

El desfonde Osvaldo Lamborghini

Agustina Pérez¹

Resumen

El Archivo IIAC de la UNTREF comenzó en 2017 tareas de limpieza, digitalización y difusión de una obra monumental. Se trata del Fondo Osvaldo Lamborghini, que comprende su producción catalana entre 1981 y 1985. Miles de páginas se acomodan a lo largo de tres series: manuscritos literarios; dibujos, pinturas y collages; libros de artista. Este artículo revisa el origen del Fondo, describe el tipo de obras que lo componen y, por último, menciona diversos usos que ha propiciado desde su creación hasta el presente.

Palabras clave: Osvaldo Lamborghini, Archivo IIAC, escritura, artes visuales, objetos

Osvaldo Lamborghini's Bottoming Out

Abstract

In 2017, the UNTREF IIAC Archive began cleaning, digitizing and disseminating a monumental oeuvre. This is the Osvaldo Lamborghini Fund, spanning his work in Barcelona between 1981 and 1985. Thousands of pages are arrayed in three series: literary manuscripts; drawings, paintings, and collages; and artist's books. This article examines the origin of the Fund, describes the types of works that comprise it and, finally, discusses various uses that it has fostered from its creation to the present.

Keywords: Osvaldo Lamborghini, Archivo IIAC, writing, visual arts, objects

¹ Universidad Nacional de Tres de Febrero. Buenos Aires, Argentina
m.silvi.gonzalez@gmail.com

Buenos Aires, 1991. Licenciada y profesora en Letras (UBA), magíster en Estudios Literarios Latinoamericanos (UNTREF) y doctora en Teoría Comparada de las Artes (UNTREF). Dicta clases de grado (UBA, UNAHUR, UNA.J) y de posgrado (UNTREF). Publicó *Osvaldo Lamborghini Inédito* (Lamás Médula 2019) y coordinó el slimbook de traducciones OLn (Fadel & Fadel 2020). Realizó, junto a Federico Reggiani y Fabián González, la investigación para *Del mismo barro. Historietas guionadas por Osvaldo Lamborghini* (Club Hem 2022) y las notas críticas para la primera edición nacional y facsimilar del *Teatro Proletario de Cámara* (Nudista, en prensa).

Fecha de recepción: 25/10/2022 – Fecha de aceptación: 26/11/2022



CÓMO CITAR: Silvina GONZÁLEZ. "Entre la vanguardia y la internacionalización: Miradas retrospectivas sobre Juan Pablo Renzi", en: *Revista Estudios Curatoriales*, n° 15, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 94-109.

El trasfondo

*–Pero ahora entonces mujeres todas, hasta Elsa,
el amor bien puede ser caballeresco, por amor al asta
y hasta por amor al arte:
cabe ya extender el chiripá en sangre, escena,
el telón de fondo se corre hacia adelante.*
Osvaldo Lamborghini

lagustina . <agustina1844@gmail.com>
lun, 14 nov 2016, 20:46
para elvira

Hola Elvira,

Te escribo por acá como quedamos ayer. Te comento un poco más de la tesis. Se trata de una tesis de maestría que posiblemente después articule para la tesis de doctorado. El plan es abarcar toda la obra hasta el Teatro Proletario de Cámara. Me interesa trabajar cómo se usa el lugar común (frases hechas, estructuras cristalizadas y eso), que es lo más general, para darle singularidad. En la órbita de la singularidad la idea es conectar ese uso particular del lugar común con la literalidad, tomar las palabras al pie de la letra, atendiendo a la materialidad misma de la lengua, a lo concreto en oposición a lo simbólico/metafórico. La propuesta sería que en el TPC esto se radicaliza, haciendo que se pase a incluir el trabajo físico como una huella fantasmática de la presencia material del cuerpo en la obra. Estoy trabajando en el proyecto de tesis ahora mismo, entrego una primera versión en diciembre, y la versión final en febrero/marzo, y ahí empezaría a escribir.

En otro orden de cosas que no tiene nada que ver con lo académico, con un amigo planeábamos hacer una suerte de festejo de cumpleaños de Osvaldo el año que viene, en un bar, donde algunas personas que lo conocieron cuenten anécdotas, quizá pasar los audios donde lee sus textos o que alguien recite algún poema, pero esto todavía no es 100 % seguro.

En todo caso, lo académico me sirve de excusa para poder seguir merodeando por ahí, de hecho estuve dudando hasta último momento si tomarlo como “objeto” de estudio porque me parecía impertinente someterlo al escrutinio de toda la burocracia que se mete en esa escritura, pero después me acepté como la lecto-

ra perdida en y fascinada por esta obra que soy, ya irremisible e inexorablemente “la vida dedicada a eso” y nada, intentaré hacer lo mejor posible entre mis limitaciones y los parámetros que impone la institución.

En caso que se pueda de algún modo acceder a los materiales, de la forma más conveniente para vos, sería genial. Si no se puede lógicamente no hay problema.

