El sexo que habla.

Osvaldo Lamborghini



El sexo que habla.
Osvaldo Lamborghini

MAC BA
MUSEU
D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA

ÍNDICE

Las dos fórmulas
César Aira
23

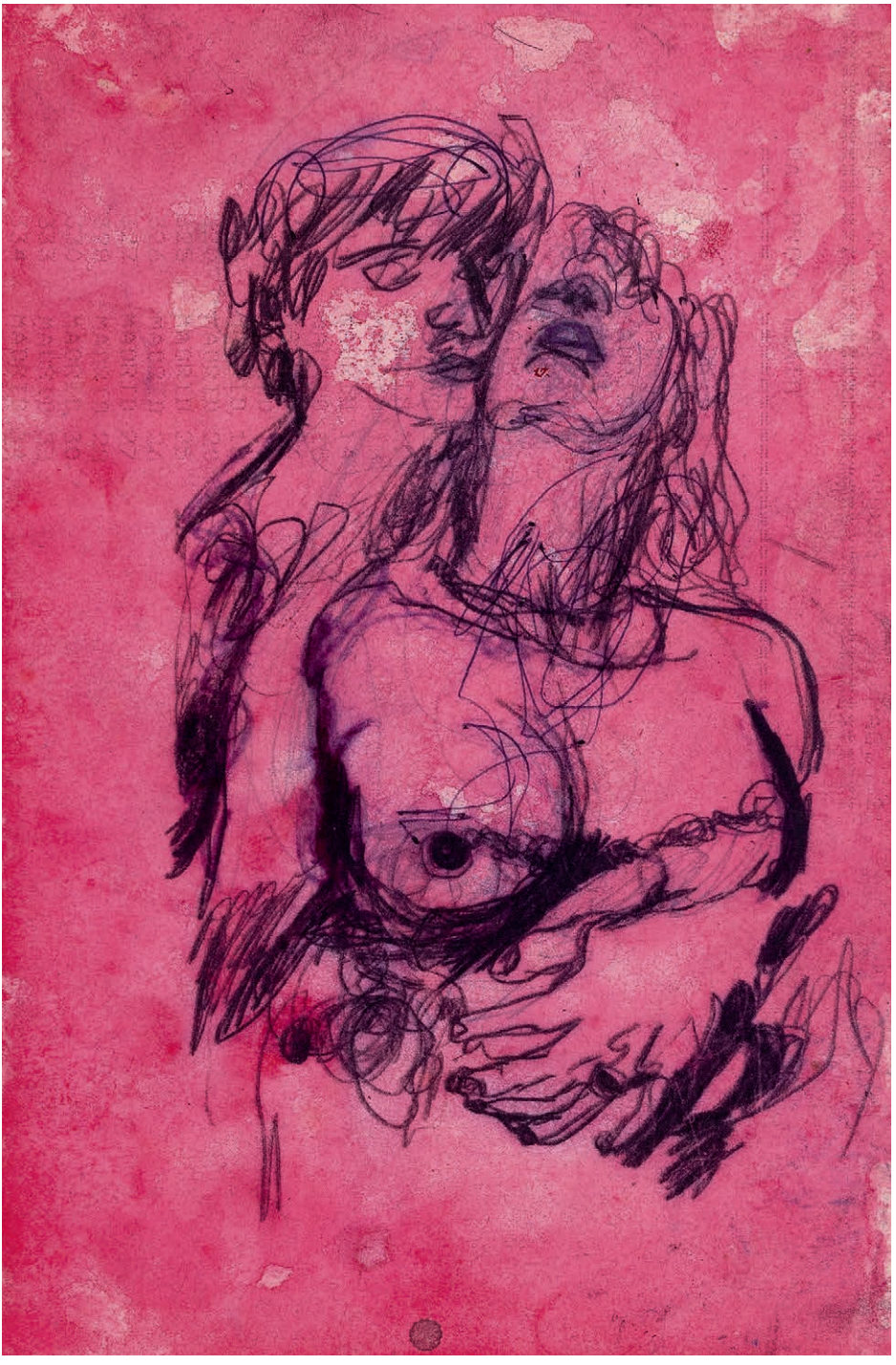
El ilustre desconocido
Osvaldo Lamborghini
Antonio Jiménez Morato
49

Pornoliteral
Alan Pauls
107

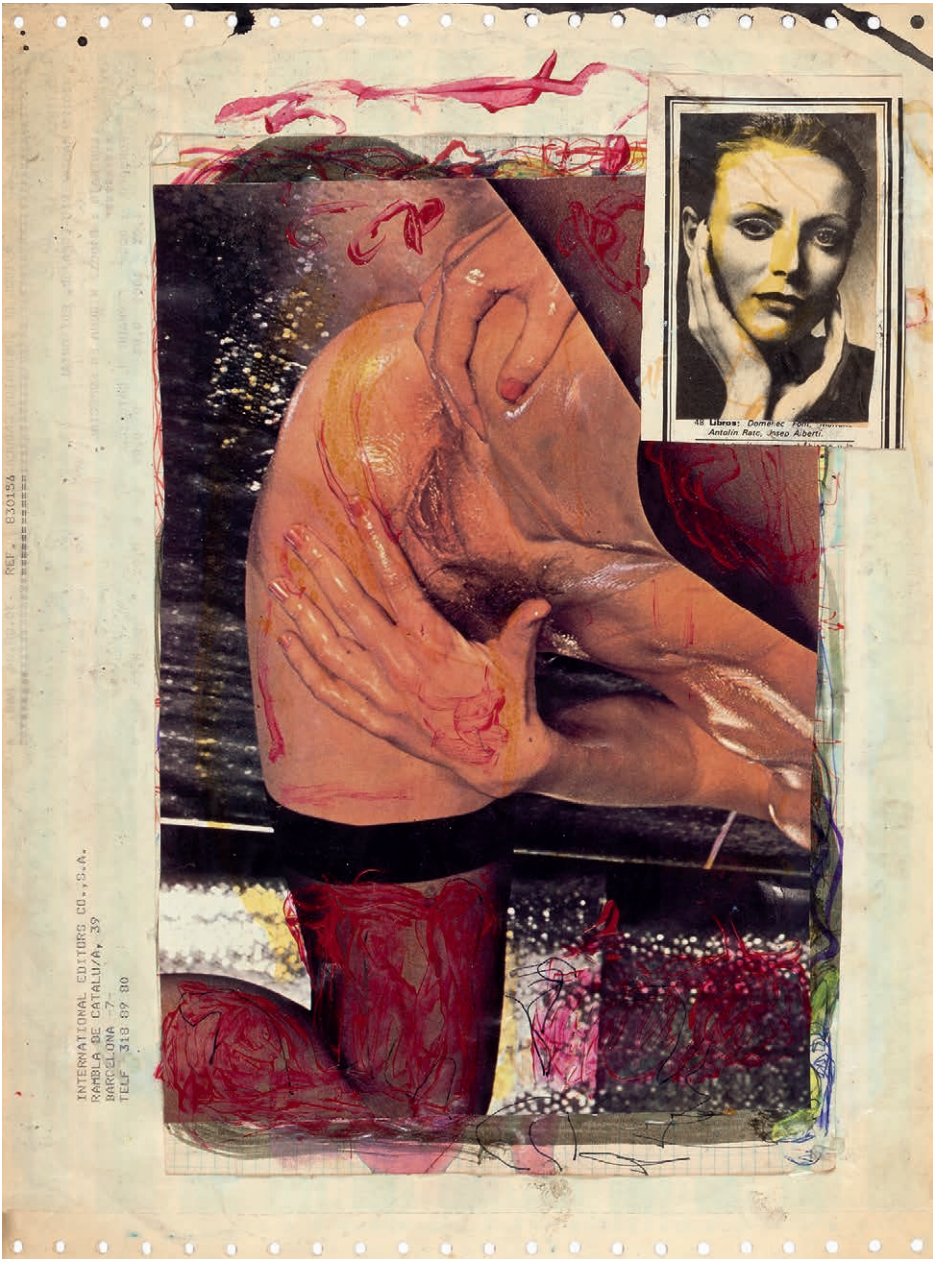
Encamados
Beatriz Preciado
153

Siete imágenes para
un collage de Lamborghini
Valentín Roma
183


Ligero cansan
Lo. Domaziado
gente preocupa
Su en
: sentenciado
una Solida : los pasi
nos dicen : "Entro cuerpo Yegua
Sudada"




Pujoladas en Nueva York.
(by TVO) 1) (m)amar a Reagan


REF. 830156
INTERNATIONAL EDITORS CO., S.A.
RAMBLA DE CATALUÑA, 39
BARCELONA -7-
TELF. 318 87 80
Antolín Rato, Josep Alberti.

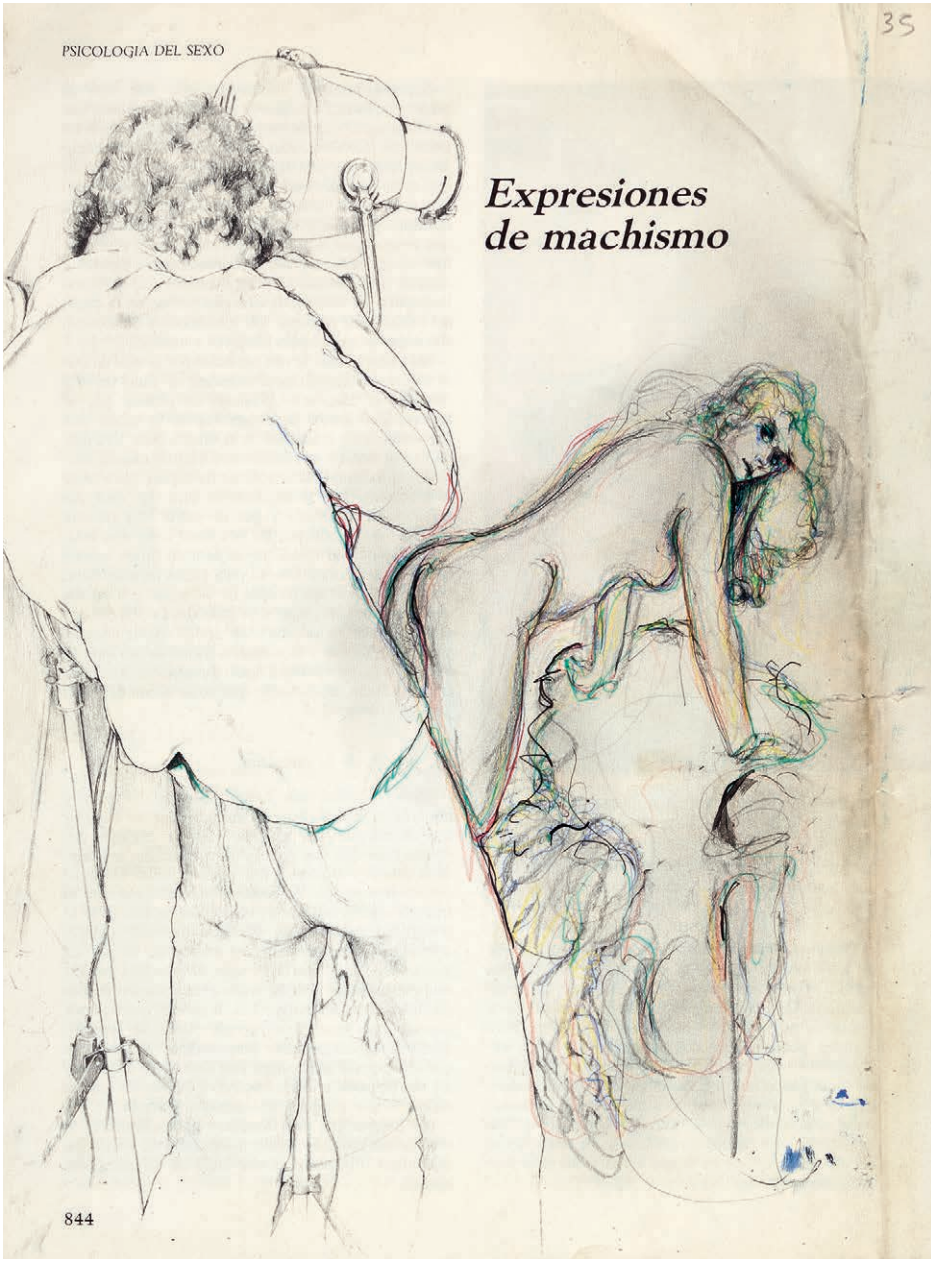

hacia
y propor
tómico, el
ada... Tan
físicos que
os órganos
nte para el
nujeres sin
qué tienen
se nunca sa
mujeres las




1 ESTA QUEDA?!
2 PUESTO QUE ESA KID ESTÁ RESERVADO A LOS ANGELES
(Queda?!)
3 (A)QUI(d)
PIBE, sólo significa ese solo "sujeto", la Diferen c(i)a (2)° Freud

