

LAMBORGHINI, OSVALDO: ESTILO E IMPROPIEDAD

Adriana Astutti

Universidad Nacional de Rosario

"La exasperación no me abandonó nunca y mi estilo lo confirma letra por letra".

Leer la cita y anotar que es de Osvaldo Lamborghini y que se encuentra casi sobre el final de "El niño proletario", en *Sebreondi retrocede*¹ adjudicarían ya, contradiciendo al título, ambigualmente, dos lugares de propiedad: la de Osvaldo Lamborghini en tanto autor y la del narrador de "El niño proletario" en tanto sujeto exasperado dueño de "un estilo" que lo vuelve escritor. Comentar que la cita aparece allí donde el relato salta, justo antes de terminar, allí donde el narrador inmiscuye su "persona" para decir los efectos de una singular experiencia de iniciación de la que se vuelve otro, exasperado poseedor de un estilo que confirma esa exasperación, no ayudaría a aclarar la contradicción. ¿Por qué, se dirá, si elegimos una cita que habla de la "experiencia" de una "vida" cuyos efectos (exasperantes) "confirma" el "estilo" de un "escritor",

decimos "Estilo e impropiedad"? Si lo impropio invoca lo ajeno y también separa a cualquiera de lo que de él es dado esperar, aquello que nos sorprende porque "no es propio" de tal o de cual... o también el exceso, el extremo, lo que no corresponde, aquello que siempre tiene su lugar "fuera de lugar", resulta impropio pensar que ello pueda llegar a "confirmar" o permitir, o autorizar cosa alguna. Pero *día por día se va haciendo: la noche, hasta la noche. Ese extremo, el estilo, lo permite* (167), -dice en otra parte Lamborghini- y la autorización del extremo mismo por el estilo, o simplemente la autorización por el estilo siendo el estilo aquello que se dice en conjunción a la impropiedad insiste otra vez en la contradicción. Además ¿puede acaso un estilo señalar sin desbordarse un extremo, autorizarlo, volverlo propio, darle un lugar, un autor?. ¿Qué puede detener la línea del extremo, dar un lugar a lo fuera de lugar, aquello que puntual y a la vez inubicable hace que día por día vaya haciéndose la noche: hasta la noche?. Se dice que el estilo. Estaríamos entonces hasta aquí hablando de "estilo" como aquello que aún siendo impropio inviste la rara facultad -judicial- de confirmar, o de permitir el extremo y la exasperación. *Como si fuera posible entender que estilo no alude a estilo* (169); o afirmar sin más que *en lo siniestro -estilo- es allí donde banquetean las fuerzas* (164). Pero a esta altura de la exposición parece no haber sido lo más apropiado elegir estas citas para comenzar. Sin embargo en ellas está ya escrito, intuyo, todo lo que acerca del estilo podríamos decir. Mejor dejarlas por ahora en suspenso y buscar otra salida.

Decíamos "estilo e impropiedad". Quisiera permitirme ahora un paréntesis para acordar que queremos hablar de "estilo e impropiedad" no sólo en el sentido de la impropiedad de la que se habla cuando alguien comienza a pensar a partir de lo que lo violenta en unas cuantas citas encontradas hacía tiempo y de un título surgido, en este caso, al azar de una conversación,

antes de empezar, sino porque el tipo de propiedad de aquello que ocurre en el encuentro de un estilo es análogo a aquello que se afirma en la conjunción allí donde ésta, no siendo uno ni el otro, une y a la vez separa dos términos arrastrándolos en una relación. Una impropiedad, entonces, que se afirma a medias entre los polos de una relación. El título, entonces, al hablar de estilo e impropiedad, nos permite no ya pensar con *es*, pensar qué es el estilo, sino pensar con *y*, pensarlo en la multiplicidad que prolifera en la relación entre estilo y escritor; estilo y obra; estilo y vida; estilo e innovación² (que no son distintos problemas, sino distintas entradas a un problema que, al ser una u otra privilegiada, variarán sutilmente su configuración). Pensar el estilo no ya como un caso del ser sino como una ocasión del devenir, acaso, escritor. Al aceptar este punto de vista se realiza un movimiento de inversión que hace que no sea el **estilo** aquello que caracteriza a una frase o a un autor -aquello que, con cierta pericia, permitiría el plagio o la impostación- sino que se hable de estilo allí donde se opera una sustracción -donde aquello que se sustrae es la marca de un autor- para que aparezca otra vez el artista, el escritor. Pero ¿qué es un artista?. Recuerda Gilles Deleuze: “A veces da la impresión de que el artista, y en particular el filósofo, sólo es un azar en su época... Cuando aparece, la naturaleza, que jamás salta, da un salto único, y es un salto de alegría, porque siente que por primera vez ha llegado a la meta, al punto en el que comprende que jugando con la vida y con el devenir ha llegado a vérselas con algo importante. Y este descubrimiento hace que se ilumine, y que la dulce lasitud de la tarde, lo que los hombres llaman encanto, repose sobre su rostro”³. El artista, entonces, no es un hombre, una historia personal ni un estilo personal, tampoco un punto de partida o un sujeto de enunciación; no se hace reconocer en un orden de significaciones dominantes, no forma escuela, no se encuentra nunca en un “estado de su evolución”

