

CÓMO LEER UN LIBRO “ILEGIBLE”. EL VALOR FUNDANTE DE *SEBREGONDI RETROCEDE* DE OSVALDO LAMBORGHINI

How to Read an “Unreadable” Book. The Founding Value of Osvaldo Lamborghini’s Sebregondi retrocede

AGUSTINA PÉREZ

UNIVERSIDAD NACIONAL TRES DE FEBRERO (ARGENTINA)

AGUSTINA1844@GMAIL.COM

ORCID: 0000-0003-3675-2178

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.1024>
vol. 30 | 2024 | 226-237

Recibido: 24/12/2023 | Aceptado: 17/02/2024 | Publicado: 12/07/2024

Resumen

El presente artículo propone una lectura microscópica del anómalo *Sebregondi retrocede* (1973), un dispositivo inclasificable del artista argentino Osvaldo Lamborghini que ha sido calificado como “ilegible”. En el análisis, se realizarán, primero, precisiones respecto al lugar común que afirma que *El fiord* (1969), primer libro del autor, es la matriz absoluta de su obra, en aras de reposicionar al *Sebregondi*... en el lugar que se merece; a continuación, se propondrá un recorrido por los fragmentos que componen la obra; y, por último, se arriesgará como hipótesis que este volumen inclasificable es elocuente de que el trabajo de Lamborghini se aproxima más bien al de un copista o escriba antes que al de un escritor, comprendido en términos clásicos como una función-autor que opera al interior de un campo regido por instituciones.

Palabras clave

Osvaldo Lamborghini, literatura argentina, ilegibilidad, *Sebregondi retrocede*, copista

Abstract

This article proposes a microscopic reading of the anomalous *Sebregondi retrocede* (1973), an unclassifiable device by the Argentine artist Osvaldo Lamborghini that has been classified as illegible. In the analysis, first, clarifications will be made regarding the commonplace that states that *El fiord* (1969), the author's first book, is the absolute matrix of his work, in order to reposition the *Sebregondi...* in the place it deserves; Then, a journey through the fragments that make up the work will be proposed; and, finally, it will be risked the hypothesis that this unclassifiable volume is eloquent of the fact that Lamborghini's work is closer to that of a copyist or scribe than to that of a writer, understood in classical terms as an author-function that operates within a field governed by institutions.

Keywords

Osvaldo Lamborghini, Argentine Literature, Illegibility, *Sebregondi retrocede*, Copyist

¿El fiord fue la matrice?

Se ha repetido que *El fiord* (1969) es la matriz de la producción del artista argentino Osvaldo Lamborghini, reconocido más bien como escritor. Se concibe que este primer libro es su ritual de iniciación definitivo, una suerte de condensado de todo lo que será su obra. De hecho, lo enunció el mismo autor al final de *Neibis (maneras de fumar en el salón literario)* (1975) donde afirmó sin remilgos: “El fiord, el fiord. *El fiord fue mi matrice*” (Lamborghini 2010: 82; cursivas del original). Si bien cabe recordar que, en una nota al pie de una nota al pie (así como se lee), donde la cita de Mallarmé brilla en todo su esplendor, se habla de una “matriz rota”. Sin menospreciar el rol que ocupó y ocupa *El fiord* (1969) en el *corpus* lamborghiniño, es posible matizar sus alcances.

Sucede que, para aceptar este postulado sin ninguna reticencia, sería necesario afincarse en un escándalo lógico que ignore que se sostienen dos enunciados contradictorios: uno de ellos se condensa en la frase, ya célebre, que define *El fiord* (1969) como “una esfera perfecta” (“de mierda”, cierto, pero esfera)¹; el otro es aquel que afirma que en Lamborghini la “cosagrande redonda”² estalló³ por el aire. Es cierto que *El fiord* (1969) cubre muchos flancos que luego se volverían marcas de Lamborghini: violencia, sexualidad, política, e incluso el fraseo característico del autor se percibe ya bastante nítido. No obstante, se omite que, a nivel más rayanamente estructural, su forma es desesperadamente clásica en lo que refiere a su desarrollo lineal, en la medida que involucra un principio, desarrollo y final bien delimitados. La narración se mantiene del lado de lo que Peter Bürger (2000), al analizar la literatura previa a las vanguardias históricas, llamaría una “obra orgánica”.⁴ Lo más escabroso sucede del lado lato del contenido, que chorrea violencia, pornografía y furor. Por lo demás, se diría que su estructura no se aleja demasiado del ordenamiento clásico aristotélico, si no fuera salvada a último minuto por las dos intromisiones de la mujer con su vendaval de materia autobiográfica.

La novela en cuestión linda incestuosamente con la impugnación de los mismos postulados que ella misma intenta sostener. La crítica —ocupada (salvo en contadas ocasiones: Nicolás Rosa es una de ellas; David Oubiña, otra) en resaltar hasta la extenuación la ilegibilidad y asistematicidad de esta obra— no debería alarmarse, ante *El fiord* (1969), de su carácter rabiosamente legible y hasta algo conservador si con la vara lamborghiniña se mide.

Una digresión cronológica

Habría que aclarar, para entendernos, cuál es la primera obra de Lamborghini. Si bien *El fiord* (1969) es la primera publicada, especulamos, de la mano de algunos indicios, que no es su primer proyecto. No nos referimos, por supuesto, a los garrapateos de las diversas colaboraciones en revistas, sino específicamente a lo que hoy concebimos como su *corpus*, más especialmente al *Sebregondi retrocede* (1973). Ciertas cuestiones permiten conjeturar que, parcialmente, lo que hoy conocemos como *Sebregondi retrocede*, en sus rudimentos y versiones iniciales, coexiste —si no preexiste— a la escritura de *El fiord* (1969). Lejos del deseo obseso y vano por el rigor cronológico, creemos que en este caso la cuestión involucra otros factores de mayor peso que reclaman ser tomados en cuenta. De allí que será necesario desentrañar la madeja y despejar en ambas obras cuál podría ser su datación más aproximada.