Te mando un beso
Agustina

II

El 26 de enero de 2017 fui por primera vez a la casa de Elvira Lamborghini, la única hija del copista. En ese entonces su departamento estaba cerca de Pueyrredón y Santa Fe. Elvira había vuelto hacia poco de Barcelona. Viajó al enterarse del fallecimiento de Hanna Muck, la última pareja del autor y la primera –y única– en ponerle fin al derrotero del *fastidio de la vida de hotel* que aquel había comenzado en 1968, tras la ruptura de las nupcias con Pierángella Taborelli, madre de Elvira. La editora alemana se encargó por completo de asegurarle un techo, alimentos e insumos para su trabajo artístico. El destino, como el cambio de sexo, funcionaba: “lo conseguí”, confesó Lamborghini en el *Teatro Proletario de Cámara* (2008), “soy un Frau-de” (142). El revire del alemán chancea la estafa a las posiciones tradicionales: aquí la editora es el señor de la casa (“Herr”) y el escritor oficia de esposa (“Frau”). En este contexto, Lamborghini no se siente ni argentino ni catalán, sino ciudadano del cantón de Uri. Una carta enviada a César Aira en 1981, antes de su segundo y definitivo viaje a España, es explícita al respecto:

Ahora que tengo, digamos, “un destino” (irme a España), compruebo que lo que deseaba era eso: tener un destino, no irme a España: es seguro que ya lo sabías, me consta, así como no ignoro –dada mi compulsión a la compulsión de repetición– que pasar hambre y problemas de alojamiento y “torturas neuróticas” por poder o no poder escribir (Nada que ver con ninguna “flexión”, reflexión kafkiana. En mi caso se trata de un grado de inhibición –aun cuando escribo– que linda con la ineptia) en Barcelona o en Mar del Plata es exactamente lo mismo. O peor, más grave todavía, en Barcelona. Pero la angustia –terrorífica y no exagero– reside precisamente en esta búsqueda desesperada de “cambios”, étlicos a veces y de sexo, cuando lo que en verdad me pasa es que no logro ver la diferencia (ni siquiera entre leer y escribir, o entre vivir en Cantón de Uri o en El Cairo, o entre el dolor y el placer)” (citado por Ricardo Strafacce, 2008: 890).

Elvira trajo a nuestra Gran Llanura de los Chistes² todo lo que Lamborghini produjo en el Reino de Esquirolandia³ durante los últimos años de su vida, que hasta entonces había permanecido bajo el cuidado de Hanna. En un par de valijas de dimensiones considerables, despachó una de las obras más fascinantes del siglo XX como si se tratara de ropa y enseres personales. Pese a que lo intentó, no consiguió ningún apoyo institucional. Es cierto que la institución no se hizo cargo del traslado porque tanto la institución como la historia siempre están demasiado ocupadas⁴. Pero también es cierto que Lamborghini, en dos o tres de sus más de cien cuadernos catalanes, anotó –subrayando– una frase particular de Víctor Tausk: *el resultado del presente trabajo apenas va más allá del valor del material empleado para obtenerlo*.

Aquel 26 de enero de 2017, Elvira se acercó a un fichero gris, parco, soviético. Revolvió algunos cajones y me alcanzó los manuscritos de *La causa justa* (1983) y *El pibe Barulo* (1983), creo, y un par de cuadernos. Y luego otros cuadernos. Y pinturas. Y libros intervenidos. Si bien ciertos textos ya habían sido publicados en las cuidadas ediciones de César Aira, en los más de 100 cuadernos prácticamente vacíos que Hanna mantuvo con ella hasta su muerte –supongo que por cuestiones prácticas habrá considerado innecesario hacerlos llegar a Buenos Aires– había requechos de escritos y dibujos, todos inéditos. Además de ser ellos mismos, los cuadernos intervenidos, obras. El mueble industrial y soviético también resultó una suerte de *Puerta del Infierno* dantesca de Auguste Rodin. Los objetos tenían esa misma consistencia material de las cosas.

III

From: Paola Cortes-Rocca
Subject: Archivo IIAC
Date: April 27, 2018 at 11:32:18 AM GMT-3
To: elvira

Hola Elvira,

Qué bueno verte ayer! Me encantó la charla sobre la circulación de Lacan y las cosas que nos explicaste. Me quedé pensando bastante sobre eso, sobre la relación entre los textos y las prácticas y los modos en que circulan, se interfieren y se interpretan

² La argentina Buenos Aires en la que recalán, solo para su pérdida peor, el polaco Jansky y el japonés Tokuro de *La causa justa* (2011).

³ “El pequeño burgués fatuo lleva en su sangre descubrir, cada tantos años, que la derecha siempre lleva las de ganar. Exitista y maleducado, difícil será explicarle que dicho isócrono triunfo no se origina en la superioridad de sus cuadros, ni en el buen gusto en el vestir –teoría cara al Reino de Esquirolandia, léase Cataluña” (Lamborghini, 2019: 233).