sino que es el resultado de una singular "involución"⁴. El artista no es un autor⁵ sino la afirmación de la vida y del azar. O lo que se obtiene jugando con la vida y el devenir. ¿Sería, entonces, el estilo la huella de ese acontecimiento?. Sí, pero también la manera de nombrar *eso que del acontecimiento escapa a la efectuación*; un lugar de paso, de fuga, que, *irrepresentable*, pone lo heterogéneo -vida y literatura, o política y escritura- en conjunción: resulta burdo, grotesco -se lee en *Kafka, por una literatura menor*- oponer vida y literatura. Vivir y escribir no se oponen más que, desde el punto de vista de una literatura mayor. Por supuesto que lo que allí se afirma no es el reflejo metafórico de la biografía de un autor en la obra de un escritor, sino la forma en que el estilo dice la verdad de una vida, opera una metamorfosis *entre* la vida y la escritura. El acontecimiento de estilo se efectúa en la vida del escritor. Pero también excede, opera una fuga en ese sistema individual y produce un efecto singular. Pongamos por caso a Osvaldo Lamborghini: acerca del tratamiento que a sí mismo se dio en su obra César Aira dice: "querría hacer aquí la aclaración de que había una gran distancia entre la persona real y la imagen 'personal' que puede transmitir su temática (nunca su estilo). En estos últimos años la leyenda ha hecho de Osvaldo un 'maldito'. (...) Para unas normas muy estrictas pudo haber sido un marginal, pero nunca, de ninguna manera, el esperpéntico fantasmón que un lector crédulo podría deducir". La temática puede hacer inferir un error, nunca el estilo, el devenir: no la proyección de una vida personal sino la proliferación de una vida impersonal. El estilo entendido no como proyección de un "yo" ni como "imagen personal", sino como *puesta en variación*.

Pero nos hemos alejado y a la vez nos estamos adelantando. Hemos dado ya demasiadas cosas por sentado. Convendría recapitular y precisar, por ejemplo qué se entiende por deve-

nir, por vida, por estilo, por escritor... Quizá convenga retomar antes de la cita de Deleuze, allí donde se dice que estilo es aquello que hace que se sustraiga un autor para que aparezca - ocurra- un devenir escritor, y a la vez no escritor. Empecemos por decir qué entendemos por devenir: nunca imitar, ni hacer como, ni adaptarse a un modelo. Que nunca haya un término del que partir, ni al que llegar o al que se deba llegar. Ni tampoco dos términos que se intercambien, sino fenómenos de doble captura, de evolución no paralela, de involución... Una doble captura puesto que "lo que" cada uno deviene cambia tanto como "el que" deviene, formándose un solo bloque de devenir, que es no un intercambio, sino algo así como una *confidencia sin secreto y sin interlocutor*. El devenir no afirma otra cosa que a sí mismo, no conduce a ser ni parecer ni equivaler ni producir. Y es perfectamente real, no se produce en la imaginación⁶. Se dirá por qué traer aquí esta noción. Porque el devenir, como el estilo, o mejor como el "estilar" forman bloques que circulan *entre* los términos empleados y bajo las relaciones asignables, entre las palabras y bajo la sintaxis, entre las partes de la novela y bajo la estructura de la obra y que arrastran fragmentos heterogéneos que al comprometer, o mejor al embarcarlo en su escritura, vuelven otra cosa al escritor: el artista, o el brujo -porque escribir es convertirse en otra cosa que escritor: mujer, música, niño o ratón-, o el vidente. El artista, entonces, el devenir escritor del escritor, es cualquier cosa menos un escritor de profesión, un autor. No se lo puede juzgar según su pasado o su futuro, según su porvenir personal o según la posteridad, como al escritor de profesión. Tampoco es un esteta. El artista siempre es menor, *un devenir menor del escritor*. Como su escritura nunca es oficial, forzosamente se encuentra con "minorías", no porque refleje lo que éstas escriben por su cuenta, ni tampoco porque escriba sobre ellas: las minorías no son tomadas como objeto,