¹ Leopoldo Marechal, “aristotélico, tomista y, tal vez, rencoroso, al parecer le dijo a Leónidas Canuto que *El fiord* era perfecto como una esfera. Pero una esfera de mierda” (Strafacce, 2008: 145).

² Se trata de una cita de Lamborghini en *Sebregondi retrocede* (1973): “Las partes son algo más que partes. Dejan de ser partes cuando la última ilusión de cosagrande redonda está pinchada” (Lamborghini, 2010: 19).

³ “La proliferación acelerada y la destrucción por inversión de los enunciados son los vectores silentes de la escritura de Lamborghini, la escritura se deshace, sus novelas son novelas descompuestas y por ende no son novelas sino tramas que ensayan novelas, son el penúltimo estadio de la no existente novela borgeana” (Rosa, 2013: 351).

⁴ Sintéticamente, la obra de arte orgánica, de acuerdo con Peter Bürger (2000), pretende dar una impresión global, ya que sus momentos concretos solo tienen sentido en conexión con la totalidad de la obra.

Nadie podría dudar que entre los textos periodísticos adobados de humor (1967-1968) y *El Fiord* (1969) algo, contundente, ocurrió. Algo sin posibilidad de retorno. Para ubicarnos cronológicamente, sirve remitirse a un poema dedicado a Paula Wajzman, fechado en febrero de 1969, donde se menciona a *El fiord*, *El niño proletario* y *Fetichismo*. Aquí, en este poema, todo lo que conocemos por la marca de fábrica de Lamborghini está ya consolidado; en algunas de las producciones que nombra (necesariamente previas), no sucede lo mismo. No parece verosímil que ciertos poemas de la primera versión de *Sebregondi retrocede* (1973), de manifiesta flaqueza en comparación con el conjunto, se hayan escrito después que *El fiord* (1969). Si bien el proyecto del *Sebregondi* como lo conocemos hoy en su versión en prosa es, a todas luces, posterior, los albores de la escritura del material de base de este segundo libro publicado acaso lo precedan.

En principio, como fue mencionado, el poema de febrero registra que *El fiord*, “El niño de poemas” y un libro de poemas (posiblemente una proto-versión del *SR*) habían sido escritos para ese entonces. Desde aquí, partiendo de esta base firme, es posible empezar a dudar de la cronología establecida en las ediciones concretas, que situaría a *El fiord* como previo a 1969 y al *Sebregondi* unos cuatro años después, en 1973, fecha de su publicación. Puede incluso dudarse de la datación que hace el propio Lamborghini de *El fiord*. Ya Ricardo Strafacce (2008), además de Laura Romero y Rafael Arce (2018) se han expedido en este sentido, al insistir en lo poco verosímil que resulta la treta de situar el escrito entre octubre de 1966 y marzo de 1967. Ocurre que estas fechas no remiten a ningún exterior a la obra, sino que son un artificio que opera en su interior en tanto se instala el escrito entre dos efemérides. Es probable que la mancha de aceite del malentendido se haya extendido por la fidelidad que mostrará, regularmente, la datación en la obra del autor. Y no sería extraño que el flagrante manoseo de las temporalidades haya encontrado en esta maniobra su inicio y su fin. En el resto de su obra, las fechas, como señala él mismo, importan, y no hay indicios claros que permitan pensar que están deliberadamente alteradas. La excepción jocosa es un poema de la estancia catalana fechado deliberadamente en Padua el 12 de abril de 1986.⁵

En cuanto a la datación de *El fiord*, Strafacce comparte en su biografía un material de archivo invaluable, que al presente (julio de 2020) el investigador de archivo Matías Raia ha engrosado: se trata de ciertos escritos breves que Lamborghini publicaba en diarios de la época 1966-1967 y que bastan de prueba —incontestable— para negar que pudiera, al mismo tiempo, estar escribiendo algo como *El fiord*, dadas las notables diferencias estilísticas, de registro, de tópicos. En lo que respecta a la datación del *Sebregondi*, es también Strafacce quien señala que los textos que luego formarían *Sebregondi retrocede*, por su parte, podrían datar del período 1968-1969. Sustenta esta hipótesis una referencia al Mayo francés (luego eliminada) y un fragmento fechado en 1969. Las apariciones reiteradas, en las versiones preliminares, del significante “Piera” también son elocuentes de que posiblemente Lamborghini comenzó a garrapatear esos escritos (aún sin ninguna idea clara de ‘libro’) apenas dio por terminada su vida conyugal en 1968.

Así como es dado pensar que tanto *El fiord* como las proto-versiones del *Sebregondi* fueron escritos entre 1968 y enero de 1969, ciertas reescrituras del segundo libro, por su complejidad, no pueden ser sino posteriores a febrero de 1969. Las transformaciones que el autor ejecuta sobre las versiones, lo que elige quitar, por supuesto, pero también lo que añade, lo que transforma, dan cuenta de una destreza técnica que no concilia con algunas —considerables, triviales, ramplonas— elecciones previas. Por último, y esta es la piedra angular que sostiene la digresión cronológica, el fragmento que inicia el *Sebregondi*, “L”, no figura siquiera en la versión en verso, lo que permite especular que fue escrito por Lamborghini a último momento, posiblemente entre 1972 y 1973. Se trata, ni más ni menos, y esta es la clave, del texto con mayor densidad y complejidad del libro.

⁵ Algunos datos al margen: el poema está fechado en el primer cumpleaños que Lamborghini, fallecido en 1985, no llegaría a festejar. Respecto a Padua, no hay registro de que haya conocido ese lugar. No obstante, el significante vuelve en varias ocasiones en torno a Santo Tomás de Aquino, quien estudió allí. La reiterada referencia a la *Summa* puede vincularse tanto con su proyecto de sistematización como con su desmesura. En cualquier caso, aquí el campo semántico teológico aparece referido en la palabra “santa”. Para terminar, la última, y sugerente, palabra del poema “escrito” post-mortem es “nichos”.

