

## MIENTRAS YO AGONIZA: OSVALDO LAMBORGHINI\*

Adriana Astutti  
Universidad Nacional de Rosario

*“Sabe el matrero que no es buena su causa, y sabe —tal bien para su mal— que ni por las tapas la peor: sencillito casi, o sólo, o apenas: un fraude...”.* (97)

La cita del epígrafe es de Osvaldo Lamborghini, muerto como se sabe en Barcelona en 1985, a los cuarenta y cinco años.<sup>1</sup> Antes de esa fecha, existen pocas pero notables lecturas de su obra. En 1988 se reúne toda su obra édita, más *Sebregondi se excede*, *El Pibe Barulo* y *El cloaca Iván*, hasta entonces inéditos, en un solo volumen que aparece en Barcelona, en Ediciones del Serbal: *Novelas y Cuentos*. Con motivo de esa publicación aparecen numerosas reseñas en suplementos culturales de los principales diarios argentinos.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Entre ellas una reseña a *El Fiord* de Oscar Steimberg, en *Los libros*, prestigiosa revista literaria de la época; una nota de Jorge Di Paola que precede una entrevista al escritor en la revista *Panorama*; otra reseña de Josefina Ludmer, a *Sebregondi Retrocede*, en el suplemento cultural del diario *Clarín*; un reportaje al escritor en la revista *Lecturas críticas* y una nota en esa misma revista sobre la parodia en “El niño proletario”, de Alfredo Rubione; una mención fugaz de su obra entre los contestatarios del poder, en el ensayo homónimo de Angel Rama, en los números 9 y 10 de la revista española *Quimera*; dos textos de Germán García: uno dedicado a *El fiord*, que aparece como prólogo a la primera edición, y otro a *Sebregondi Retrocede*, publicado en *Literal*; un par de columnas en un fascículo colectivo del Tomo número 5 de la *Historia de la Literatura Argentina* de CEDAL (Historia que, por olvido u omisión, no incluye su nombre en el índice general de autores).

A su muerte los suplementos culturales de *Tiempo Argentino* y de *La Razón* publican textos de, entre otros, César Aira, Héctor Libertella, Rodolfo Fogwill, Miguel Briante, Edgard Bayley, Arturo Carrera y Luis Gusmán. Aparece también una nota en *El periodista*, firmada por Daniel Guebel. La revista *Innombrable* publica su relato *La causa justa* y un ensayo injurioso de Germán García que había sido excluido, quizá por pudor, de las necrológicas en los diarios.

<sup>2</sup> Notas de Luis Chitarroni y de Alan Pauls en la sección “El libro del mes”, de la *Revista Babel*; una breve polémica con textos de Milita Molina y Sergio Chefec, en la misma revista; e incluso una nota polémica en la revista *Punto de Vista*, revista ajena a la estética de Lamborghini, firmada por Antonio Marimón. Una breve reseña a *Novelas y cuentos* en *Clarín* anuncia, grande y en negritas, “El abandono de la marginalidad”. Un ensayo de Josefina Ludmer, que en su libro *El género gauchesco*:

En 1994 otra vez en *Del Serbal*, aparece *Tadeys*, un ciclo de tres novelas. Prácticamente no hay reseñas de esta edición en Argentina. Sí, en cambio, se multiplican los textos escritos en el marco universitario.<sup>3</sup> Gran parte de su obra (entre la que hay libros artesanales: escritos, dibujados y armados por él) permanece inédita. Lo mismo su correspondencia que, se dice, es extensa.

Esta enumeración (ciertamente incompleta) no tiene como único fin aburrirnos. Intenta mostrar que Lamborghini no permaneció tan aislado ni tan secreto para un lector medianamente enterado de la escritura argentina contemporánea como el culto al maldito podría desear.

Entre lo canónico y lo marginal, Lamborghini está, además, al parecer, siempre en el medio de una contienda; parece ejercer una cierta "maestría" que nos hace leer la literatura argentina *desde el presente*. "Desde el presente" porque la obra de Lamborghini plantea en primer lugar el problema de *lo nuevo*, aquello que, discontinuando la lógica lineal de la historia, abre en el presente una grieta, adelanta una pregunta cuya respuesta todavía no se formuló: "dale con preguñar lo que todavía no tenía respuesta" (224). Pero también porque hace presente esa grieta que instaura, en presente "certeza

*un tratado sobre la patria*, incluye a *El Fiord* en la serie de "fiestas del monstruo" que pasa por "La refalosa", de Ascasubi, y por "La fiesta del monstruo" de Borges y Bioy Casares, parece confirmar ese anuncio. También parecen hacerlo las páginas que se le dedican en *La sagradas escrituras*, (1993) de Héctor Libertella, *Nacen los otros* (1992) de Arturo Carrera, *Copi* (1991) de César Aira y *La rueda de Virgilio* (1988), de Luis Gusmán, donde se habla de Lamborghini, de su escritura, de su poesía. En el *Quinto encuentro Escritores Dr. Roberto Noble*, que todos los años organiza esa fundación, cuya consigna era "Entre la tradición, la vanguardia y la postmodernidad", (1992) las respuestas de Fogwill, Libertella, Matilde Sánchez, Luis Gusmán, entre otras, señalan la calidad singular de su obra.