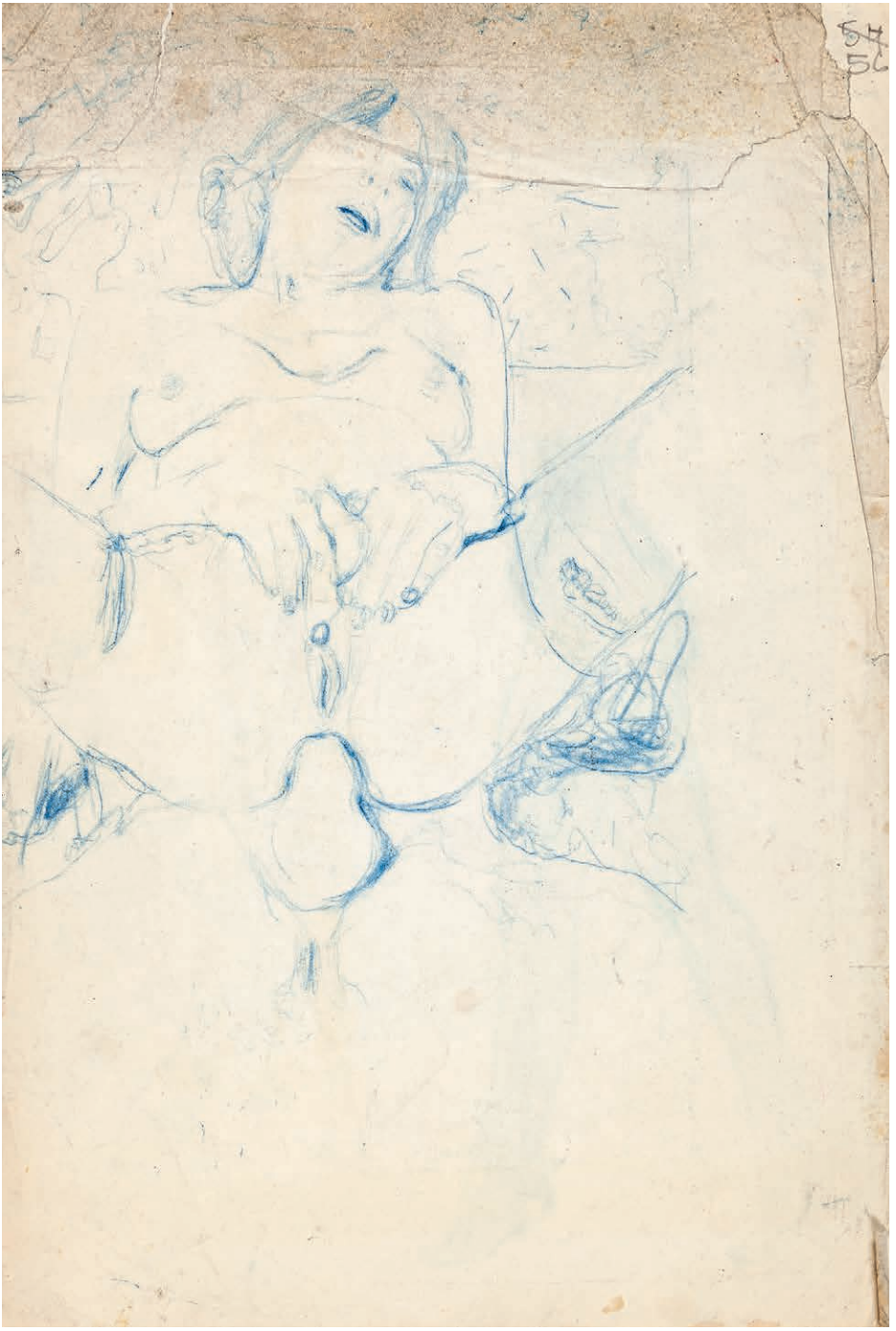
35

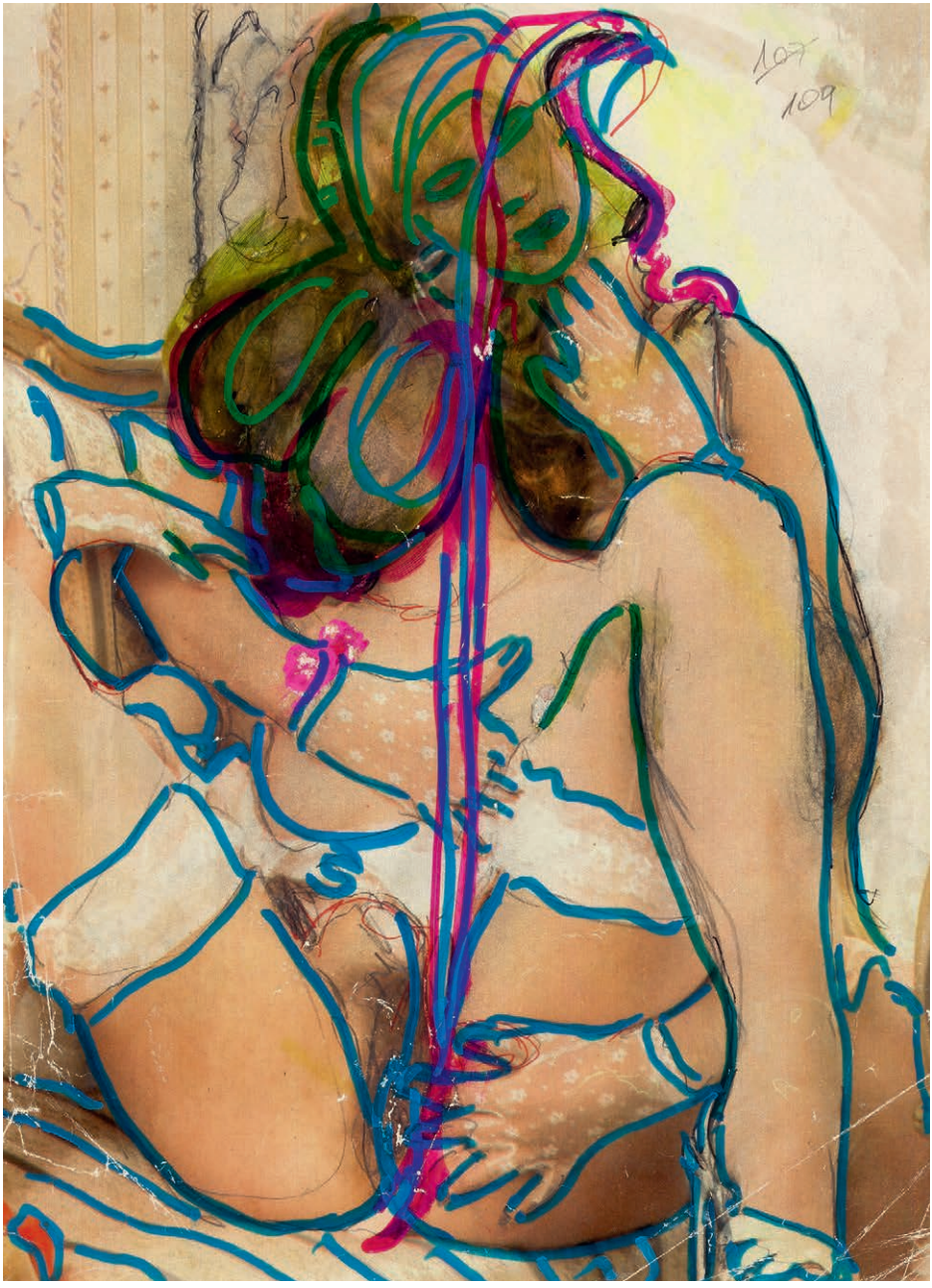
Expresiones de machismo




La Camisa Ke
EL SUBRAYADO ES NUESTRO


¡Prohibido dejar de ser PUTA!
Patrick Medina




107
109



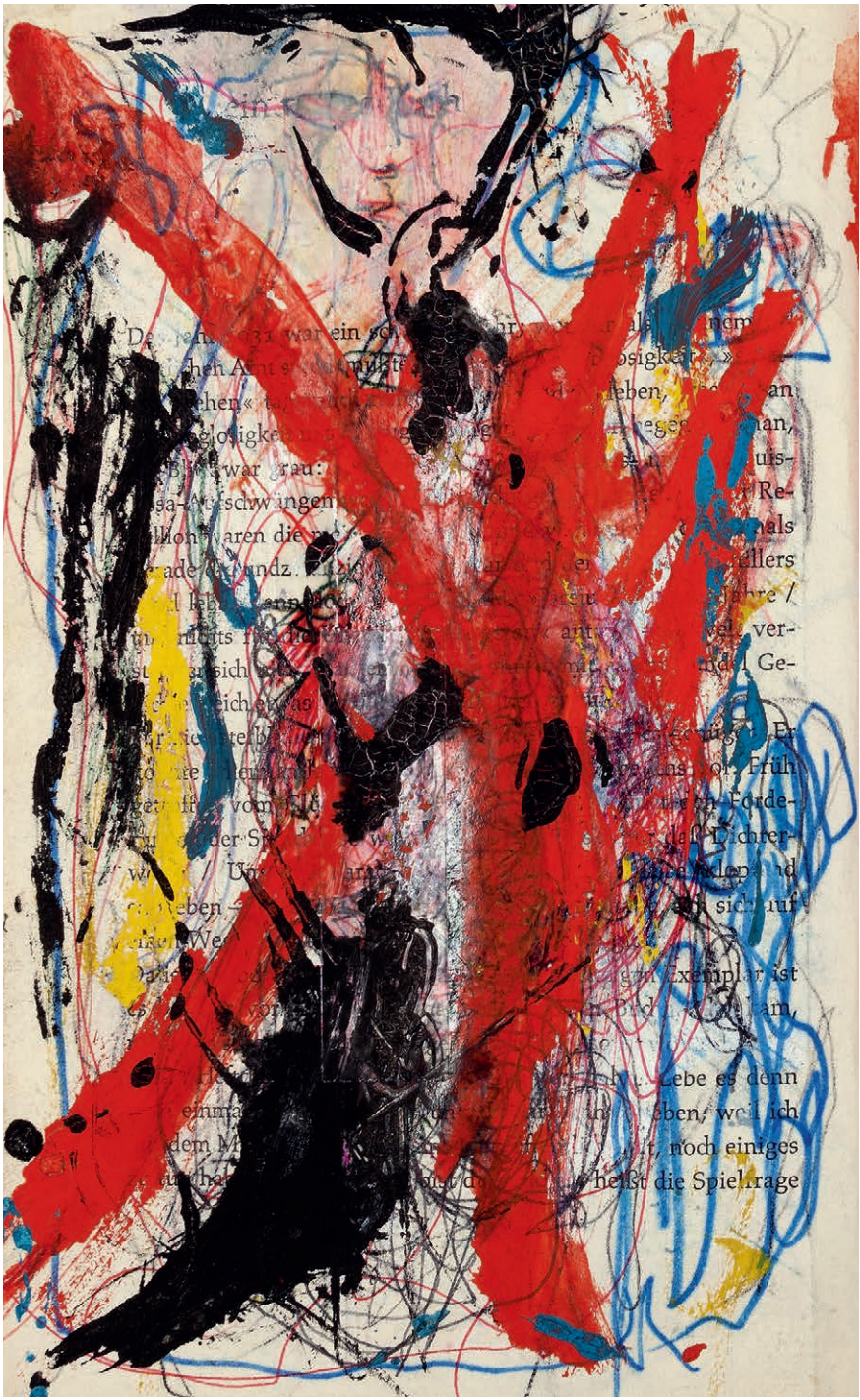


seiner Tochter erworben hatte, die [illegible] überlebt. Barbara [illegible] schulfreundinnen nannten sie fraulich »[illegible] Dame«. Die Tochter selbst war andrer Meinung [illegible] und sie [illegible] bis heute ihre Meinung nicht geändert, [illegible] Erika die Erbin [illegible] rer [illegible] Urmutter am Platz, eine »Art [illegible] in [illegible] Reih[illegible]

Frie[illegible] [illegible]nz am Anfang. Dann war das Leben gekommen [illegible] beim Ekklesiasten gelesen, »alles seine Zeit« hat: [illegible]re werden, lieben, ehelichen, gebären, Kinder um den Tisch setzen und aus dem Haus entlassen, Enkelkinder willkommen heißen, usw. war gar nicht nur als Liebhaberei, sondern streng und gründlich die Malerei der Zeit zum Beruf geworden, es hatte Reisen gegeben, [illegible] Tunis, Sizilien und Ischia und [illegible] oder Ischia und [illegible] Ischia, und »Stilleben« konnte [illegible] ja nicht gut heißen, [illegible] in den großen Rollen heimg[illegible] dachte [illegible] »Wildleben« schon eher. Gab es Altrosa, Zimtfar[illegible] ben, Grün und [illegible]elett, Blumen und Früchte und Schnitzereien, [illegible]immer einen Kobold, eine [illegible] einen Schabernack [illegible] ankündigte sich [illegible] an, daß es eines Tages die Puppen ge[illegible] [illegible]könnten. Leben im Definitiven. Herbig ist [illegible] dem Hick-Hack [illegible] dem Me[illegible] [illegible] wirrwarr, mit Möglichkeiten und Unmöglichkeiten, [illegible] und [illegible] Widerwärtigkeit: die Pup[illegible] [illegible] [illegible]ichts so [illegible]ebtes. Antonien[illegible] [illegible] schön und liebenswert. Sokrat[illegible] [illegible]mente Heimsuchungen [illegible] im Puppenhaus. Shaila ist ein [illegible] [illegible]chen, die Liebhaberei [illegible] Schab-ab-Öl [illegible] morgen wie ehegestern.

Ökum[illegible] [illegible]der »in [illegible] Ökumoro« (so wurde er zuz[illegible] [illegible]nannt) war [illegible] Einzelgä[illegible] Barbaras eigenen [illegible] [illegible]d, [illegible]selben, sonde[illegible] [illegible]es [illegible] der [illegible] [illegible]lh[illegible] [illegible]delinne, Fachfrau für Seide und [illegible]; Wo[illegible] Baumwolle, [illegible]te und Farben, Aristokratin [illegible]chaus, zart[illegible]ig, [illegible]ell[illegible] [illegible] zartgliedrig, (aber dafür konnte sie über fünferlei Samt untrüglich befinden, man zahlt für alle Künste [illegible] Preis[illegible] [illegible] hatte





Las dos fórmulas

César Aira

«Yo vengo de ahí», decía Lamborghini refiriéndose a la pintura. Pero ese punto de partida había quedado muy lejos, en la infancia, y no se manifestó en lo que fue una vida de escritor sin otros intereses aparentes en el mundo artístico más que la palabra. No visitaba museos ni exposiciones, y descartaba diferencias entre escuelas pictóricas: todos los cuadros eran lo mismo, «superficies metafísicas». La misma indiferencia desdeñosa le dedicaba a otras expresiones del arte. Tenía horror de los conciertos («si hay algo que odio, eso es la música»), si en una casa que visitaba sonaba un disco, pedía que lo sacaran porque no quería deprimirse. Parecía encontrar peligroso para su paz mental, o peligrosamente aburrido, todo lo que contuviera la posibilidad de volverse abstracto, de sustraerse al discurso. La superioridad absoluta que le adjudicaba a la literatura residía en la articulación lúcida del pensamiento, y en un segundo momento a la generación de un campo de transformaciones de la lengua que terminaban imponiéndose a la idea. El mediador de estos dos componentes contradictorios era la conversación, que, aun siendo un gran lector, prefería a la lectura: o bien hacía de la lectura un prolegómeno de las epifanías del diálogo

(siempre que fuera «con un liberal inteligente»). Desconfiaba de los pintores, a los que calificaba de «limitados».

Y aun así, de vez en cuando nos recordaba que él «venía de ahí». En su mito personal de origen, servía para explicar por qué no sabía idiomas. A todos los chicos de clase media de su época se los mandaba a estudiar inglés, pero él había hecho que los padres lo mandaran a estudiar pintura. De modo que a la pintura le debía haberse salvado del relativismo lingüístico, de ese nefasto (para él) predominio del sentido sobre el sonido, que le habría impedido ser un poeta.

La pequeña frase era la fórmula de un secreto; sugería que había habido un largo camino, cuyo punto de partida había dejado una huella indeleble que había que recordar. También proponía un enigma a descifrar: cómo era posible que de ese magma pegajoso y chorreante se hubiera llegado a la acuñación precisa y elegante de la palabra, a la bella sintaxis de la inteligencia. ¿No habría en estos opuestos una explicación del contraste entre la enunciación exquisita de su discurso y la materia procaz que se empeñaba en contener? Sea como fuera, la pintura en sí quedó en el secreto de sus repliegues espaciotemporales, en la infancia y en el encierro de Barcelona.

Quizás la clave estaba en un incómodo plus de sentido que iba más allá de los significados del discurso, como cuando un grafólogo lee más de lo que se ha dado a leer en la página escrita. (Y hay que recordar que Lamborghini escribió a mano, con lapicera o bolígrafo, toda su obra, de la primera a la última página.) En *Sebregondi retrocede* (1973) hay un pasaje que podría querer decir algo más que la obviedad psicoanalítica que propone: «Cualquier dibujo de chico, si se lo mira bien… revela la influencia del padre, o la calidad de padre del adulto que ha fluido

hacia el dibujo a través de la mano del chico.» Y más adelante: «El dibujo horroriza en el sector donde el padre ha fluido.» El trazo como revelación crea retrospectivamente el secreto.

El trazo podía convertirse en mancha, según la curiosa receta que daba Lamborghini para corregir un texto que había salido mal; era una transmutación de valores que se aprovechaba de la disposición espacial en la página de lo escrito, y requería una mirada de pintor más que de escritor: había que buscar con cuidado, hasta encontrarla, a la palabra que estaba envenenando todo, y tacharla –pero tacharla bien, pasando cien veces la lapicera si era necesario, hasta que la tachadura quedaba de un negro sólido impenetrable, asegurando que nadie nunca pudiera leerla. Con esa simple cirugía de extirpación lo escrito se volvía excelente. Claro que había que localizar esa palabra en la página, que por esta operación revelaba su calidad de «superficie metafísica».

Un lector sutil de la obra de Lamborghini dijo que lo suyo más que una escritura era una puntuación. En efecto, podría dar la impresión de que cubría la página de signos de puntuación, como lo haría uno de esos tipógrafos que postulaba («No leía nunca, pero sus subrayados eran perfectos»), o un chino ciego con el pincel. Y solo después, si tenía tiempo y ganas, llenaba la grilla con palabras. Estas podían ser unas u otras, eran tratadas con principesca displicencia. Se lo puede ver en un examen de sus manuscritos, en los que los remplazos obedecen a motivos de llenado más que de significado. Un «occidente» puede pasar a ser «accidente», y la frase se las arregla para volver a significar. La imagen mental que se hiciera el lector era perfectamente intercambiable, y debería costar lo mismo una catástrofe ferroviaria que los colores de un ocaso. El dominio impiadoso

de la lengua, que en su despliegue podía hacer caso omiso del sentido, evitaba que «fluyera el padre», y cerraba la puerta a cualquier otra psicologización. Era menos una escritura que una caligrafía, una «puesta en página» de índole pictórica. La fabricación de libros artesanales, en blanco y ellos también a llenar, iba un poco más allá, a una «puesta en libro» en busca de la tridimensionalidad que le faltaba a la página.

La segunda fórmula vino en una carta, cuando ya estaba instalado en Barcelona: «Me puse un tallercito.» El diminutivo hace un enlace con los útiles de pintar que le habían comprado los padres en la infancia. En una comunicación telefónica desde el departamento de la calle Berna del que no salía (el azar quiso que quedara grabada), le pedía a su mujer que le comprara pinturas, no pinturas en realidad sino colas de pegar, de colores, «de las que usan los chicos en la escuela» decía para hacerse entender, y no sin cierta impaciencia. Se trataba de inventar, o recuperar, los procedimientos escolares, entre los que estaban calcar, recortar, pegar (por más de un motivo, el paralelo con Henry Darger salta a la vista).

Este giro inesperado no lo era tanto, no solo porque saldaba una deuda con el origen del que venía el escritor. Había en primer lugar un motivo simple y práctico: desde que abandonara en la adolescencia la casa paterna había vivido una existencia errante, muchas veces precaria y no pocas al borde del desamparo. Y para practicar la pintura es condición necesaria, y hasta cierto punto suficiente, disponer de un lugar propio y estable. La frase con que lo anunció tiene un tinte paródico, Lamborghini al cien por ciento: el obrero despedido de la fábrica, o el jubilado que se aburre, «se pone un tallercito» para no morirse de hambre o para ocupar el tiempo. Pero la parodia

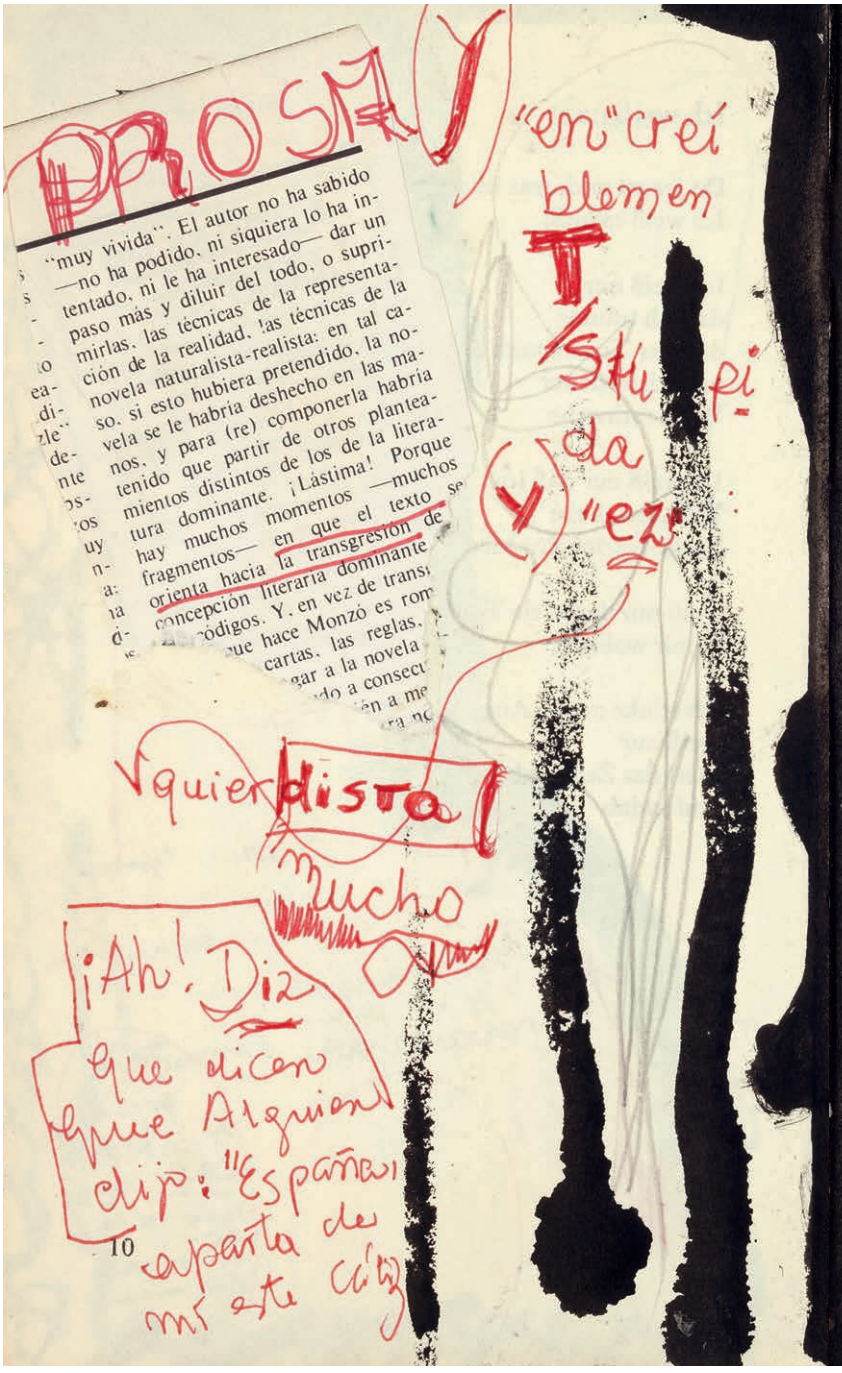
suele ser pudor, y aquí resbalaba sobre un intrincado proceso que se había iniciado en la escritura, o había sido el iniciador de la escritura.

Los contratiempos que sufren o se inventan los escritores con sus editores, potenciales o reales, son parte del folclore más trillado de la literatura. En Lamborghini estos trastornos se tematizaron, en poemas y relatos, así como en algunas de sus frases gnómicas, que postulaban una inversión del método establecido y aceptado del oficio («primero publicar, después escribir»). En efecto, siempre se dio por sentado, al menos desde la invención de la imprenta, que uno escribe para que lo publique otro, como una fatalidad inevitable. Que lo haya sido realmente no impide, o no le impidió a Lamborghini, pensar una acción alternativa. Pues bajo esta luz el trabajo del editor se presentaba como una destrucción: al hacer el libro, al darle entidad pública, material, histórica, relegaba a la nada el manuscrito, y con él el trazo, y la tachadura, y todo el juego de grafología trascendental en el que el escritor había puesto a prueba los deleites y horrores de los fluidos paternos, que eran en definitiva la materia de lo que escribía. Y algo más todavía: anulaba el tiempo del proceso, lo comprimía hasta congelarlo en imagen mental, donde el accidente era accidente y el occidente era occidente, sin la posibilidad de intercambio y transformación.

