



Orbis Tertius, vol. XXIII, n° 27, e077, junio 2018. ISSN 1851-7811
Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

La fascinación biográfica. (Una lectura de *Oswaldo Lamborghini, una biografía*, de Ricardo Strafacce)

Carlos Surghi *

* Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Cita sugerida: Surghi, C. (2018). La fascinación biográfica. (Una lectura de *Oswaldo Lamborghini, una biografía*, de Ricardo Strafacce). *Orbis Tertius*, 23 (27), e077. <https://doi.org/10.24215/18517811e077>



Esta obra está bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es_AR

La fascinación biográfica. (Una lectura de *Oswaldo Lamborghini, una biografía*, de Ricardo Strafacce)

Carlos Surghi
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

RESUMEN:

*El presente trabajo aborda el problema de la biografía como forma en la tensión obra-vida. Partiendo de ciertas consignas del romanticismo alemán se busca establecer de qué modo la autonomía de la obra incorporó la vida como material sensible de la literatura. Sin embargo, la vida entendida como experiencia requeriría de una forma que sea capaz de narrarla como lo que efectivamente es: una sucesión reflexiva y biológica, y en el caso de una vida literaria, una sucesión de momentos intensos. La biografía entonces como forma sería no solo un modo de contar sino también el resultado de una fascinación que el biógrafo manifiesta hacia su biografiado. Desde esta perspectiva el texto *Oswaldo Lamborghini, una biografía* (2009) de Ricardo Strafacce sería un claro ejemplo de fascinación biográfica, pues su escritura atiende no solo a contar una vida, sino también a hacer con ella un método de escritura.*

PALABRAS CLAVE: *biografía - fascinación - escritura - vida - experiencia - Lamborghini .*

ABSTRACT:

*This paper deals with the problem issue of biography as a form of work-life tension. Starting from certain principles of the German Romanticism, it is sought to establish how the autonomy of the work literary piece incorporated life as a sensitive literature material of literature. However, life understood as experience would require a method capable of narrating it as what it actually is: a reflexive and biological succession, and in the case of a literary life, a succession of intense moments. Biography then as a generic form would be not only a way of way of narrating but also the result of the the biographer's fascination the biographer manifests towardsfor her or his biographee. From this perspective, the text *Oswaldo Lamborghini, a biography* (2009) by Ricardo Strafacce would be a clear example of biographical fascination, because his writing not only counts deals withon narrating a life but also on doing creating with it a method of writing a writing method with it..*

KEYWORDS: *biography - fascination - writing - life - experience - Lamborghini .*

I

¿Cómo contar la vida de un escritor si al fin y al cabo en él lo que importa es su concepción del mundo? ¿Por qué observar lo circunstancial por sobre lo abstracto? ¿Es la vida lo que realmente importa antes que la poesía? Desde el primer romanticismo hasta su versión tardía, la poesía –lo que podríamos llamar la obra, lo que finalmente se erige como una síntesis genial, una visión del mundo o una revelación objetivada– ha sido el elemento preponderante de una atención crítica que se destaca por sobre las simples circunstancias de la aventura emprendida por el genio. Su nacimiento, su formación, los itinerarios intelectuales y sentimentales, la más mínima anécdota de un sujeto y su tiempo, si bien importan al proceso de obra, parecen no ser tan importantes para el mismo sentimiento romántico de lo crítico. Sin embargo, en uno de los *Fragmentos del Lyceum*, de 1797, Friedrich Schlegel plantea que: “El ingenio es una explosión del espíritu latente” (1994: 60). De algún modo la reacción química que de él emana –de ese modo podríamos entender una referencia a *witz*, traducido aquí como ingenio– se dispersa en mil formas, aunque en la poesía, encontraría su autonomía de origen. Aun así, el material latente, más allá de volverse una forma, es también el combustible de la vida

interior; de esa manera lo señala Schlegel en la célebre *Conversación sobre la poesía*: “¿Qué puede tener un valor más profundo que aquello que estimula o alimenta de alguna manera el juego de nuestra formación interior?” (2005: 76). Como podemos apreciar la disyuntiva del contenido y la forma ocupa la escena central del primer romanticismo, y, en sus apreciaciones más extremas, llega hasta la indistinción por parte de la voluntad creativa:

Y ¿qué informe de viajes, qué colección epistolar, qué autobiografía no sería para quien los lee en un sentido romántico, una novela mejor que la mejor de todas aquellas? [...] Las *Confesiones* de Rousseau son, según mi manera de ver, una novela sumamente lograda; *Eloísa* sólo una muy mediocre (2005: 85).

La dimensión confesional de la vida, la apariencia de inmediatez que recubre a toda experiencia, por lo visto no carece de importancia, aunque tal vez, su verdadera importancia sea la indistinción que produce el “leer en un sentido romántico”. En esta indistinción, tal vez la más productiva de los orígenes teóricos de la literatura, habría que plantear la pregunta, ¿qué forma le cabe a la vida?, ¿tal vez la poesía como momento epifánico de la experiencia?, ¿acaso la novela, como artificio máximo de una subjetividad?, ¿o por qué no la biografía, como expectación de los diversos estallidos de un sujeto en un determinado tiempo?

