura y llevó así adelante un desafío mayor: suprimirse en la escritura por el camino más obvio: en nombre propio, allí donde se dice yo. En *El niño taza* y en *Las hijas de Hegel* un escritor, Osvaldo Lamborghini, enfermo e impotente, actúa el drama de su fracaso —*Tengo miedo: yo quería triunfar, que aclamaran y me aclamaran, tener éxito: del lenguaje, Acl, un artífice: del lenguaje. Y fracasé* (p.93)—. Se escribe la agonía y el fracaso: la novela familiar del artista que fracasa. No la del neurótico ni la del fracasado. Una novela donde todo está expuesto: no hay, nunca, ningún secretito que revelar, nada que interpretar. No hay atisbo de confesión. Tampoco hay la pérdida de ninguna ilusión. Sólo el cumplirse de un destino —*Los destinos se cumplen, pero con exclusión de estilos* (273)— cuando se fracasa, cuando la escritura fracasa, cuando no deja de fracasar, con rompimiento y estrépito, como un espejo, como un cristal. (“Un fracaso de cristales”, decía Oliverio Girondo). Cuando *eso* ocurre lo único que queda por hacer es abrir paréntesis, y, entre paréntesis, escribir: *Página tras página, tras página, lo único que me importa es llenar tras página, seguir y seguir y llenar página, obviamente, tras página* (93). Porque *el gran escritor es, dicho en lengua vulgar, una pasión del Otro* (93). Escribir para nadie: *Para no ser... “comprendido”... por la familia, para eso se empieza a escribir. Y todo va bien. Luego viene (sola, saltando nada, quemando nada) la otra etapa, la conmoción Octubre 17, el fuego de no perder la vida ardiendo en ascuas. La etapa de escribir para que tampoco —lo que se dice: tampoco— los amigos comprendan. Eso es perder la razón. Haberla y perdido. Perdido. ¿Quién? Nadie firma. ¿Quién? ¡tembleque! Nadie, pero lo que se dice firma: nadie firma. Viene naciendo.))*”(185)

De *Las hijas de Hegel* se dice en el prólogo a *Novelas y Cuentos* que lo escribió en Mar del Plata, convaleciente y entre dos exilios, en 1982, y que no se ocupó por publicarlo: “ni siquiera se preocupó por mecanografiarlo”⁵. De *Sebregondi se excede*, que probablemente fuera escrita, en 1981, en Barcelona y que el manuscrito “no fue pasado a máquina ni

⁵Cfr. César Aira, “Prólogo” a *Novelas y cuentos*, ed.cit.

dado a leer a nadie por el autor, quien ni siquiera se refirió a ella nunca". Abandonados a su suerte, es el albacea quien rescata esos dos textos del olvido y decide su edición. También quien, en el mismo prólogo, salva el malentendido. Dice allí César Aira:

Por ser la única pieza del 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. Aunque las apariencias digan lo contrario, a veces muy enfáticamente. (...) Quizás puede reprochársele, sí, la ficcionalización algo desprejuiciada de algunos miembros de su familia, con los que en realidad mantuvo una relación muy tierna y afectuosa hasta el fin de su vida.

Lo mismo vale para el tratamiento que se dio a sí mismo en sus escritos. El estudioso podrá ver aquí una de las claves de su sistema...