Sebregondi retrocede como desdoblamiento de la matriz

Recapitulando, pareciera ser que los rudimentos del *Sebregondi* en verso fueron escritos, si no antes, a la par que *El fiord*. No obstante, es un hecho que al menos el fragmento de mayor densidad del *Sebregondi* —sobre el que nos expediremos casi en maníaco detalle más adelante— es a todas luces un injerto posterior. Esta temporalidad es consistente con que, si bien se postula a *El fiord* como matriz, los procedimientos más caros a la estética lamborghiniña recién serán puestos en acción en su obra inmediatamente posterior: *Sebregondi retrocede*. Por un lado, que los primeros bosquejos del *Sebregondi* coincidan con la escritura de *El fiord* permite desandar la hipótesis de que se trata de una producción cuatro años posterior; por otro lado, que los últimos ajustes del *Sebregondi* daten de entre 1972 y 1973 expone que recién para esta época se termina de configurar el proyecto del autor tal como lo concebimos hoy.

La reelaboración del material producido entre 1968-1969 que Lamborghini lleva adelante entre 1972-1973 termina de delimitar los rasgos que ya no abandonarán su obra. En ese sentido, no es hasta el *Sebregondi* que la rota matriz lamborghiniña se termina de consolidar. Antes de suponer que el *Sebregondi* es, cabalmente, la matriz originaria, es dado pensar que esta matriz haya emergido desfasada de sí misma. Lo que se incorpora a esta obra en particular son cinco elementos cruciales: el asalto a la linealidad del relato; el inacabamiento de la obra; la pérdida de centro; el desmembramiento del yo que relata; y el brote, como un musgo insistente que desfonda el volumen, de los cataclismos de la materialidad del discurso.

El fiord, esta esfera perfecta, pasaría airoosamente los exámenes del liceo aristotélico que postulan que la obra, cuya estructura es tan nítida como tripartita, posee un principio, un desarrollo y un fin. En el *Sebregondi*, la proliferación frenética de luces malas narrativas y de malezas textuales interrumpe este hialino transcurrir, desencajándolo. Consecuente con este armazón, *El fiord* consta de un final con todas las pompas y letras, con su prolija, aunque arrebuja, salida en manifestación; mientras el *Sebregondi* dispersa un reguero de astillas, ninguna de las cuales puede, por sí misma, encender la pira del acabamiento. A su vez, *El fiord* consta de un nítido centro. Ahora bien, más que un espacio fijo que opera de referencia estable, se trata de un *black-hole* que amenaza con tragarlo todo: la escena monolítica, por duplicado, del “entonces apareció mi mujer”.⁶ En *Sebregondi*, como los breves globos que tartajan la superficie del pantano, dos, tres, cuatro elementos podrían reclamar, con pleno derecho, ser la columna vertebral del relato, lo que ocasiona, lógicamente, que ninguno de ellos cuente con el aval de imponerse sobre los otros y articularlos.

Por último, en paralelo, hay otras dos marcas sintomáticas que recién harán su cabal entrada en *Sebregondi retrocede*: una tiene que ver con la problematización de la instancia narrativa, y la otra con la rugosidad del tejido textual. En cuanto a la primera, en *Sebregondi* la instancia que lleva las riendas de la narración estalla y se desmembra: es tan pronto una primera persona cuyo escudo es un “yo”, como se difumina en un licuado “nosotros” o se vuelve imperceptible tras los telones de la impersonalidad. En lo que atañe a la segunda, mientras la sintaxis y puntuación lamborghiniña florecen altisonantes desde *El fiord*, el reguero del musgo de los diversos cataclismos estructurales se extenderá a sus anchas recién por este segundo volumen publicado.

⁶ La frase aparece por primera vez en *El fiord* (1969): “Estallaron todos los vidrios de la casa, se hicieron añicos. La primera bola de fuego incendió la cabellera de Alcira. Esta vez, en serio, fue necesario recurrir al chiste que se le hiciera a Sebastián, que semiahogado hipaba sobre unos titulares revolucionarios. La segunda bola de fuego calcinó la mano izquierda de Carla Greta Terón. Entonces apareció mi mujer. Con nuestra hija entre los brazos, recubierta por ese aire tan suyo de engañosa juventud, emergía, lumínica y casi pura, contra el fondo del fiord” (Lamborghini 2010: 11). Reaparecerá en *Sebregondi retrocede* (1973): “La cantina estaba llena. Tercera Parte, Capítulo XII. En El Fiord se lee, sorpresivamente: ‘Entonces apareció mi mujer’. Entonces se lee” (Lamborghini, 2010: 44).

La estructura en cuestión o la cuestión de la estructura: “El más naïve de los flanes últimos” o “¿Solo lo ilegible ocurre?”

La ausencia de estructura que se da por descontada en *Sebregondi* retumba tanto como la falta de atención hacia la presencia de estructura férrea de *El fiord*. Para emplear un término de Bürger (2000), podría decirse que *Sebregondi*... cae del lado de la obra de arte inorgánica, y esto es un hecho incontestable. No obstante, se ha concebido a partir de aquí una premisa con alcances que exceden lo que exponen los hechos, hasta llegar a afirmar que esta obra no es sino un caos donde reina la ilegibilidad. Dicha lectura es cómplice deliberada de haber desatendido aquello que Josefina Ludmer fogoneaba desde 1973: que “la lectura de esos textos llamados ‘ilegibles’ se abren pues, cuando se comprende que son mudos, que están hechos de palabra escrita, que no proponen una ‘comunicación’ tal como la entendemos en el lenguaje cotidiano” (1973: s/p).