⁴ “La historia ha resultado tan ocupada que ni siquiera se le puede escribir una carta” (Shklovski, 1971: 36).

en relación a esa circulación y esas interferencias. Así que doble “también”!

Hablamos con Martín y se va a poner en contacto con vos. Mientras tanto te dejo el link del archivo para que lo mires con más tranquilidad. Se llama Archivo IIAC porque es el archivo del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura Norberto Griffa, de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. En Fondos y Colecciones se puede ver el material que hay de cada autor que está alojado en el archivo. Mira el de Lens o el de Juan Carlos Romero que son buenísimos por el tipo de material que incluyen (cuadernos gloria, posters, etc.). <http://archivoiiac.untref.edu.ar/>

Que disfrutes mucho de Roma. Te mando un beso,
Paola

Paola Cortes Rocca
Investigadora Adjunta - CONICET
Profesora Adjunta - UNA / UNAHUR
Docente de la Maestría de Estudios Literarios Latinoamericanos –
UNTREF

Los tres golpes

*Por estas tres plagas que salían de su boca,
fuego, humo y azufre,
murió la tercera parte de los hombres.*
San Juan

I

Un panfleto pornopolítico de 17 páginas fue la primera piedra que, libre del pecado de consensuar con la Gran Literatura, arrojó Osvaldo Lamborghini. *El fiord*, publicado por la editorial fantasma Ediciones Chinatown en 1969, sigue haciendo hoy, en 2022, ondas⁵ en la superficie de embarre lacustre de las nuevas escri-

⁵ “Antes de proceder a un análisis sistemático, estas apretadas notas procuran hacer las veces de un trampolín, que incite a arrojarse a la pesca de noctilucas carnales en las ondas de *El fiord*. Si el texto crítico en su ‘lealtad’ a aquel sobre el que se monta, no se deja llevar por el arrastre (resaca de la marisma) de una escritura tan perturbadora y potente como la de Osvaldo Lamborghini, si se pretendiese realizar, al respecto, una operación de decodificación aséptica, córrese el riesgo de anular la fuerza en los entramados de la operación ‘traductora’, que se revelaría así ‘confiscatoria’” (Perlongher, 2008: 125).

turas rioplatenses. Mas su producción catalana malconocida, que se extiende desde las orillas de 1981 hasta el mar adentro de 1985, cuando un 18 de noviembre desata las ligaduras y deja que el agua lo arrase⁶, habrá de dar el golpe de gracia. La partida de lanzas de Lamborghini cruje con un ruido muy otro del que hicieron las cuerdas de la guitarra cuando Fierro⁷ cortó las amarras. Es un ruido táctil. Va hacia lo objetual.

II

Lamborghini se va, como quien se desangra, en una *Ida* inexorable a la Tierra Adentro de las Últimas Poblaciones. En esa geografía del despoblaje todos los tiros suenan a la vez⁸. Es la salva de una pérdida definitiva, perfecta⁹. Son los dardos, sin blanco. Después de *El fiord* (1969), después de la convulsión de escritura de 1983 en la que produciría, entre otros, *El pibe Barulo*, *La causa justa* y *Tadeys*, circa 1984 tiene lugar el segundo apedreo a las límpidas aguas del lago¹⁰ literario. Allí comienzan a burbujear, producto del manotazo de ahogado de una literatura hundida para siempre¹¹, las pinturas, los dibujos, los collages. El cenit inespecífico del *Teatro Proletario de Cámara* (1981-1985).

III

Pero, vencida, la tercera parte¹² llega. Sorpresivamente, las aguas celestes del discurso¹³ se tornan rojizas por la contusión tramada por lo trino. El reverbero arrumba, está arrumbando, en las costas despatriadas de este lado del Atlántico, una *rien*, *cette* écume perlada de incrustes fósiles en los que el porvenir fosforece como una luz mala: sílabas que nadan¹⁴, muy monas, antes de hundirse en el hadal oscuro de la página en blanco. Sílabas sueltas, como vagones

⁶ “Mis últimos movimientos fueron escupir el pañuelo con el monograma de familia y mirar en la billetera el retrato de los compañeros. Después desaté las ligaduras y dejé que el agua me arrasara. A mí. A los obenques” (Lamborghini, 2010: 64).

⁷ “Y de un tajo a la guitarra / tuitas las cuerdas corté” (Hernández, 1897: v. 1985-1986).

⁸ “Ahora el betún se desangra en la uña villana. Todos los tiros a la vez, y los dardos. Patán. Un círculo y doble abanico. Andando –lo que un marrano en un calvario– andando, emigré” (Lamborghini, 2010: 121).

⁹ “El deseo de ganancia no explica nada, ni siquiera el deseo de invertir en una quiebra, en una quiebra verdadera casi definitiva” (Lamborghini, 2004: 58).

¹⁰ “Cuando más límpidas te parezcan / las aguas del lago / y aun cuando creas / rebosar de plenitud / igual recuérdame / Yo soy tu proveedora de droga” (Lamborghini, 2004: 86).