Como podemos apreciar, lo absoluto es selectivo; el todo, como un olvido de las partes, es un olvido del comienzo. Si bien hacia fines del siglo XVIII y comienzos del XIX emerge lo que podríamos señalar como *una vida romántica*, digna de contarse, de volverse relato a voces o escrito, esa misma vida se ve reducida a ser origen, mito de un nombre, restos del espíritu en su carrera ascendente. La vida, como despliegue temporal, como serie de hechos y hasta como un todo biológico, es aquello que queda por detrás de la unidad estética. Por más que Goethe la equipare a la poesía, el sentido de verdad jamás estará en la vida; esta última es demasiado compleja para presentarse como tal a la fascinación filosófica del romanticismo –aunque importa siempre y cuando pueda ser reducida a forma. El mismo Lukács hablará sobre la necesidad de forma para todo destino. Para él, entre poesía y vida solo el *dichtung* se autonomiza, se vuelve espíritu. La vida apenas si queda maltrecha, reducida al efecto de un mito: la propagación de versiones, oscuridades, simples anécdotas de una voz y un cuerpo que no llegan a las alturas del pensamiento. Pero entonces, ¿qué hace el romanticismo con la vida entendida como tránsito, accidente, circunstancia vital, día a día de un sujeto? En realidad, cuando el absoluto de la obra pierde interés, se vuelve pues incomprensible, oscuro y distante; la vida, esa aventura que pensó, reflexionó sobre *la vida misma*, cobra interés como relato. Contar una vida es otra forma de la experiencia, distinta a la forma novelada, pero que requiere de la novelización para volverse próxima a todo lector. Aunque habría que señalar que, por debajo del contar, se oculta un deseo de forma para lo biográfico que no es solamente *la forma de lo biográfico*. Por lo tanto, si cada biografía es un sujeto –como tema y como escritura– no cabe duda de que cada biografía es un método, en el sentido de que el método es un camino.

Lo que aquí denominamos la *fascinación biográfica* emerge cuando la obra se eclipsa, cuando ya nadie lee Balzac, pues Balzac como obra es un absoluto fuera del tiempo; ¹ la fascinación biográfica emerge cuando Proust necesita volverse verosímil ante la impresión épica que deja su escritura del tiempo perdido; en definitiva, cuando la literatura en su fuga hacia adelante no hace más que presentar vidas excepcionales, vidas que no podrían repetirse, no solo por sus condiciones materiales, sino también por la profundidad espiritual que las hizo posibles; ahí entonces lo biográfico le presta voz a la vida, despliega un método que por momentos debe saber contar, pero también ensayar, ejercer la crítica al momento de recorrer su particular camino. ²

II

Si la vida es lo que sigue a la clausura de la poesía como absoluto; la biografía como forma se vuelve destino. Pero, aun así, ¿alcanza la autonomía de otros géneros como para otorgarle un absoluto reflexivo a esa vida que sirvió a la obra? Si toda biografía propone una interpretación de una serie de hechos, esta necesariamente nace como reducción, como un velo que se adhiere al verdadero rostro de la vida. El mismo Dilthey intentó

escapar a ese falso camino que asechaba a las ciencias del espíritu anteponiendo al velo de la interpretación la idea de una dimensión mucho más activa entre vida y obra, crítico y autor.³ Partiendo de la premisa de que “la poesía es representación y expresión de la vida [pues] expresa la vivencia y representa la realidad externa de la vida” (1953: 127), Dilthey se propuso retomar la orientación de dicha vivencia y hacerla una con el camino crítico que se emprende tiempo después de todo acontecimiento vital. La reflexión sobre la experiencia vuelta forma, sobre la relación vida-obra, no era más que la postulación subjetiva de un instante de forma propuesto por quien revivía el mundo perdido del autor en el presente del crítico. Para Dilthey la historia literaria, que se tejía en la relación poesía y vida, era mucho más que una serie de datos abstractos y segmentados; era una visión sumamente compleja en la cual intervenían:

[...] la fantasía poética y su relación con la materia de la realidad vivida y de la tradición, con lo creado por poetas anteriores, las formas fundamentales propias de esta imaginación creadora y de las obras poéticas que brotan de esa relación (1953: 126).

Por caso, la pregunta crítica fundamental era ¿cómo comprender a Goethe?, ¿cómo leer los rastros dejados en el tiempo por los hombres representativos, aquellos que no solo eran sus obras sino también sus mismos actos en el tiempo?

La comprensión de la vida no es entonces un simple relevamiento de datos, de fenómenos que responden a una causa que, al objetivarse, se vuelven norma de un sistema, reiteración, continuidad, sino más bien todo lo contrario, en la comprensión de la vida, la experiencia y la reflexión sobre esta están tramadas en la dinámica del azar, el destino y el carácter que, constantemente, entrecruzan el a priori histórico con el pensamiento subjetivo. El enigma de Goethe no se transparenta en su explicación histórica, sino más bien en cómo dicha experiencia tensa el presente mismo de su interpretación. En un ensayo sobre el genio de Weimar, Dilthey, acaso siguiendo esa norma del ensayo que luego Adorno pensaría, parte de lo más simple hacia lo más complejo:

[...] después de tan variados e importantes intentos como se han hecho para comprender a Goethe, acaso no será desatentado que yo, partiendo de unas cuantas tesis generales, me esfuerce en penetrar ante todo en la fuerza y la peculiaridad de la fantasía poética de Goethe, para considerar luego, partiendo de los puntos de vista que se obtengan, lo que fue la obra de su vida (1953: 128).