en ese encuentro, el escritor está atrapado en ellas, no por intención, sino por el hecho de escribir. El escritor escribe para esas minorías, y *para* no significa ni dirigido a ellas ni en lugar de ellas sino *ante ellas*. Las minorías permanecen ante su pensamiento no por piedad sino como zona de intercambio entre el escritor y ellas en la que algo de cada uno pasa al otro, en un devenir siempre doble que constituye el estilo nuevo, la lengua nueva, la tierra nueva, la visión⁷. Y es en el estilo que el escritor deviene menor, deviene a la vez escritor y no escritor. El estilo: lo que se encuentra en el extremo de la vida y de la literatura.

Sin embargo no hemos sido suficientemente precisos. Volvamos a empezar. Volvamos a preguntar por el estilo. No por aquello que el estilo es, porque lo propio del estilo es la impropiedad. Dicho otra vez: "un estilo es la propiedad que tienen aquellos de quienes habitualmente se dice que *no tienen estilo*; una línea de variación que afecta a cada sistema (de vida o de literatura), a cada lengua, y le impide ser homogénea. Estilo es hacer que la propia lengua falle como lo haría en la boca de un extranjero. Que la propia vida fracase como lo hace en el recorrido del chisme. Pero sin imitación, sin intención. No es imitar un estilo extranjero o del chisme sino hallar un estilo que multiplica los puntos de vista en el interior de la frase y arrastra lo propio y lo extranjero como un río arrastra los materiales de su lecho. Es expresar un devenir extranjero: los devenires son actos que sólo pueden estar contenidos en una vida y sólo pueden ser expresados en un estilo. Por eso lo que cuenta en un estilo no son las frases, ni los ritmos, ni las figuras -aquello que cualquiera puede reconocer, que cualquiera puede imitar, que incluso a veces es "inimitable por demasiado fácilmente imitable"- , y lo que cuenta en un chisme no es lo que se dice sino otra cosa: lo que está en el medio, *eso* que arrastra o en lo que se cae, como una atmósfera o una gravitación o la corriente o la velocidad. *Eso*

que logra el equilibrio a fuerza de desequilibrio, de vulgaridad. Decía Proust sobre Balzac que:

La vulgaridad de sus sentimientos era tan grande que la vida no ha podido mejorarla. Balzac sitúa en un mismo plano los triunfos de la vida y los de la literatura. Pero ya ves, acaso sea esa la causa de la expresividad de algunas de sus descripciones. No cabe separar su correspondencia de sus novelas. No había línea de separación entre la vida real y la vida de sus novelas. El estilo constituye hasta tal punto la señal de transformación que el pensamiento del escritor ha influido a la realidad, que, en su caso, no cabe hablar propiamente de estilo. (...) ...en Balzac coexisten sin digerir, sin transformarse todavía, todos los elementos de un estilo por venir pero que no existe. El estilo no sugiere, no refleja, explica. Y explica por lo demás recurriendo a las imágenes más vivas, pero que permanecen sin fundir con el resto, que llevan a comprender lo que desea decir como se hace entender uno en la conversación si se mantiene una conversación inteligente, pero sin preocuparse de la armonía del todo ni controlarse. Como cuando dice en su correspondencia: 'Los buenos matrimonios son como la nata: cualquier cosa los corta', con imágenes de este tipo, es decir, sugestivas, apropiadas, pero que desentonan, que explican en lugar de sugerir, que no se subordinan a ningún fin de belleza y armonía. Balzac se sirve de todas las ideas que le vienen a la cabeza y no intenta hacerlas penetrar disueltas en un estilo en el que se armonizarían y sugerirían lo que él quiere decir. No, lo dice simplemente, y aun con todo lo heteróclita e inconexa que sea la imagen, siempre exacta, por lo demás, la yuxtapone⁸.