La cita subraya la condición de estos dos textos: al borde de una escritura que se afirma, toda ella a un tiempo, frágil y perfecta. Frágil por lo contingente de su aparición. Frágil porque es la muerte del autor la condición sobre la que fundan su existencia. Pero más aún por el carácter autómatas, agonizante, de la escritura en ellos: *Llenar página tras página...*, por la impropiedad con que al poner en escena, al actuar la enfermedad y la impotencia se vuelven obscenos en todos los sentidos: impúdicos, indecentes, indecorosos, libertinos, lascivos, pornográficos: fuera de lugar. Situados en medio de sus otros textos, en el lugar de inflexión, cuando el flujo abierto por la vanguardia de los setenta, en *Literal*, corre el riesgo de coagular en escuela —*Que el arte se disipe ya. Del polvo a la nada (...) Yo hacía literaturat te vanguardiat. Estaba choto bajo el peral. (...) [Ahora] Me decidí pues a publicar lo que nunca escribiré* (85)—, son el conjuro de un payaso ante el horror. El horror de un gran escritor a ser rechazado: *Que no me rechace el maestro*. Pero más aún el horror a ser tomado en serio. Para que eso no suceda se pone a jugar la vida, la lengua y la literatura en un acto de fabulación⁶. Si Aira advierte en el prólogo que en esos textos no hay nada de "autobiográfico" es porque efectivamente corren el albur de ser leídos como testimonio individual y entonces, allí donde el escritor se suprime *en la escritura* se lee el mito

⁶*Acto de fabulación*: "Si la alternativa real-ficticio queda tan completamente superada es porque la cámara, en lugar de tallar un presente, ficticio o real, liga constantemente al personaje al antes y al después que constituyen una imagen-tiempo directo. Es preciso que se ponga a fabular para afirmarse tanto más como real y no como ficticio. El personaje no cesa de hacerse otro, y ya no es separable de ese devenir que se confunde con un pueblo", en Gilles Deleuze: *La imagen-tiempo*, "Las potencias de lo falso", punto 3, pág.202. Cfr. también cap. "Los componentes de la imagen", punto 3. Barcelona, Paidós, 1987.

individual de un neurótico, o en todo caso, se reconoce la doctrina del maldito, del marginal. Lamborghini se afirma en el fraude y en el fracaso. Pero afirmar la propia escritura en el fracaso y en el fraude no es lo mismo que hacerse la novela: *nada* —dice— *de representar la comedia de escribir mal*. No se trata de eso. Tampoco de regodearse en el fracaso ni de volverse hacia la piedad, como último recurso de la ilusión. Contra eso se agoniza cuando se repite a F.S.Fitzgerald literalmente partido por la mitad, vuelta fitzsura la fisura en la oralidad: *Estoy perdido, sí, y para siempre, The Crack-up, la fitzsura, porque un solo día débil una lágrima débil se me escapó* (p.94), o ... *a cierta hora Nueva York se apiada de sí misma. Y tiembla. Y se abandona: se abandona a la piedad; se identifica con los objetos de su horror y de su compasión* (p.173), o *Me i... con los objetos de mi horror y de mi compasión, tu marido* (88). Aquí se quiebra el lenguaje, la vida y la literatura *que se ama*, para que el encanto ordinario de la ilusión ceda paso a un encanto superior. Como un griego, el escritor repudia el terror y la compasión; como Fitzgerald, se vuelve el teatro de esa negación. Nietzsche —Nietzsche—, otro avatar del Niño Taza, otro que se inventó bufón, escribió lo siguiente: “¡Se quiere que aquí el encanto ordinario de la ilusión ceda el paso a un encanto superior! Los griegos iban muy lejos —¡aterradoramente lejos!— por ese camino. Así como construían la escena tan angosta como era posible y se vedaban todo efecto por fondos profundos, y le hacían imposible al actor la mímica y el movimiento ligero convirtiéndolo en un muñeco rígido y solemne semejante a una máscara, despojaban la pasión misma del fondo profundo y le imponían una ley del buen decir; más aún, hacían todo por contrarrestar el efecto elemental de las escenas susceptibles de infundir terror y compasión; —es que repudiaban el terror y la compasión.”⁷

Si pudiéramos olvidar que estos textos *póstumos* se adelantan a la locura o a la muerte —y las adelantan— y, sentados a nuestras mesas de trabajo procediéramos a subrayar y sacar conclusiones o, al menos, arriesgar una hipótesis, diríamos que en el estilo de esos textos se deja leer la “puesta en variación de un sistema mayor (la vida del autor, o su lengua, o la tradición) por una literatura menor”, o que allí se postula un encuentro entre las series de la vida y la literatura. Cuando no los tenemos ante nosotros, efectivamente, podemos. Pero cuando en medio de la exposición nos asalta una duda o recordamos algún fragmento que