Ese fue, creo, el camino por el que el poeta llegó a la pintura. Hubo una busca de autonomía, que comportaba renuncias a la vez que prometía sugestivas libertades. A la engañosa multiplicidad que concedía el editor podía llegar a remplazarla el manuscrito con toda su carga de presente y su rara belleza. Una vez ahí, la alucinación empezaba a iluminar la página, el contenido volvía a la superficie como forma, y la escritura se

hacía pintura. La pintura tenía algo de autoedición, ya que el artista continuaba en persona el proceso hasta el final, preservando la realidad de su obra en cada uno de los movimientos que la constituían. La autoedición debía pagarse, y el precio era el secreto, pero el secreto siempre había estado ahí, haciendo de marco a toda la operación. Y una vez que Lamborghini pudo sacarse de encima la figura imaginaria, pero terriblemente aplanadora, del editor, pudo montar el «tallercito» como una máquina del tiempo con la que se detenía, para expandirlo indefinidamente, el momento de la creación.




PROSA
"muy vivida". El autor no ha sabido
—no ha podido, ni siquiera lo ha in-
tentado, ni le ha interesado— dar un
paso más y diluir del todo, o supri-
mirlas, las técnicas de la representa-
ción de la realidad, las técnicas de la
novela naturalista-realista: en tal ca-
so, si esto hubiera pretendido, la no-
vela se le habría deshecho en las ma-
nos, y para (re) componerla habría
tenido que partir de otros plantea-
mientos distintos de los de la litera-
tura dominante. ¡Lástima! Porque
hay muchos momentos —muchos
fragmentos— en que el texto se
orienta hacia la transgresión de
concepción literaria dominante
ódigos. Y, en vez de transi
ue hace Monzó es rom
cartas, las reglas,
gar a la novela
do a consecu
en a me
ra no
"en" creí
blemen
T
Stu pi
da
"ez"
quier distA
mucho
¡Ah! Diz
que dicen
que Alguien
dijo: "Españ
aparta de
mí este cáliz





Das Wort



»Am Anfang
war das Wort
und das Wort
war bei Gott«

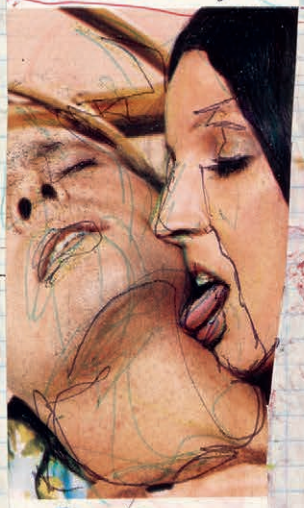
Und Gott gab uns
das Wort
und wir wohnen
im Wort

Und das Wort ist
unser Traum
und der Traum ist
unser Leben



algunas veces sus //NO!// nunca

no le dejaba //sorete sano//. Esto ocurría en el albergue, delante de Lalla (esposa), delante de todo //el mundo//...



Río Janeiro
7-5-83

SI

Sí Sí: Sée.

Conmigo mucho "Clasca Iván". Sí, yo comprendo Conmigo. Mucho "es un degenerado sin planear". Que yo sé mucho (comprendo) agarro a un pibe confundido y le meto el ratón en la cabeza, no se voy respiro — y bueno voy, me lo gardo, y así lo dejo: que no puede vivir sin el ratón reyeno. Pues-Es: Mentira. ERA, FUE MENTIRA! Me deleito ahora sí en Vol-Verlos PUTOS. Cuestiones de meterles (Pues) primero el ratón en la cabeza (Pues) (Pué) la cabeza (Glan-d) en el Culo puto

2.ª Parte

AUTOBIOGRAFIA DE UN PROSTITUTO


AUSENCIAS
GAYOLA
8-4-84
Alcalá de Henares.
PRESO
EL CLOACA
Iván.
RAZZIA
de gente mal entretenida en toda España.
Figuras
1
2

CHI'NA DIEK



CH'I
llorar en silencio;
llorar

por la popa. Singladura Precisamente, ahora el culo se le hacía agua y limo y sus nalgas singulares «de tanto» son tratados a empujones, arremetidas, furores por los papis de verga calamitad: lo quisón las cosas, pura cabeza de gato rechonchos, y la mitad cimsreante: el de tu Ile fino, paradojo «claro, eso quisás ERA EL ORTOLITRO»

(1.5.) El Cloaca Iván le cruzó la cara y lo arrastró por el pelo, arrancándole mechones, hasta la arbole da. Le gustaba purchallo a la fuerza y sacarle toda la quita: incluso «y tanto» al "propio" Nicho le hasía encanchudo la canaleta (¡"¡Pero si yo no soy mino, si yo no... si me lo cojo a...!" hasía plañido mientras cantále a «Gardel» mientras El Cloaca





ninguno, y ninguna historia: la literatura es posible (aunque no) algún chiste es posible, sueño. Soñé, pero ano: demasiado diestro es el sueño. Acaricia la beatitud de los órganos ana gramados. Me gusta el culo que ha c eses con las caderas ondulados, Con Las nalgas rosadas, Ofrecidas Con los Abiertos Cantos (del Culo, repito, de eso supongo hablamos). Y el ano así (o) YA Pidiendo así Yala, pero, de veras lo cuento: Yala no ES mi LOLA mento, también me cago. Es que es de cagarse cuan=


DO LE METO LOS DOS
+ QUÉ MENOS
LO JONDO
DO ORTO,
ESCARBO
PEDAZOS
MIERDA
EXTRAÑO
SAHCO y "Ahora puto reventame" me
dice ella PONIÉNDOSE cuatro PATAS.
Poniéndose, única comentario. Está bien. Cabe. En fin (digo). Yo lidio con las palabras.


A?


FREE



LA GARRA



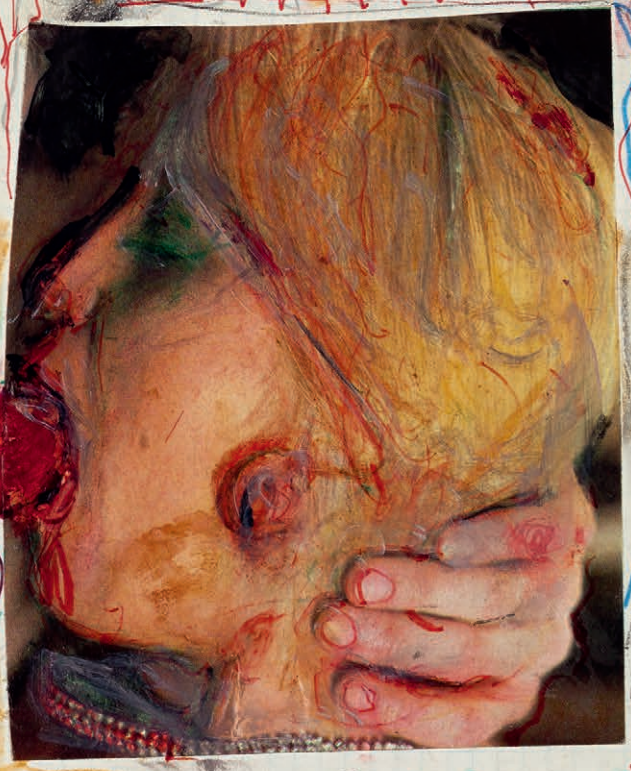
La vidriera. En evidente primer plano, y P. C. anima, transparente. Aviso pero torpe, quiso disimularla el cámara. nosotros ¡la punteamos en rojo! No será de Klein la botella, ni

10)

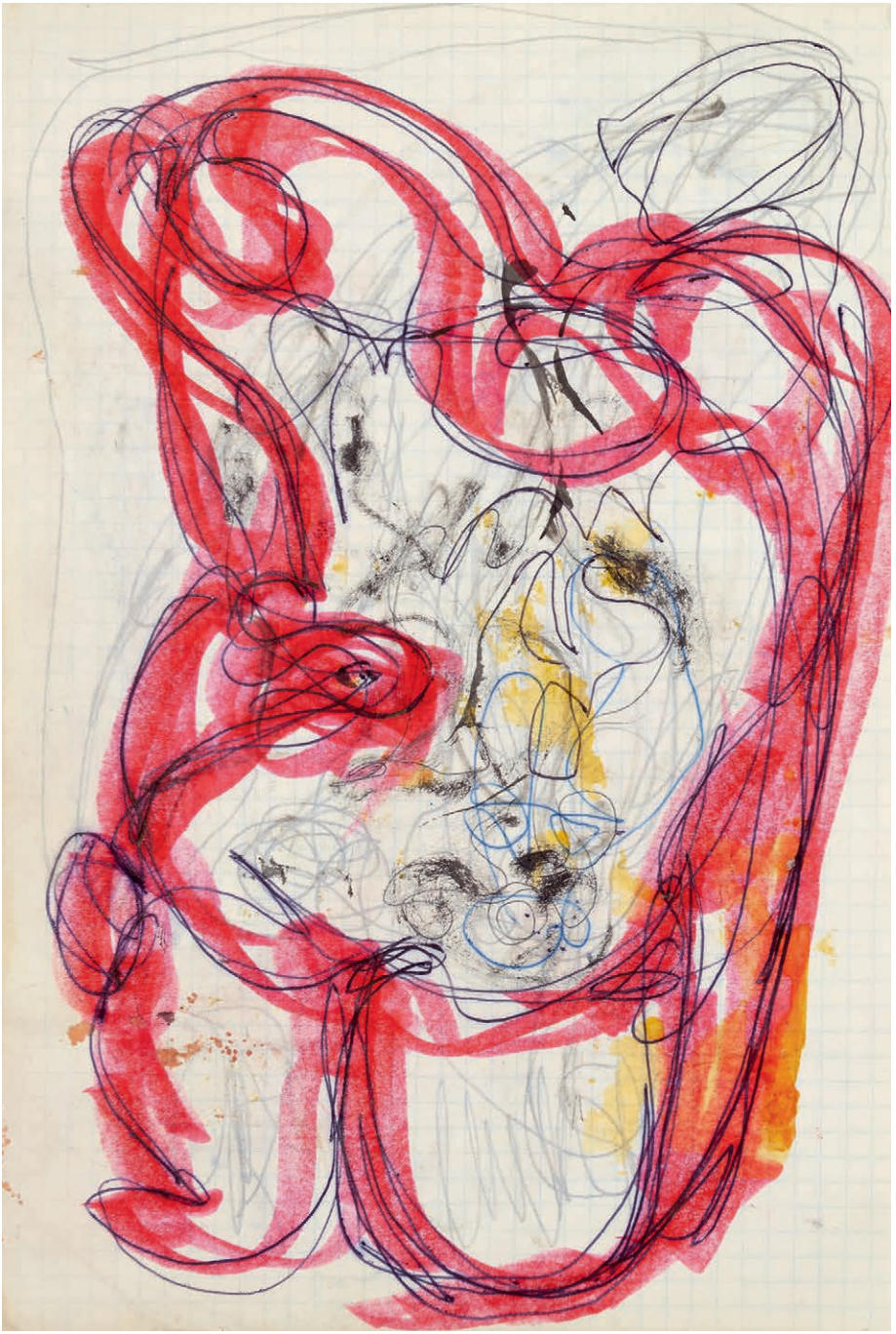
mismo en su artículo Un reo de muerte (Revista Española, 30 de mayo de 1837). Escribe: "La imaginación más acalorada no logrará abarcar nunca la FEA realidad". De Mariano José no puede inscribirse, ni aun en cuenta sus desdichas, penas hondas, "murió con el corazón destrozado". La cabeza destrozada; España, que nunca apartará su estúpido cáliz de los labios de nadie.

11

Agregado



Cultfund



El ilustre desconocido Osvaldo Lamborghini

Antonio Jiménez Morato

1. El 14 de diciembre de 2002, dentro del marco de la primera edición de la Fiesta de Literatura Amplificada Kosmópolis (en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona), Roberto Bolaño leyó una conferencia que, con el tiempo, se ha convertido en uno de esos textos suyos a los que se recurre con frecuencia cuando se busca usarlo como argumento de autoridad: «Derivas de la pesada», que hoy puede leerse en la recopilación póstuma de textos de no ficción *Entre paréntesis* (2004). Invitado en principio a hablar sobre la nueva narrativa de todo el Cono Sur, finalmente decidió centrarse en la literatura argentina y, en concreto, trató de abocetar una cartografía hipotética marcada por las que, a su juicio, eran las tres corrientes fundamentales que ordenaban la literatura argentina tras la muerte del autor que, es posible que ya para siempre, sirva como figura cenital y ordenadora de la literatura de su país: Borges. La primera corriente postulada por Bolaño, a la que tilda de «literatura menor», de mero entretenimiento y con marcada tendencia a hacer de la «buena onda» su carta de presentación y principal virtud, tiene a Osvaldo Soriano como referente. Como sucede casi siempre, ha bastado con dejar pasar el tiempo para confirmar la existencia de dicha corriente

a la vez que la calificación de literatura desechable se ha vuelto muy ajustada. De modo más sibilino, la figura de Soriano como modelo del que sigue bebiendo buena parte de esa literatura con fecha de caducidad se ha emborronado con el paso del tiempo. Ya casi nadie se acuerda de Soriano, aunque algunos editores parezcan no ver lo evidente, lo que confirma la caducidad de su estética y lo prescindible de su producción. La segunda corriente postulada por Bolaño estaba marcada por un modelo, Roberto Arlt, e invoca a un apóstol para su existencia, Ricardo Piglia, capaz de releer los textos vocacionalmente marginales de Arlt como piezas canónicas, en un gesto evidentemente borgeano que Bolaño no celebra sino que cuestiona, sin por ello menospreciar la obra de ambos autores, que considera fundamentales; vuelvo a opinar para decir que coincido de nuevo con Bolaño. Afilado como un bisturí, se pregunta por qué Piglia eligió a Arlt y no a Gombrowicz como modelo, como lo ha ido haciendo también con Borges, con Macedonio Fernández, o con otros a lo largo de su trayectoria como autor-crítico (¿pueden separarse ambas facetas en el caso de Piglia?). Encarnación de un modelo de crítico, capaz de desarrollar artefactos narrativos que glosan o comentan sus modelos literarios al mismo tiempo que revelan sus mecanismos constructivos, alguien capaz de construir una literatura que realiza su propia lectura crítica, que revela sus modelos para más tarde imitarlos y descifrar sus mecanismos, Piglia es una figura central para entender la narrativa y el modo en que dicha narrativa se lee en la literatura argentina actual. Lo opuesto, y justamente es ahí donde radica el acierto de Bolaño en las caracterizaciones, a la literatura de usar y tirar de Soriano y sus epígonos. Y, finalmente, postula la existencia de un tercer vector, secreto, que encarna Osvaldo Lamborghini:

> Si Arlt, que como escritor es el mejor de los tres, es el sótano de la casa que es la literatura argentina, y Soriano es un jarrón en la habitación de invitados, Lamborghini es una cajita que está puesta sobre una alacena en el sótano. Una cajita de cartón, pequeña, con la superficie llena de polvo. Ahora bien, si uno abre la cajita lo que encuentra en su interior es el infierno.

2. Si algo pretende este texto es preguntarse hasta qué punto Bolaño acertó en su caracterización o si, involuntariamente, terminó de sancionar la condena al olvido de la figura de Osvaldo Lamborghini. Hay que preguntarse por qué en el momento en que Bolaño escribe su «Derivas de la pesada» era Lamborghini un autor secreto. En primer lugar habría que reconocer, sí, que era mucho más complicado entonces poder leer su obra de lo que es hoy. Un autor a cuya obra no se puede acceder tiene, desde luego, todas las papeletas para ser un autor secreto. En vida había publicado apenas tres breves libros, que todavía hoy, a poco que uno se esfuerce, pueden encontrarse a precios razonables en el mercado de libros de segunda mano de Buenos Aires. Esos tres títulos fueron consolidando un renombre dentro del restringido círculo de sus amigos –que como veremos fue, además, una nómina menguante– y, como un apéndice, los muy iniciados dentro de la escena literaria porteña. El primero, *El fiord* (Ediciones Chinatown, 1969), contenía apenas un cuento que ocupa veintidós páginas de una perfección pasmosa. Además de un hermetismo que todavía hoy genera interpretaciones críticas de todo calado. Producción bibliográfica iniciada en ese mismo libro, ya que el cuento de Lamborghini apareció acompañado de un ensayo de Germán García, firmado con el

seudónimo de Leopoldo Fernández, que completaba el volumen para servir como apoyo y puerta de entrada al complejo universo de la narración. Y también –conviene no menospreciar su importancia en este sentido– facilitaba que el libro alcanzase, al menos, las cincuenta páginas que hicieran posible su encuadernación y salida al mercado. El segundo, *Sebregondi retrocede* (Ediciones Noé, 1973), que con los cuatro relatos que se extienden a lo largo de sus noventa páginas es el libro más extenso de Osvaldo Lamborghini publicado en vida, venía presentado desde la misma cubierta como una continuación del anterior, pues si aquel tenía por única viñeta una mano con un índice que señalaba hacia arriba, referencia evidente al movimiento dadá, para esta segunda portada el escultor Carlos Boccardo creó una ilustración en la que la cubierta entera estaba protagonizada no por la mano sino por el índice que señala el nombre del autor y el título del libro. Aquí se incluye el otro cuento, *El niño proletario*, que junto con *El fiord* parecieran ser las dos únicas narraciones que Lamborghini escribió, pues son las que siempre se citan al hablar de él. El tercero y último de los libros que lanzó fue *Poemas*, publicado por Fogwill en 1980 dentro de su proyecto Ediciones Tierra Baldía. Allí, en los dos poemas extensos y dos breves que alberga, puede encontrarse la misma perfección estética y la inquietante y morbosa mirada sobre la realidad de toda su obra, como demuestra un verso tan rotundo como este: «El látigo es un órgano del esfínter.» Apenas tres libros y las colaboraciones que fue editando en las dos revistas con las que colaboró de modo asiduo, entre las que destaca la hoy mítica *Literal*. Nada más, a excepción de la historieta «Marc», cuyos guiones escribió, vio la luz pública antes de su muerte, ocurrida en 1985, un año antes que la de Borges. Como

en el caso del autor de *Ficciones* sucedió fuera de Argentina, en concreto en Barcelona, donde tenía fijada su residencia junto a Hanna Muck, aunque desde el fin de la dictadura argentina que lo había obligado a exiliarse fueron frecuentes sus viajes a Buenos Aires y Mar del Plata. Pero, sin embargo, esa escasa producción, apenas doscientas páginas, lo habían convertido ya en un mito. Un mito complicado y excesivo, creado en torno a la imagen de su persona que comenzó a fraguarse él mismo: un escritor excesivo y marginal, que es, sin duda, la primera huella determinante que deja en la literatura argentina. Osvaldo Lamborghini fue la encarnación perfecta del maldito. Su fama no se debió tan solo a esa escasa producción que circuló durante su vida, sino sobre todo a su carácter, sus gestos, que lo emparentan, de nuevo, con la rebeldía cargada de sentido de los miembros del dadá. Por eso resulta doblemente paradójico que, siendo un autor con tan contadas publicaciones, se haya convertido en un referente por la reiteración de un emblema: «primero publicar, después escribir», que en realidad ha llevado a la práctica de modo más ortodoxo César Aira, y del que el mismo Lamborghini, como ironiza Fogwill en el epílogo con que se cierra *Palacio de los Aplausos* (2002), llegó a descreer. Además de lo escaso de su producción, Osvaldo Lamborghini había ido desconectándose del mundo literario porteño. Primero por su exilio, pero también por su creciente implicación política, que lo alejó de algunos amigos. Su relación con Germán García es un ejemplo claro. Pasó de escribir el texto que complementaba la edición de *El fiord* a abandonar su amistad por considerarlo un «populista oligárquico», tal y como puede leerse en *La intriga de Osvaldo Lamborghini*, publicado en 1986 tras la muerte de Lamborghini, cuando era ya imposible que el antiguo amigo

le respondiese. Lo que sí es indiscutible es que en el momento en que Osvaldo Lamborghini muere de un infarto en 1985 la práctica totalidad de su obra es secreta. Casi todos sus manuscritos –Aira, su albacea, ha dejado claro en sus textos sobre él que ni siquiera llegó a mecanografiarlos– y su singular proyecto transgenérico, el *Teatro proletario de cámara*, formaban parte de una producción que puede tildarse de fantasmática, porque sin ser conocida comenzaba a convertirse en una presencia intangible pero patente en la literatura argentina, donde el rumor de su existencia corría de boca en boca. Es posible que la obra de Lamborghini no fuera en realidad un secreto. Pero desde luego sí que está claro que no era un secreto a voces.