Ludmer compartió con Lamborghini, entre otras cosas, las páginas de *Literal*, cima desde la que se predicaba la negatividad como divisa. A ella venía anexada una voluntad de ilegibilidad que cierta crítica ha leído de modo desoladora, malamente literal, como subterfugio para, al fin, no leer. La saturación de sentido, así, se entendió como ausencia de sentido. Ludmer postula, y la impronta de este trabajo lo comparte, que, lejos de cualquier abstracción, nulidad, negatividad absoluta y absolutista, “*Sebregondi* es un texto absolutamente materialista”: quien quiera oír, que oiga; quien no, que siga escudándose en la prédica de la ilegibilidad como armadura para reducirlo todo a “no entender”, “transgresión”, “vanguardia”, que, como señala Ludmer, no son sino trucos y, específicamente, “modos de no de leer, de evadir el trabajo, el goce, la sensualidad de la materia” (1973: s/p). Distanciándose de la crítica que ha se ha centrado o bien en la ilegibilidad o bien en cuestiones tales como “juegos paródicos”, “alusiones intertextuales”, “argentinismos”, “y, por supuesto [...] giros metaliterarios”,⁷ consideramos que “lo único ilegible es la ingratitud del que escucha” (Lamborghini, 2010: 101) [*M’HIA (Fulgurante)*]: tal es la premisa de la que parte este trabajo.

Estructura en verso / en prosa

El manuscrito de *Sebregondi*... es entregado a la imprenta en febrero de 1973. Ese mismo año verá la luz en la editorial Noé, dentro de la colección de narrativa. Si bien, entre publicación y publicación, cuatro extensos años separan a esta obra de *El fiord*, parcialmente, como hemos desarrollado, se trata de escrituras contemporáneas. A esta cuestión se suma otra problemática: para empezar, *Sebregondi*... tiene, en principio, dos versiones. Una de ellas, en verso, la primogénita, verá la luz muchos años después de la muerte del autor, en la edición de *Novelas y cuentos II*. Lo que se publica en Ediciones Noé en 1973 es una versión no solo revisada y, a su turno, tan pronto expandida como mutilada, sino también prosificada.

Para continuar, las cosas se ponen un poco más complejas. Si de fechar con ciertos visos de certeza el inicio y el fin de la redacción de esta producción se trata, se podría especular que comenzó en 1968 (según permite inferir una referencia al Mayo francés que no fue incorporada en la edición de 1973) y terminó en febrero de 1973. Esto no quiere decir, de ningún modo, que durante este tiempo el autor trabajase o corrigiera el manuscrito.

Más bien, pareciera ser que escribió algunos poemas en el período 1968-1969, volvió al proyecto cuando surgió la posibilidad de una publicación, y en ese entonces transfiguró la primera versión (en verso) que sería reemplazada por otra, final, en prosa. “El niño proletario”, según hemos visto, se trató

⁷ “Hay además juegos paródicos en las alusiones intertextuales, como ‘música porque sí, música vana’ (2010: 38) de “El grillo”, de Conrado Nalé Roxlo; “Yo soy aquel que ayer nomás decía” (2010: 30 y 64) de Rubén Darío, con un claro argentinismo; “Macbeth: Lo han despertado nuestros golpes” (2010: 30) o cuando dice “Hace cuantas veces puede la bestia de dos espaldas con su esposa ilícita” (2010: 60) en relación con Shakespeare. Y, por supuesto, se incluyen giros metaliterarios. En el párrafo 2 se leen: ‘con la arbitrariedad ecuaníme de la escritura’ (2010: 29) y ‘Este párrafo, su necesidad, el brillo de oro de su manto’ (2010: 30)” (Altamiranda 2017: 16) Revisaremos estas apariciones desde una perspectiva deliberadamente distinta.

de un proyecto previo a 1969 que fue injertado en el contexto del *JR* en vista de su publicación. A lo largo del análisis, se precisarán las alteraciones entre una y otra versión.

Estructura ternaria / cuaternaria

Como hipótesis de lectura, motivada por algunos datos escasos pero certeros, proponemos que *Sebregondi*... se desarrolla en tres momentos:

1. 1968-1969 o la nebulosa. De esta primera etapa, recientemente abandonada la vida familiar con Piera y Elvira, datan los primeros poemas y fragmentos, tales como “Travesaños” y “Borras” (fechado).
2. 1972 o la versión en verso. Aquí el manuscrito ya adquiere su figura ternaria, donde priman los fragmentos en verso. “El niño proletario”, por su parte, ya había sido escrito en 1968-9, pero no pertenecía (aún) al mismo proyecto.
3. 1973 o la versión en prosa. Los primeros meses de 1973 encontraron a Lamborghini trabajando en el manuscrito del *Sebregondi*...

Desde nuestra perspectiva, el *Sebregondi* fue pensado asentándose en una estructura rigurosamente ternaria. La inclusión de “El niño proletario”, analizada por Strafacce como un movimiento casi del orden del *marketing*, fue decidida a posteriori y tuvo como finalidad dar cabida a ese relato que ciertamente iba a ocasionar un buscado revuelo. Strafacce especula, incluso, que todo *Sebregondi*... fue prosificado para que no desentone con “ENP”.

Lógicamente, no se trató más que de maquillaje, una primera capa de revoque: los otros tres capítulos, pese a la uniformidad que provee la prosa, se distinguen con claridad altisonante. Ahora bien, “ENP” no es tampoco una incrustación horripilante que linda con el oportunismo. Como se propondrá, se trata, más bien, de una puesta en acto de los postulados que, en potencia, sostienen la estructura ternaria del *Sebregondi*. Una suerte de ejemplo, de clarificación. Lo que los angloparlantes podrían llamar un *JR* “for dummies”. Como parece confirmar el primer poema de Lamborghini, “El niño proletario” antecede al *Sebregondi*. Consideramos que se trata de un relato que, conceptualmente, presenta los rasgos lamborghiniños por excelencia, pero que recién tras la escritura de *El fiord* podrá ser sobrepasado estilísticamente para dar lugar a una producción de la calaña del *Sebregondi*.