⁷Cfr. F. Nietzsche: *La gaya ciencia*. § 80: “Arte y naturaleza”; y F.Scott Fitzgerald: “—yo sólo quería tranquilidad absoluta para pensar en por qué se había desarrollado en mí una actitud triste hacia la tristeza, una actitud melancólica hacia la melancolía y una actitud trágica hacia la tragedia—, por qué había llegado a identificarme con los objetos de mi horror o compasión”. En *El Crack-Up*, Barcelona, Bruguera, 1983, pág 113. Subrayado del autor.

quisiéramos citar, y volvemos a leerlos dejamos de poder: o la risa entorpece el subrayado, o la compulsión a seguir leyendo que nos asalta no deja paso sino a otra compulsión: la de citarlos enteros, para que, al pasarlos por la boca uno se deshaga de ellos —o en ellos. Ese es el sentido onírico de estos textos. Circulan de boca en boca sin que haya nada que comunicar: se los repite y se los cuenta todo el tiempo para, al pasar de uno a otro, desembarazarse de ellos. Se los cuenta para contagiar un estado, nunca se los da a interpretar. Nada hay que interpretar: *Hoy ya no queda nada por explicar: basta con explicar la nada* (168). Esa es la eficacia de su estilo⁸, comunica los afectos del menor: el niño, el loco, el boludo, el tartamudo, el idiota —pero un poco—, el anormal. Afectos menores que sería más prudente olvidar, dejar de lado. Pero la alegría nos retiene. La alegría y una certeza que de tan débil no es sino una sospecha: la sospecha insistente de que esos textos son el gesto de la obra de Osvaldo Lamborghini hacia adelante, hacia otra cosa, algo nuevo, inaudito, inédito. Algo que, anónimo y sin firma *viene naciendo*. Una carcajada inpropia y violenta que anticipa la respuesta a una pregunta que todavía no se formuló. Un gesto que anuncia el fracaso del arte como el que a un chico le promete un presente: un último —porque será *un arte del es así, enfrentado al de entonces y del luego*— regalo. Desde ese ángulo de agonía se escriben estos textos. Señalan la fisura que abren, pero la abren a la vez en el tiempo y en un cuerpo. Quizá una cita nos exima: en *La Causa Justa*, Luis Antonio Sullo es el maestro *no tan viejo pero al borde de la muerte* a quien sus discípulos, el que narra entre ellos, pasean en silla de ruedas por Buenos Aires todo a lo largo del relato. Sullo no para de hacer un chiste: pregunta ¿aquí el presente? Cito:

Está en su cama, fresco como una rosa: por fin la enfermedad, gracias a los muchos cuidados, terminó por florecer (Buenos Aires, seguro, ¿pero aquí el presente?). El cuerpo de Sullo tendido en la cama, la cabeza casi blanca: —pero el presente como un regalo. (194)

⁸*Comunicar un estado*: “Voy a añadir algunas palabras generales sobre mi arte del estilo. Comunicar un estado, una tensión interna de pathos, por medio de algunos signos, incluido el tempo (ritmo) —tal es sentido de todo estilo; y teniendo en cuenta que la multiplicidad de los estados interiores es en mí extraordinaria, hay en mí muchas posibilidades del estilo—, el más diverso arte del estilo de que un hombre haya dispuesto nunca. Es bueno todo estilo que comunica realmente un estado interno, que no yerra en los signos, en los gestos —todas las leyes del período son arte del gesto—. Mi instinto es aquí infalible”. Cfr. F.Nietzsche: “Por qué escribo tan buenos libros”, en *Ecce Homo*, Ed. Alianza, Madrid, 1982, pág.61.