La *Weltanschauungen* como unidad o aspiración de ese recorrido que va de lo simple a lo complejo, es la imagen buscada por el pensamiento subjetivo de las Ciencias del Espíritu para unir justamente las dos experiencias que se tensan en dicho recorrido.⁴ Por un lado, una experiencia que se ha vuelto objeto, obra, época en sí, y por el otro, una reflexión sobre esta que no es más que una comprensión íntegra, una reconstrucción de otro mundo en el presente.

Así del mismo modo que cada generación debe actualizar su repertorio de traducciones para pensar su relación con la tradición, a punto tal de que no sería descabellado pensar que cada diez años deberían traducirlo todo para sí y la posteridad, cada nueva aventura del espíritu piensa de nuevo su relación con la vida y el lugar otorgado a la experiencia. Por lo tanto, cada biografía buscaría una comprensión integrada de su objeto, lo cual implica un método y una forma, pero también, una intencionalidad. Reconstruyendo un tiempo perdido, interpretando lo que en él es único e irrepetible, pero sobre todo desplegando la potencia de lo narrativo, cada nueva biografía buscaría una comprensión singular no solo de su objeto sino también de su propia forma. Del simple suceso de anécdotas, de la expectativa por lo privado a la fascinación por esa comprensión íntegra de una experiencia de vida que es mucho más que el simple pasado, pues justamente es la fascinación de un pasado que aún continua en el presente, el paso de la biografía literaria se orientaría siempre hacia el lugar vacante de la forma.

III

La biografía siempre es un relato que cuenta no solo su objeto sino también su propio origen, el cual, desde ya, está íntimamente ligado a este. La biografía es entonces un relato que cuenta la intimidad de un momento de fascinación: algo que la crítica o la teoría literaria no han podido contar, pero que esta, al momento de hacer de la fascinación discurso, toma prestado de aquellas varios de sus materiales –como por ejemplo sus presupuestos de pensamiento y sus acercamientos textuales. Sin embargo, el comienzo biográfico tiene que ver con una distinción que opera sobre la subjetividad del biógrafo. Richard Ellmann se ve fascinado ante Joyce por “la continua fusión del acontecimiento y la creación” (1991: 19) que marca su vida y su empresa artística. ¿Cómo comprender a Joyce –que según Ellmann es nuestro intérprete– si no entendemos que para el autor de *Ulises* los acontecimientos se recortan a su atención solo cuando se vuelven recurso artístico a cualquier precio y en cualquier situación? Ciertamente es esto lo que lo lleva a Joyce a ser tomado por los irlandeses como un loco y por los ingleses como un excéntrico, pero he aquí motivo suficiente para que el crítico lo defienda de estos calificativos, o al menos, para que establezca su intención y su origen. Si Joyce es un desafío, lo es en primera instancia porque leerlo es “ver la realidad expuesta sin las simplificaciones de las divisiones convencionales” (1991: 21); pero en una segunda instancia, esa ausencia misma de divisiones convencionales lo transforma en un desafío, pues “es el puercoespín de los autores”, casi imposible de penetrar. ¿De qué está hecha la vida de Joyce y qué relación hay entre esta y su obra? Tal vez Ellmann se preguntó esto y creyó que en la vida encontraría una relación distante y casi silenciosa entre la objetivación de la obra y la discontinuidad vital del autor que había hecho del culto por la desaparición una religión. Gran sorpresa manifiesta al corroborar que

[...] se rodeó de personas que en su mayor parte eran desconocidas: algunos eran camareros, sastres, fruteros, porteros de hoteles, conserjes y empleados de banco, y ese ambiente le era tan necesario a su espíritu como los marqueses y marquesas a Proust (1953: 22).

La visión de Joyce se hace método seguramente en un momento íntimo que ni toda la exégesis literaria sería capaz de descifrar; Ellmann apenas puede detectar el itinerario de esa inteligencia particular que presta atención al dios monstruoso oculto en el detalle insignificante. Para ello debe ir detrás de los camareros, los sastres, los porteros que lo vieron pasar por Europa como un paria. Y en ese plan de rastrear “ese ambiente [que] le era tan necesario”, terminó por emular el mismo método que el del biografiado:

En su obra hay implícita una nueva concepción de la grandeza, entendida esta no como un fulgor sino como una excavación subterránea que de cuando en cuando alcanza la superficie del lenguaje o de la acción. Esa clase de grandeza puede ser percibida también en su vida, aunque camuflada bajo sus debilidades. La grandeza de Joyce le permite ser ruin, extravagante e irresponsable, y al mismo tiempo abarcarlo todo, siendo inflexible y grandioso, lo cual es tan difícil, pero en último término tan fecundo, como la grandeza de *Finnegans Wake* (1953: 23).