Sebregondi... es un conglomerado de tres capítulos compuestos por un número desigual de fragmentos —“Acopiador aviado, perdido”, “Borras” y “La vuelta”—, interceptados por un relato en bloque, “El niño proletario”. Esta producción se bate rabiosa contra todas aquellas características que conforman la obra orgánica en términos de Bürger (2000): una composición basada en una jerarquía que mima una totalidad, elementos que son constitutivos y tienen sentido en el marco de la unidad, una matriz compositiva clara y con tendencia a la totalidad. Lamborghini lo dice explícitamente: reformulándolo, podríamos decir que la ilusión de cosagrande redonda está pinchada. Lo dice como diciendo, dantesco: quien entre aquí que abandone toda esperanza de una totalidad orgánica o de estructura unívoca y soberana.

El autor, que se ha burlado explícitamente de la alucinación de estructura, “el más naïve de los flanes últimos” (Lamborghini, 2010: 77), hace, en consonancia con esta máxima, explícita en *Sebregondi*, una denodada apuesta por lo informe, que se anexa a otra por lo que es, en principio, ilegible. Pese a ello, hay ciertas líneas o hilos que se condensan en una suerte de madeja irregular que disputan la supuesta ilegibilidad. El modelo clásico de la obra centrada y orgánica estalló, y lo que queda es una configuración elíptica cuyos elementos se revuelven en un desorden de post-naufrago. Lo uno, sí, pero también lo otro:

el almacén de *Sebregondi*... puede ser rastreado, no obstante, teniendo en cuenta que sigue la lógica de los sueños: fragmentariedad, desplazamiento, condensación.

El primer capítulo, “Acopiador aviado, perdido”, más precisamente su primer fragmento, “L”, cuenta con tres sintagmas paralelos: “oh sueño”, “oh reales”, “ele: oh sombras débiles”. El sueño, lo real y la autoría/lo autobiográfico parecen ser tres vértices que (des)estructuran el relato de un modo particular. Estas tres aristas se enredan y desenredan a lo largo no solo exclusivamente de *Sebregondi*..., sino en toda la producción del autor, a partir de lo cual son generados nodos de significación de consistencia diversa. En el caso de *Sebregondi*..., el sueño configura la narración de la fábula como opuesta al sujet, y sigue su lógica; lo real insiste, en términos lacanianos en general y de Hal Foster en particular, en los episodios donde aflora algo de lo traumático; la autoría, por su parte, se desparrama volviendo las iniciales del nombre propio procesos constitutivos de la trama y diseminando a su vez, como en una alucinación, perdigones de restos de la vida.

“Acopiador aviado, perdido” opera por adición, multiplicación, brotes y desbordes, y cuenta con un total de once segmentos. “Borras”, por su parte, compuesto por siete fragmentos, opera por sustracción. “La vuelta”, por último, dilapidada en tan solo tres segmentos los recursos que a lo largo del volumen se habían cuidadosamente acopiado.

Mientras el primer capítulo corresponde al personaje del escriba, el segundo focaliza en el raído Sebregondi, quien lo eclipsa. El tercero será, por último, el espacio de la ficción a secas, consecuente con la gradación que conduce desde “Acopiador...”, que tematiza las dificultades de escritura, hasta “Borras”, que se corona con el poema escrito por la mano ortopédica del marqués. Lo que queda para el último capítulo, “La vuelta”, son los efluvios, y su condensación. En sus escasas tres secciones se da cauce a: 1. la novela familiar que aparecía ligeramente aludida en el primer capítulo; 2. la resolución, por medios gráficos, de las dificultades expresivas anteriormente enunciadas; y 3. la narración que desde un primer momento se prometía y parecía que no iba a llegar. Esta estructura ternaria, con la anexión de “El niño proletario”, deriva en cuaternaria. “ENP”, como veremos, es más que un bloque que se adosa desde afuera: se trata, con todas las de la ley, de una puesta en acto de los presupuestos que en las otras tres secciones apenas si fulguran, envueltos en el manto apenas luminiscente de lo implícito, pero son sus principios (des)estructurantes.

Por último, para cerrar con las modificaciones que se dan de la versión ternaria a la cuaternaria, resta señalar que, en su última versión, después de la experiencia de *El fiord, Sebregondi*... se depura de sus muecas de puerilidad política,⁸ algo que se visibiliza con particular fervor en las modificaciones sufridas por el fragmento “El ganador”, titulado anteriormente, con cierta pompa, “Reivindicación”, y que hacía una analogía —torpe, maniquea— entre el sexo casual homosexual y los bríos de una huelga ganada o una manifestación.⁹ Por otra parte, un fragmento que se evapora —no de forma casual— sin dejar rastro es “Familiarizarse”. “La canción del mudo”, que versa sobre dos hermanos asesinados, también es eliminada, al igual que el fragmento de cierre, titulado “La vuelta”.

De acopiador a copiador: el escriba

En una intuición brillante, escribe Quignard que “ni el *auctor* ni el *lector* escuchan gritar ni ladrar las *litterae*. La *litteratura* es el lenguaje que separa del ladrido. Esa es la *suavitas*” que, en su alejamiento, “no procura, por medio de la visión panorámica, la *voluptas* propia de los Celestes” (2012: 49, cursivas del

⁸ Algunos de los sintagmas que, con buen tino, se evaporaron en la versión final son: “Todos creían que Francia era eterna, hasta que las barricadas empezaron a deseternizarla”, “detrás están las rosas liberales [...] la módica conciencia de un liberal inteligente”, “el Guevara carneadito”, “más que culiada / o amor puto / o cualquier clase de amor / aquello fue / una reivindicación / tuvo sabor / a huelga ganada / a manifestación” (Lamborghini, 2011: 277).