¹¹ “Literatura, hundirte para siempre” (Lamborghini, 2019: 268).

¹² “TERCERA PARTE, Capítulo XII. En *El Fiord* se lee, sorpresivamente: ‘Entonces apareció mi mujer’. Entonces se lee. No se puede responder” (Lamborghini, 2010).

¹³ “Ya las aguas enrojecen, / pululan sangre así como pulula en sus invivibles células / (el discurso)” (Lamborghini 2010:32).

¹⁴ “Pez tiene una sílaba / El pez nada / Una sílaba nada’ [...] Qué se puede esperar / (una sílaba nada) / de quienes ensartan una perla negra / e insisten / y prosiguen / y no retroceden” (Lamborghini, 2004:122).

descarriados. El 20 de noviembre de 1984 se registra el comienzo del final de la saga. En el andén del escrito “nov. 20. 1948 / SAGA, EDAD DE E. H. BRIO” figura la siguiente inscripción:

Llevo a la vez / unos diez / armados cuadernos como éste. Vagones fiacas, perezosos / detenidos, por no decir internos: / un tren de guerra / como si encontrado, habido hubiese / a mi manera el estilo vaca / de mirar los fulgores y el fragor que cada / tanto pasan: / estrofas más bien de estopa laxa / sin trofeos, resonancias / del tenor (guisa desdoblada) / que no alcanza / eficacia. (Lamborghini, 2004: 368)

Aquel 20 de noviembre, Lamborghini ya tenía unos diez cuadernos armados con sendas Dalfia Oken¹⁵ para dar el tiro de gracia. El 18 de noviembre de 1985, el día del paro cardíaco fulminante, el número de cuadernos ascendería a más de 100. Lamborghini pasó el último año de su vida dedicado, compulsivamente, a la construcción clanca de estos objetos. De subrayar los textos a raer las imágenes para acabar *–doloroso todo final–* rayándose por las cosas, para el Antonine Doinel rioplatense no fueron necesarios cuatrocientos golpes: bastó con tres¹⁶. Para que se abra la Visión: el mar partido que permite vislumbrar la arena de verdad, esa que pisan los camellos¹⁷. Una sílaba nada. Un infantil sujeto¹⁸: un naufragio definitivo, perfecto.

¹⁵ “Galewski jugueteaba en el living con un encendedor de oro. Sebregondi levantó la vista y vio a Sergio, apostado en el rellano del primer piso con una metralleta, probablemente una Dalfia Oken fabricada en Bélgica” (Lamborghini, 2010: 48).

¹⁶ “¿No te he escrito tres veces en consejos y en conocimiento, para hacerte saber la certeza de las ‘palabras de verdad’, a fin de que respondas palabras de verdad a los que a ti te envían?” (*Proverbios*, 22:20-21).

¹⁷ “Sentí la boca inundada por la tierra reseca. Parecía arena. Arena, pero arena de verdad, como esa que pisan los camellos” (Lamborghini, 2010: 98).

¹⁸ “Es grande que sea grande el océano, pero más grande todavía que sus fundadores (Fundadores para América del Atlántico Océano) no osen juntar te ele, el ¡hola! al habla: un teléfono de lo imaginario spanishcamente expiado. Son los españoles. Son los in-vertebrados, los espías son y los fundadores, prisioneros de su sentimiento oceánico, naufragan en EL At-lántico (lógico, por forcluir el puente lógico del barco) mientras el atlántico es perfectamente a nado navegable por el ‘infantil sujeto’” (Lamborghini, 2019: 462).

El desfonde

*Todo eso no tiene fondo,
se ha desfondado todo eso.*
Osvaldo Lamborghini

I

Gracias a las gestiones de la docta genial Paola Cortes Rocca, Elvira accedió a que todo el material del fichero industrial, e incluso el mismísimo mueble, sea cedido en guarda al Archivo IIAC de la UNTREF, donde comenzaron tareas de limpieza, clasificación y digitalización de una obra monumental, que al día de hoy, dado el volumen desbordante de material, siguen en curso. Actualmente, en la web del Archivo IIAC puede consultarse el Fondo Osvaldo Lamborghini –que comprende su producción catalana entre 1981 y 1985– digitalizado hasta el momento. Miles de páginas se acomodan a lo largo de tres series: manuscritos literarios; dibujos, pinturas y collages; libros de artista. Para la fecha en que el fichero fue cedido en guarda, Elvira se había mudado de Pueyrredón y Santa Fe a Suipacha al 900. Es la edificación que linda literalmente con el Archivo IIAC. *La vida son las cosas de la vida*, diría el hermano menor de Leónidas.