La excavación subterránea del artista pasa a ser el método del mismo Ellmann. Si el ejercicio biográfico es una larga interpretación, habría que tener en cuenta no solo la justicia que le hace a su objeto sino también a sus intentos por responder a la fascinación que lleva al biógrafo a convertirse en un obsesivo incansable. León Edel señala que “un biógrafo que trabaja como un artista se convierte en la biografía (1990: 11); aun cuando solo trabaje con los restos de la vida y esos restos sean el alcance otorgado a su método, se podría señalar que “los biógrafos son individuos que de alguna manera completan sus propias vidas al escribir las vidas de otros” (1990: 16). A la simple recolección de datos, a la lectura y al discernimiento crítico sigue necesariamente una transformación del deseo de escritura. Por lo tanto, en la escritura biográfica no se trata solo de dar cuenta de la experiencia de vida acaecida, sino de reconstruir en el detalle y revivir en la totalidad dicha experiencia.

La misma fascinación biográfica puede encontrarse también en Ricardo Strafacce cuando señala que ante la lectura de un relato de Osvlado Lamborghini se preguntó: “¿cómo habrá sido alguien que escribe

así?” (Munaro 2010) En la pregunta la fascinación biográfica encuentra su empuje hacia una experiencia no solo singular sino también obsesiva y absoluta. Del mismo modo que unos cuantos años antes César Aira al leer *El fiord* había formulado –primero como lector y luego como albacea– la siguiente pregunta retórica: “¿cómo se puede escribir tan bien?” (1988: 8), ahora Strafacce estaba nuevamente señalando en Lamborghini una singularidad compleja de asimilar. Circunscripto al terreno de la genialidad por “haber nacido adulto” (1988: 8) Lamborghini solo puede ser amado u odiado, leído o ignorado; pero nunca pasado por alto. De este modo, como pregunta, el comienzo de toda biografía no puede ser otra cosa más que fascinación por la pregunta, pero más que nada por la respuesta.

Podríamos decir que la extrañeza de Lamborghini se consolida y se reduce en la dimensión mítica que toda vida gana para sí. Donde la crítica no puede hablar, porque la literatura es un discurso posicionado en el afuera, el mito produce una dicción que trae de nuevo al centro de la escena la potencia triste de la vida: padecimientos, inverosímiles dolores, miserabilismo y demás afecciones justifican esa obra, la alimentan y a la vez ocultan.⁵ Pero ¿de dónde saldría un texto como *El fiord* o *Las hijas de Hegel* si no es de esa misma vida expuesta al afuera que la literatura desea para sí? Ante esa doble extrañeza, la biografía de Strafacce decide escribir a favor de ella y al mismo tiempo en contra de ella. La dimensión mítica de Lamborghini, que ya está presente en la pregunta ¿cómo habrá sido alguien que escribe así?, habilita una escritura biográfica que también extraña y trasciende a la forma biográfica. En el año 2009, ni bien salda *Osvaldo Lamborghini, una biografía*, luego de señalar el enfrentamiento al “acervo mítico”, su recepción señala también la transgresión del biógrafo que, como el biografiado, está “siempre atento a las inflexiones de los géneros” para poder llevar adelante la empresa de su escritura. Al respecto escribe Ariel Idez:

Tal vez por eso no *extraña* que su biografía pueda ser leída como una de las mejores novelas de los últimos años. A estos efectos concurren los buenos oficios de Strafacce, que aúna un trabajo de investigación rigurosísimo y un lúcido análisis crítico de los textos con una escritura fluida, plena de recursos narrativos y el aporte de la singular vida de su biografiado, quien asumió a conciencia el estigma del artista genial y maldito y lo encarnó hasta sus últimas consecuencias (2009).

Del biografiado al biógrafo el *estigma* del extrañamiento cambia, se transforma. Si en uno significó el ostracismo, el silencio autoimpuesto, en el otro fue el comienzo y las últimas consecuencias de la escritura biográfica: revivir un autor, una serie de escritos, una época.

El elemento autorreferencial en Lamborghini va desde sus obras hacia el mito, solo de ese modo se puede elaborar este último; pero en el momento biográfico, en esa intensidad que la lectura solo puede resolver primero como pregunta por la genialidad y luego como escritura biográfica, el elemento autorreferencial vuelve a ser lo que es: una posibilidad de vida que se transforma en lectura, un nuevo acceso a una obra que es una imagen perdida; pero también, un modo de disolver el mismísimo mito. Strafacce como biógrafo no reduce la potencia de sentido de una obra, sino que hace todo lo contrario, potencia el aspecto autobiográfico que esta tiene y que hasta el momento se había visto opacado por las operaciones de lectura que la misma crítica había llevado adelante: Lamborghini y el Psicoanálisis, Lamborghini y la Vanguardia, Lamborghini y los Setenta, como si el segundo sustantivo de los términos correlativos fuese el elemento que transparentaría la opacidad de autor que Lamborghini supo crear, pero que no está exenta de esa invención de sí que toda literatura moderna propone. En este sentido Strafacce es fiel al epígrafe tomado de Néstor Perlongher para abrir las 800 páginas de su trabajo: “Sé que se urden a costa de mi / infames patrañas dales crédito / algunas de ellas son exactas” (2009: 9). Partiendo de la indistinción del acto de vida que se vuelve patraña y de la patraña que es verosímil ante la ausencia de actos de vida, el dispositivo biográfico apela no solo a la ardua documentación, la temporalidad del testimonio salvado, elementos entre tantos con los cuales arma la novelización de su intento por contar una vida, sino que también trabaja con la recurrencia al modelo clásico de series que, como círculos concéntricos, se expanden, se contienen y se interpelan: al autor le siguen sus escritos y a estos la época en que fueron producidos, y entre una y otra serie la escritura de Strafacce sigue las patrañas adjudicadas como así también las patrañas alimentadas por el propio Lamborghini. En