<sup>3</sup> Algunos de ellos se publica en "Narrativa Argentina", *Noveno encuentro de Escritores Dr. Roberto Noble*, cuya consigna central era "La historia en la literatura" y que reúne tres ponencias acerca de Lamborghini, de Nicolás Rosa, de Horacio González y de Cristina Iglesia. También inéditos de Lamborghini y ensayos sobre su obra aparecen, en las revistas *Xul* y *Diario de Poesía*. Lamborghini aparece también entre los autores que aborda una nota titulada "Malditos", de Guillermo Piro, *Radar*, suplemento cultural de *Página 12*, en 1996, y uno de sus textos se incluye en 1997 en el tomo de una antología alternativa de relatos argentinos, tomo que complementa a otro de textos "canónicos". Se lo señala como maestro de las nuevas generaciones de poetas en un ensayo dedicado a su obra en *La edad de la poesía*, de Tamara Kamenszain (1996). Un ensayo sobre él se incluye también en el libro *Atípicos*, publicado por el Instituto de literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y letras, de la UBA, compilado por Noé Jitrik. En el último número de la revista *Confines* se lo menciona para atacar a la escritura académica. Los críticos de la Universidad de Buenos Aires, dice allí Damián Tabarovsky, no pueden dejar de decir que están "trabajando" Puig o Lamborghini.

de la propia muerte, banalidad”, Muerte, disputa, guerra, imposibilidad de escribir, de contar, imposibilidad de detenerse, de dejar de hablar, imposibilidad de poner el punto final: tal el testimonio del Maestro. Pero esa lección no es materia de ningún reemplazo. Es una lección (lesión) literal. “Es (una pávida) transcribir textualmente lo que el Maestro con la palabra talla”. Talla el Maestro y escribe en el cuerpo de los niños encerrados. “Experimentar con niños” es la consigna del Maestro. “El niño y la niña (figuras) violados o volados, son materia de ningún reemplazo, tal como otro estilo lo exigiría: a cada rato.” (93) Y los niños habrán de morir, violados, afrentados: “la muerte afrentada: morir de inenarrable manera (...). Si de inenarrable manera, no narrarla, entonces: a ver (*¡a ver!*) si soy yo un loco, un boludo, o un tarta(mudo) incapaz de mantener su palabra. Incapaz soy. Narraré esa muerte, por lo tanto, cuando me atreva” (94)<sup>4</sup>. Ausente de la historia, del cuento, la muerte insiste en la grieta, y se hace presente. “Después del último incidente, de la guerra de todos contra todos, nos limitamos a comentar”. Pero la grieta repite un presente que se adelanta otra vez al “último incidente” y vuelve a instaurar la guerra: de todos contra todos, sin dejarse narrar. La guerra nos protege contra la reproducción indefinida de la violencia al establecer un contrato que implica una posibilidad de diálogo entre los polos de la contienda, al plegarse sobre la existencia del un derecho —dice Michel Serres—, no así lo hace la “guerra de todos contra todos”, como la llama Lamborghini, la violencia objetiva, sin límite ni regla, así pues, sin historia. “Cuando todos luchan contra todos no hay estado de guerra, sino violencia, crisis pura y desencadenada, sin posible final”<sup>5</sup>.

Es en este sentido que decíamos que Lamborghini es considerado a la vez magistral y marginal. En tanto el maestro es el lugar de efectuación de lo nuevo y a la vez el sitio de la puesta en suspensión de todo valor establecido, incluso del propio. “Entonces: a ver (*¡a ver!*) si soy yo un loco, un boludo, o un tarta(mudo) incapaz de mantener su palabra. Incapaz soy. Narraré esa muerte, por lo tanto, cuando me atreva” (94). Claro que esa maestría se vuelve inseparable de la marginalidad: no se legitima ni en la obra, —no pocas veces juzgada como inacabada o precoz—, ni mucho menos en la vida

<sup>4</sup> “La condición de la autoridad de la palabra del testigo, la iluminada, radica, pareciera, en el gesto autorreflexivo que indica en el cuerpo propio cómo el fulgor del extravío, en la catástrofe, le quemó la vista y le marcó la piel. El testigo señala las marcas en su propio cuerpo: ahí pareciera que posa la evidencia más irreductible de su presencia. Las cicatrices encarnan la memoria de lo visto, la quemazón de la mirada, y hacen a su vez visible algo de aquel dolor que la catástrofe, en el momento del extravío, ha tornado evanescente”. Cfr. en este boletín Julio Ramos: “Dispositivos del amor y la locura”, sobre *El infarto del alma*, de Diamela Eltit.

<sup>5</sup> La cita es de Serres, Michel: *El contrato natural*, p. 29.

personal del autor. Ninguna ilusión con la “consagración” ni con la necesidad de su arte: “*MUCHACHOS*, hay que seguir escribiendo; —dice— porque yo no soy un padre: soy un destino” (...) “*MUCHACHOS*, la vida toma en serio, se emborracha: consuetudinariamente. Ebria la vida, adueñase, se adueña: de todo lo que se escribe, *sin leerlo*.” (178). La maestría abre un espacio, entre la obra, la historia y la vida personal, “en el presente”. Ahora bien, es en esa fisura “en el presente” que esta escritura entra en contacto con lo real; se escribe “ante” lo real y lo real es lo que ocurre, el acontecimiento, a la vez nacimiento y muerte. En el presente, en el instante, se adelanta la muerte, la propia y la ajena, sin colofón y sin *identificación*: “Me podría identificar con él desde mi “merte”; pero yo ya estoy, ya y antes, bajo la reja de la lápida. Y (e) inferior, yo soy inferior” (86). Muerto el padre, el maestro, la autoridad, el yo, el destino se cumple y se inscribe *en el cuerpo*. Pero eso no es la apertura de la escritura hacia lo extraordinario, hacia los abismos del mal, sino el estancamiento tartamudo en el horror de lo inmediato, en el saber del propio cuerpo fragmentado, roto. “Una verdadera ruptura es algo sobre lo que no se puede volver, algo que es irremisible porque hace que el pasado deje de existir”<sup>6</sup>. Incapaz, entonces, de volver incluso a los gestos más inmediatos, cotidianos, primarios. “El último saber flota, muy mono, antes de hundirse. ¡Qué dificultades para escribir, Dios mío! Este cuadernito lo compré en el páramo. ¡Qué dificultades para mear, Dios mío! La goya empieza a fallar. Atascada la goya, atascada la esperanza, entonces: puesta en práctica (Matrereando lo pasaba) de este ‘de aquí para allá’”(85)<sup>7</sup>

Quando *eso* sucede, *aparece* lo real en la guerra de dos verbos: al comprendió, que Borges había conjugado para siempre en la literatura nacional, Lamborghini lo cruza con el ocurrió. Y si el primero era el fin de un destino, el *reconocimiento* en el otro, la inversión de una vida entera (piénsese en Cruz, que abandona a la partida cuando comprendió que el otro, que Fierro, era él) y así es como Lamborghini lo retoma: para abrazar el desierto o el destierro; ocurrió, en cambio, abre al vacío, al acontecimiento, sin posible identificación: “Y vacíos. El terror. Siempre está vacío. Como el amor” (120). De esos dos verbos, que dicen el destino, el cumplimiento de un destino, ocurrió es el que se abre hacia lo impersonal, anónimo, a la vez íntimo y

<sup>6</sup> La cita es de F.S. Fitzgerald, *The Crack-up*. La tomo de Deleuze-Parnet, *Diálogos*, p. 47. Seguimos este texto de Deleuze en lo que hace a las nociones de grieta, traición, humor, acontecimiento y devenir minoritario en este trabajo. Cfr. especialmente el capítulo segundo: “De la superioridad de la literatura angloamericana”, pp. 45-61 y “Sobre los estoicos”, pp. 72-86.