3. Tampoco generó mucha atención en los años que pasó en España. Al menos, no abundan los textos que así lo demuestren. No se encuentra presencia crítica ni persiste influencia estética alguna, pese a que fuera una editorial española, Ediciones del Serbal, la que comenzó la tarea de difundir ese secreto llamado Osvaldo Lamborghini. Ahí aparecieron los dos primeros volúmenes editados por César Aira que recogían el grueso de su producción narrativa. En 1988 se lanzó *Novelas y cuentos* y, seis años más tarde, el que sigue siendo el más incomprendido y arduo de los libros de Lamborghini: *Tadeys*. Dichas ediciones obtuvieron poco o ningún eco en los círculos literarios españoles. En aquellos años ochenta y noventa los medios en España estaban volcados en consolidar la operación industrial y mediática que se dio en llamar «Nueva narrativa española» y no había ni tiempo ni espacio para atender a los escritores latinoamericanos que habían surgido tras la otra gran operación industrial y mediática urdida en los pasillos de las grandes editoriales

barcelonesas: el «boom hispanoamericano». Si, además, el autor estaba ya muerto y no podía conceder entrevistas, se hacía doblemente complicado poder llamar la atención para que el público supiera de la existencia de esas ediciones. La mayoría de los ejemplares, paradójicamente, fueron llegando con cuentagotas a Buenos Aires, y allí es donde, a veces, todavía se puede topar un lector con un ejemplar en alguna librería de viejo. Así que en 2002, cuando Bolaño comete la osadía de ubicarlo como referente de toda una corriente de la literatura argentina –pese a afirmar que se trata de un autor secreto– estaba siendo no ya acertado sino escrupuloso en lo de su clandestinidad. Hasta entonces la sombra de Lamborghini había sido difusa y escasa, y había necesitado que los iniciados cooptaran para la secta a los nuevos acólitos mediante el más viejo de todos los métodos de difusión de la literatura: el préstamo. Aun así, todo parece indicar que es en esta época cuando se cimienta la «leyenda Lamborghini». Los acercamientos críticos que se han dado a su obra parecen provenir, por la edad de los que los han realizado y el momento en que tuvieron lugar, de la relación mantenida con Ediciones del Serbal, y las escasas huellas estéticas que ha hecho germinar su obra parecen también provenir, casi al completo, del trato con estos libros. Las ediciones que preparó César Aira han sido las que se han transitado en las escasas ocasiones en que parece haberse leído a Lamborghini y son, desde luego, las que manejó Bolaño para elucubrar su teoría del vector secreto. Y ha sido esa labor de Aira como introductor de la obra de su amigo la que ha posibilitado su transmisión y ha supuesto, a la vez, uno de sus mayores obstáculos, porque muchos han leído siempre la obra de Lamborghini en relación con la de Aira o, lo que resulta más paradójico todavía sobre cómo se producen los

procesos de recepción de los textos, la de Aira en relación con la de Lamborghini, sin tener en cuenta que ambas tienen tantos puntos en común como aspectos divergentes y que, aunque se trate de dos producciones muy distintas, es lógico que compartan espacios y miradas, como lo hacen con la del resto de los amigos con lo que ambos han tratado y convivido, e incluso trabajado. Quizá el ejemplo idóneo a ese respecto sea *Palacio de los Aplausos (o el suelo del sentido)*, publicado en 2002 por la editorial rosarina Beatriz Viterbo, y que fue escrito a cuatro manos –aunque quizás sería más exacto decir compuesto o montado, ya que se trata más de una pieza de autor, un collage visual o un artefacto conceptual que de un libro al uso– por Osvaldo Lamborghini y Arturo Carrera, amigo de la infancia de César Aira, con el que creció en Coronel Pringles, el pueblo natal de ambos situado en la provincia de Buenos Aires.

4. En todo caso, no cuesta nada imaginar que buena parte de los asistentes a aquella edición inaugural de Kosmópolis no conocían ni siquiera el nombre de Osvaldo Lamborghini cuando Bolaño habló de él en su conferencia. Lo que sí es cierto es que en ese momento, como si de una invocación a lo Allan Kardec se tratase, la mención de Lamborghini en «Derivas de la pesada» se antoja un ejercicio visionario, porque 2003 es un año determinante para la difusión de su obra. Comienzan a publicarse los cuatro volúmenes que, como en el caso de Ediciones del Serbal, fueron editados por César Aira y que publicó Luis Chitarroni como director editorial de Sudamericana. Primero aparecieron los dos volúmenes de *Novelas y cuentos*, que ampliaban con inéditos y versiones de algunos textos el volumen original de Serbal. Al año siguiente apareció la edición de *Poemas 1969-1985*, que

aumentaba las escasas setenta y pico páginas del poemario publicado por Fogwill a más de quinientas cincuenta, lo que convierte ese libro en el verdadero hito de esta edición por la cantidad de nuevos materiales que aportó. Y finalmente, en 2005, apareció la «edición definitiva», con borradores, reescrituras y textos complementarios, de la novela *Tadeys*. Una novela de la que Bolaño, en el mismo «Derivas de la pesada», confiesa: «A duras penas puedo leerlo, no porque me parezca malo, sino porque me da miedo, sobre todo la novela *Tadeys*, una novela insoportable, que leo (dos o tres páginas, ni una más) solo cuando me siento particularmente valiente.» En cualquier caso, sea más o menos legible, a lo largo de ese trienio se pone a disposición de los lectores la práctica totalidad de la obra de Osvaldo Lamborghini. Tan solo el *Teatro proletario de cámara*, por estar inacabado –si es que en realidad en algún momento existió la posibilidad de que un proyecto así tuviera un cierre cabal, independientemente de que el infarto que se llevó a Lamborghini por delante lo haya impedido–, ha permanecido como texto vedado a la mayoría de los lectores, y eso tan solo por el elevado coste de la edición facsimilar que se ha hecho del mismo, algo lógico porque el presupuesto de impresión de un libro así obliga a poner un precio de venta alto (a lo que se añade el afán usurero de muchos libreros de viejo porteños, ya que los pocos ejemplares que han llegado a las librerías de Buenos Aires están a un precio que quintuplica el marcado por el editor original). Eso ha mantenido al *Teatro proletario de cámara* como lo más desconocido de la obra de Lamborghini. En todo caso, en 2005, finalmente, el mito puede dejar de ser un fantasma y tornarse real porque cualquier lector tiene la posibilidad de acceder cómodamente a los textos de Lamborghini. Y, pese a ello, no termina de encarnarse

y hacerse visible esa corriente ya no tan secreta de la que hablaba Bolaño. Alan Pauls, en una reseña crítica publicada en el suplemento «Radar» de *Página 12*, ya lo advertía: la repatriación de Osvaldo Lamborghini a manos de la editorial Sudamericana lo convertía, sencillamente, en un «maldito mito», lo arrancaba del terreno de lo marginal, de su proverbial malditismo, para ofrecerlo como mito objetivado, reliquia, que podía leerse para, de una vez por todas, pasar a formar parte de esa cosa inaprensible y conjetural que hemos dado, en un arrebato muy decimonónico, en llamar «cánones nacionales». Y, sin embargo, los diez años transcurridos desde entonces han servido para constatar que Lamborghini sigue siendo, ante todo, un ilustre desconocido; es más: un maldito. Entendido en el sentido lato, puesto que un maldito famoso es algo tan oximorónico como imposible, por mucho que uno se empeñe. A los verdaderos malditos no los conoce nadie, ni de oídas. Lamborghini, en cambio, sí es alguien que a todo el mundo le suena. Otra cosa es que se lo haya leído. Más allá de algunos poemas –casi siempre los mismos, por cierto (los publicados en la revista *Lateral* y en el libro de Ediciones Tierra Baldía sobre todo, no tanto la extensa producción inédita que se dio a conocer en el volumen editado por Sudamericana)– y de *El fiord* y *El niño proletario*, uno no oye nunca a nadie hablar de sus textos. Es como si no existieran. Están ahí, en los cuatro volúmenes, y en alguno de los libritos que sirven para extender sus obras completas. Está también en la monumental biografía –plenamente lamborghiniana en actitud, lo que la hace más atinada– que le escribió Ricardo Strafacce. Pero están ahí, en la biblioteca, en los estantes, esperando a que, algún día, haya tiempo o ganas de leerlos. Como estaba el volumen de *Tadeys* en la biblioteca esperando a que Bolaño tuviera

un día especialmente osado para acercarse a él. Si algo pretende este prolijo repaso al modo en que los lectores han tenido acceso a la producción de Lamborghini es evidenciar que la leyenda, secreto murmurado, parece haber sido más productiva, como sucede siempre, para generar el mito que el poder leer de manera cómoda sus textos. Lo ha dicho uno muchas veces: la mejor promoción de la literatura sería prohibirla. Seguro que así todos se interesarían por ella.

5. La apreciación de Osvaldo Lamborghini, conviene recordarlo una vez más, es hoy unánime: se trata de un autor fundamental para entender la literatura argentina reciente. En eso no erró Bolaño, ni mucho menos. Ahora no es un autor secreto, ha pasado a formar parte de ese canon. Y quizás en ese salto extraño de la clandestinidad al encumbramiento pueda entenderse el hecho de que no haya sido casi leído o tomado como ejemplo, sino, todo lo más, estudiado. Un inventario de referencia incómodo y sorprendente frente al adocenamiento del que hacen gala otras tradiciones que, desde instancias académicas, sobre todo desde la Universidad de Buenos Aires, aunque no solo desde ese centro universitario, se ha impuesto en la historiografía y crítica literarias. Un canon que recoge autores tan exigentes como Juan José Saer –que se escapó a Bolaño en el único despiste de «Derivas de la pesada» que se le puede echar en cara–, César Aira, Fogwill, Laiseca, Piglia o Puig, por citar a figuras que trazan genealogías entre autores de ya tres generaciones. Un canon que, como señalaba Damián Tabarovsky acertadamente en su *Literatura de izquierda* (2004), se ha visto beneficiado en su elitista configuración por la debacle económica argentina del 2001, que alivió la presión del mercado sobre la producción editorial. Un canon

contra el que, paradójicamente, buena parte de los nuevos autores trabajan mediante una literatura de vanguardia que no es vanguardista, sino que sigue un enfoque narrativo más tradicional que las arriesgadas propuestas convertidas en modelo de referencia, y un campo literario donde las tensiones entre academia y crítica periodística son casi inexistentes, porque mantienen enfoques casi idénticos. El lugar de Osvaldo Lamborghini en ese panorama puede resultar paradójico. Es un autor de referencia, que ha suscitado incluso un libro íntegro de estudios críticos hacia su obra publicado en una editorial no universitaria, algo que no ha sucedido con casi ninguno de sus coetáneos: la recopilación coordinada por Natalia Brizuela y Juan Pablo Dabove que apareció en 2008 en la editorial Interzona bajo el título *Y todo el resto es literatura* puede ser vista como el síntoma más evidente del interés y la atención suscitados por su obra dentro del mundo académico, además de ejemplo perfecto de los resultados que el libre acceso a casi toda su producción a través de la edición de Sudamericana posibilitó. Pero, como una paradoja, basta ver la edad y trayectoria de los autores de los textos allí recogidos para constatar que son, por así decirlo, «iniciados» anteriores a la edición en sí de Sudamericana, que forman parte de esa feligresía que se inició en la lectura de Lamborghini a través de la edición del Serbal. Sin embargo, pese a ese peso incuestionable dentro de la tradición y la historiografía literaria, Lamborghini no parece haber sembrado la semilla que haga justicia al lugar que le adjudica Bolaño como uno de los tres manantiales de la literatura argentina actual. Su obra no ha generado discípulos o seguidores más allá de la interpretación que muchos han hecho de César Aira como el reverso «limpio» o «correcto» de su amigo Lamborghini. Algo que considero, por cierto, una

simplificación absurda, pese a que el mismo Bolaño la apunte en su «Derivas de la pesada». En eso, me temo, no anduvo muy acertado el escritor chileno. Lo que sí es más determinante es el hecho de que la obra de Osvaldo Lamborghini pareciera haber sido recibida por el conjunto del campo literario del mismo modo expeditivo con que la despachó Leopoldo Marechal cuando la leyó por vez primera. Leónidas Lamborghini, el hermano mayor de Osvaldo, con quien se llevaba catorce años y que es considerado uno de los más notables poetas argentinos de su generación –para bastantes críticos Osvaldo Lamborghini sigue siendo el «hermano de Leónidas», lo que es, intuyo, bastante explícito para entender la importancia de ambos en el contexto cultural argentino–, le entregó un ejemplar de *El fiord* a Marechal, autor de *Adán Buenosayres*, novela considerada el *Ulises* porteño y, por desgracia, poco conocida fuera de Argentina. Leónidas, militante peronista desde su juventud, quería lograr el marchamo de las altas esferas del movimiento para el texto inaugural de su hermano pequeño, una narración que interpretaba bajo un potente simbolismo, apenas oculto por la alegoría que construye en el relato, los ideales sindicalistas y las reclamaciones populares afines al peronismo. A fin de cuentas, si algo puede extraerse de modo inequívoco de la historia de *El fiord* es el triunfo de la revuelta y del nuevo gobierno de los hasta entonces dominados que salen en manifestación bajo emblemas peronistas. Marechal lo despachó de modo contundente: «Es perfecto. Una esfera. Lástima que sea una esfera de mierda.» Más allá del más o menos injusto juicio que alberga el exabrupto de Marechal, en esa frase se resume la recepción que ha sufrido la producción de Osvaldo Lamborghini desde finales de los años sesenta hasta hoy, casi cincuenta años después. Para cualquier persona con un

mínimo sentido estético resulta evidente que sus textos, sea esa narración segmentada en versos que eligió considerar poesía o la densa decantación lírica que publicó como prosa, son de una calidad incuestionable. Hasta el punto de que llegan a ser deslumbrantes, como puede comprobar cualquiera que se acerque a *El fiord*. Pero su enfoque, sus temáticas, que siempre han sido leídas como una continuación de la obra del marqués de Sade –posiblemente porque se trata del único autor que supo imponer su mirada y ser tolerado como autor erótico bajo una perspectiva burguesa que ha preferido pasar por alto lo profundamente socavador y revolucionario de sus planteamientos– ignorando cuánto alberga también de la influencia de Artaud y su crueldad usada como herramienta, detalle que no pasa inadvertido a Bolaño en su texto, o de tantos otros marginales o marginados (¿al final qué más da si se han escorado voluntariamente o los ha echado a un lado la sociedad?) y que ha provocado la repulsión que, todavía hoy, producen en muchos lectores sus textos. Porque a nadie le parece deseable dedicarle tanto esfuerzo a un texto –de creer las fechas que aparecen indicadas al final de *El fiord*, esas veintidós páginas de generosa tipografía son el fruto de siete meses de trabajo, el doble del tiempo que, según la introducción de Aira al volumen de *Tadeys*, empleó Lamborghini en las más de trescientas páginas que conforman la novela inacabada– para que alguien lo despache a uno con el calificativo de «mierda».

6. Tamara Kamenszain analiza la poesía de Osvaldo Lamborghini en uno de los ensayos incluidos en *Y todo el resto es literatura* y llega a la conclusión de que su obsesión escatológica no es meramente metafórica, sino procedimental. Su obra es terminal

porque no se centra en lo ingerido sino en lo excretado. Su obra no busca germinar en otras, sino que clausura las anteriores. Tal vez a eso se refería también Aira cuando dice en el prólogo a la primera edición del Serbal que Lamborghini pasó a ser adulto desde sus mismos inicios, que frente a la literatura anterior, «hecha para la juventud», la suya nació ya cimentada como mito. Son, en todo caso, interpretaciones, acercamientos, que se vuelven mucho más rotundos cuando Kamenszain da una información más que relevante para explicar la escasez de seguidores de Osvaldo Lamborghini: «Cuidado con escribir después de Lamborghini: él fatigó todos los conductos.» Si hay algo que parece casi imposible es seguir su estela, estética o temática, y no quedar reducido a ser un mero epígono. Nadie, y eso es muy llamativo, se reconoce como «lamborghiniano». Y si bien es poco habitual que hoy en día un autor reconozca sus influencias de modo explícito –hasta el presente ha llegado la idea romántica de la originalidad–, sí es más común que se hable de autores de referencia o que se escriba sobre ellos. Aunque sea en un blog. Pero hoy casi ningún autor se reconoce seguidor de Osvaldo Lamborghini. Puede que Bolaño aludiese a eso al hablar de una corriente secreta; no a que no exista, sino a que nadie quiere reconocerse como parte de ella. Aun así, me atreveré, también, de modo superficial y tendencioso, a elaborar la hipótesis de que existen tres rastros lamborghinianos en la literatura argentina actual. Son hilos también tenues, casi evanescentes, pero si uno observa con atención puede encontrarlos. El primero sería el de los autores que han llegado a la literatura desde la práctica psicoanalítica, los que construyen sus narraciones más como somatizaciones o construcciones que manejan los símbolos psicoanalíticos que como relatos convencionales.