este sentido el escritor como autofabulador se conforma de sucesivos estratos, capas geológicas que, al ir acumulando, la experiencia transforma en el material del trabajo autorreferencial, y que, en el tiempo de una obra, son usadas por la escritura como sucesivos despliegues de subjetividad. El ejemplo más claro de estas capas que solo se vuelven series cuando el biógrafo las detecta como tales, es el poema de 1969 titulado “Hoy, relacionarse: y como sea”, suerte de manifiesto programático no solo de la obra de Lamborghini, sino también de la contraseña autorreferencial que una y otra vez dejará en sus textos al menos hasta comienzos de los años ochenta:

- y entonces - /- aquí mi autobiografía comienza - / tuve ciertamente la certeza: yo no iba a cometer ningún / reto deslumbrante / salvo la poesía _____ este poema: sálvate // aquí comienza aquí sigue / el sabor de una historia / recuperada / el estallido, añicos que / se juntan con los años __ / el estallido autobiográfico // Escribí El Fiord / Escribí El Niño Proletario / Escribí un libro de poemas: Fetichismo / Escribí (le) una carta desesperada a Chichita / MARÍA / TERESA / LAMBORGHINI / mi hermana / pidiéndole plata y ella no me falló / el fallo de ese oro me fue grato / le escribí diciéndole (aunque mentira, siempre se escribe escribiendo) escribiéndole como justificación que mi escritura estaba a punto de triunfar (2012: 11-12).

“¿El hombre se parece a la voz?”, señala borgeanamente Strafacce en su prólogo mientras nos cuenta el itinerario seguido entre la pregunta por la fascinación y el comienzo y fin de la escritura. La pregunta no es para nada ingenua, pues refuta y establece un conocimiento, el conocimiento intransmisible y el conocimiento de una aguda fidelidad a lo conocido. Sin embargo, en la pregunta hay otra serie de elementos a leer. En primer término, la fidelidad de la empresa biográfica. ¿Qué suma a la lectura una escritura de este tipo? El biógrafo afronta este interrogante justamente porque la obra en su punto de máxima tensión con la vida se resuelve siempre por la muerte. Ésta es su última palabra. Nadie puede, ni hace falta, agregar más nada. Podríamos decir que la palabra muerte es la palabra deseada por la obra, es el fin que una y otra vez se escapa a la voluntad, como señala Blanchot al delimitar un espacio literario (1969: 120). El prejuicio biográfico consiste en lo que otra voz puede sumar a la voz del muerto, en el derecho que asiste al biógrafo para hacer hablar a quien ya no habla, o, peor aún, en el nuevo sentido que pueden adquirir las palabras que ya pertenecen a la muerte. La biografía asistiría a la obra con un nivel de transparencia culposo, si la obra aniquiló el referente real, ¿para qué reconstituirlo? En el caso de Strafacce la disyuntiva se resuelve justamente en la experiencia biográfica que no es más que escribir una biografía, habitar el tiempo de esa experiencia y vencer las “propias prevenciones y prejuicios contra el género biográfico”:

Al cabo de casi diez años de averiguar, pensar y escribir sobre Osvaldo Lamborghini debo decir que gran parte de las ideas que tenía al comenzar la investigación eran equivocadas. Y que estoy convencido de que, al menos en lo que me concierne, el conocimiento del referente real de los textos o la reposición de su génesis a través del cotejo entre distintas versiones o la noticia de ellos que se encuentra en la correspondencia del autor permite leer más y mejor esa obra (2012: 12).

Leyendo entonces la voz perdida para siempre –el elemento de ultratumba de toda biografía– el biógrafo solo puede darles mayor claridad a los timbres de la obra, puede al menos esquivar esa otra voz enloquecida y disimularla en lo que queda: los textos, los testimonios, las huellas de una época. La tarea heroica de revivir al hombre es de algún modo suplantada por lo que dictamina la crítica: antes que la voz importa el lenguaje. Ni autor, ni sujeto; si la biografía intentara acercarse a alguno de estos caería en la falta de otorgarle esencia a un nombre. Pero, aun así, toda biografía se escribe a contramano de la teoría cuando se deja llevar por la fascinación; y la fascinación por la voz, que es el enigma del hombre, que es lo irreductible de la vida, no solo es propia del biógrafo sino también de la curiosidad lectora. Toda biografía entonces es una escritura tramada en la “incorrección literaria”, en la duda metódica que afronta el biógrafo al situarse en la paradoja irresoluble de contar la obra para contar la vida y viceversa:

En aquel entonces, un amigo al que enteré de estas vacilaciones me dijo que no me preocupara porque, más allá de los avatares o de la evolución de la teoría y de la crítica literarias, se siguen leyendo y escribiendo biografías de escritores porque aquella curiosidad (‘¿Cómo será una persona que escribe así?’) siempre existe y siempre va a existir (2012: 12).