⁹ Al César lo que es del César: huelga aclarar que, no obstante, esta misma puerilidad era puesta en duda en los últimos, exangües, versos: “la gente se separa. / Quizás / una cobardía humana / esencial / impide toda / reivindicación” (Lamborghini, 2011: 214).

original). Este apartado versará sobre la diferencia entre los escritores acelestiales y los escribas, es decir, entre demoníacos y celestes. Decidir no importa porque, como escribió Charles Baudelaire, qué importa que la Belleza venga del cielo o del infierno. Al decir de Matías Boni (Pérez, 2020 inédito), en el caso de Lamborghini es claro que “no lleva estribo el escriba”.

Acaso la sentida pérdida, esta vez de una muy querida vocal, sea elocuente de la práctica de escritura que Lamborghini lleva adelante en *Sebregondi...* y, al mismo tiempo, se lleva por delante, cada vez con más arrojo, a lo largo y ancho del descampado de toda su obra. El salto es, operación de pérdida mediante, de “acopiador” a mero “copiador”. Pero empecemos por lo primero.

El acopiador aviado es el que está munido. En *Sebregondi...*, será un acopiador, fundamentalmente, de significantes y, en segundo lugar, de crímenes, signado por la estrella de la suerte de disponerlos en abundancia. Este aviado acopiador que acopia significantes acopia también conchitas, estrellas de pelocarne que remiten, por un lado, a lo femenino; y, por otro, al vacío, hueco, aro, anillo, ano. Un poema de 1969, explícito a más no poder, habla sobre “el ano complaciente ofrecido al falo de las palabras” (Lamborghini, 2004: 6). Si las palabras son el falo, las conchitas bien pueden ser el significante vacío. Pero el que acopia también copia. De acopiador a copiador hay solo un paso, y este paso Lamborghini lo ha dado.

Proponer que *El fiord* es la matriz unívoca de la obra lamborghínea atenta, por una parte, contra el postulado de base que la escritura del autor sostiene en acto: que no hay origen, “cosagrande redonda”, como hemos dicho anteriormente, que sirva de reaseguro ni de referencia; a la par que, al mismo tiempo, pasa por alto que ciertos rasgos que ofician de marca de fábrica brillan —y hasta encandilan— por su ausencia en este primer relato. En cuanto a la cronología, *El fiord* no antecede a *Sebregondi retrocede* por los cuatro años que separan la publicación de una y otra obra, sino que son proyectos, si bien netamente disímiles, paralelos en lo que atañe a su contexto temporal de producción. Acaso cabría pensar, más bien, que ambas obras funcionan como matrices incompletas y partidas. De hecho, cada una se reparte un terreno específico.

“El falo es la conjunción de este parásito, el pequeño cabo de la cola en cuestión, con la función de la palabra” (1976: 5), escribe Lacan. Y si hay que creerle, es entonces el narrador, y no el Loco, quien porta el falo agenciado a lo discursivo. En *El Fiord*, el que lleva la voz cantante es el *maître*. Como lo anuncia su título, el narrador será el encargado de disponer, como si se tratara de comensales, los elementos del relato. Así como distribuye los lugares de cada personaje en torno a la mesa de una rarificada pero no por ello menos ritual Última Cena, también encuadra los acontecimientos y los cose en un orden determinado. Aquí, el narrador se ocupa del registro de las escenas, un registro pasado por el finísimo tamiz de su perspectiva soberana. En *Sebregondi...*, en cambio, la voz que narra está estallada. Si bien podría creerse, a primera vista, que tuvo lugar una suerte de democratización de la voz narrativa, dado que se desparrama en diversos, múltiples e intermitentes enunciadore, lo cierto es que la deliberada y estratégica indiferenciación es interrumpida por dos singularidades de notable consistencia: una, el escritor cuyo nombre propio se escamotea, y la otra, el mismísimo Sebregondi. Lo que superficialmente parece señalar una apuesta por lo múltiple que tritura las jerarquías se muestra, visto en detalle, como una operación que no se decanta a lo plural en general sino a lo doble en particular.

Es un copiador, un escriba, como el que se nos presenta en el fragmento “L”. El escriba es, por definición, aquel que copia escritos, pasa en limpio o escribe al dictado. La originalidad queda por fuerza de las murallas de su reino. Ahora bien, para los hebreos el escriba no es un mero copiador, sino el intérprete de la ley. En principio, parecerían acepciones opuestas, copiar/interpretar. Veremos que Lamborghini abusa de esta ambivalencia al configurarse como un escriba perverso y perversor.

Lamborghini está mucho más cerca del escriba que del escritor, y un pelotón de argumentos lo justifican. Para empezar, con las tecnologías de la grabación de voz y el OCR el escriba se ha desvanecido prácticamente como figura, es más bien una rémora anacrónica y arcaica que habla de un desfase

cronológico. Mientras en su momento el cargo supo ser prestigioso, un oficio de pocos con la ganancia de ser fuente de difusión de la cultura, Lamborghini se escuda bajo esta práctica en el momento en que la reproductibilidad técnica la vuelve inútil. Se trata de una ética.

Una versión particular del escriba es expuesta por Quignard al mencionar a aquellos que los georgianos del Cáucaso denominan “lingüista”. El lingüista en trance “enuncia sin comprender ni traducir aquello que los espíritus de los animales, los hombres, los elementos y las plantas pronuncian por medio de su boca” (2012: 73). Una transparencia de alquimia análoga se da en los escribas. En los escribas “retorna al alma” la “significación del lenguaje [...] y no la sustancia de la palabra”. Ese retorno, sigue Quignard, “es un silencio al que abandona la palabra se desprende de su carne”. Así, la escucha se vuelve “un silencio donde se destruye la palabra que se consume bajo la forma de un pensamiento” (2012: 79). Es el alba de la palabra carnal. Aquella que, cuando uno la lee, ya no busca la belleza, mucho menos el argumento, sino “la perturbación física, la *aisthesis* noética y ya no el conocimiento semántico” (2012: 81).