II

Mi trabajo de archivo con el Fondo Osvaldo Lamborghini me permitió ver que la obra del copista recorre, cronológicamente, tres materiales (lo escrito, lo visual, lo objetual). Pese a la sucesión temporal, no hay, aquí, ni progresión ni, mucho menos, evolución. Lamborghini no se inicia como escritor para experimentar con la pintura y terminar, finalmente, como un enrarecido artesano medieval dado a la compulsiva composición de objetos. Tanto el soporte de la página escrita como el del lienzo siempre precario y la superficie de las cosas están recorridos por una misma insistencia. Son tres modalidades signadas por el repiqueteo de una obstinación que pone la cronología lineal en crisis. Lo que opera es una insistencia, un knocking, como el que se oye en Sebregondi retrocede, arriado desde el Macbeth de William Shakespeare por el escriba hasta nuestras costas. Ese repiqueteo, ese tarabust, persigue, a todas luces, un imposible que opera como un norte al que se tiende. La obstinación consiste en meterse en lo que escribe, pinta o construye, de modo tal de hacer de la composición artística un espacio donde sea posible incrustar el aquí y ahora del presente de producción y, al menos fantasmáticamente, la presencia singular de aquel amanuense que realiza las diversas obras.

El tramo inicial es el de la escritura, y está comprendido entre las fechas que median entre *El fiord*, primera publicación del autor, de 1969, y los textos que produ-

ce, ya en Barcelona, en 1983: *La causa justa, Tadeys, El pibe Barulo* et al. Se trata de un proyecto escriturario signado por la impronta que destaca el trabajar la materialidad del lenguaje, por el afán por devolverle al español rioplatense todo aquello que le deniega la abstracción estructural que marca a fuego la lengua, y por la persecución de lograr infiltrar en el producto artístico la materialidad de lo autobiográfico. Entonces, 1969-1983. Luego, la temporalidad se enmadeja, abruptamente se acelera: el segundo tramo corresponde desde fines de 1983 hasta noviembre de 1984. En este período se da un salto de la letra a su contaminación con lo visual. Es entre estas fechas, mayormente, cuando produce el *Teatro Proletario de Cámara*, dispositivo en el que la materialidad se expande hasta incluir como materia prima y primordial la imagen. A este tramo pertenecen, también, más de 1200 obras específicamente visuales. Un tercer y último tramo corresponde al período, todavía no indagado por la crítica, que abarca desde noviembre de 1984 hasta su muerte en noviembre de 1985: la entrega a lo objetual. En este breve arco de tiempo, aproximadamente un año, Lamborghini compondrá más de 150 cuadernos artesanales más o menos intervenidos, con apenas restos de escritura o imágenes. En esta instancia, su producción se vuelca al objeto como cosa en sí, no como soporte de otra práctica.

En un texto, probablemente de 1984, el autor conceptualiza la situación que provoca un nuevo corrimiento en su trabajo artístico: “se trata también, designándolo con otro nombre, de un caso: *a un hombre el mundo deja de hablarle*” (Lamborghini, 2011:189). En adelante, como demuestra *Osvaldo Lamborghini Inédito* (2019), aquel al que la escritura le brotaba, al igual que a Martín Fierro, *como agua de manantial*, se verá impedido de escribir. Un nuevo salto seguirá a aquel que fue de la letra a la imagen, este para dedicarse al armado frenético de cuadernos artesanales que permanecerán vacíos o apenas cruzados por alguna frase o intento de relato, en el que la compulsión por el trabajo manual hace ceder a la escritura, coronando con ironía de plata aquello de *primero publicar, después escribir*.

En este trayecto –como quien dice el trayecto de un disparo–, nada está más lejos que los miasmas darwinistas de la *evolucón* o la creencia alucinatoria del *progreso*. Se trata, con todo el rigor, de la insistencia de la *retombée* en los términos en que la propone Severo Sarduy (1987), una temporalidad de a saltos en la cual la consecuencia de un hecho (el abandono de la escritura y lo plástico por la exasperación del trabajo manual-objetual) precede a su causa. La obra de Lamborghini aparece como un continuo marcado por la insistencia de la *retombée*: de la búsqueda por trabajar con la materialidad del lenguaje se exaspera el plano del discurso hasta llegar a experimentar con la textura particular de lo visual, para acabar en otra versión de la materia, esta vez concreta, literal, “arena de verdad”, como la que se enuncia en “Sonia (o el final)”, cuando el cuerpo arrendado a la compulsión por la escritura pasa a la compulsión por el armado manual de cuadernos y otros objetos.

*

En ciertas zonas del panorama crítico comenzó a coagular en torno a la obra escrita lamborghínea una constelación inestable que incluye la oralidad y sus semblantes fantasmáticos de corporalidad, las frases hechas como una particular condensación de la lengua en la que anida tanto el poder legislativo de la cultura como la posibilidad de subversión, la literalidad que lleva al ras del suelo del sentido y la materialidad que arrastra hacia los aspectos gráficos y sonoros de la lengua. Estas vías parecen detenerse ante un límite –lo denotativo (Pauls, 2014) y lo real (Rosa, 2004)–, punto de no retorno de lo literario. Para la crítica, este rechazo de lo simbólico y el afán por incorporar un real en la obra llevan a la destrucción de la literatura al instituir un atentado contra la significación. En el *TPC*, la denotación, al no ser simplemente lingüística y extenderse hacia la imagen –e involucrar precisamente la pornográfica, aquella que más abusa de postularse como lo real sin mediaciones– toma nuevas aristas.