Dejada atrás la vacilación del inicio habría que señalar en la tarea de Strafacce cómo la fascinación va cambiando en su apariencia, cómo debajo de otros dilemas avanza por los años y la experiencia ajena completando un contorno difuso en el cual se distingue de a poco la figura de todo tapiz. Aun cuando la biografía busca ser un absoluto de la vida, no en un sentido literal pero sí en un sentido profundamente metafórico, esta no puede escapar a la propia condición de escritura desplazada. Y este desplazamiento tiene que ver con que hay un interés por parte de la biografía en establecer las correlaciones necesarias para poder explicar la naturaleza de esos momentos intensos de vida que serían por demás originales; otra vez, borgeanamente hablando, esos momentos intensos de vida serían los momentos en los cuales saber cómo habla un personaje es conocer su destino en la trama que se teje. El hecho es que esos momentos intensos están hechos de series aparentemente divergentes. Por un lado, lo *absoluto singular* de una forma de expresión, un destino transformado en experiencia artística, algo que jamás existió y que proviene del sujeto, de ciertas huellas y restos apreciables en él, y por el otro, los *restos de vida* conformados por sensaciones, memorias, detalles, malentendidos e insignificancias que hacen a lo singular absoluto pero que no son, justamente, su totalidad de forma. En términos de pregunta, cuando el biógrafo hace operar estas series, no puede más que atender al interrogante: ¿de qué lugar recóndito en la vida de un sujeto llega el impulso necesario para escribir un texto como *El fiord* que, hasta el momento, es un texto sin lenguaje, sin poética, del presente y a la vez profético? El carácter hipotético de Strafacce sitúa ese momento en dos series, la familiar: la separación de Lamborghini, y la serie de la época: cuando “empezaba a erosionar sus sueños de participación política y sindical”. Sin embargo, las series simplemente acompañan la extrañeza del relato, no anclan la hipótesis de escritura en la fecha temporal de confección del relato –“Octubre del 66 - Marzo del 67”– y no logran hacerlo porque justamente la singularidad tiende a la abstracción, hace del relato una excepción y una entrada genial en la literatura:

Pudo ser entonces, en los días que siguieron a la partida de su mujer y su hija de Don Torcuato, cuando Lamborghini escribió, en pocos días, tal vez en pocas horas, un relato en el que todas las consignas atravesaban la escritura para salir de ella descompuestas, como si hubieran pasado por un prisma cuyos rayos múltiples, extraviados, alumbraran una sexualidad indescifrable y atávica que desertaba de cualquier militancia (2012: 128-129).

Sin embargo, la hipótesis de Strafacce va más allá y coteja los restos de vida con la presunta fecha de elaboración. Si la fecha de elaboración de *El fiord* es la que señala el final del texto, ¿por qué en las cartas inmediatamente posteriores, por caso una del 7 de abril del 1967, Lamborghini no se refiere a su texto?, ¿por qué en todo caso se filtran en esa escritura del día a día los restos de vida que no dejan lugar a ninguna mención al texto que, en el poema de 1969, ya se señalaría como el origen de todo? Strafacce rastrea los movimientos de Lamborghini para detectar en qué medida este es consciente de lo que *El fiord* significa en tanto que escritura. Desorientado, el biógrafo solo encuentra reticencias de la conciencia, las cuales suponen también la mala fe del biografiado: “¿Es posible que apenas un mes después de concluir *El fiord* Lamborghini se refiriera a la escritura poco menos que como un pasatiempo, en un rango equivalente a la militancia política y claramente subalterno en relación al periodismo?” (2012: 130).

El rigor biográfico parte de esa mala fe atribuida al biografiado. En ese atributo se desnuda tal vez la más artera de las estrategias de autofiguración emprendida por todo autor, la que plantea que la genialidad es natural, propia de la convivencia con los restos de vida. Aun así, Strafacce atribuyéndose el deber de preguntar para investigar, plantea varios interrogantes en torno a uno de los textos más extraordinarios de la literatura argentina. ¿Es *El fiord* un texto de 1968 fechado mucho antes? ¿Es un texto de cinco meses de composición? ¿Es un texto compuesto en un par de días, tal vez de una sentada, oculto bajo la apariencia de un largo proceso para apenas una veintena de páginas? ¿Es una versión mejorada de un relato muy anterior y muy distinto que en un raptó Lamborghini catapultó hacia el futuro?:

Tal vez *El fiord* concluido en marzo de 1967 tuviera la misma sintaxis aplanada de la carta del 7 de abril e, incluso, incrustaciones de aquella ‘fraseología mal zurcida’. Si esto fuera así, la versión de *El fiord* que conocemos sería el fruto de correcciones posteriores sobre ese primer borrador de marzo de 1967 (2012: 131).