<sup>7</sup> “La grieta es sólo una palabra hasta que el cuerpo no se ha comprometido con ella”. Acerca del acontecimiento y la grieta cfr. “Zola y la grieta”, pp. 319-329, “Vigésimo segunda serie: porcelana y volcán”, pp. 162-169 y “Vigésimo primera serie: Del acontecimiento” pp. 157-162, en Gilles Deleuze, *Lógica del Sentido*.

ajeno. Ocurrió no tiene sujeto, pero se efectúa sobre un cuerpo. El cuerpo de todas las fuerzas en tensión que cada vez muere y nace de nuevo como ocasión de ese acontecimiento. Nace y muere como un nuevo sujeto que es a la vez, onírico, pasión, acción y teatro de los hechos. Una cita:

“Ocurrió como en *el Fiord*. Ocurrió. Pero ya había ocurrido en pleno fiord. El 24 de marzo de 1976, yo, que era loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico, me volví loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico.”<sup>8</sup>

Esa cita es repetida por los críticos de Lamborghini. Osvaldo Lamborghini habla de un personaje homónimo en el texto, y de los avatares de su identidad. El personaje que figura la máscara de Osvaldo Lamborghini es Osvaldo Lamborghini, en nombre propio, diciéndose un yo que, el día del golpe de estado de la última dictadura militar, en Argentina, se vuelve otra cosa y lo que era a la vez: un yo sin yo mismo, sin rostro, sin identificación<sup>9</sup>.

Hay quién lee esto como una elección por la marginalidad. Así su “intención marginal” o su voluntad revolucionaria vuelven a Lamborghini (personaje o autor, da lo mismo) indiscutible porque decidió, así en la vida como en la literatura, ser drogadicto, marxista, u homosexual. Cualquier lectura que ponga en duda la correspondencia veraz en esta obra de literatura y realidad será expulsada al mullido infierno en que habitan los frívolos, posmodernos, aquellos que habrían perdido el valor<sup>10</sup>.

—“Triste cosa es esta de habernos habituado a justificar la vida, como si en ella algo efectiva y profundamente injusto nos comprometiera a la expiación, a la redención, al sacrificio”, —dice Milita Molina<sup>11</sup>.

—“...es decir, que los escritos tienen que valer por el sufrimiento que venden y por las causas nobles de ese sufrimiento”, agrega el escritor.

Más allá de las “intenciones” que pudiera revelar la escritura de Lamborghini o su vida personal, y cuyo carácter moral no vinimos a tratar, en Lamborghini, en su escritura singular, no se representa el dolor sino que, gozosamente (sin catarsis alguna), *insiste* una falla: aquella que surge del rechazo de toda posibilidad “heroica”, o pedagógica, frente la realidad.

<sup>8</sup> *Novelas y cuentos*. p. 100. Todos los números entre paréntesis en las citas corresponden a este texto.

<sup>9</sup> Hemos abordado el uso que del nombre propio se hace en la obra de Lamborghini en dos trabajos anteriores: “Estilo e impropiedad” y “Lamborghini, Osvaldo. Yo soy la morocha, el marne, el cachafaz”, publicados en *Boletín 4 y 5* del Grupo de Estudios de Teoría y crítica literaria, respectivamente.

<sup>10</sup> Es paradigmático en este sentido el trabajo de Elsa Drukaroff: “Los hijos de Osvaldo Lamborghini”, en Noé Jitrik (comp.): *Atípicos*, pp. 147-154.

<sup>11</sup> “El chiste suyo”, ensayo de Milita Molina, es una excelente respuesta, desde la perspectiva ética de la transvaloración de todos los valores, surgida de la lectura de Nietzsche y de Lamborghini, de esta corriente de lectura. En *Xul* 11, pp. 26-31.

—“Una ideología siempre te propicia para pelotudeces, pero también para mitos heroicos. (...) Toda la relación con la poesía es desde ningún lugar”: es su réplica<sup>12</sup>.

La falla surge de la convivencia de ese rechazo con la afirmación de lo real como destino de la escritura. Destino que al cumplirse, insta a la vez la fecha histórica y la expulsión, de la historia y de la autoridad, de la propiedad. —“Los destinos se cumplen, pero con exclusión de estilos” (273)— Expulsión que hace que sus intenciones ya no importen. El presente se hace presente en la escritura cuando se cumple un destino: ocurrió, dice el texto, y por ese verbo deja ingresar lo imprevisto, previsible acaso, acaso ya escrito en el cielo, y que sin embargo igual saca a la historia de sus goznes. La fecha histórica, (aquí 24/3/1976) marca ese salto hacia lo desconocido cuando *se cumple* un destino —“El 24 de marzo de 1976, yo, que era loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico, me volví loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico”— no porque se *identifique*, piadoso, con el presente de su propia exclusión, sino porque el presente del golpe, de golpe, abre la escritura al presente como violencia, alteridad, con todo el horror que eso implica, y parte los tiempos en dos. *Antes y después del golpe*. “La violencia impone el tiempo, crea un antes y un después, la vida y la muerte, la integridad y la mutilación.”<sup>13</sup> Eso, es obvio, aborta toda intención de contar, de atestiguar, de testimoniar. “También nos hubiera gustado que esos ideales del principio del relato se hubieran cumplido —se lee cuando se cumple el destino del personaje de *El pibe Barulo*, una novela “posterior”—. Pero los ideales pueden ser perniciosos. Aquí termina una historia, o empieza otra. Pero nada de eso. Da miedo decir que sigue lo mismo con distintas variantes. Entonces se juega a convertir un día (eligiendo alguno en que se cumple algún destino (...)) y se lo transforma en “día histórico, la historia ha terminado” (266). Ocurrió: el destino, la grieta, de golpe abrió el presente en dos y por esa fisura emerge el horror, la muerte, la enfermedad, la impotencia, la risa también, que se viven no en lo extraordinario sino en lo cotidiano: a la vez imposible y banal, porque el presente ya no es sucesión sino falla, síntoma, enfermedad: “Qué dificultad para mear, dios mío! (85)”. La historia abre el cuerpo del escritor y devuelve un cuerpo socialmente enfermo. Enfermo de todas las enfermedades que la sociedad segrega como lo otro, lo distinto, lo ajeno, y que, sin embargo, en tanto “resto inapropiable, aunque constitutivo”, la cohesionan y le dan unidad<sup>14</sup>. Un cuerpo segregado