Tras trabajar con la lengua llevándola artificiosamente a cierto grado de literalidad y materialidad equiparable al nivel denotativo puro de la imagen fotográfica, Lamborghini decide incorporar en el tramo visual dos nuevos niveles, la imagen pornográfica y el manuscrito iluminado, como otras formas de insuflar materialidad a la página literaria desde otras fantasmagorías de lo concreto: los cuerpos excedidos de presencia del porno y las marcas del trabajo físico. La inclusión de lo visual en el *TPC* continúa, por un lado, aquella voluntad denotativa percibida por diversos críticos en el trabajo por la lengua, y permite, por otro, reformular lo literario en el momento mismo de su desborde definitivo. Los objetos, por su parte, serán asimismo la encarnación concreta del impulso denotativo que clareaba desde el alba más temprana de la obra y refulge, como un sol negro, en su ocaso, cuando ya no queda espacio para la escritura.

Mientras, para Alan Pauls (2014), la pasión que tiene a la literalidad como “el horizonte primero y último de la literatura” se paga en el *TPC* con “la propia extinción, el fin de la literatura misma” (112), es posible matizar la afirmación y sostener, colocándose más próximo a la postura de Arias, que se trata de una modificación de la noción de escritura y de literatura. La pulsión por lo literal y denotativo y el acento en la materialidad no conducen al fin sino a sus confines en el *TPC*, a las puertas de lo que será su redefinición en tiempos de pérdida de especificidad de las prácticas artísticas.

*

Las marcas de lo particular se imprimían en la materia escrita, *grosso modo*, mediante dos vías: por un lado, mediante el derrame autobiográfico y la obstinación de narrar el aquí y ahora, incorporándolo a la trama del relato; por otro, con el trabajo al nivel de la lengua. Las frases hechas, reino de lo general y lo remanido, se desactivaban, introduciendo en ellas la singularidad, procedimiento que

se extendió a las palabras mismas, buscando interrumpirlas para suspender en ellas el atronador eco del lenguaje del orden al reparar en su veta material. En el *TPC*, estas modalidades se mantienen pero la inclusión de lo visual y lo artesanal agrega una tercera vía. Si imágenes y libros se imprimen en serie por igual, contra la serialidad de las imágenes se opondrá un trabajo manual que las singulariza, así como contra la abstracción de la página literaria se hará del libro un archivo, un *container* que conserva los gestos –escritura, trazo, dibujo, pintura, encuadernación– que lo componen. Gesto que habrá de llegar al *summum* en la producción objetual, donde lo que prima es el armado de un objeto-libro al que ya no es necesario escribir ni pintar, bastando con el hecho incontestable de su sola presencia física.

Lamborghini agota el lenguaje intentando inscribir en él, como en una superficie, la huella de la singularidad. Dejándolo exhausto, estirará los límites de la literatura hacia su confín. Ambos impulsos tienen que ver con un vuelco hacia lo literal y lo denotativo que abre nuevas perspectivas para la literatura. Como señala Paola Cortes Rocca (2016), el texto literario no tiene materialidad, no hay objeto porque está hecho para ser reproducido. El trabajo de Lamborghini apuesta, precisamente, por “infundir materialidad a la página abstracta de la literatura” (245). Para calibrar la potencia de estas torsiones, es necesario situarlas en relación con ciertos procedimientos y problemáticas propios del arte plástico contemporáneo: el énfasis en la materialidad, la potencia estética de la denotación pura, el trabajo con el índice y la constitución de la autoría en términos curatoriales.

*

Del proto-art-chivo que es el *Teatro Proletario*, los objetos arrastran al art-chivo a secas. ¿Meter chivo por liebre? ¿Hacer de la obra un chivo expiatorio porque “Dios mío, el arte es cosa del pasado” (Lamborghini, 2011: 238)? ¿Devenir de la obra hacia el archivo trizado, en una línea que se fuga hacia lo tosco de la animalidad? Este desmoronarse doble, de la obra y del archivo, no deja de tener elocuencia. Quizá el *Teatro Proletario de Cámara* y los últimos cuadernos inéditos de Lamborghini no sean solo el canto del cisne de su estética sino un síntoma del desmoronamiento de todo un modo de producir y conceptualizar la literatura. Estas obras –palabra que se mantiene solo a título provisional– desbordan los límites de lo literario y lo visual para derramarse en lo que años después se conceptualizaría como “arte inespecífico”, ciertas prácticas que desbordan los límites en su pulsión desclasificatoria. Este trabajo hace de la gesta de un “Pan / Plino Archivo” (Lamborghini, 2019:425) el centro de la práctica. En este archivo de lo real despedazado, archivo y experiencia no se contradicen ni autoaniquilan, sino que se conjugan en la formulación de un concepto de obra estriado por el exterior que sugiere nuevas operaciones y conceptos.