Lo que sí es indudable –y esto es lo que avala la teoría de Strafacce de una composición en 1968 que solo se sustentaría en la madurez política de Lamborghini– es que *El fiord* al mismo tiempo que es un relato del inicio literario es también un relato de despedida, de cierre en cuanto a lo político como posibilidad en la historia y en la intimidad –de ahí su representación sádica en la que conviven nacimientos, orgías y defecaciones–, y de cierre en cuanto a lo familiar, porque a partir de ese “punto nodal donde se encuentran todas las tensiones” (Lamborghini 2003: 21) la separación de su mujer –Piera Taborelli– y de su hermano –Leónidas– será definitiva.

abría señalar que más allá de la corroboración filológica de la fecha de elaboración del texto en cuestión, lo que importa en la tarea de Strafacce es la mentalidad biográfica que despliega. Si la relación entre el ámbito de la intimidad –compuesto por la familia, la vida conyugal– y el ámbito de lo público –los anhelos truncos de vivir en lo político-sindical– es esencial para la exégesis de un texto tan importante como *El fiord*, no hay que perder de vista que Strafacce aporta tan solo una mayor precisión a una interpretación ya trabajada – y malversada– por la crítica.⁶ En verdad el verdadero desafío asumido por Strafacce se centra en buscar las huellas de la conciencia genial del propio Lamborghini que, en un determinado momento, es conciencia de obra póstuma aún en vida, y hasta conciencia de imposibilidad de escritura. Hasta qué punto Lamborghini sabía que estaba escribiendo una obra genial, o hasta qué punto era consciente de que no volvería a escribir nada parecido a *El fiord* son algunas de las preguntas que recorren las 800 páginas del trabajo de Strafacce. Y en sus mejores momentos, estas alcanzan un nivel de intimidad con su objeto que, solo así, pueden transmitir el imperio de lo singular absoluto que toda biografía siempre quiere mostrar:

La leyenda que, conforme corrían los meses posteriores a la publicación de *El fiord*, se instalaba cada vez más firme en unos cuantos bares y según la cual esa novela breve era un texto único, irrepetible, había empezado por halagar a Lamborghini pero terminaría por abrumarlo [...]. Esa ilusión de haber escrito una obra maestra –que positivamente existió– no se debía, de todos modos, a la valoración que el autor pudo haber hecho del texto una vez culminada su escritura sino, de manera determinante y contundente, al modo en que fue recibido después de su publicación o aun antes, a través de esas primeras lecturas semiprivadas o semipúblicas cuando todavía estaba inédito pero próximo a su edición (2012: 209).

Como señalara Truman Capote, “cuando Dios le entrega a uno un don, también le da un látigo; y el látigo es únicamente para autoflagelarse”; Strafacce busca entonces entre los restos de vida los momentos en que a Lamborghini le fue entregado el don, los momentos en los cuales el látigo de su frase posibilitó que a una le siguiera otra, y así, de repente... *zas novelista!*

BIBLIOGRAFÍA

- Blanchot, Maurice (1969). *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós.
- Correas, Carlos (2005). “Kierkegaard: un mito en la génesis de una filosofía”. *Cartas del noviazgo*. S. Kierkegaard, Buenos Aires, Leviatán, pp 7-37.
- Correas, Carlos (1991). *La operación Masotta*, Buenos Aires, Carálogos.
- Dilthey, Wilhelm (1953). “Goethe y la fantasía poética”. *Vida y poesía*, México, FCE, pp 129-135.
- Edel, León (1990). *Vidas ajenas. Principia biographica*, México, FCE.
- Ellmann, Richard (1991). *James Joyce*, Barcelona, Anagrama.
- Idez, Ariel (2009). “Historia de O”, *Página 12*, 4 de enero, Radar Libros. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3311-2009-01-10.html>
- Lamborghini, Osvaldo (1988). *Novelas y cuentos*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Lamborghini, Osvaldo (2003). “El fiord”. *Novelas y cuentos I*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 7-19.
- Lamborghini, Osvaldo (2012). *Poemas 1969-1985*, Buenos Aires, Mondadori.
- Munaro, Augusto (2010). *Entrevista a Ricardo Strafacce por su biografía de Osvaldo Lamborghini*. Recuperado de: <http://asesinostimidos.blogspot.com.ar/2010/02/entrevista-ricardo-strafacce-por-su.html>

- Perlongher, Néstor (1997). “Ondas en El fiord. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini”. *Prosas plebeya*, Buenos Aires, Colihue, pp. 139-143.
- Schlegel, Friedrich (1994). *Poesía y filosofía*, Madrid, Alianza Editorial.
- Schlegel, Friedrich (2005). *Conversación sobre la poesía*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Strafacce, Ricardo (2012). *Osvaldo Lamborghini, una biografía*, Buenos Aires, Mansalva.