Conviene recordar que uno de los amigos más cercanos, y admiradores, de Lamborghini fue Óscar Masotta, introductor del psicoanálisis lacaniano en tierras argentinas. Miembro del grupo que montó la revista *Contorno,* colaborador de Enrique Pichón Rivière y fundador de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, murió, como Osvaldo Lamborghini, en Barcelona, donde se había instalado huyendo del clima político argentino primero y más tarde de la dictadura. Masotta fue uno de los más atentos lectores de su obra. Y no es de extrañar que encontrase en ella mucha tela que cortar desde una perspectiva psicoanalítica. Los autores que en la Argentina de hoy trabajan desde posiciones cercanas al psicoanálisis y contemplan la escritura como un terreno de exploración del deseo –y por tanto de la imposible realización del placer, ya que la frustración de toda escritura los convierte de alguna manera en masoquistas perpetuamente entregados a la tiranía del texto, a su crueldad y exceso que tanto fatigó a Lamborghini– son en buena medida deudores de su estética. Quizás de entre todos ellos, por ambición y logros, convenga nombrar a Pablo Farrés. En la última de sus novelas, *El desmadre* (2013), lo que hasta entonces era una referencia estética evidente se hace carne, somatización explícita en el momento en que los nombres de las narraciones de Lamborghini –*El fiord*, *El Pibe Barulo*, *La causa justa*– son usados de modo desplazado, como títulos de las películas porno que filman unos jóvenes encerrados sin tutela materna, esto es que habitan un «des-madre». El segundo hilo podría ser político, y tiene mucho que ver con la profusión de autores plenamente insertados en el debate político que, en sus textos, no practican una literatura comprometida, cargada con todos los clisés tradicionales en las que suele caer y por la que es tildada

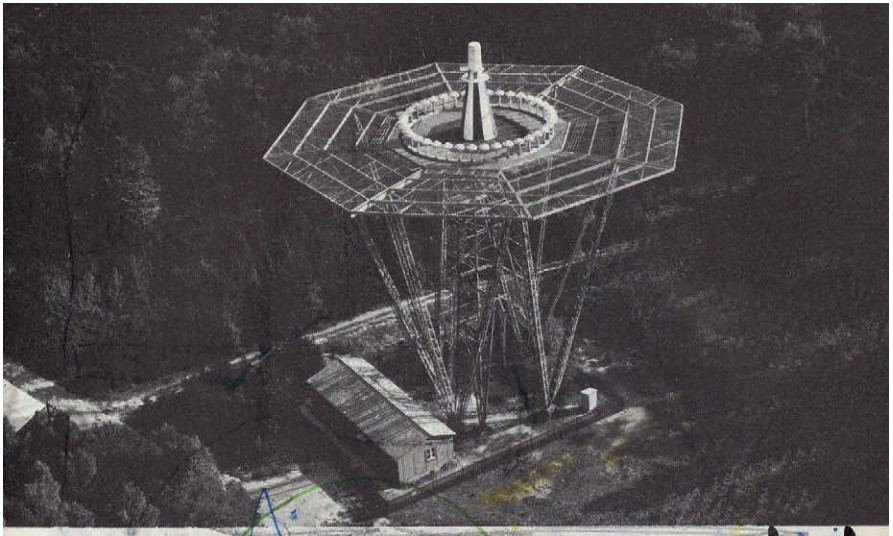
de modo gratuito como «panfletaria». Si hoy, en Argentina, hay tantos autores que se reconocen como kirchneristas o peronistas y se encuentran cómodos apoyando al poder y las instituciones es porque viven su faceta militante o ideológica de modo gozoso, sin contradicciones. Y eso se debe a la liberación de ataduras que previamente realizó Lamborghini. Un autor militante no está ya obligado a ser un autor para las masas. Del nutrido grupo de autores más o menos cercanos al peronismo, listarlos a todos sería eterno, pero quizá merezcan destacarse los más interesantes, los más innovadores, los más sólidos: Félix Bruzzone, Martín Felipe Castagnet y Carlos Godoy, por ejemplo. El tercer hilo, no secreto pero acaso más tenue, sería el crítico. Si Lamborghini es hoy un referente de la literatura argentina se debe en buena medida, como ya se ha dicho, a la interpretación que de su obra hizo César Aira. En la «Nota del compilador» que cierra el primero de los volúmenes de la editorial Sudamericana, Aira establece dos correlatos claros entre la producción de Lamborghini y textos fundamentales en la tradición argentina. Allí se dice que *El fiord* vendría a ser *El matadero* de Echeverría; ambos textos funcionan como mitos fundacionales. Por otro lado elabora los paralelismos e indecisiones genéricas (poesía épica, prosa lírica) de *Sebregondi retrocede* como un reflejo de la condición ambigua o bifronte del «Martín Fierro», con el que dialoga en el título de la última de sus partes, «La vuelta», llamada del mismo modo que la entrega definitiva del poema de José Hernández. Y en tercer lugar, no de modo explícito, pero sí implícito, habla de la perfección, de la esfera, la «cosagrande» redonda. También de la tensión que se extiende en toda su producción entre el texto, desarrollo natural de la escritura, y el libro, proyecto que desvirtúa la

perfección y naturalidad de ese texto surgido de la intuición escritural. Hay en esas dos referencias –la perfección esférica donde se resume toda la producción de Lamborghini, el universo, y la imposibilidad de dar por acabado, de redondear, un «proyecto libro», por lo que finalmente se recogen textos que se encuadernan entre unas cubiertas– una emulación, repetición, diálogo, con la producción de Borges. De ahí se obtiene una tríada: Jorge Luis Borges, Esteban Echeverría y José Hernández, que es la misma con la que trabaja Pablo Katchadjian en su trilogía incompleta de intervenciones sobre textos clásicos de la tradición argentina. Dicho proyecto había comenzado con *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007) donde, como explicita su título, reordena cada uno de los 2.306 versos del poema gauchesco de modo alfabético. A primera vista, la realización de este libro no requiere más que copiar la obra de José Hernández y ordenar los versos usando uno de los comandos que ofrece cualquier procesador de textos. Como sucede con toda simplificación, califica más al valorador que a lo valorado: lo verdaderamente interesante del proceso no es el resultado, ni siquiera el procedimiento, sino la idea. En ese sentido, Pablo Katchadjian opera más como un artista conceptual que como un escritor, y obliga a repensar desde la perspectiva de la *cosa mentale* las intenciones y mecanismos de la literatura. *El Aleph engordado* (2009) es la siguiente pieza del tríptico que hoy permanece inacabado. Katchadjian escoge el cuento más simbólico de todo el canon borgeano para desencadenar sobre él una analogía de los procesos que todos los seguidores de una tradición ejercen sobre los textos clásicos y fundacionales de una literatura: les añaden grasa, retórica, glosas, comentarios, etc. Materia que, de modo estricto, es muy posiblemente innecesaria, pero es la

que sirve de recipiente para el estilo y las obsesiones de cada autor, incluso los de aquellos que trabajan borrando toda huella estilística como marca personal. En manos de Katchadjian el cuento original no sufre cambios determinantes: no se modifica ni el asunto, ni el sentido del texto original, no se altera el orden de los elementos, ni la historia, ni los personajes; todos los aspectos fundamentales del cuento permanecen. La intervención consiste en intercalar más adjetivos, más complementos, más detalles, oraciones enteras en algún caso: agregar materia al texto, masa física. Continúa así la exploración en un terreno más propio del arte conceptual que de la escritura. Sus aciertos, sus audacias, no deben ser buscadas tan solo en la superficie en sí de la página, sino sobre todo en las ideas que su intervención apunta, dispara o cuestiona. Lo importante no sucede en el texto, parece decirnos con su trabajo, el libro no es más que un detonador o una guía de toda una construcción infinita que se levanta en la mente del destinatario de la intervención, en este caso el lector. En la tercera parte del proyecto –que posiblemente jamás será realizada porque Katchadjian estaba ya cansado de él cuando, además, fue denunciado por la viuda de Borges por plagio (en la actualidad todas las instancias judiciales han desestimado el caso por no considerar que hubiera dolo sino una apropiación artística del texto borgeano)– iba a trabajar sobre *El matadero*. ¿Qué habría hecho con él? Quién sabe. Pero, en todo caso, resulta casi imposible considerar algo fortuito la presencia de esos tres referentes en el proyecto de Katchadjian y en la «Nota del compilador» de Aira sobre Lamborghini. Y de ahí intuyo la presencia de esa línea secreta, la crítica, que también proyecta una sombra sobre la literatura del presente. El hecho de que la obra final de Lamborghini, su

Teatro proletario de cámara, tenga mucho que ver con la apropiación, el collage, la cita, no hace sino reforzar esos paralelismos, posiblemente inconscientes, pero no por ello menos reales, entre su producción y la de Kachadjian, quien en una de sus novelas, *Gracias* (2011), realiza también un uso estético de la crueldad que no puede ser olvidado.

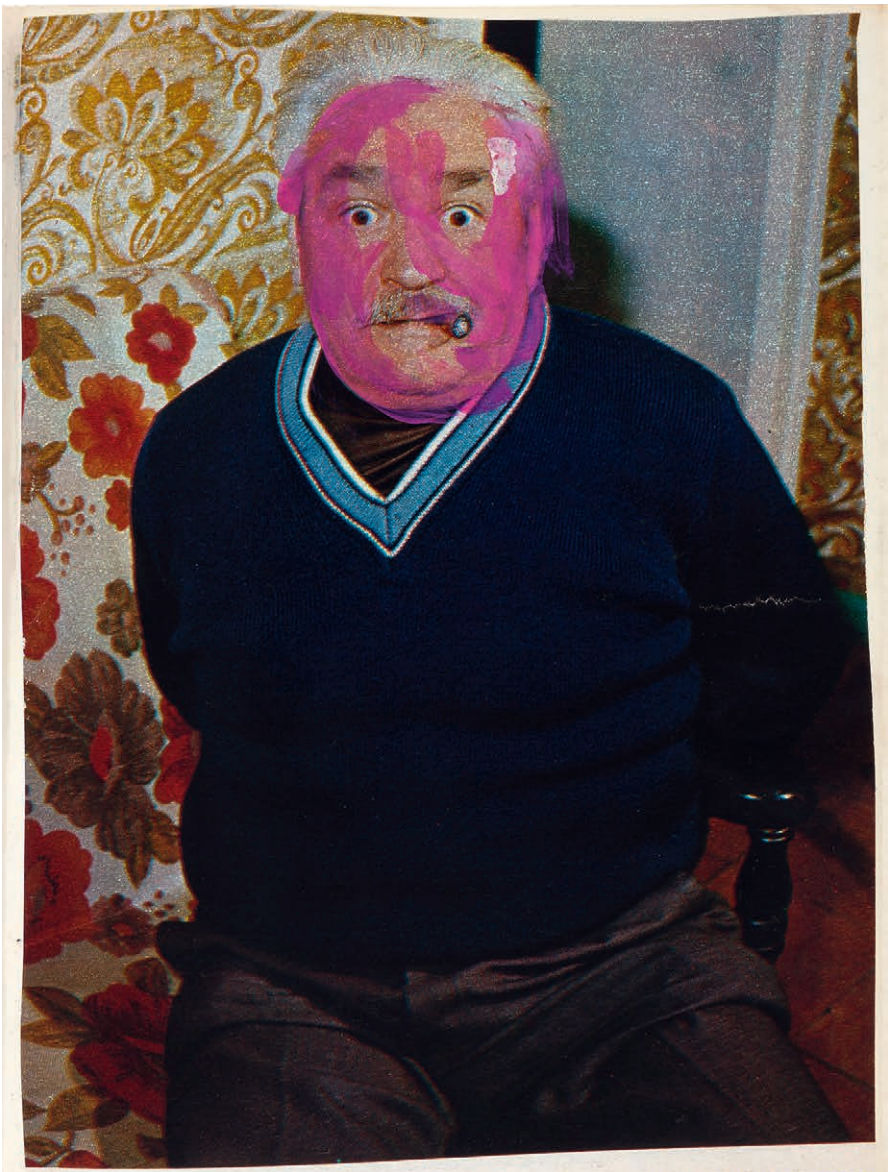
7. Son tenues, pero no por ello invisibles, las huellas en que puede rastrearse a Osvaldo Lamborghini dentro de la literatura actual. En eso quizás consista esa línea secreta, por casi desconocida, a veces para sus propios miembros, de la que hablaba Bolaño en «Derivas de la pesada». Conviene, en todo caso, no agitar demasiado el avispero; si hay algo que no le conviene a un maldito es ser moneda de cambio frecuente. Su condición de mito es ya irrevocable, y tiene mucho que ver con la radicalidad de sus planteamientos estéticos y el rigor con que cinceló cada uno de sus textos, que, pese a ello, conviene recordarlo siempre, debemos considerar en su mayoría, de modo escrupuloso, como inacabados. Quizás Osvaldo Lamborghini vaya confirmando con el tiempo su condición de escritor ilustre pero, por fortuna, siempre desconocido.



Doppler-UKW-Drehfunkfeuer mit Entfernungsmeßgerät im Frankfurter Stadtwald




Kontrolle der Streckenflüge im oberen Luftraum:
Maastricht, Karlsruhe und München
Kontrolle der Streckenflüge
und der Steig- und Sinkflugphasen
sowie des eigenen Platzverkehrs:
Regionalstellen Düsseldorf,
Bremen, Frankfurt
und München
FS-Stellen Hamburg, Hannover, Köln-Bonn, Nürnberg,
Saarbrücken und Stuttgart



—¡Ven, precioso! —exclamó llamando al ladrón, cuyo nombre ignoraba y no se había preocupado de preguntar.

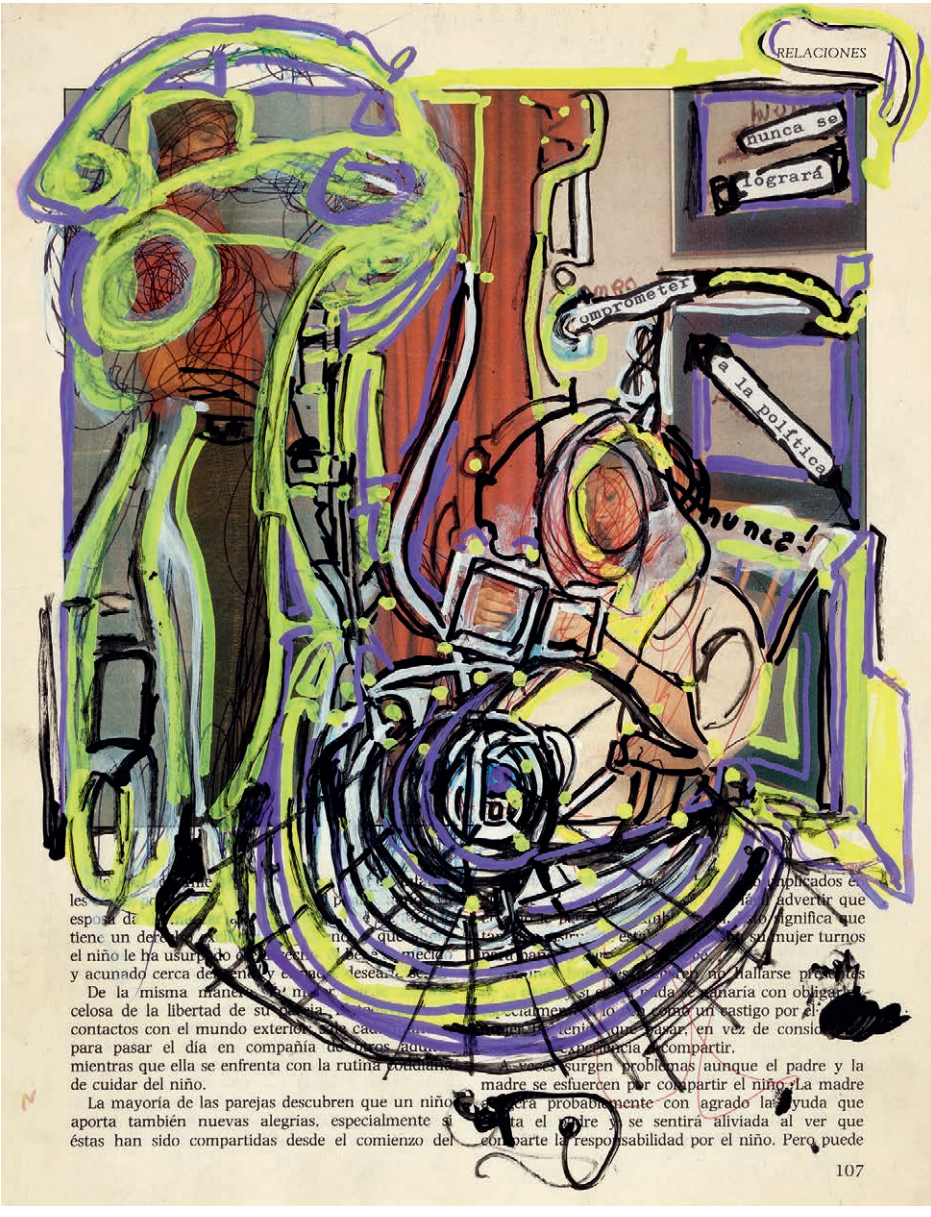

ESCUIBO
ME TRAGO
LA BAL

A la foto se le rompió el pecho al arrancarla del [redacted] álbum. Exigía demasiado tiempo. devolver le el seno (en blanco y negro) a la mujer, de manera que no se notara. Q dicho por la afirmativa: que pareciera. En sus comienzos (y ahora) la Fotografía nió fue solamente una técnica de la semejanza. Desde sus remotos comienzos, y sobre todo: a partir del más sólido principio de su productividad, éxito y contumacidad: lo popular, barracas, picnics, casamientos, documentación, etc, se mantuvo fiel a su divisa: las cosas tenían que salir mejor. Esto también podría ser tomado como una "identidad", pero en todo caso se trataría de una identidad megalómana: Igual, pero sublime. Más cierto es que ha impuesto [redacted] ésimo a la vanidad, el reconocimiento de que no todos somos aptos, por ejemplo, para salir bien. Decía toro mal el piano, o no lo toco en absoluto, es lo mismo. Contrario el fracaso, [redacted] la imposibilidad de ubicarse frente a la cámara es heroico. (NO! ¡pero hay que entregar Ya! Y se acabó la hoja. Y perdimos otra vez el encendedor!


orani - bar
LA PRIMERA CLIENTA
INSATISFECHA
(verdorso)


CICIOS PRENATALES DIARIOS
3
4


POSTER



les ... implicados e...
esposa da ... advertir que
tiene un de... significa que
el niño le ha usurpado ... mujer turnos
y acunado cerca de ... hallarse presentes
De la misma ... da ... celosa de la libertad de su ... contactos con el mundo exterior ... para pasar el día en compañía de ... mientras que ella se enfrenta con la rutina ... de cuidar del niño.

La mayoría de las parejas descubren que un niño ... aporta también nuevas alegrías, especialmente si ... éstas han sido compartidas desde el comienzo del ... como un castigo por el ... compartir.

... surgen problemas aunque el padre y la madre se esfuercen por compartir el niño. La madre ... probablemente con agrado la ayuda que ... el padre y se sentirá aliviada al ver que ... comparte la responsabilidad por el niño. Pero puede




Barcelona 1984



DELATORA

ALEMANA (moderna)
CON FILOSOFO
CATALAN
(post moderno)

Com-pensados o el Uno
para el Otro

ella no sabía que portaba (a x t)
objeto, pros(a), t-onculo —
y él creía tener cabeza!