Estilo *por venir* de las frases de Balzac que dice lo apropiado, pero sin preocuparse por lo fuera de lugar y que vuelve demasiado reales a los personajes de sus novelas y demasiado literarias las experiencias de nuestra vida. Estilo que hace necesario leer en continuo su correspondencia y su escritura. Estilo que, como dice Deleuze, da a la escritura un fin exterior que desborda lo escrito. El estilo cumple la finalidad de la escritura: la vida, a través de las combinaciones que saca. Todo lo contrario que la neurosis, en la que la vida no deja de ser personalizada y la escritura de tomarse a sí misma como finalidad. Todo lo contrario de la biografía de escritor, en la que la precisión y la documentación corrigen el malentendido y la variación. Pero la clave del estilo que poseen *aquellos de quienes se dice que no tienen estilo* es justamente esa: mantenerse, como las marionetas de Kleist⁹, grávidas y desafectadas, para las que el suelo era un obstáculo contra el que rebotar y no un lugar donde descansar, en un equilibrio casi imposible, a fuerza de desequilibrio entre lo demasiado personal y lo absolutamente impersonal, entre la vida y la literatura. Negarse a las danzas sublimes de la imaginación y tocar el suelo del yo. Pero no descansar sobre el yo con la pesadez de un bailarín sino rebotar contra él, como una marioneta rebota contra el piso, con la misma fuerza y la misma liviandad, indiferentes, para devenir otra cosa.

II

*"...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 estilo 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.* 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 devenir para afirmar el genio que los atraviesa. Obligarse a ser leídos "con escalofríos políticos y con risitas involuntarias". En la apuesta del nombre propio, de la propia vida, del yo¹⁰. 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 solo 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 *invertió* 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* (p. 273)- cuando se fracasa, cuando la escritura fracasa, cuando no deja de fracasar: fracasar, fracasar y 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*. Porque el gran escritor es, dicho en lengua vulgar, una pasión del Otro (p. 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.*"(p. 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"¹¹. De *Sebregondi se excede*, que probablemente fuera escrita, en 1981, en Barcelona y que el manuscrito "no fue pasado a máquina ni 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, perfecta y precaria. Precarios por lo contingente de su aparición. Precarios 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 literatura de vanguardia. Estaba choto bajo el peral. (...) [Ahora] Me decidí pues a publicar lo que nunca escribiré* (p. 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 aun 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 fabulación¹². 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 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 *fitsura* la fisura en la oralidad: *Estoy perdido, sí, y para siempre, The Crack-up, la fitsura, 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* (p. 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, 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 aun, hacían todo por contrarrestar el efecto elemental de las escenas susceptibles de infundir terror y compasión; *-es que repudiaban el terror y la compasión.*¹³

Si pudieramos 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 una conclusión 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 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 desembarazarse de ellos, para pasar de uno a otro. Se los cuenta para contagiar un estado, no para darlos a interpretar. Nada hay que interpretar: *Hoy ya no queda nada por explicar: basta con explicar la nada* (p. 168). Esa es la eficacia de su estilo¹⁴, comunica afectos: los del menor: el loco, el boludo, el tartamudo, el idiota -pero un poco-, el anormal. Sería prudente olvidarlos y dedicarse a otra cosa. Pero la alegría nos retiene. La alegría y una débil certeza: la sospecha insistente de que

esos textos son el gesto de la obra de Osvaldo Lamborghini hacia adelante, hacia algo nuevo, inaudito, inédito. Algo que, anónimo y sin firma *viene naciendo*. Un gesto 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 en el tiempo. 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. (p. 194)

-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. (p. 193)

Por si la cita no nos exime, intentemos otro comienzo; veamos si es posible esta vez desenrollar una explicación. Efectivamente pudimos subrayar y sostener una hipótesis. Por ejemplo la de que en el estilo 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 *involucione* hasta devenir otra cosa: escritor. Veamos si de algún modo estos dos textos son la huella de ese acontecimiento.

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"¹⁶, 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 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 fuera de lo escrito. A leer 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 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-¹⁶. 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"¹⁷. 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*. 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 enseña 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 está hecha, si es "demasiado grande para mí" habrá que deshacerla: "sacando al tiempo de sus goznes, o haciendo estallar el sol, o preci-*

pitándose en un volcán; matando a Dios o al padre”, o simplemente, habrá que jugar con las obras hasta sacarles la lengua, hasta falsearlas, hasta hacerlas fracasar. Lamborghini se deshace en ese juego.