NOTAS

- 1 No leer Balzac significa no leerlo como de algún modo su época presupuso su lectura, pero también, como la densidad misma de Balzac supone toda lectura. Por lo tanto, una lectura de la literatura como absoluto resulta imposible. A esa imposibilidad se le antepone una lectura de los resultados de la literatura, que no es ni más ni menos que ante la imposibilidad de leer la obra, leer al escritor como héroe. De ahí entonces que podamos hablar de una escritura biográfica que muestra los restos de vida que acompañan a la obra, y también, de una escritura biográfica que, a través del escritor, pretende reconstruir el ámbito de una totalidad que posibilite una lectura literaria de la obra.
- 2 Por fascinación entendemos esa atención a un acontecimiento que vale tanto por la atención misma como por la acción de atender y “no poder otorgar sentido” a lo que se observa, como señalara Blanchot en *El espacio literario*. La fascinación biográfica sería entonces un enfrentamiento por nombrar bajo una forma la presencia de la vida de los otros –el biografiado– en la propia vida –la vida del biógrafo– que se completa en su obra: la biografía.
- 3 Por interpretación nos referimos no solo al acto hermenéutico que aquí se vería trascendido por la exclusión de *un texto particular*, pues bajo un nombre cabría la interpretación de *todos los textos, todos los actos, todos los instantes* que se pueden relacionar con ese nombre, sino que por interpretación también entendemos una acción contemplativa que se desencadena como una dialéctica propia entre el sujeto iterativo y el objeto paciente.
- 4 Más que cosmovisión (*welt*: mundo / *anschauen*: observar) sería mirar el mundo como acción de darle forma en una forma, una acción que en un primer momento es creativa y en un segundo momento es reflexiva; y que consistiría en trazar una figura en la cual, la experiencia vital, junto con la determinación temporal de esa mirada, van contorneando una totalidad cerrada, un perfil, un rostro o una visión de conjunto de una experiencia que, por cierto, es mucho más que el pasado clausurado y el presente imposible de contener. Una visión de conjunto que da forma en una forma sería entonces un *momento intenso de vida*, lo que Dilthey detecta en la primera acción del poeta y que en su segundo momento sería la tarea hermenéutica de recrear el mundo del autor en la mente del lector como tarea del crítico: “Pero los valores vitales se relacionan entre sí como corresponde a la conexión de la vida misma, y estas relaciones infunden su significado a las personas, a las cosas, a las situaciones y a los acontecimientos. Por eso el poeta busca lo significativo. Cuando el recuerda, la experiencia de la vida y su contenido de pensamiento elevan al plano de lo típico esta trabazón de vida, valor y significado, cuando lo que acaece se convierte así en exponente y símbolo de algo universal y los fines y los bienes se traducen en ideales, en este contenido universal de la poesía no se expresa ya un conocimiento de la realidad, sino la experiencia más viva del nexo de la trama de la existencia como sentido de la vida. Fuera de esto, no existe ninguna idea de una obra poética, ningún valor estético que pueda realizar la poesía” (1953: 128).
- 5 Toda biografía se enfrenta a un poder mítico, y solo en presencia de ese poder mítico puede existir como tal. El poder mítico es el que hace del yo en el mundo una afectividad, un ser de la afeción que lo asola, pero también que produce efectos en los demás, un ser que es para sí y para los demás pura *anécdota*. Analizando la correspondencia amorosa de Søren Kierkegaard con Regina Olsen, Carlos Correas señala que “el apasionado trabajo interior de la personalización según la idea de mí mismo [...] se produce a través de la irrealización o del afantasmamiento de la exterioridad, que así es dispuesta como mera escenografía. La individuación que es interiorización cualitativa y asedio de lo absoluto reclama la disolución de toda exterioridad, y, por lo mismo, el desvanecimiento de la historia y el pasaje al mito” (2005: 10-11). Lo que nos lleva a pensar que toda escritura del y sobre el yo en tanto que anécdota, no es más que la estructuración de un trabajo afectivo: “Podemos esperar una mayor precisión en esto si advertimos que Regina misma es la ocasión de su mito, y si entendemos que ese ‘Regina misma’ es la singularidad de Regina amada por Kierkegaard: mitificar es un trabajo de la afectividad” (2005: 17). Por último, la afectividad por trabajo de la anécdota es propia de toda biografía en su relación sujeto-objeto, como el mismo Correas lo señala: “Para no prolongar una cuestión superflua, daremos por admitido que sabemos qué es una biografía o que creemos saberlo. Entonces sí diremos que ‘toda biografía’ debe contener anécdotas. Sólo los pedantes teóricos y demás ralea desprecian o temen la anécdota: en ésta (ya anécdota literaria, ya ‘de vida’) la idea se reúne con la emoción y ofrece la mayor esperanza de efecto sobre el lector” (1991: 10). En relación con Carlos Correas y la anécdota en su biografía de Oscar Masotta ver el trabajo de Judith Podlubne en este mismo dossier.
- 6 El caso extremo sería el de Néstor Perlongher, quien, siguiendo la afectividad de lo mítico, postula que “el texto circuló entre los insurrectos revolucionarios del Cordobazo” (1997: 136).