“¿Cómo no sentimos todos nosotros”, se pregunta Lacan, “que unas palabras de las que dependemos no son de alguna manera impuestas?”. La palabra, asevera, “es un parásito”. Y sigue: “La palabra es un enchapado. La palabra es una forma de cáncer por la que el ser humano está afligido” (1976: 67). Si “la orden es la cepa más arcaica del lenguaje” (Quignard 2012: 144), si “los niños humanos son inicialmente acosados por órdenes, es decir, acosados por gritos de muerte adornados de lenguaje” (2012: 145) y si, por último, “un rebaño que obedece equivale a decir una jauría de animales domesticados”, y tal es la descripción que mejor define “a la sociedad humana, es decir un ejército fundado en la muerte del otro” (2012: 146), el escriba prescinde del orden del pensamiento: en él todo es puro “darle a la mano”, otro Niño Taza volcado a una suerte de masturbación, “música porque sí, música vana” (Lamborghini, 2010: 24). Así, el escriba ejecuta menos un trabajo intelectual que uno manual de corte netamente físico. Y veremos que es allí donde Lamborghini termina, cruda y literalmente, al final de su vida, entre 1984 y 1985.

El escriba no tiene obra, se limita al repiqueteo de replicar las ajenas, tic compulsivo que en Lamborghini se manifestará como hurto de sintagmas a ciertas discursividades predilectas (psicoanálisis, marxismo, estructuralismo). El amanuense sin obra lo que hace es repetir libros, producir una serie de copias, algo que en la estética de Lamborghini sucederá de forma literal cuando se dedique a componer cuadernos artesanales. El modelo de copista que encarna el autor a lo largo de toda su obra tiene una particular concreción en el Padre Maker. Si bien es traductor, su anhelo es copiar sin resto del latín a su adorada lengua natal el Libro Santo, lo cual acaba por descubrirlo como lo que siempre había sido de forma latente: un libro soez y pornográfico. Otra característica del escriba, que lo diferencia del escritor clásico, es que en él no hay voluntad de escribir, debe escribir aquello que se le imponga, que escapa siempre a su decisión, viene de otro lado. Lamborghini, como el escriba, como apunta en su último poema, “NO ELEGÍA” (Lamborghini, 2004: 507). La escritura no refulge como deseo soberano sino como aquello que se impone. En palabras de Quignard, “quien escribe es el siguiente misterio: un locutor que escucha”, una “escritura que obedece” y es obediente porque “se somete a un cuerpo imprevisible e inexorable”, de forma tal que “el poseído por el lenguaje define exactamente al chamán hecho presa de la presa” (2012: 82).

El trabajo del escriba es la reproducción de manera fotográfica, caligráfica, repicando incluso los errores ortográficos. Esta pasión por la literalidad, como venimos señalando, es netamente lamborghínea. Asimismo, es con los copistas que nacen los signos de puntuación, es con ellos, además, que salen a la luz los espacios entre las palabras. Puntuación y escansión serán dos brújulas omnipresentes a las que nuestro autor gozará de hacer perder el norte. Por otra parte, es como escriba perverso y perversor que mejor se luce el trabajo de Lamborghini con las discursividades en boga. Su operativa por excelencia será la traición: deslealtad de decir que se copia cuando se está transfigurando, un tirar la piedra y esconder la mano (que sostiene, vaya sorpresa, un cuchillo).

El escriba es aquel que sostenía en su mano izquierda, constantemente, un elemento cortante (para afilar la pluma-lanza, para corregir errores raspando el pergamino, para cortar los pliegos de las

páginas), acaso “el cuchillo que faltaba”, que en Lamborghini está siempre presto. Por último, si es cierta la anécdota que reza que muchos escribas religiosos han muerto desangrados copiando los códices con sus propios fluidos, también veremos este lento desangrarse de la obra del mismo Lamborghini, en su paso del lenguaje a la imagen para acabar en los objetos.

En el evangelio según San Marcos (12, 28-34), un escriba impertinente pregunta a Jesús cuál fue el primero de los mandamientos. Él le responde: “el primero es: Escucha, Israel: el Señor nuestro Dios es el único Señor”. Pero el mesías no se detiene allí: avanza, como una topadora, desmesurado, contando el segundo. Cuando al fin cesa, empieza el cacareo. El relato sigue con el escriba que glosa y asevera, mediante un discurso que de tan complaciente roza lo espurio, lo dicho por Jesús: primer mandamiento: “tienes razón al decir que hay un solo Dios”, segundo: “amar al prójimo como a sí mismo, vale más que todos los holocaustos”. Ahora bien: si ni siquiera el propio hijo de Dios se atuvo al pacto de responder estrictamente lo que se le preguntaba, ¿qué se puede esperar de un mortal?

El escriba, cuyo trabajo consiste en copiar literalmente, está atravesado de punta a punta por la literalidad. Su deber es repetir sin resto, y así lo hace, performando con destreza el acto frente a la palestra. Pero cabría pensar que si se inclina más al orden ético de Tokuro, si está empujado hasta tal punto en la literalidad frenética, no sería extraño que haya comprendido, y guardado para sí, que el primer mandamiento consistía, al pie de la letra, en atender el imperativo “escucha”.

Ahora bien: si Dios ordena, a un copista, ‘escuchar’ en lugar de ‘oír’, entonces la consecuencia inmediata y lógica es desatar un cataclismo en lo que antes era su tranquilo *métier*. La Palabra mayúscula debe ser oída, no escuchada. El poder funciona sobre la base de la llana percepción, sin resto ni suplemento, otra suerte de literalidad, de embote. La escucha, en cambio, como el sentido, viene luego y trae consigo, arrastra un plus, no cacarea, distorsiona. En ese desborde naufraga el deber ser de todo copista.