Además del *TPC*, a Lamborghini la muerte lo encuentra trabajando en otros proyectos incipientes. Una porción no menor de su tiempo la ocupó en la confec-

ción de diversos cuadernos y cigarreras artesanales; otra, en intervenir libros ya escritos. Cierta compulsión por el armado del objeto, por la confección a mano del artefacto, empezaba a primar sobre la invención literaria a secas. Muchos de estos cuadernos, forrados con imágenes pornográficas intervenidas, tenían escritas o dibujadas solo las primeras páginas. Algunos eran abandonados sin más, otros, en cambio, guardan todavía prolijos recortes de imágenes que el autor había seleccionado, con cautela o desdén, para incorporar a nuevas producciones que no llegaron a realizarse. Tras el *TPC*, entonces, aparece este *art-chivo* que da cuenta de un viraje en el trabajo literario, de un abandono, ya el último y definitivo, de la obra en su sentido clásico.

Restos de la literatura, cáscaras de frases, clichés, imágenes estereotipadas, materiales menores, todo el arsenal chatarrero que Lamborghini convoca puede pensarse bajo la égida de la basura. Las sobras –de la lengua, de la literatura, de la producción industrial, del presente–, aquello que no tiene valor, desacralizado y desdeñado, es el material estético preferido que, al ingresar en el *art-chivo*, desdibuja sus contornos, alejándolo de la idea de obra y aproximándolo, más bien, a un archivo incompleto de residuos donde lo simbólico abdica ante el peso de la materialidad de las palabras y la denotación de las imágenes.

Estos *art-chivos* no se dejan leer, siquiera en este marco, bajo la premisa de una idea constructiva de la forma. Pero no solamente se alejan de la obra orgánica, algo que ya habían llevado adelante los diversos movimientos conocidos como vanguardias históricas. Lamborghini avanza un paso más, y aquí va más a tono con la estela de experimentaciones de corte vanguardista de la segunda mitad de siglo argentinas, lo cual lo coloca más cerca de un Alberto Greco o de una Mirtha Dermisache que de autores contemporáneos como sus coequipers de *Literar*, Germán García y Luis Gusmán.

“La inconsistencia y la no-delimitación son atributos divinos” (72), escribe Pascal Quignard (2012). Tales son los emblemas que escoltan la obra objetual de Lamborghini. Reacio a las clasificaciones, es el anarchivo quien viene en auxilio cuando la *obra* dio lugar a la *zozobra*, a las *sobras*. En estas producciones esta vocación se patentiza: todo se agolpa para labrar la puesta en escena teatral de libros indefinibles que resisten tozudamente las clasificaciones y llevan al paroxismo la indistinción que el autor proclamaba entre prosa y verso hasta volverse todo indistinción. Si “las palabras son el último intento / antes de la pérdida definitiva” (Lamborghini, 2004:245), en los cuadernos la pérdida ya es un hecho y la literatura apenas si se arrima, alguna que otra vez, al chasqueo de ciertos estertores.

El ensueño de la razón, decía Goya, produce monstruos. Uno de estos ensueños tuvo que ver con la aspiración de un arte autónomo, prolijamente separado de la vida. El *art-chivo*, una vez depuesta cualquier jerarquía, tiende a confundirlo todo: lo que es de la escritura y lo que es de la vida se encuentran enmarañados,

superpuestos, al precio de haber desertado de hacer obra en sentido clásico. El vuelco es hacia lo táctil, aquel sentido considerado bajo dado que permite diferenciar muy poco, estando en los hombres apenas más desarrollado que en los moluscos. Será después del *TPC* que a Lamborghini la muerte lo encuentre trabajando en otros incipientes proyectos sin salida.

En ese entonces, empezó a surgir una selva espesa de *art-chivos* incompletos que dan cuenta de un viraje en el trabajo literario, de un abandono, ya el último y definitivo, de la obra en su sentido clásico. La –novísima– compulsión por el armado del objeto-libro se anexa a otra –añeja pero igual de acuciante– compulsión por el comenzar y recomenzar, que puede leerse en un dato tosco: la cantidad de veces que figura, en sus múltiples variantes, el verbo “empezar” en el marco de su producción. Ambas compulsiones se articulan y se vuelven literales en el armado de cuadernos que nuestro copista garabateaba en algunas páginas salteadas para luego abandonar.

Los cuadernos son mero registro sin finalidad: no sirven de nada, nada conmemoran ni proponen, nada salvo el desmarcarse de la mano puesta a la actividad útil. Contra el anquilosado afán de poner el estilo al servicio de alguna causa, sus últimos trabajos ponen “EL ES / TI / LO AL SER / VICIO” (Lamborghini, 2019:398). Una contra-ontología de la corrupción que se quiere pamplinoide, atontada, viciosa, si entendemos al vicio en su acepción etimológica como un defecto físico, una falla insubsanable, fundante, en la hechura de la imagen o la palabra, que pone en crisis tanto al archivo concebido como orden y ley como a la obra entendida como forma dotada de cierta especificidad.