<sup>12</sup> Cfr. *Lecturas críticas n° 1. 1980*, entrevista a Osvaldo Lamborghini por Alfredo Rubione y Alan Pauls.

<sup>13</sup> La cita es de César Aira, en “De la violencia, la traducción y la inversión”, publicado en en revista *Fin de siglo*. Año 1. n°1.

<sup>14</sup> Cfr. Julio Ramos: “Cuerpo, lengua, subjetividad” p. 25, nota 4, donde cita a Slavoj Žižek para desarrollar la noción de resto como “instancia de una tensión irresuelta constitutiva de la identidad”. Ensayo incluido en *Paradojas de la letra*.

que florece, fétido y perfecto, en la escritura: “La enfermedad, al fin gracias a tantos cuidados, terminó por florecer” (195). En esas líneas la vida de Osvaldo Lamborghini se inventa en la escritura y, al volverse relato, en el nacimiento de la historia, del mito, de la repetición, se agencia la historia en la traición. Se enajena y se vuelve la vida de Osvaldo Lamborghini, anónimo, escritor, traidor, estafador: “Dejé de escribir cuando me sentí el traidor inmundo de todos los hombres: (...) —atención: nada de yo mismo”.

Acorralado por el miedo, con sus libros fuera de circulación y sin trabajo, Lamborghini escribe cartas desesperadas a su hermana, quien viaja desde Mar del Plata a Buenos Aires a verlo y se asombra: cuesta reconocerlo, a la vez por su deterioro y por su inaudita corrección. Cuenta Teresa Lamborghini que Osvaldo se había cortado el pelo y vestía pantalón y saco. “Para pasar inadvertido se había ‘camuflado de civil’. Durante la primera tarde, íbamos y volvíamos caminando por Corrientes casi sin hablar, y sin detenernos, porque él tenía miedo de estar mucho tiempo en un lugar. Finalmente, el segundo día, se desploma: no publicaban sus libros, se enteraba por los diarios que sus amigos o conocidos morían en supuestos enfrentamientos o desaparecían, se sentía perseguido, no podía trabajar”. Después de ese encuentro Lamborghini se muda a la casa de sus padres, en Mar del Plata, en 1980. Llega sin valijas, con lo puesto y su máquina de escribir. Había ido dejando sus cosas en cada pensión que sucesivamente abandonaba. Lleva sin embargo, numerosos regalos<sup>15</sup>. Se encierra en la casa de los padres. Ve televisión y lee todo el día, escribe toda la noche y todo el tiempo toma generosas cantidades de alcohol. Escandaliza a la pacata sociedad local con el envío de cartas extravagantes a psiquiatras y psicólogos y con la fundación de una escuela de psicoanálisis de la cual es único miembro. Intenta suicidarse. Se enferma de hepatitis y decide curarse bebiendo litros y litros de leche. La muerte repentina del padre interrumpe esa sucesión y el escritor se va, por primera vez, a Barcelona.

Dos novelas retoman ese período en Mar del Plata: *Sebregondi se excede*, donde se escribe la novela familiar, con la muerte del padre que resuena sobre la muerte de Masotta y sobre todas las muertes del mayor, con la muerte de la ilusión de “llegar a ser mayor”, es rescatado y se publica, en *Novelas y cuentos*, cinco años después de la muerte del autor, por decisión del albacea. De la otra, *Las hijas de Hegel*, sólo sale antes un fragmento en

<sup>15</sup> El asombro ante esta combinación de pobreza y derroche, —que ella interpreta como “dignidad” en Osvaldo, quien, por otro lado, también lo asombra por su aspecto ya que, para pasar desapercibido, viene “camuflado de civil”, o vestido “como un empleado de banco”, de pelo corto y saco, inusuales en él—, así como toda la información correspondiente a su estadía en Mar del Plata y a las circunstancias de su muerte nos fueron comunicados por su hermana, Teresa Lamborghini, en una entrevista, en octubre de 1997, inédita.

la revista *Sitio*. Como en el *Ecce Homo*, de Nietzsche, en esos libros, en nombre propio, “se dramatiza el personaje” del autor como bufón. Muerta la ilusión de autoridad, comedidamente se representa la comedia de la vida. Escribe, entonces, alguien que dice que “no puede escribir”. El escritor retorna, sobreviviente o fantasma, muerto y vivo a la vez, con la insistencia del que agoniza, de aquél que tiene “el deseo vehemente”<sup>16</sup>, (como los ojos agónicos de Alcira Fafó, en *El Fiord*) para decir que no pudo cumplir “por una colección ágrafa de resentimiento e ineptitud, su deseo más íntimo: como la perla íntima, como: el íntimo cuchillo en la garganta: *escribir*. Algo íntimo” (94). Y sobrevive para ese deseo —“Con mi aire de jeta, de muda superioridad, permitiré que me sirvan la comida. Un artero (abyecto) deseo de sobrevivir” para escribir algo íntimo, y, como el verso de Borges, perfecto: “el íntimo cuchillo en la garganta”. Pero también para escribir: algo íntimo.