BENJAMIN
ASUELDO DE UNA
FILOSOFIA DE
ADORNO


OLEO
AMEN
TIRA ES UN ENGAÑO
Patricia siente la sabia lengua masturbar la tiesa cabecita de su clítoris, siente en su enloquecida vulva la dulce caricia de unos labios que saborean sus jugos.

ORIGEN



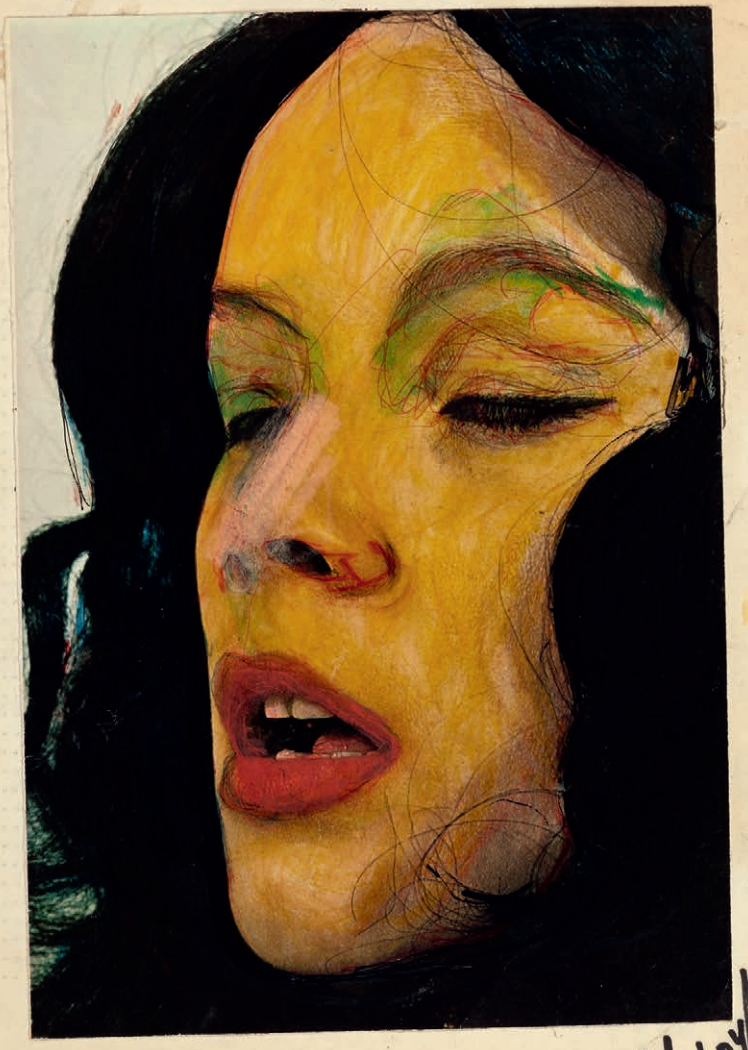




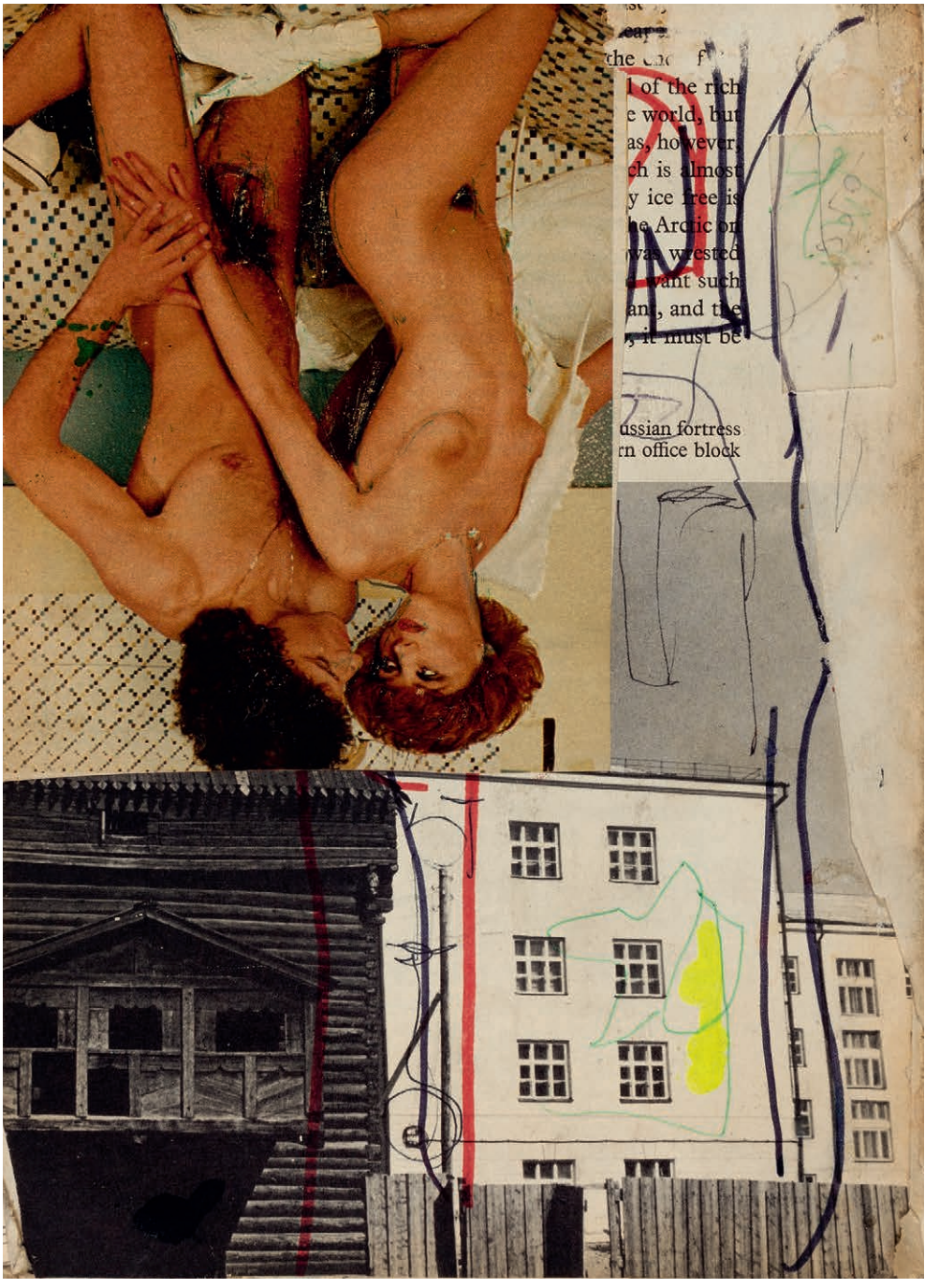




Joven predispuesta






ussian fortress
rn office block


BRITISH AIRCRAFT CORPORATION

Barcelona
28 Enero 1939

Estupala, empalanga — Hazsinenla-
posibilidad de escribir un libro de
mierda aquí en Bcn. (pongamos: un
libro tas'orejas (-Silence, (aquí))
Cójese / EDIPO[illegible] / : : La 4ª carca
ANUNASA en
ofendida Alemania y todo lo que venga
entrado punir para España pronto - antes
de Unisum Para:






Osvaldo Lamborghini
Barcelona. (1984.)

a pesar de lo anticuado que supone e y no i y de la rima que viene incontrolable asomando, o i (porque é, fácil concesión?—:

—:o/y: hasta devanarme solo, cantando al son del encorvado, yo solo, so Loyola, allorado por mi propio tarariro, que lo confieso e no me estrebele «être!?» es siempre el mismo



¿Acaso El Obrio, so ciego creador a Eda de El Clodca Iván y la 3ere intensión especializada CONTRA: EL. [espacio] que Fiord gloso como mercado a-BOLIDO = (igual que) VER/ginos a mente (...?)

AYO

HORADO

YA

y la marquesa de León del río herviboro

CUANDO el oro del sol se pone en el Orto

BAJO

EL AURA

del

(sauce)

HORADO [año sin propósito]

cié sin [illegible]

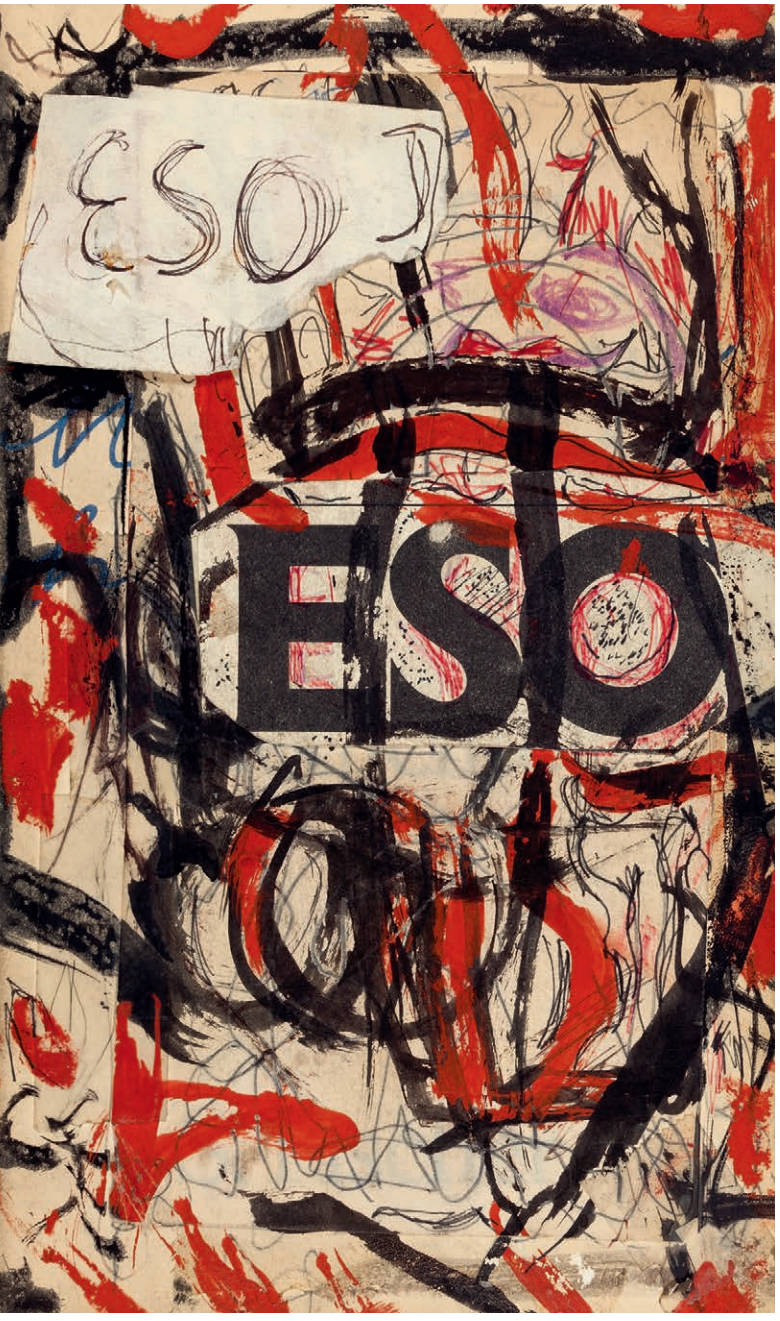
Ah, así es como la tarde se inclina





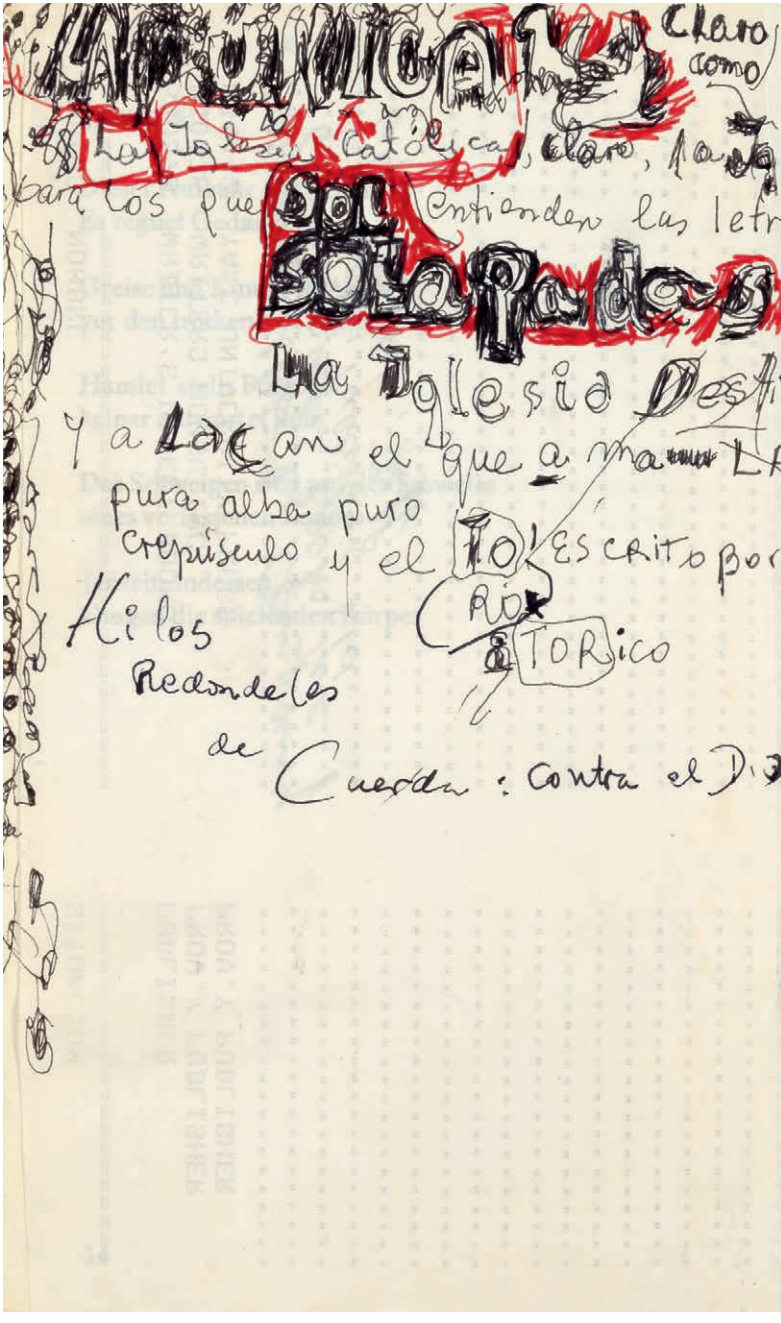


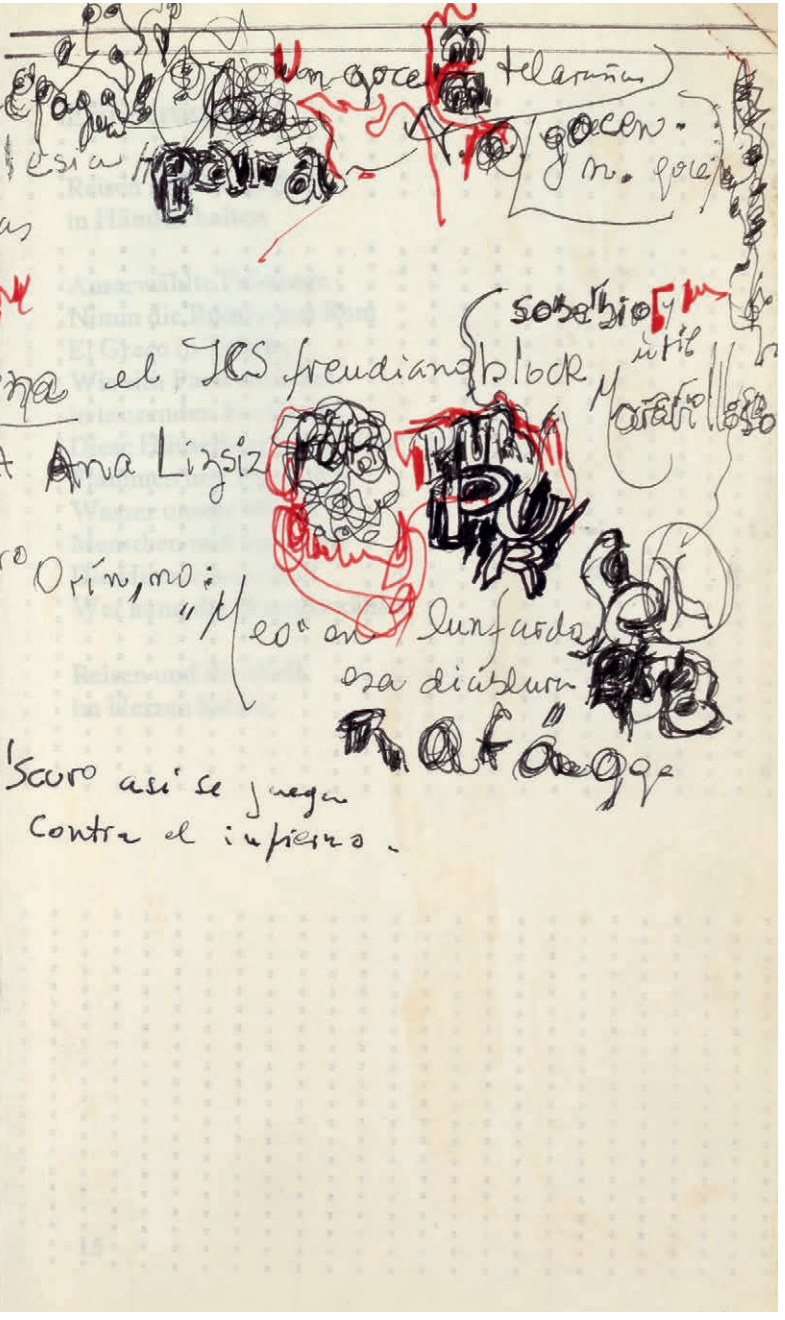

ASAMBLEA
Teatro Proletario
de Cámara
primera parte
1- Expulsión de los tolstoianos
2- ultimátum a los infatuados
que desprecian la lucha popular
arrollando a la cara
de sus camaradas proletarios
(¿como?): "Caracas,
¡¡a!!d!a!.. ¡YO! ¡YA! ¡CNT!"
segunda parte
conferencia elitista (en previsión del
etilismo)
¡NUNCA SE LOGRARÁ
COMPROMETER A LA
POLÍTICA!
Y esa impotencia
es el reaseguro de la
Revolución


ESO
ESO






Claro
como
La Iglesia Católica, claro, la
para los que no entienden las letr
solapadas
La Iglesia Dest
y a Lorca en el que a mano L
pura alba puro
crepúsculo y el HORIZONTE escrito por
Hilos
Redondeles
de Cuerda : contra el D







"Toca mi trompeta por detras," ruega Ramona a su talentoso amante. Joe estruja su tuba dentro de la cajita de música. La polla se aplasta dentro del sonoro agujero, entre sus nalgas. Ella pone su boca sobre la flauta mágica.