—*Hundidos hasta el cuello en lo informe, si aquí el presente, el pasado ¿dónde, entonces? y dónde el futuro: porque si aquello de “a mí me gusta el cómo” merece nuestro aplauso (Aplausos), el cuándo es tierra de tumba, por eso se prefiere la silla de ruedas.* (193)

Por si la cita no nos exime, intentemos otro comienzo; veamos si es posible esta vez desarrollar una explicación. Hagamos de cuenta que efectivamente pudimos subrayar y sostener una hipótesis. Por ejemplo la de que en el estilo de Lamborghini se agencian, en un uso sin reciprocidad, las series de la vida y la literatura y que ese encuentro de estilo e impropiedad, de fraude y estilo, es la ocasión de que el autor *involutione* hasta volverse (devenir sería el término correcto) otra cosa: escritor. Veamos si de algún modo estos dos textos son la huella de ese acontecimiento. Para ver *eso* habrá que llegar a tiempo de encontrar en ellos a un autor en el momento exacto de jugarse el nombre: Lamborghini: Osvaldo, justo antes de la mitificación. Habrá que pescarlo en “flagrante delito de leyenda”, justo antes de la fábula: en acto de fabulación. Habrá que ver cómo Osvaldo Lamborghini se vuelve el esperpéntico fantasmón de que se hablaba en el prólogo a *Novelas y cuentos*, o algo así, *por el estilo*. Que siendo efectivamente menor, el menor de los Lamborghini, y habiendo sido ya reconocido como un escritor “intencionalmente marginal”⁹, se escape de esa huella y nos haga experimentar lo menor en todos los sentidos, en cada nuevo avatar —caída y también transformación— que lo convierte, cada vez, en *caso* de lo menor: el niño Taza o el pibe Barulo, o el payaso puto, o un Tokuro japonés y enamorado, o el *droga-adicto*, o el criminal o el bufón: Lamborghini, Osvaldo: *una mariquita contrariada*, o *Yo soy la morocha, el marne, el cachafaz*. Habrá que entender que donde se dice yo no se alude a sí mismo. Va a ser necesario aprender a leer afuera de lo escrito: los gestos, los tonos, el cuerpo. Habrá que callarse y empezar a escuchar. Escuchemos. Pregunta de Jorge di Paola: *...ya que hablamos de Borges, éste dijo, alguna vez, que es muy poco lo que puede innovar un renovador. ¿Está de acuerdo usted con esta paradoja?* Lamborghini contesta: —*En el sentido ingenuo en que las vanguardias hablan de innovación, y concedamos que hablan con ingenuidad y no con astucia mercadológica, Borges tiene razón. Sin embargo, él mismo ha desarrollado y enseñado un método renovador; mejor dicho, transgresivo: leer los textos, no como lo propone una sucesión temporal o histórica, sino a partir del sistema de relaciones interiores a la*

⁹ Cfr. *Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, CEDAL, tomo 5: “Saer, Puig y las últimas promociones”, de Ana María Zubieta, Ana María Amar Sánchez y Mirtha Stern.

literatura que esos mismos textos instauran. En un plano más personal, subjetivo, el problema de la innovación para mí fue y es especialmente difícil. Nací en una familia donde se hacía literatura, donde la literatura de alguna manera ya estaba hecha. Mi hermano mayor, Leónidas, escribía: escribe. Había que ser muy tonto, entonces, para creerse la comedia generacional, la llegada de los nuevos valores: esa comedia era para mí un drama personal, demasiado evidente —demasiado doloroso, inclusive— como para, encima, querer tener un bocadillo en el libreto. No: había que callarse y aprender. Entonces empezó a ser fácil. Bastaba con la idea de que uno no iba a decir nada (dos tampoco iban a decir nada). Lo que importaba era el sistema, la sujeción a la ley que permitía la construcción de una máscara propia. Bastaba, como contrapartida, la transgresión permanente de la convención literaria, este edicto policial que a lo largo de los años escriben y reescriben las universidades, las escuelas y las academias.(...) Era cuestión de escuchar. Fundamentalmente las palabras, los estilos, las formas...