Esa es la causa, lo que provoca y lo que se abraza, en este escritor. Eso es lo que su escritura, muda de testimonio, insiste en volver a mostrar. Porque si algo no hace Lamborghini, para decirlo de otra manera, es literatura testimonial: esa que se apoya en el buen juicio para defender una causa justa. Lamborghini no fue Rodolfo Walsh. Mientras uno publicaba *Operación masacre* el otro escribía *El Fiord*. En el primer aniversario del golpe, Walsh escribe una carta a la junta militar que los diarios rechazan y que él distribuye como panfleto, firmada y con su número de documento de identidad. La carta intenta objetivar el horror en cifras claras y contundentes: “15.000 desaparecidos, 10.000 presos, 4.000 muertos, decenas de miles de desterrados, son la cifra desnuda de ese terror”<sup>17</sup>. Estadísticas de muertes que de-

<sup>16</sup> ¿Qué es la agonía de la que habla Lamborghini todo el tiempo y que es creo, la figura que se lee en el tapiz de su escritura? ¿Qué digo cuando digo que escribe en todos los tonos de la agonía, y que la agonía es el tono, es el estilo de su devenir menor? Según el diccionario *Agonía* viene del griego *agon*, que significa lucha o combate. Entre nosotros, se dice de la angustia y congoja del moribundo, de una pena extremada, pero también de un ansia o un deseo vehemente (los ojos agónicos de Alcira Fafó en *El fiord*). El *agonista* es el luchador, la persona en la agonía de la muerte. (como quien dice “al borde”) *Agonizar* es el extinguirse o terminarse una cosa. *Agonizante*, es el que agoniza, pero también el que apadrina. *Agonal* son los certámenes olímpicos, y las Fiestas que dedicaba la gentilidad al dios Jano o al dios Agonio. En el diccionario de griego *agon* es contienda, disputa, pleito, peligro, crisis, certamen, lucha, grandes juegos, arena, palestra. También proceso. Y *agosnistés* es campeón, luchador, guerrero, orador, *maestro* en la oratoria u otro arte, virtuoso.

<sup>17</sup> Esta es sólo una de las enumeraciones de cifras que estructuran la carta de Walsh a la junta. Las cifras se suceden para enumerar los muertos en combate y los masacrados en la clandestinidad, pero también el dinero invertido por el estado en “seguridad y defensa”, las nuevas plazas ocupadas en la Policía Federal, así como las cifras de los despidos masivos o los crecientes porcentajes de la reducción del salario o del consumo de alimentos o de ropa o los de la mortalidad infantil o de los precios de la producción animal o de las ganancias en la Bolsa de Comercio con la política de

nuncian el fraude de la información oficial. Walsh provocó abiertamente a la junta con ese panfleto y poco tiempo después fue asesinado. La cita de Lamborghini, en cambio, no tuvo, como la carta de Walsh, la oportunidad de ser rechazada por los diarios. Tampoco tuvo la dignidad de un panfleto, ni tampoco, a pesar de apelar al nombre propio, está firmada con señas de identidad. De *Sebregondi se excede* se dice en el prólogo a *Novelas y Cuentos* que “no fue pasado a máquina ni dado a leer a nadie por el autor, quien ni siquiera se refirió a ella nunca”. La cita está en el medio de este texto que, por el secreto en que fue escrito, por la condición póstuma en que se publicó, por el efecto impúdico que provocan en él las alusiones a la vida personal del escritor así como a sus relaciones familiares, y por estar fechado el día 29 de octubre de 1981 (en la página 91), se parece, en todo caso, a una entrada de un diario “íntimo”. No sólo porque en él lo íntimo está destinado a hacerse público, en tanto el escritor tiene una profesión que hace público su nombre y sus escritos, sino porque quizá sea la recurrencia a este género (o de este agenciamiento de géneros que es el diario, íntimo, de un escritor), uno de los motivos que nos dejan decir que Lamborghini, Osvaldo, en la cita, más allá de proclamarse reprimido por el orden de horror instaurado, deja que lo excesivo del horror, en lo femenino, lo otro, lo que está fuera de la división moral entre bien y mal, más allá de los enfrentamientos entre

Martínez de Hoz. La carta de Walsh se cierra con una última cifra: el número de su cédula de identidad. Cfr. Rodolfo Walsh: “Carta abierta de un escritor a la Junta militar”, incluida en Roberto Baschetti: *Rodolfo Walsh, vivo*. pág. 241 y siguientes. Acerca de la muerte de Walsh, ver el testimonio de Lilia Ferreyra, su mujer, en “Los caballos de Walsh”, publicado en *Página 12, Radar, Suplemento cultural*, p.7. Incluido en el homenaje al autor, a veinte años de su muerte. Marzo de 1997. Allí se cuenta que Walsh estaba “disfrazado de jubilado” y que llevaba en un portafolios copias de la carta a la junta militar.

No se me escapa que la comparación con Walsh aquí no está abordada sino de manera brutal, para instaurar un paradigma de comparación que no hace sino oponerlos. Un desarrollo menos arbitrario excedería este trabajo. No quise dejar de mencionarlo sin embargo porque, en la coyuntura del golpe de estado y de la dictadura militar estos dos escritores, entre la escritura y la revolución, por las respuestas y por los efectos que esos hechos arrojan sobre sus vidas y sobre su escritura parecen estar actuando, cada uno por su lado, el tema del traidor (Lamborghini) y del héroe (Walsh). Si aludimos a este cuento de Borges es porque estamos seguros de que, a su vez, en cada uno, el traidor y el héroe son posiciones que a su vez devienen otra cosa en otro lado. Pero es notable cómo, frente al imperio de la injusticia y del horror, uno responde con la moral de lo justo y muere como un héroe (al menos esa es la imagen de la muerte que se construye en los testimonios; también es la imagen del héroe la que surge del testimonio de Walsh sobre la muerte de su hija, en la “Carta a Vicki” y en la “Carta a mis amigos”), repitiendo el modelo del mayor y de la masculinidad, “uniendo heroísmo y calma a la belleza moral” (Mosse, 37); el otro con la ética de lo menor: mariquita, bufón, borracho, cobarde, payaso, traidor.