La vida del pornógrafo es menstrual, pero sin corte.
(mi ciclismo)

y también pureza/ustedidad de medios
-blanco y negro; cómicos y/o bocados más bien intelectuales
a la investigación, ajenos al star sistem - Para chotear
energía y alquiler de estudios, filmaciones insitan, en el domicilio mismo de la violada. Es fácil para el director que le ha echado el ojo a una futura actriz, averiguar cuándo, y cuánto tiempo solo en su casa -Y A PROPOSITO.




SUPREM

Pornoliteral

Alan Pauls

Noches atrás encontraba un ejemplar del *Teatro proletario de cámara* (2008) en mercadolibre, uno de esos sitios de compraventa virtuales. «Artículo usado. Forma de pago a convenir con el vendedor.» Pedían ocho mil pesos: 444 euros al momento en que escribo esto (pero en la Gran Llanura de los Chistes, como bautiza un personaje de Lamborghini a la Argentina, todo puede cambiar en un parpadeo), apenas cuatro veces y media, me cuentan, lo que había cotizado la edición cuando salió a la venta en el mercado «real». Lo encontré y olvidé el asunto en el acto, con la negligencia un poco arrogante con que dejamos caer en el olvido algo que damos por hecho que tuvo lugar (y creemos por lo tanto que basta que cualquier cosa lo evoque para que vuelva a suceder). Dos o tres días después me di cuenta de que lo había soñado. Navegaba otra vez por el sitio, buscando quién sabe qué ganga, satisfacer qué vicio, cuando me asaltó el recuerdo de la portada del libro precariamente fotografiada, anhelante, como un rostro de esclavo o de huérfano demasiado aristocráticos, que me había emboscado aquella noche desde la página del portal. Me puse

a buscarlo. Para mi decepción, y luego mi malhumor (yo no podía haberme equivocado, el sitio sí), no lo encontré, naturalmente. Estaba todo Lamborghini, menos el *Teatro proletario de cámara*.

Ya no confiamos en los sueños como forma narrativa, pero la cualidad aleccionadora de fábula que les reconocíamos ha desteñido ahora a todo lo que los rodea, a las circunstancias en las que irrumpen, el efecto que provocan, el diálogo que establecen con la vida despierta, y ese contexto a menudo nos impregna de la misma mezcla de perplejidad y desconsuelo que solíamos traernos del más allá cuando volvíamos de una noche saturada de aventuras oníricas. Anduve pues unos días con el sueño del *Teatro proletario de cámara* en la cabeza, merodeándome como un acreedor impaciente. Por alguna extraña razón, *me debía* al sueño. Todo enigma nos hace deudores, morosos del sentido. Pero, ¿cuál era aquí la incógnita que me tenía atado? ¿La «idea» de haberme topado en un zoco virtual con la obra más extravagante de Osvaldo Lamborghini? ¿La evidencia de haberla soñado? Las dos cosas eran igualmente sospechosas, a tal punto las viciaba la misma sombra de deliberación o de fraude. Y sin embargo la idea había tenido lugar. Había tenido lugar como sueño. Y si volvía, ahora, volvía como una especie de apólogo, a la vez hermético y obvio.

¿Qué era lo tan escandaloso del sueño? ¿Que la joya estuviera allí, carísima, relampagueando en pleno chiquero? (Pero ¿no es ese acaso el destino glorioso de toda joya?) ¿O que la joya fuera precisamente el *Teatro proletario de cámara*, el proyecto más demencial, más gratuito, más a pérdida que hubiera concebido Lamborghini: esa serie de *coffee table books* de

aguantadero, pornografía de quiosco intervenida con lápices de colores, témperas, acuarelas escolares, epígrafes y comentarios poético-políticos, que el escritor realizó *para nadie*, por las noches, como un vampiro en pijama y pantuflas, encerrado en el dormitorio principal del departamento de la calle Comerç de Barcelona del que no salió nunca, ni una sola vez, en los siete últimos meses de su vida?

Lo escandaloso del sueño era la naturalidad con que contradecía un factor clave de la leyenda Lamborghini (el mismo, por otra parte, que contradice esta exposición): el mito del escritor inhallable (y el del *Teatro proletario de cámara* como libro excesivo, de lujo, único e irreproducible). Lamborghini era inhallable porque siempre estaba recluido en alguna forma de exilio: el alcohol, los suburbios, la casa familiar en la ciudad natal, de provincia, las sórdidas piezas de hotel, la remota Barcelona. Sus libros, sus escritos en general, recién reunidos y reeditados en 1988, tres años después de muerto, siempre habían sido obras maestras de precariedad clandestina, incunables furtivos, sospechosamente portátiles, amparados en sellos apócrifos, más amigos de circular de mano en mano en las sombras que de exhibirse en las vidrieras de las librerías, y los inéditos que muy cada tanto llegaban de él se agotaban rápido, tan rápido como las revistas de secta que los publicaban, condenados desde entonces a vivir una sobrevida fotocopiada. Lamborghini el genio, el monstruo, el perverso, el psicópata. Lamborghini el intolerable. Ese Lamborghini no podía figurar en mercado alguno, ni siquiera en los de la era virtual. Lamborghini era Lamborghini porque no tenía lugar, o porque su lugar –el que le asignaba su leyenda– era otro,

más bien turbio. Por ejemplo –según informaba la página de policiales de un diario argentino en octubre de 2005–, ese mercado negro, «fuera del circuito de distribución oficial», donde los «piratas del asfalto» venderían sin duda los «ejemplares de *Tadeys* de Osvaldo Lamborghini» incluidos entre los 8.500 libros robados de «un camión de reparto que salía del depósito de la editorial Sudamericana en Buenos Aires».

Pero las joyas abyectas eran la especialidad de Lamborghini. En sus ficciones se fornica sin parar, se sodomiza a diestra y siniestra, se viola, se tajea, se mutila; fluidos de toda clase acometen alegremente los intercambios más aventurados. Pero esos trances de intensidad y violencia son la vía regia de una experiencia que, perturbados, espantados incluso, nunca pudimos no llamar *sublime*. Nadie llegó tan bajo y tan alto al mismo tiempo. Hoy leemos *El fiord* (1969), *Sebregondi retrocede* (1973) o *Tadeys* (1994), meras ficciones hechas de palabras, como prodigios de una monstruosidad *tridimensional*, engarzada –palabra que Lamborghini habría apreciado, a tal punto tiende a desertar de su jerga propia, la de la joyería, para retozar en la jerga impropia de la obscenidad– en un cuerpo carnoso, versátil, polimorfo, que nunca antes habíamos visto desplegarse así, y flexionarse y retorcerse y darse vuelta, como si solo en esos paroxismos, cerca de reventar o desmembrarse, accediera por fin a su potencia más secreta. Ese cuerpo, por supuesto, no es otro que el de la lengua.

Héctor Libertella, que lo conoció y pudo como pocos llamarse su amigo, decía que la lengua era el órgano preferido de Osvaldo Lamborghini. Habría que decir que era el único, y que todos los demás, los innumerables que pululan en sus

libros, todos eminentemente sexuales, cóncavos o prominentes, tonificados, irrigados, ávidos de absorber o expulsar, embestir o segregar, solo existen para ser dichos, para someterse a la modulación del órgano supremo de la lengua. De hecho, leemos hoy a Lamborghini y lo que salta a la vista no es solo la radicalidad de un estilo inigualable –quizá el más virtuoso y cruel que haya dado la literatura en español en mucho tiempo–, sino la evidencia (histórica) de hasta qué punto ese estilo fue posible porque a fines de los años sesenta, época en que Lamborghini debutó con *El fiord*, ese meteorito en llamas, la lengua era la Cosa por excelencia, materia irreductible y poderosa, y hacer literatura era básicamente medirse, tensarse con ella como con un aparato siniestro, a la vez familiar y hostil, del que era posible alimentarse pero con el que se estaba en guerra, al que era preciso mantener a raya, doblegar, eventualmente aniquilar. Todos y cada uno de los libros de Lamborghini son bajas heroicas, apoteóticas, de esa larga guerra con la lengua, guerra extinguida, sofocada más bien, por la ley de univocidad que impuso el régimen que la sucedió –con el tándem comunicación-información a la cabeza–, pero cuyos fragores resonarán siempre en sus frases. (Oh, sí: Lamborghini es eso tan arcaico y tan admirable como un «escritor de frases»: «Publicar primero, escribir después»; «Paciencia, culo y terror nunca me faltaron»; «No leía jamás, pero sus subrayados eran perfectos».) Y guerra imposible, desde luego, porque perdida de antemano, pero la única con la que un escritor de vanguardia podía comprometerse si no quería perder el tren de un tiempo para el cual la manera dominante de estar en el mundo era estar en guerra. Lamborghini no confesaba otra

cosa cuando escribía: «Tengo miedo: yo quería triunfar, que me aclamaran y aclamaran, tener éxito: del lenguaje, Acl, un artífice: del lenguaje. Y fracasé.»

No hay gran escritor que tarde o temprano no se jacte de haber fracasado. Beckett inauguró la tendencia («Intentar otra vez. Fracasar otra vez. Fracasar mejor») y todos, quien más, quien menos, lo siguieron. Pero no se fracasa así como así. El fracaso solo puede ser el corolario de la guerra con la lengua, su única salida, por así decir, y la única «creación» a la que puede dar lugar. Esa guerra, Lamborghini la libró *grosso modo* de dos maneras: cortando la lengua (la famosa «prosa cortada», trabajada por la violencia de la interrupción, los frenos abruptos, las incisiones intempestivas, la puntuación percusiva) y reduciéndola a un uso literal. Para la primera estrategia fue crucial que Lamborghini fuera poeta. Traspuesto a la prosa, el cortador experto de versos se vuelve un orfebre de la carnicería que pone el filo donde pone el ojo y así desangra mejor, descoyunta en silencio o con estrépito y hace sonar una a una las partes que disimulaba el todo. La segunda es quizás el hilo de oro que recorre toda la obra –y la vida– de Lamborghini. La literalidad fue para Lamborghini lo que para Beckett el silencio: el horizonte primero y último de la literatura, el punto hacia el cual *había que tender* a todo precio, aun sabiendo que era inaccesible, aun sabiendo que el precio a pagar, en el caso imposible de acceder a él, era la propia extinción, el fin de la literatura misma.

La pasión porno de Lamborghini no fue sino eso: pura pasión literal. El escritor fue pornoliteral desde la primera página que escribió hasta la última: desde la célebre orgía

obstétrica que inaugura *El fiord*, que ejecuta al pie de la letra una metáfora marxista clásica («La violencia es la partera de la historia»), hasta las imágenes baratas de sementales al palo y chicas lúbricas en cuatro patas que desfilan en el *Teatro proletario de cámara*, que Lamborghini recortaba de los *house organs* del destape español y embadurnaba luego con sus brochazos rupestres de artista yeti, pasando por «El niño proletario», que lleva hasta las últimas consecuencias la enunciación de denuncia marxista y la transforma en un libreto sádico, y por la lección ejemplar de «La causa justa», gran fábula bélica donde un personaje llamado Tokuro, un japonés con gran sentido del honor (es decir: nulo para los sentidos figurados), exige a un par de palurdos argentinos que *cumplan con su palabra* (cuando ellos no hacían más que bromear) y desata una pequeña matanza de entrecasa.

Las potencias del porno son las mismas que las de la literalidad y son conocidas: *tabula rasa*, superficialidad, precisión, visibilidad del grano y una comicidad loca y glacial, que en casos álgidos orilla con la muerte. También son conocidos sus límites: monotonía, tautología, mecanicismo, cansancio, la amenaza de fascismo de un régimen que se sostiene en una sola ley. Lamborghini exploró de manera brillante todas las potencias y sucumbió más de una vez a los límites, pero ese surco feroz, a todo o nada, fue el único que cavó, incluso a riesgo, como se dice, de, cavándolo, cavarse su propia fosa. Solo un enemigo monumental, ubicuo, múltiple, pudo haber mantenido viva la llama de esa pasión, fogoneando sus reservas formidables de negatividad. La época (los años sesenta y setenta, cuando Lamborghini monta su programa pornoliteral) lo llamó

populismo. No es difícil reconocer, en el sentido común socio-psico-ideológico-sentimental que el escritor tenía por entonces en la mira, lo que hoy se llama progresismo, cuyas dos vulgatas primordiales –el saber psicoanalítico y el marxismo– supo pervertir como nadie, trasmutando en condena todo lo que en ellas aparecía como promesa de emancipación.

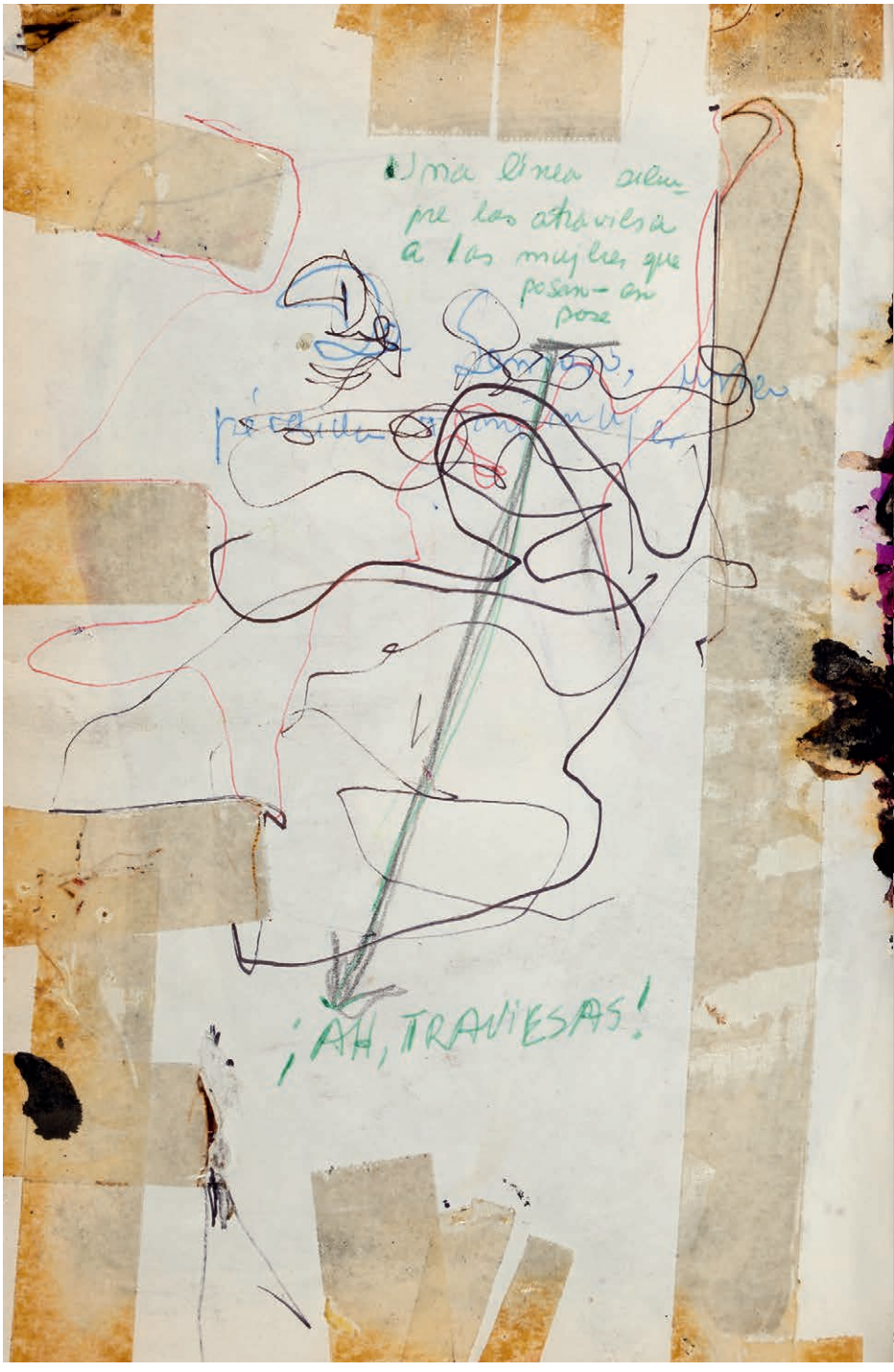








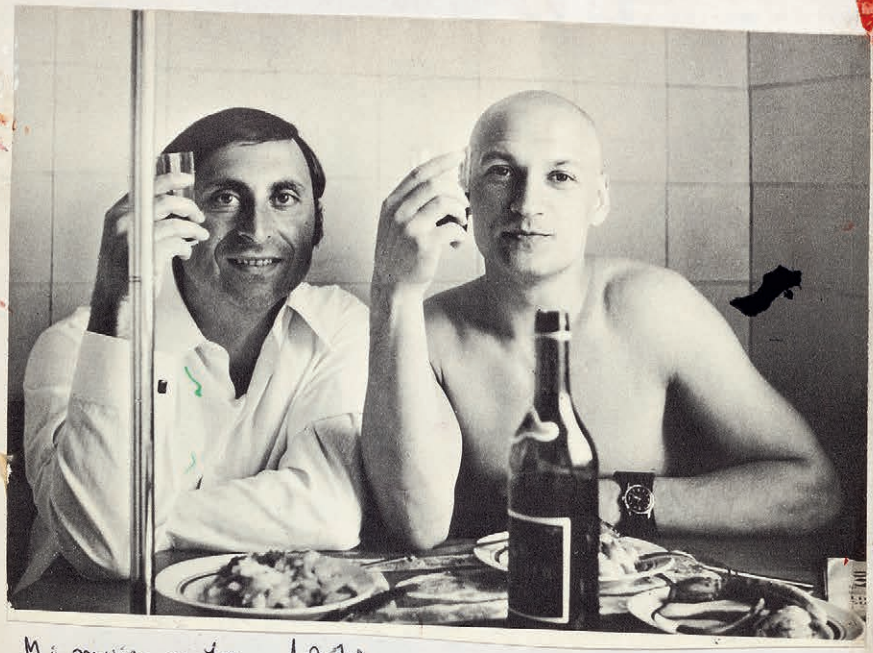

- Mi esposa, mi querida adora


Una línea ciega
que las atraviesa
a las mujeres que
posan en
pose
¡AH, TRAVIESAS!



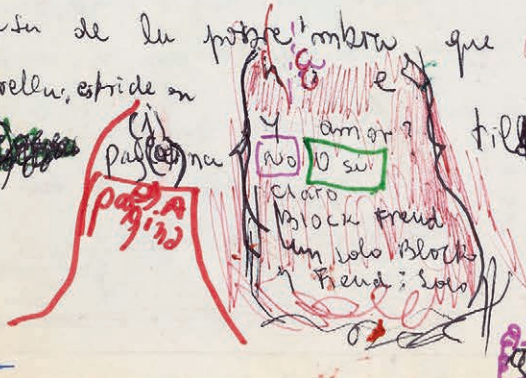
2)

Jardín el desayuno, nuestros 28 años de matrimonio, sin hijos porque la gente nos parece una pérdida de tiempo ~~de~~ semen: el líquido preciso por otra causa; jamás



Mi mujer y Yo - 1974

a cuatro de la mañana, que intenta cual stella, estride en la [illegible] Paloma



tilladu

ón el

mamama

chos borrachos

dimecres 14

a perder el encendedor. Empeder mi día y ganas de fumar ¿paciencia y mala suerte? ¿? no me digan? PACIENCIA, MONGO. Con un ~~cabo~~ «Sombra» apagado en la boca, he mordisqueado el filtro (yo no me chupo el ~~dedo~~) (sí, ya sé, este yonome se presta a chiste, en buena ley, con la figura de la izquierda, ¿acaso?