La entrevista aparece publicada en la Revista Panorama, el 22 de febrero de 1973 —*las fechas, importan*—¹⁰. En ese momento Osvaldo Lamborghini tenía casi 33 años, había publicado *El fiord* en 1969: el estupor primero, el silencio después —dice di Paola— recibieron esas 27 páginas. *Sebregondi Retrocede* estaba en prensa. Su hermano, Leónidas, trece años mayor que él, también escritor, hacia 1969, cuando se publica *El fiord*, el primer libro de Osvaldo, ya había publicado entre otras cosas *Las patas en la fuente*, en 1966, presentado por Leopoldo Marechal y *Canción de Buenos Aires*, en 1968, presentado por Oscar Massota. De *El Fiord* Marechal dijo alguna vez que era una esfera perfecta, pero una esfera de excremento. Cuando en otra entrevista le preguntan a Osvaldo Lamborghini si por el 69 él ya conocía a la gente de *Contorno*, y en especial a Massota contesta “¡Qué los voy a conocer en esa época! Los diez años que me lleva Massota, somos del mismo barrio, yo era un chico, para mí Massota era un dios”¹¹. En realidad nada nuevo. Cualquiera que haya tenido o se haya agenciado un hermano mayor seguramente pasó por eso. Comprenderá entonces que si para innovar hay que hacer algo nuevo y eso ya resulta bastante difícil si se piensa en la tradición literaria de occidente, o en la de la propia lengua, o, con un mínimo de ambición, en la de la literatura nacional, qué queda para uno que piensa que hasta en su propia familia la literatura *ya estaba hecha*.

¹⁰Cfr. Jorge Di Paola: “Osvaldo Lamborghini: Un museo literal”, entrevista, en *Revista Panorama*, Bs.As., 22-2-1973.

¹¹Cfr. Alfredo Rubione, Alan Pauls, y otros: “Reportaje a Osvaldo Lamborghini” en *Rev. Lecturas Críticas I*, Bs.As., 1980.

Comprenderá también lo que sigue. A la pregunta por la innovación le sucede en la entrevista la pregunta por el autor: *frente a la desvalorización de la categoría de autor, para la crítica contemporánea, ¿qué ocuparía su lugar?*, —dice di Paola. La ironía hace que en la respuesta lo didáctico se vuelva un gesto ampuloso y Lamborghini, casi teatral, contesta: —*Bueno, quizá el lugar quedará vacío, sin reemplazo alguno. Quizá haya que privilegiar la noción de escritura (esto no es nuevo, pero no importa, machacar hasta que entre). Creo —o lo digo, al menos— en el juego de las escrituras que rompen las “obras” particulares y enseñan un sentido más allá de ellas; en la batería de jergas cambiantes que hablan a la lengua de la literatura y suspiran por pertenecerle. Hay que trabajar en ese juego.* Maneras de decir que si la literatura en casa ya está hecha, si es “demasiado grande para mí” habrá que deshacerla “matando a Dios o al padre”, habrá que jugar con las obras hasta sacarles la lengua, hasta falsearlas, hasta hacerlas fracasar. Lamborghini se deshace en ese juego: *la vida dedicada a eso.*