Enfrentado a dos órdenes contradictorias (oír y escuchar), acaso el escriba con cierta jactancia haga caso de forma literal al mandamiento. Sucede que, ateniéndose a la letra estricta del mandato, el mandato mismo entra en crisis. Es allí cuando la literalidad se muestra en su doblez, tanto modo de lectura que sostiene el peso granítico del poder como el facazo que le asesta un golpe certero. ¿Cómo? “A traición, claro que a traición” (Lamborghini, 2010: 10). Una vez descarrilada, la lectura material, al ras de las palabras, instiga a la revuelta que otrora ayudaba a impedir.

El texto “Todo en la vida” está fechado en julio de 1983. El dato no es baladí. 1983 implica situarse en las coordenadas de un contexto particular: aquel en el que Lamborghini se excede y de un salto pasa de una a otra superficie, pero también aquel en el que retrocede y las superficies se revuelcan incestuosamente. Allí aparece un escriba en crisis: ya sabe, y parece no haber vuelta atrás, que tanto “para detener el arte o facto de proliferar” (Lamborghini, 2010: 191) como para “dejar de sufrir la comedia de la muerte interminable” (191) sería necesario un milagro. A punto de abandonar, perdidas las fuerzas, lo asalta a mano armada el recuerdo del milagro único que tuvo lugar “en el curso del impensable discurso” (191) : la “muerte certera” de Judas, el hombre de pelo colorado que tuvo “la dicha mortal de entender” (191).

Judas es el primero en traicionar, y la traición corre el telón para que entren en escena una antesala (el entender) y un desenlace (la apertura de una muerte definitiva). Tal es el calibre del milagro. El que narra quiere seguir en esta estela, y para ello acomete la traición de revelar que “la *incomparable intimidad del orgullo* supone, ni más (ni menos, por suerte), la autopsia, el efecto del acto de delatar” (191; cursivas del original). Si bien fracasa en su intento de superar al maestro —pues “nunca se es suficientemente digno de la traición, de querer ser el único que supo escuchar y luego, pero de verdad, morir” (191)—, sabe, y de este saber no se vuelve, que para intentar seguir esa retahíla, el medio es la práctica de la traición-delación. Solo ella propicia el milagro: la destrucción tanto del arte como del que escribe.

El orgullo tracciona la traición, verdadero motor de la Historia. Jesús, “un Hijo como Dios manda, cuya salvación dependía de que alguien lo traicionara” (Lamborghini, 2004: 190), carece de entidad sin Judas. En *Oswaldo Lamborghini Inédito* (2019), se asegurará incluso que es su hermano, y en un poema que “no se puede invocar a Cristo / sin que Judas, ahorcado, arrebatase las campanas con su lengua” (Lamborghini, 2004: 306). Judas es el arquetipo de aquel copista que pasa de oír a escuchar la Letra. En términos de Deleuze y Guattari, podría decirse que el trabajo del escriba, delirado por la potencia de la escucha, se desplaza desde el calco hacia el mapa, con sus regueros impredecibles. En adelante, se hará el ademán de copiar cuando en verdad con perversión se engalana o estropea el texto que reclama la autoridad de ser fuente del discurso para inhabilitarlo, al dejarlo en vilo o en suspenso.

No por nada Jesús alertaba a su *troupe* mediante un certero “cúdense de los escribas” (San Marcos en Léonard 12, 38-44). Oswaldo Lamborghini es de la estirpe del copista falaz que lleva y trae traccionado por la traición.

Bibliografía

- ALTAMIRANDA, Daniel (2017), “(Dis)torsiones Discursivas en la Narrativa de Oswaldo Lamborghini”, en *Escrituras Híbridas en la Literatura Argentina: Abordajes Actuales de la Teoría y la Crítica Literarias*. Buenos Aires, USAI, pp. 13-23.
- ARIAS, Martín (2016), “Oswaldo Lamborghini: la puntuación alucinada”, en *Cahiers de LI.RI.CO*. <<http://lirico.revues.org/468>>. (21/02/2024).
- BÜRGER, Peter (2000), *Teoría de la vanguardia*. Jorge García (trad.). Península, Barcelona.
- PÉREZ, Agustina (2020 inédito), Archivo personal. Conversación con Matías Boni. Córdoba, Argentina.
- LACAN, Jacques (1976), *Seminario 23*. Buenos Aires, Escuela Freudiana de Buenos Aires.
- LAMBORGHINI, Oswaldo (2004), *Poemas (1969-1985)*. Buenos Aires, Sudamericana.
- LAMBORGHINI, Oswaldo (2010), *Novelas y Cuentos I*. Buenos Aires, Mondadori.
- LAMBORGHINI, Oswaldo (2011), *Novelas y Cuentos II*. Buenos Aires, Mondadori.
- LAMBORGHINI, Oswaldo (2019), *Oswaldo Lamborghini Inédito*. Buenos Aires, Lamás Médula.
- LÉONARD, Philippe (2007), *Evangelio de Jesucristo según San Marcos*. Madrid, Verbo Divino.
- LUDMER, Josefina (1973), “Sobre *Sebergondi retrocede*”, en *Clarín*. <<https://golosinacanibal.blogspot.com/2009/11/todos-somos-oswaldo-lamborghini-entrega.html>>. (22/02/2024).
- QUIGNARD, Pascal (2012), *El odio a la música*. Margarita Martínez (trad.). Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- ROSA, Nicolás (2013), “Borges / O. Lamborghini: la discordia de los linajes”, en *La biblioteca*, n.º 13, Primavera, pp. 332-357.
- ROMERO, Laura; ARCE, Rafael (2018), “Estado, soberanía y experiencia heterogénea en *Tadeys* de Oswaldo Lamborghini”, *Chuy*, vol. 5, n.º 5, pp. 194-218.
- STRAFACCE, Ricardo (2008), *Oswaldo Lamborghini. Una biografía*. Buenos Aires, Mansalva.