III

Comencé a ir asiduamente al Archivo IIAC en 2017 y, en 2019, como resultado de mi investigación, publiqué, junto a Néstor Colón, el libro *Osvaldo Lamborghini inédito* (Ed. Lamás Médula, Buenos Aires, 2019), un volumen de más de 500 páginas de texto inédito acompañado con 50 ilustraciones que ofrecen un atisbo de la obra plástica del autor: pinturas, collages, fotografías intervenidas, dibujos, manuscritos iluminados. Pero hay algo de lo que ese libro no pudo dar cuenta. Y tampoco lo logró la primera exposición del material gráfico de Lamborghini realizada en el MACBA de Barcelona en 2014. Se trata de los objetos.

De 2017 para acá, publiqué artículos académicos sobre el material del Fondo Osvaldo Lamborghini en revistas como *E-verba* (Buenos Aires-Berkeley), *Mitologías hoy* (España) y *Grafógrafxs* (México). Fui entrevistada para hablar de mi trabajo con el Fondo tanto en medios nacionales (*Infobae*) como internacionales (*Firma-ment*, de EE.UU.). Mis estudios posdoctorales también versaron sobre el material que el Archivo IIAC se encuentra digitalizando. Mi tesis de maestría, *El uso de lo residual en el Teatro Proletario de Cámara de Osvaldo Lamborghini*, realizada en el marco de la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos de la UNTREF, atien-

de a esas ocho carpetas de hojas móviles que suman más de 500 páginas y que ya están en la web del Archivo disponibles para su consulta. Mi tesis doctoral, producida en el Doctorado en Teoría Comparada de las Artes de la UNTREF, *La retombee de la materialidad en la obra de Osvaldo Lamborghini (1969-1985): lo escrito, lo visual, lo objetual*, vuelve a arremeter con el material del Fondo. Empléé tanto objetos ya digitalizados como otros que aún están en vías de limpieza y digitalización, a los que el Archivo me permitió acceder en regulares visitas de forma presencial.

En 2019, el Fondo Nacional de las Artes me otorgó una Beca Creación para comenzar las labores de investigación inicial del documental-ensayo de corte experimental *Un brillo de fraude y neón*, que trabaja con todo el material del Fondo Osvaldo Lamborghini, prestando especial atención a aquellos objetos de mostración tan esquiva. A fines del 2021, la Agustina Pérez que escribe se alió con Agustina Pérez Rial, directora de cine y comandanta de la productora audiovisual Fiørd estudio. Me postulé a Mecenazgo y obtuvimos la financiación para comenzar a pre-producir el documental. En 2022 trabajé con bríos renovados en el guion, y por estos días me anoticiaron que el proyecto fue seleccionado para participar de un taller de guion impartido en el marco del Festival Internacional de Cine Documental ATLANTIDOC en Uruguay. Actualmente, junto a Cortes Rocca, estamos trabajando en lo que será la primera muestra de la obra visual y objetual de Lamborghini en el país.

El trabajo arqueológico con los postreros materiales lamborghíneos viene a debatirse contra el poder reificador del archivo, contra su fuerza estatuarial, monumentalística. Desafiando cualquier clasificación, poniendo en crisis órdenes y jerarquías, las últimas producciones del copista son la pirotecnia que hace estallar el estatuto de la literatura y la concepción de lo escrito, que insisten, no obstante, como el retumbe táctil en el golpeteo leve de sus esquirlas yacentes.

Referencias bibliográficas

- Apocalipsis y Libro de Job (2013). Titivillus.
- CORTES ROCCA, Paola (2016). "Flores de papel. Cruces entre la fotografía y la literatura". En *Javeriana*, vol. 20, nº 40.
- HERNÁNDEZ, José (1887). *El gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires: Librería Martín Fierro.
- LAMBORGHINI, Osvaldo (2010). *Novelas y Cuentos I*. Mondadori.
- ___ (2011). *Novelas y Cuentos II*. Buenos Aires: Mondadori.
- ___ (2019). *Osvaldo Lamborghini inédito*. Buenos Aires: Lamás Médula.
- ___ (2004). *Poemas 1969-1985*. Buenos Aires: Sudamericana.
- ___ (2008). *Teatro Proletario de Cámara*. Barcelona: AR.
- PAULS, Alan (2014). "Pornoliteral". En *Lamborghini, O. et al. El sexo que habla*. Barcelona: MACBA.

PERLONGHER, Néstor (2008). "Ondas en *El Fiord*. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini", *Prosa Plebeya*. Buenos Aires: Colihue.

QUIGNARD, Pascal (2012). *El odio a la música*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.

ROSA, Nicolás (2004). "Los confines de la literatura o Los hermanos sean unidos". En *Lucera*, n °5.

SARDUY, Severo (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

SHKLOVSKI, Viktor (1971). *Zoo o cartas no de amor*. Barcelona: Anagrama.

STRAFACCE, Ricardo (2008). *Osvaldo Lamborghini. Una biografía*. Buenos Aires: Mansalva.