A cualquier lector no ingenuo, a cualquier iniciado en las artimañas de la historia literaria, le será fácil clasificar estas declaraciones en el archivo de lo que la crítica y el periodismo suelen llamar “mito de origen del escritor”. El estudioso dibujará a partir de ellas las figuras de escritor que aparecen en Lamborghini, las contextualizará en la historia literaria, señalará incluso sus fuentes y también los debates que ellas revelan, analizará las estrategias que estas figuras ponen en marcha y trazará conclusiones que nos permitirán pensar más claramente el período en que este escritor escribió. Dará así con las “inteligibilidades” que situarían al autor en un estado de la literatura en tanto historia, ya sea dada o en progresión. Un ejemplo de esto, rápido pero locuaz, es la columna que en la edición de la Historia de la literatura Argentina de CEDAL se le dedica a este autor. Entre Asís y Libertella, Lamborghini es allí caracterizado por dos *intenciones* que su escritura revela, la de *representar* a la vanguardia de los setenta y la de *ser* marginal. Otro estudioso, quizá un poco más crédulo pero no por eso menos autorizado podría rastrear en estas historias un caso. Dará así con los sentimientos de familia manifiestos, intencionalmente o no, en la cuestión. Ya sea que atiendan a lo consciente o a lo inconsciente, a las intenciones, a los sentimientos o las estrategias, ninguna de estas salidas da lugar a los *afectos* del escritor: no un sentimiento personal, no un carácter, sino la efectuación de una potencia de otro orden que desencadena y hace vacilar el yo: *Pero yo soy inferior, o Todos se hacen ricos, u organizan, u sus vidas, o por lo menos cojen de vez en cuando. En vez. Tj, Tj-yo, Grimm pedazos. (...) Qué tienen los grandes que a mí me sobra, me sobre (y se me escapa) pasa?*, dice el niño Taza. Habrá que salirse de la historia, y de la literatura, para leer eso; para no ver allí inteligibilidades de estado o sentimientos familiares sino afectos que nos devuelven al escritor ya no

como *ser* en situación o en intención de acceder a (la literatura o la paternidad o la madurez, o por lo menos a un sueldo) sino como fenómeno de borde: eso que él llamó “el niño Taza” o Barulo, o simplemente Lamborghini, Osvaldo, y que Deleuze llamó posición anomal¹². Habrá que ver cómo las fuerzas banquetean en lo siniestro, estilo cada vez que el elogio —o la fatalidad— de la anfibología se apropia de la página y la vuelve el espacio infinito de la doblez, de la duplicidad. Ver cómo allí, sin que se diga o pueda leerse cualquier cosa, casi siempre se dice algo que, como con sorna, deja oír a la vez “otra cosa” que hace que los sentidos se anulen, se compliquen, se vuelvan cómplices de un secreto evidente, a la vez secreto e imposible de ocultar. Es inútil tratar de ordenar esa duplicidad, de interpretarla, de fijarla en un número indefinido de verdades o en una verdad. Ese es el sentido de su estilo, la doblez de lo literal. Habrá quien la lea entonces un solo sentido, quien haga que la palabra se encuentre con ella. La obra, concesiva, registra el peligro pueril que acecha detrás de esta ilusión. Allí está, por ejemplo, ese que murió a balazos, abruptamente, en la mesa de todos los días del café de todos los días, justo cuando unió por primera vez dos palabras —gordo puto— que, sin duda, parecían encajar con la precisión de un destino. O Tokuro, que encuentra su muerte en *La causa justa* por no querer aceptar que, ambiguamente, una frase pudiese ser a la vez una broma y una promesa, una promesa y su decepción. Por querer que lo literal sea lo primero y nada más. Por resistirse a interpretar más que aquello que claramente oyó. Allí la fabulación del propio Lamborghini, Osvaldo, el de *Sebregondi se excede*, condenándose al silencio por el mismo error cuando no puede dejar de admitir con trampa que el maestro tiene y no tiene la razón. Entonces, si por la fuerza de lo literal la risa violenta la cárcel segura del diagnóstico, el estruendo que provoca ese encuentro con la palabra llana, desnuda, se pierde en un silencio duro, seco, en cuyo espacio, infinito, los papeles no se dejan de cambiar. Oigamos el cuento:

Una tarde Masotta hizo mi diagnóstico. Estábamos en el hall del Di Tella. Creo que esa vez llegué a irritarlo con mis pavadas y entonces me dijo: —“En vos la mala fe es centro de gravedad, derrumbe a tierra. En