poderoso y dominado, pero también recluso en el temor, “ocurra”. En la materialidad más bruta, más grosera y prosaica de su aparición, la escritura de Lamborghini, el *pudor* que la distingue, deja aparecer lo femenino a la vez como misterio y como profanación<sup>18</sup>: “...yo, que era loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico, me volví loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico.” Ese texto no tiene a su propia muerte como riesgo, sino como condición. La muerte y la profanación son la condición para que este texto pueda hacer aparecer lo que se sustrae, se recluye y se oculta. Por la inversión de toda la vida que en la cita anuncia la repetición del verbo ocurrió, Lamborghini pasa del lugar de quien padece la represión al de quien la interpreta en toda su potencia, como repetición, en la línea que va de la afirmación de lo íntimo y del pudor a la profanación de ese pudor. Profanación que conjura el tono confesional con la espectacularidad en eso que el narrador da en llamar su inmunda biopsia: “Y digo, digo boludeses, en mi inmunda biopsia”: otra cita que quien así lo desee puede buscar en la página 100 de *Novelas y Cuentos*, un poco más abajo de la cita inicial.

<sup>18</sup> Dice Levinas: “...lo contrario absolutamente contrario, aquello cuya contrariedad no es afectada para nada por la relación que puede establecer con su correlato; la contrariedad que permite que un término retenga absolutamente su otredad es lo femenino” (128). Y lo propio de lo femenino es hurtarse a la luz. “Es una fuga ante la luz. La forma de existir de lo femenino consiste en ocultarse, y el hecho mismo de esta ocultación es precisamente el pudor” (130). El hecho de que lo femenino sea refractario a nuestro poder no constituye un poder superior al nuestro. “Todo su poder consiste en su alteridad. Su misterio constituye su alteridad” (130). Lo femenino es una categoría que escapa a la oposición ser-nada. No es un existente sino que dice el acontecimiento del existir. La alteridad se realiza en lo femenino y lo femenino no se realiza como ente en la trascendencia hacia la luz sino en el pudor. “La trascendencia de lo femenino consiste en retirarse hacia otro lugar, es un movimiento opuesto al de la conciencia. Pero no por ello es inconsciente o subconsciente, y no veo otra posibilidad que llamarlo misterio” (131). “La profanación no es una negación del misterio, sino una de las relaciones posibles con él.” (129-130). Cfr. Emmanuel Levinas: “Creación y misterio, IV”, en *El tiempo y lo otro*. pp. 123-139.

Acerca de la relación entre lo femenino y el diario íntimo cfr. Nora Catelli, “El diario íntimo, una posición femenina”. Catelli considera que lo íntimo tiene que ver con tres actitudes del sujeto o sobre el sujeto, tres maneras de la intervención en el ánimo o en el cuerpo propio o de otro. “Gestos vinculados con la exigencia (que es moral o psicológica) sobre un sujeto; con la penetración (física pero figuradamente también moral o psicológica) de un sujeto sobre sí mismo o sobre otro, y con la introducción (física pero figuradamente también psíquica y moral) de algo en un sujeto, o de un sujeto a otro, en el sentido de presentación. Todos estos términos denotan movimiento; todos ellos remiten a impulsos físicos y de la voluntad. Pero además, muestran que la noción de lo subjetivo está marcada por la incorporación del temor.” (93)

Quizá convenga ampliar las citas para ver qué es haber sido (antes del golpe, y en el clima de revolución jubilosa, si se quiere, de las vanguardias del 70) loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico: —“Yo hacía literaturat te vanguardiat. Estaba choto bajo el peral” se dice en la página 85—; qué es serlo después del golpe, cuando “el último saber flota, muy mono, antes de hundirse”. Pero sobre todo qué es “haberse vuelto”, de golpe, (en la misma fecha del golpe) loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico. Sólo se necesitará leer hacia atrás y hacia adelante *Novelas y cuentos*. Y detenerse en otro fragmento: “Mientras pudo, estafó. El arte no es consolador de poronga as falto. Pero él pretendió utilizarlo como tal. No pudo, sin embargo, engañar a nadie por mucho tiempo. Lo suyo fue lo dicho: un di miento. Sin rebelión ni placer.” (91)

Esa cita puede ser un buen lugar para terminar, porque está en el medio de *Sebregondi se excede* y porque se desliza en la *fitzura* por la que toda ilusión de obra (de cosagrande redonda) se escapa.

Si decíamos entonces que en uno de sus sentidos el texto se deja leer como diario “íntimo”, femenino, y en otro de sus sentidos el texto es una novelita de formación, o mejor dicho, una vuelta del género, en la que se “humillan” las huellas de los mayores: las del padre, del hermano mayor, del maestro, pero también la propia huella en tanto se niega la propia posible consagración, a una causa o literaria, el fracaso a dos puntas: el no poder escribir algo que diga a la perfección el temor a la inmediatez del horror, como Borges dijo esa intimidad: “el íntimo cuchillo en la garganta”, y el no poder, empacado en el instante, recostarse en las causas: “como el proclive de un arte del es así, enfrentado a la infamia del entonces y el luego” (96), entonces, en ambos sentidos, en la “llanura de los chistes”, el texto es un reto, una invitación, un duelo, dirigido hacia adelante: “En este momento *finjo* escribir para lograr, a cualquier precio, que me publiquen Lamborghini. Me llamo Osvaldo. Puede ser. Puede ser que algún imbécil me escuche (y yo lo escuche), me tome (en serio) y, como se dice ahora, ‘satishearta y faga mi demanda’. Publico mal y escribo peor, hablo todo el tiempo de mi (Marido). Quien no chupa remeda al chocho, soy el autor (subrayado) de esta sentencia famosa: escobilla y hueso, cagar contra el fétetro” (92). Un reto hacia otro tiempo en que alguno, lo suficientemente imbécil o soberbio, inmaduro, payaso, snob o perverso, se *desconozca*, (y *no se reconozca*), otra vez frente a este espejo, por la insistencia de un deseo: el deseo (“deleo”), abyecto, fatal, ridículo, de sustraerse a las certezas para experimentar esa lectura al filo de lo íntimo, para asumir su falta de valor transcendente. Sin ilusión ni piedad<sup>19</sup>. Porque si Lamborghini no es Walsh tampoco es un héroe del hundimiento. Por la oralidad Lamborghini repite la fisura de Fitzgerald en la