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. Daríamos, 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. Daría 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. Hace falta salirse de la historia, y de la literatura, 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 Deleuze llamó posición anomal¹⁸. Planteado el problema en esos términos leeríamos en la ocurrencia de estas fabulaciones de escritor, en los avatares 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 a la vez individuo excepcional para un pueblo de creyentes que él mismo destruye y él mismo crea: *"MUCHACHOS, hay que seguir escribiendo; porque yo no soy un padre: soy un destino"*(p.178), dice Lamborghini, 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 religión¹⁹. 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 estilo 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 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.”(p. 275)

NOTAS

¹ Osvaldo 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.

Quizá no sea ocioso aclarar aquí quién es Osvaldo Lamborghini. Nacido en Buenos Aires en 1940, Lamborghini murió en Barcelona en 1985. Publicó su primer libro, *El Fiord*, en 1969 y el segundo, *Sebregondi retrocede*, en 1973. También publicó un libro de poemas, *Poemas*, que reúne dos largos poemas: “Los Tadeys” y “Dei Verneinung”, en 1980. Los tres en editoriales de vida efímera (Chinatown, Noé y La tierra baldía, respectivamente). Algunos relatos aparecieron en las revistas *Sitio*, *Crisis* e *Innombrable*, en Buenos Aires. En 1988 su amigo y albacea César Aira reúne toda su obra editada, 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*. En 1994 y en la misma editorial aparece *Tadeys*, un ciclo de tres novelas. Quedan inéditos aún numerosos textos.

² **Pensar con y:** “...hay que ir más lejos, hacer que el encuentro con las relaciones penetre y corrompa todo, mine el ser, lo haga bascular. Sustituir el ES por el Y. A y B. El Y ni siquiera es una relación o una conjunción particular, es lo que sustenta todas las relaciones, el camino de todas ellas, lo que hace que las relaciones se escapen de sus términos y del conjunto de ellos y de todo lo que pueda determinarse con Ser, Uno o Todo. (...) El Y da otra dirección a las relaciones y hace que los términos y los conjuntos huyan siguiendo una línea de fuga que él mismo ha creado”. Cfr.

- Gilles Deleuze y Claire Parnet: *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1980, págs. 67, 19 y 41.
- 3 Nietzsche, F: *Schopenhauer como educador*. Tomamos la cita de *Diálogos*, de Deleuze y Parnet (ed. cit., pág. 10), porque consideramos que esta traducción del texto de Nietzsche, ligeramente diferente de la de Alianza, conviene más al uso del fragmento en el corpus de este trabajo.
 - 4 **Involucionar**: Deleuze establece una diferencia radical entre lo que él llama "involución" y el retroceso. Cito: "El devenir consiste más bien en involucionar: ni regresar ni progresar (...) involucionar es evidentemente lo contrario de evolucionar, pero también lo contrario de regresar, de volver a la infancia o al mundo primitivo. Involucionar es tener un andar cada vez más sencillo, económico, sobrio (...) La experiencia es involutiva (...) Y lo mismo puede decirse de la escritura: llegar a esa sobriedad, a esa simplicidad que no es ni el final ni el principio de nada. Involucionar es estar *entre*, en el medio, adyacente." En: *Diálogos*, ed. cit., págs. 35-6.
 - 5 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.
 - 6 **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, 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".
 - 7 **Escribir para**: Cfr. *¿Qué es la filosofía?*, ed.cit. pág.111; y *Diálogos*, ed. cit. pág. 53.
 - 8 Marcel Proust: "Saint-Beuve y Balzac", en *Ensayos literarios 2*. Barcelona, Edhasa, 1970, págs. 39-53.
 - 9 Cfr. Heinrich von Kleist: "Sobre el teatro de marionetas" en *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1988.
 - 10 **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.

¹¹ Cfr. César Aíra, "Prólogo" a *Novelas y cuentos*, ed.cit.

¹² **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.

- ¹³ Cfr. 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.
- ¹⁴ **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.
- ¹⁵ 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.
- ¹⁶ Cfr. Jorge Di Paola: "Osvaldo Lamborghini: Un museo literal", entrevista, en *Revista Panorama*, Bs.As., 22-2-1973.
- ¹⁷ Cfr. Alfredo Rubione, Alan Pauls, y otros: "Reportaje a Osvaldo Lamborghini" en *Rev. Lecturas Críticas I*, Bs.As, 1980.
- ¹⁸ **Posición 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.
- ¹⁹ Es 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 exageración y a la payasada.