¹²Posición anomal: “El anomal no es ni individuo ni especie, sólo contiene afectos, y no implica ni sentimientos familiares o subjetivos ni caracteres específicos o significativos. (...) Es un fenómeno de borde. (...) En cualquier caso, habrá borde de manada, y posición anomal, cada vez que, en un espacio, un animal se encuentre en la línea, o trazando la línea con relación a la cual el resto de los miembros de la manada están en una mitad, izquierda o derecha: posición periférica, que hace que ya no podamos saber si el anomal está todavía en la banda, ya está fuera de ella, o en su cambiante frontera.” Cfr. *Mil Mesetas*, ed.cit., “Devenir intenso, devenir animal, devenir imperceptible”, págs.250-253.

los escritores verdaderos, en cambio, la mala fe cobra el valor de un útil de trabajo: herramienta cortante, les sirve para punzar la superficie y al mismo tiempo no quedar atrapados: pueden infinitamente continuar, desplazarse. ¿Por qué no te vas un poco al carajo?”. Avergonzado (pero) sin dejar pasar la oportunidad de reconocer con trampa, le contesté: “Porque no puedo, no puedo desplazarme, ¿no acabás de decirme lo mismo, acaso?”. Ahora pienso que ese día estubo a punto de pegarme, lo cierto es que a partir de ese día, de esa tarde, me devolvió en silencio todos los textos que yo le llevaba para leer: ni una palabra”... (92) Atento a las palabras mismas del maestro Lamborghini lo vence y encuentra, literalmente, el silencio de “ni una palabra más”: Hoy ya no queda nada por explicar: basta con explicar la nada (168), se lee en *Novelas y Cuentos*.

Planteado el problema en esos términos leeríamos en la ocurrencia de estas fabulaciones de escritor, en las ocurrencias de la novela familiar o de la novela de aprendizaje o de formación en Lamborghini, aquello que ocurre al borde: de la locura, de la novela familiar, de la genialidad, de la literatura de vanguardia, de la prosa, de la poesía, de la transexualidad, de la escritura, de la payasada. Aquello que ocurriendo al borde se rebela y revela una potencia de otro orden: un outsider, amenaza pero también individuo excepcional para un pueblo de creyentes que él mismo destruye y él mismo vuelve a crear: “MUCHACHOS, hay que seguir escribiendo; porque yo no soy un padre: soy un destino” (p.178), dice Lamborghini, Osvaldo. Como el que dice soy una fuerza mayor, dinamita, y no quiero creyentes; se vive antes y después de mí, nada hay en mí de fundador de una religión¹³. Una ocasión de lo menor y no un caso de la historia literaria, o familiar: un anomal que, como el pibe Barulo, destruya la familia, o mejor, la construya en otro lugar:

El relato salta. Una familia demasiado cómica (casi “artística”). (...) Una familia donde el padre ha muerto de risa desde que era hijo, una familia de circo con un camarín secreto: “Ven, padre, aquí se prueba y se impone un nuevo etilo de maquillaje. Vamos, que se terminaron las narices de cartón y la falsedad calva de la calva. Basta que conviertas en un secreto la marca de corpiño que usas, y que te detengas luciendo tu torso puramente masculino porque el top-less que se alucina es feroz al lado de

¹³Es obvio que estamos usando el último capítulo de *Ecce Homo*, de Nietzsche: “Por qué soy un destino”. Como en este texto, del de Lamborghini puede decirse que fue escrito para “dar testimonio de sí” como de lo nuevo, lo todavía por venir. También como en este texto, para decir eso, el escritor recurre, no al pudor, sino a la payasada y a la exageración. Cfr. respecto de este problema “Nietzsche: Políticas del nombre propio”, en Jacques Derrida: *La filosofía como institución*, Barcelona, Granica, 1984.

*cualquier par de senos (que los imbéciles “progresan” transgrediendo)
cuando —ahora mismo— nuestro negocio es el asesinato. Ven, padre,*

—Ya estuviste loco, y sabés que

—Siempre estarás loco

—Ya gozaste de todas las perversiones

—Como un loco

—Mataste y te mataron, ya

—Y esta sí que es grande: hasta quisiste tener hijos.” (275)