<sup>19</sup>En agosto de 1989, cuando se distribuye en Argentina *Novelas y Cuentos*, Mónica Tamborenea, docente de letras en la UBA, prepara para la revista *Crisis* un dossier

“fitzura”. Y entonces habrá que leer también el *Sebregondi se excede* como una réplica, repetición y respuesta pero también copia, reduplicación y burla, de otro texto póstumo, el *Crack-up*, de F. S. Fitzgerald, a quien se cita. Repetición, réplica y burla porque como el de Fitzgerald éste es el texto del hundimiento. Sólo que en la “fitzura” se subraya un sentido fraudulento: hundimiento, entonces, se vuelve afirmación insostenible, la paradójica consigna a la que responde el escritor: un di miento: la orden de reconocerse en la estafa como única posibilidad veraz, en una lectura que ataja todo posible recurso retórico y que acelera los tiempos para llevar a la literatura, al escritor y al lector, otra vez al desierto: “Sabe el matrero que no es buena su causa, y sabe —tal bien para su mal— que ni por las tapas la peor”. Leída desde ese desierto, desde el destino matrero, habrá que preguntarse otra vez qué implica afirmar la propia identificación en la serie de arriba: yo, que era loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico, me volví loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico. Decirse en esa sucesión, ¿no es acaso una matreada, una humorada<sup>20</sup>, un exceso que en sí mismo que

Lamborghini que reúne varias notas y testimonios. Uno de ellos, de Juan di Natale, en ese momento estudiante de letras, dice lo siguiente: “con *Sebregondi retrocede* tuve que hacerme cargo de mi perversidad frente al regodeo que me producía la masacre de *El niño proletario* (...) Percibía en esa exhibición de atrocidades una musicalidad inhallable en muchos exponentes de la “alta cultura”. (...) En estos días soy testigo de un extraño fenómeno. Por doquier aparecen fans de Lamborghini de la primera ola, evocando un tiempo mítico en el que, como miembros de una secta secreta, se pasaban sus textos en ediciones baratas o directamente fotocopiados. (Una variante sutil de la sentencia que nos excluye del pasado heroico: “Porque ustedes no saben lo que fe le Proceso”, como si fuéramos culpables de haber sido paridos demasiado tarde para todo). Tal vez en un gesto de esnobismo, o por inseguridad, frente a esta masiva y sospechosa exaltación, prefiero callar...” La cita es elocuente en cuanto a la recepción inmediata de la obra de Lamborghini, recepción particularmente polémica en la que ninguno de sus lectores parece estar de acuerdo con ningún otro, y es también exponente ejemplar de las lecturas de esta obra que se resisten a justificarse (política o moralmente), o que, en todo caso, responder a la consigna acerca de la necesidad moral o política de una literatura militante y encuentran en la obra de Lamborghini un ejemplo que responde a esa necesidad, aceptando, “con la arbitrariedad ecuánime de la escritura”, (37) la obra como texto de goce y a ese goce, ajeno a la ley, al progreso y a la producción, como posibilidad ética, aunque menor, de la literatura. Ante la posibilidad, entonces, de autorizarse en esta lectura, di Natale elige aceptarse aquello que el otro le arroja como acusación, con las fintas del “acaso yo sea perverso, acaso esnob”. Cfr. Juan Di Natale (estudiante de Letras), sin título, en “Osvaldo Lamborghini: Un secreto a voces”, revista *Crisis* n° 73, agosto de 1989.

<sup>20</sup> “El humor es el arte de las consecuencias o los efectos: de acuerdo, totalmente de acuerdo, ¿me dais esto?, pues ya veréis lo que resulta. El humor es el arte de la traición, es la traición misma”. Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*. p. 78.

“ataja” cualquier lectura futura que arrastre otra vez la cita en un paradigma binario, glorioso y redentor? Por otro lado ¿es lo mismo rescatar cada uno de los términos de la serie y no su totalidad? Decir Lamborghini era loco y se volvió loco, o era marxista y se volvió marxista, o era homosexual y se volvió homosexual y polemizar con quien parezca indiferente a ese valor, en cada caso de la serie, ¿es válido? No sólo pregunto si es válido traer a colación el contenido de verdad, de testimonio, de estos enunciados, y tratar de confirmarlo con datos biográficos del autor. Digo, la serie, ¿no es si misma una interrogación que desaloja la posibilidad de sustentar cada una de sus partes como estandarte, totalidad o valor?; ¿no son “todas las fuerzas en tensión” que sus términos ponen en evidencia, o en todo caso el flujo que va de uno a otro, lo que da su fuerza a la serie, y vuelve irrisorio cada término en sí mismo rescatado como valor? ¿La serie toda no es un desafío a la causa que se refugia en cada uno de sus términos? ¿O quizá la serie diga que quien enuncia no tiene, en el presente de la enunciación de la cita, ni tenía, en el imperfecto pasado del antes, ni tendrá, en el tiempo de cada lectura, una causa que lo justifique, más que la traición de todas las causas y que es el flujo que se abre en esa traición lo que la serie subraya? Leída así, claro, la cita no sirve para nada. Vuelve a la escritura gratuita, inmoral, sin causa, sin justificación. Hace que el cuerpo fluya en la historia sin enseñanza, sin ningún colofón.

¿Habrá un lector capaz de sufrir esa lección del Maestro?

—“Si se quiere, si algo hubo de maestría en Osvaldo, es que por un lado nos hizo perder la maestría. Esto es bermaniano. Recuerdo que en *Sonata Otoñal*, uno de los máximos reproches que le hacía la hija a su madre era que ella no le había dado amor, sino que le había enseñado la maestría de los gestos del amor. Justamente, lo que nos enseñó Osvaldo es a perder miedo a la utilización de toda esa gestualidad. Cambiemos la palabra amor por política. Nos enseñó que quien escribe ejerce una maestría de los gestos de la política”. Así lo recordaba, a su muerte, Arturo Carrera.

La fábula del maestro se vuelve entonces delirio de los gestos y no modelo o novela personal del neurótico, o del héroe, o del escritor. El riesgo es perder la propia identidad, la obra como unidad, el nombre, “colocarse del lado del no-todo” a costas del yo<sup>21</sup>. El riesgo es la muerte y el fracaso y la

<sup>21</sup> La cita es del seminario de Lacan: *Aun* (Encore) La tomo sin embargo del ensayo citado arriba de Nora Catelli, quien observa que “Podría llamarse posición femenina a ese colocarse del lado del no-todo se sea hombre o se sea mujer. (...) Pero ese colocarse en posición femenina no es cuestión de elección. Colocarse en posición femenina, al menos en los textos, es una fatalidad, un destino no deseado o mal soportado. Es un síntoma, no una elección. Y, desde el punto de vista del surgimiento y definición del genero literario, no es un síntoma individual, sino social y cultural”. (97-98)

humillación. El riesgo es que su escritura no se deje usar para nuestros fines más nobles. Lamborghini escribió *en ese borde*: en la frontera de la escritura orilló ese fracaso. *No el fracaso como la frustración de un proyecto* sino como el hacerse trizas, el romperse, el desmenuzarse de un cuerpo: con estrépito y rompimiento. Escribió el instante en que un escritor fracasa *en la escritura*, y ese fracaso es la escritura en el instante del nacimiento. Entonces la escritura, “ecuánime y arbitraria”, se adelanta a la obra y a la vida, las anticipa y las acompaña, pero sin sucesión, en la simultaneidad imposible del instante y el correr del tiempo, en la intimidad de la muerte y la agonía.

A partir de su segundo viaje a Barcelona, se dice, Lamborghini se encerró a escribir. Hanna, su última mujer, lo encontró muerto en su cama. Para no ser interrumpido había dejado, como siempre, un cartel que decía que estaba durmiendo.

“Es hora de dormir.  
Es hora de escribir  
con sumo esfuerzo:  
¿estoy escribiendo  
o estoy despierto?”...

se dijo una vez. Estaba recostado y todavía sostenía un libro en la mano. Tan cortés, tan poco valiente...

*Rosario, enero de 1998*

Este trabajo fue realizado en el marco del Seminario “Estética y gobernabilidad en el discurso literario latinoamericano”, dictado por el Dr. Julio Ramos en el marco de la Maestría de Letras Hispánicas de la Universidad Nacional de Mar del Plata, durante el mes de junio de 1997.

## BIBLIOGRAFÍA:

- AA.VV: "El habla de uno que soñó la nada" (incluye una entrevista a O.L. aparecida en la rev. *Lecturas críticas* n°1. Bs. As. 1980.
- AIRA, César: "De la violencia, la traducción y la inversión", en revista *Fin de siglo*. Año 1. n°1.  
, "Prólogo" a Osvaldo LAMBORGHINI, *Novelas y Cuentos*.
- ASTUTTI, Adriana: "Estilo e impropiedad", en *Boletín* 4. Rosario, Grupo de estudios de Teoría literaria, 1995.  
, "Lamborghini, Osvaldo. Yo soy la morocha, el marne, el cachafaz", en *Boletín* 5. Rosario, Grupo de Estudios de Teoría literaria. 1996.
- BASCETTI, Roberto: *Rodolfo Walsh, vivo*. Bs.As., Ediciones de la Flor, 1994.
- CATELLI, Nora: "El diario íntimo, una posición femenina", (sin datos de edición).
- DELEUZE, Gilles y Claire Parnet: *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1980.
- DELEUZE, Gilles: *Lógica del Sentido*. Barcelona, Paidós. 1989.
- Di PAOLA, JORGE: "Osvaldo Lamborghini: Un museo literal" en *Rev. Panorama*. Febrero 22, 1973
- DRUCAROFF, ELSA: "Los hijos de Osvaldo Lamborghini", en JITRIK, Noé (comp.), *Atípicos*. Bs.As. CBC, UBA, 1996.
- FERREYRA, Lilia: "Los caballos de Walsh", publicado en *Página 12, Radar, Suplemento cultural*, p.7. Incluido en el homenaje al autor, a veinte años de su muerte. Marzo de 1997.
- GARCIA, GERMÁN: "La intriga de Osvaldo Lamborghini" en *Rev. Innombrable*. Bs.As. 1986
- KAMENSZAIN, Tamara: "Osvaldo Lamborghini o lo mismo de lo mismo", en *La edad de La poesía*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1996.
- LAMBORGHINI, Osvaldo: *Novelas y cuentos*. Barcelona. Del Serbal, 1989.
- LEVINAS, Emanuel: "Creación y misterio, IV", en *El tiempo y lo otro*. Barcelona. Paidós, 1993, pp. 123-139.
- LIBERTELLA, Héctor: *Las sagradas escrituras*, Bs.As., Sudamericana, 1993.
- MOLINA, Milita: "El chiste suyo", en *Rev. XUL* n° 11. Bs.As. 1995.
- MOSSE, George L.: *The image of man. The creation of modern masculinity*. New York. Oxford University Press, 1996.
- RAMOS, Julio: "Cuerpo, lengua, subjetividad", en *Paradojas de la letra*. Caracas and Quito: Excultura Editores and Universidad Andina Simón Bolívar, 1996.  
, "Dispositivos del amor y la locura", en este volumen.

- RUBIONE, A: "Lo paródico en El niño proletario" en *Revista Lecturas Críticas*. n° 1. Bs.As. 1980
- STEIMBERG, Oscar: "Osvaldo Lamborghini: El Fiord" (reseña) en *Rev. Los Libros*. 11/1969.
- TAMBORENEA, Mónica: "Osvaldo Lamborghini: Un secreto a voces" en *Rev. Crisis* n° 73. Agosto 1989 (incluye "Las políticas del texto", entrevista a Arturo Carrera y el texto sin título citado de Juan di Natale)