¡Por Hongo Por Hongo por Hongo Chispote



ELOcuente, hermosa pinta, controlada, no obstante, por la mirada nada (miradanada, último gadojette, inventado por la seria y demo pandilla europea, Alemania como siempre a la cabeza: Alemania la delatora por prontuariada; Alemania milagro, paraíso espiral; Alemania alimania

GENER

16)

Sábado 16 q 1 abejales 16 q 1

y bestia; Alemania palur
da y aldeana; Alemania, la
atrasada mental, la ignara que suelta
por el mundo a su jabalí acerveza-
do, bien engrassado, untado, porque
se hace pagar el hijo de puta Gunther
Grass, plagiario de
Celine y Buñuel,
pero que se declara
súbdito intelectual
del Cagahetxano
García Márquez
Fort Cabaña Campus

pero, sobre todo,
antihegeliano
puro, duro, ha
denunciado con
toda su jeta
de sujeto de



éramos pocos
y todavía
¡gallega
das!

CARMEN AMAYA (Barcelona, 1909 - Begur, 1963), gitaneta del S
morrostro, va saber transmetre, des de petita, tota la gràcia de la dan
flamenca amb el seu cos/duende. Emocionava la senzillesa, dignitat i i
tenció del seu gest. ¿Catalana? con razón, tenía que

dogal, vacunado en regla y largado al mundo por los Herr editores (¿todavía enkrupiéndose, holudos, o son idiotas en serio? el nazismo fue un fenómeno editorial, huele a tinta, el partido cobraba derechos de autor, todos esos pobres pajeros fascinados y enculados de saco – y corbata – por el siniestro paralogismo de "cuerpo" y "letra", la sangre y el dinero soldaron al esperpento

dissabte 17; ¡

"¡A BERLÍN, A BERLÍN!" diumenge 18

te mandaban como castigo cuando perdían en el juego de prendas.

FI.

FIGÓN FIGURA FIN ES PORQUE "a, lógica" en el confín, pero sin sentido, SONETO ENTALLADO PARA el guano Cortázar. Muerto Ricardo a Cuba, colgado al pingo como TAO, Farfullando su cuenta,

OLER!



19 GENER

LOUISE MICHEL

roïna de la Comun

1870-71 contra la tira

cades i fou desterrad

molt present la doble

companys de lluita. R

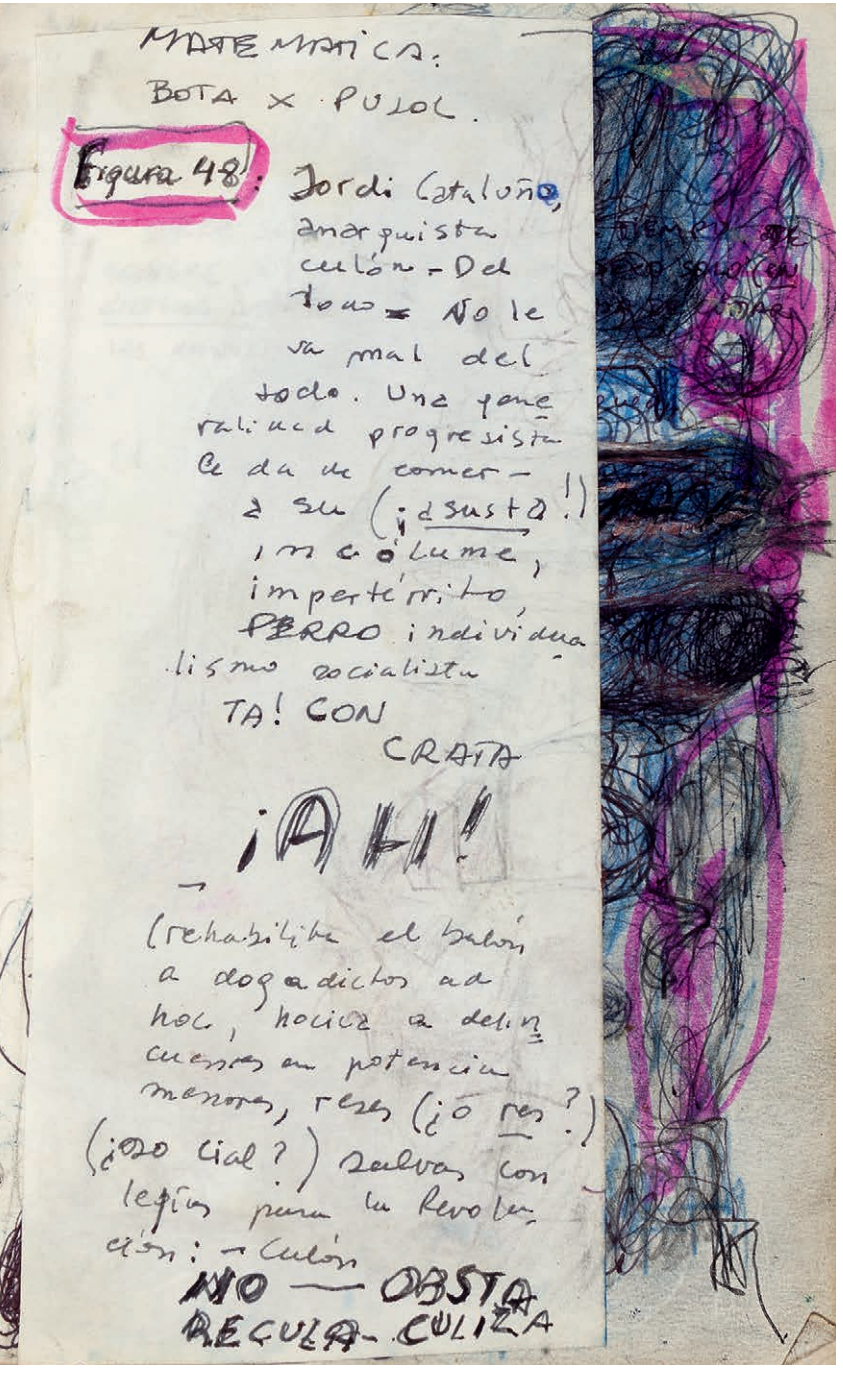
primeres en sortir al

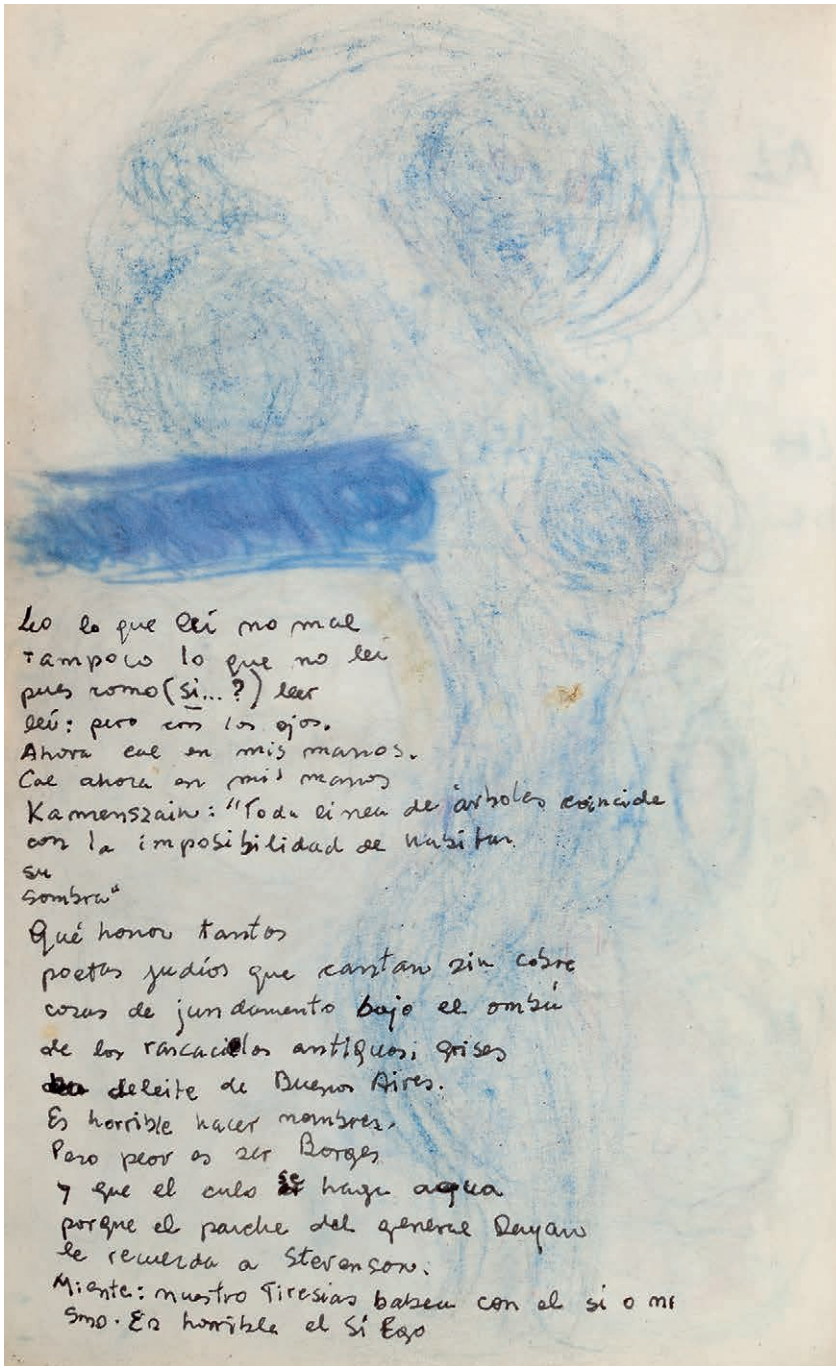
esperar que els homes

lluitar».

dimarts 13

(f 19 1)


MATEMÁTICA:
BOTA x PULOL.
Figura 48:
Jordi Cataluño,
anarquista
culón - Del
todo = No le
va mal del
todo. Una gene
ralidad progresista
le da de comer -
a su (¡¿susto?!)
incolume,
imperterrito,
PERRO individua
lismo socialista
TA! CON
CRATA
¡AH!
(rehabilite el bulón
a drogadictos ad
hoc, hocica a delin
cuentes en potencia
menores, reos (¿o res?)
(¿pro cial?) salvas con
legión para la Revolu
ción: - Culón
NO — OBSTA
RECULA - CULIZA



Leo lo que leí no mal
tampoco lo que no leí
pues como (sí...?) leer
leí: pero con los ojos.
Ahora cae en mis manos.
Cae ahora en mis manos
Kamenszain: "Toda línea de árboles coincide
con la imposibilidad de habitar
su
sombra"
Qué honor tantos
poetas judíos que cantan sin cobre
cosas de fundamento bajo el ombú
de los ranchadores antiguos, grises
~~bra~~ deleite de Buenos Aires.
Es horrible hacer nombres.
Pero peor es ser Borges
y que el culo ~~si~~ haga agua
porque el parche del general Reyau
le recuerda a Stevenson.
Miente: nuestro Tiresias babeó con el sí o mismo. Es horrible el Sí Ego

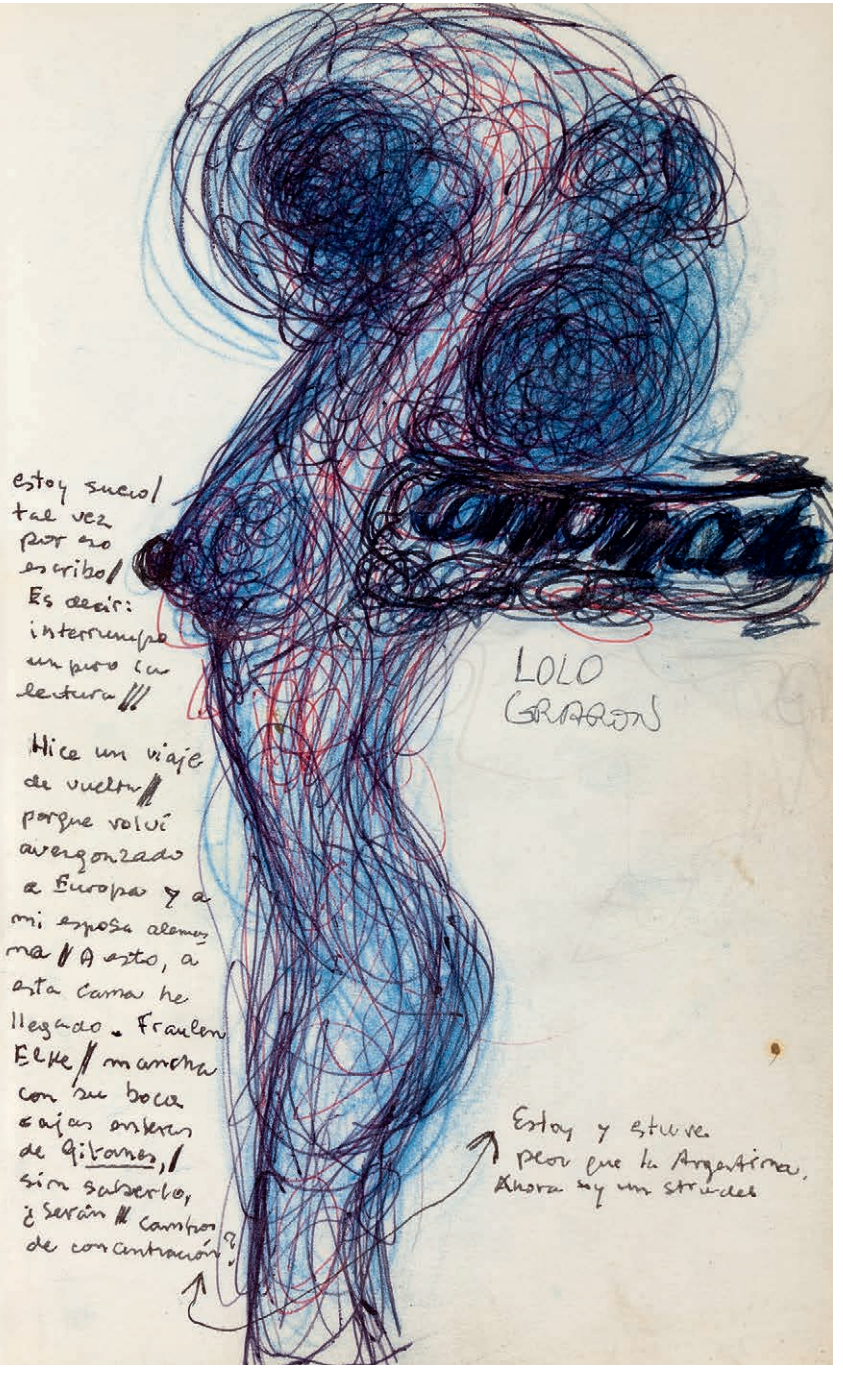
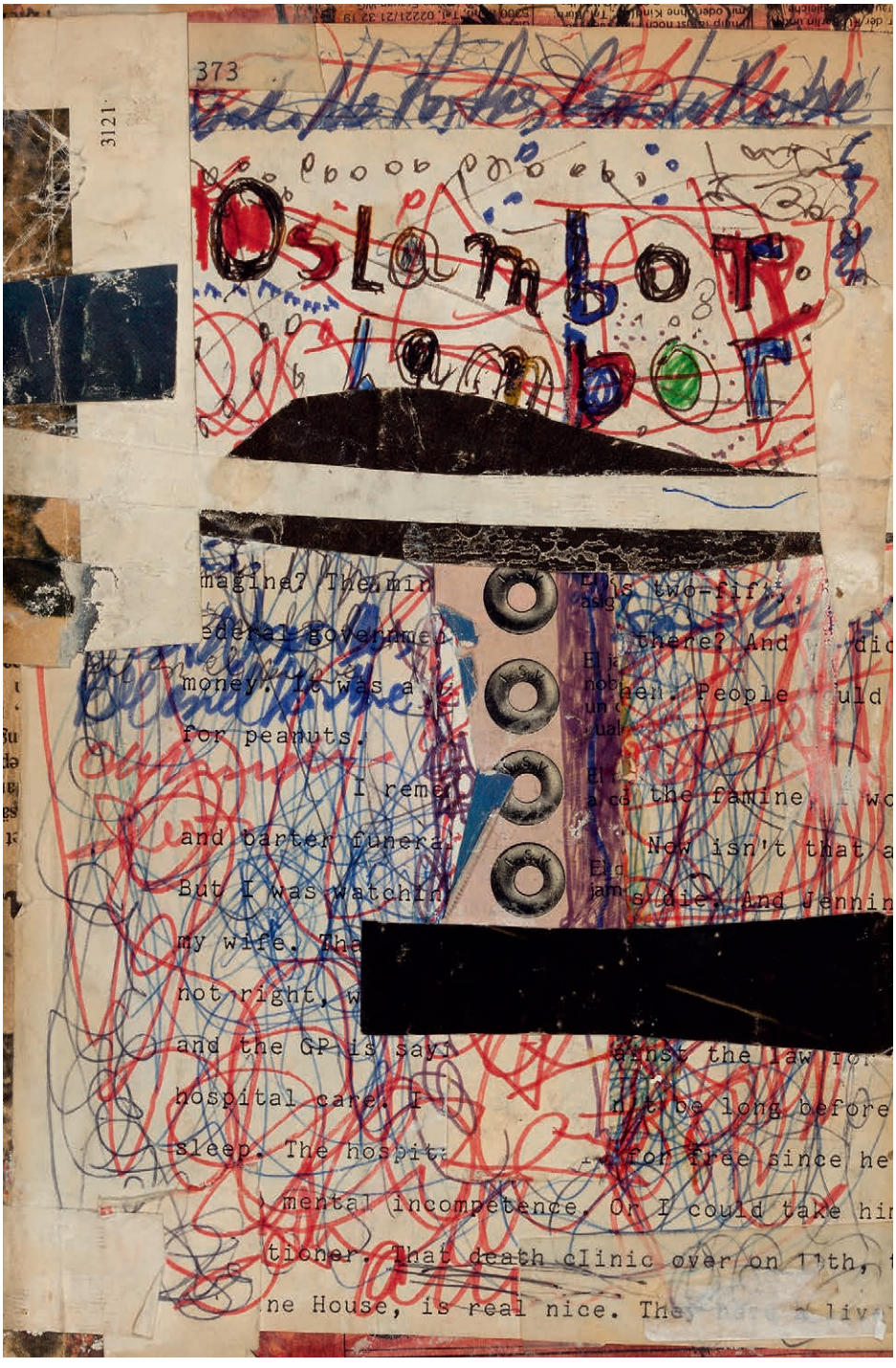
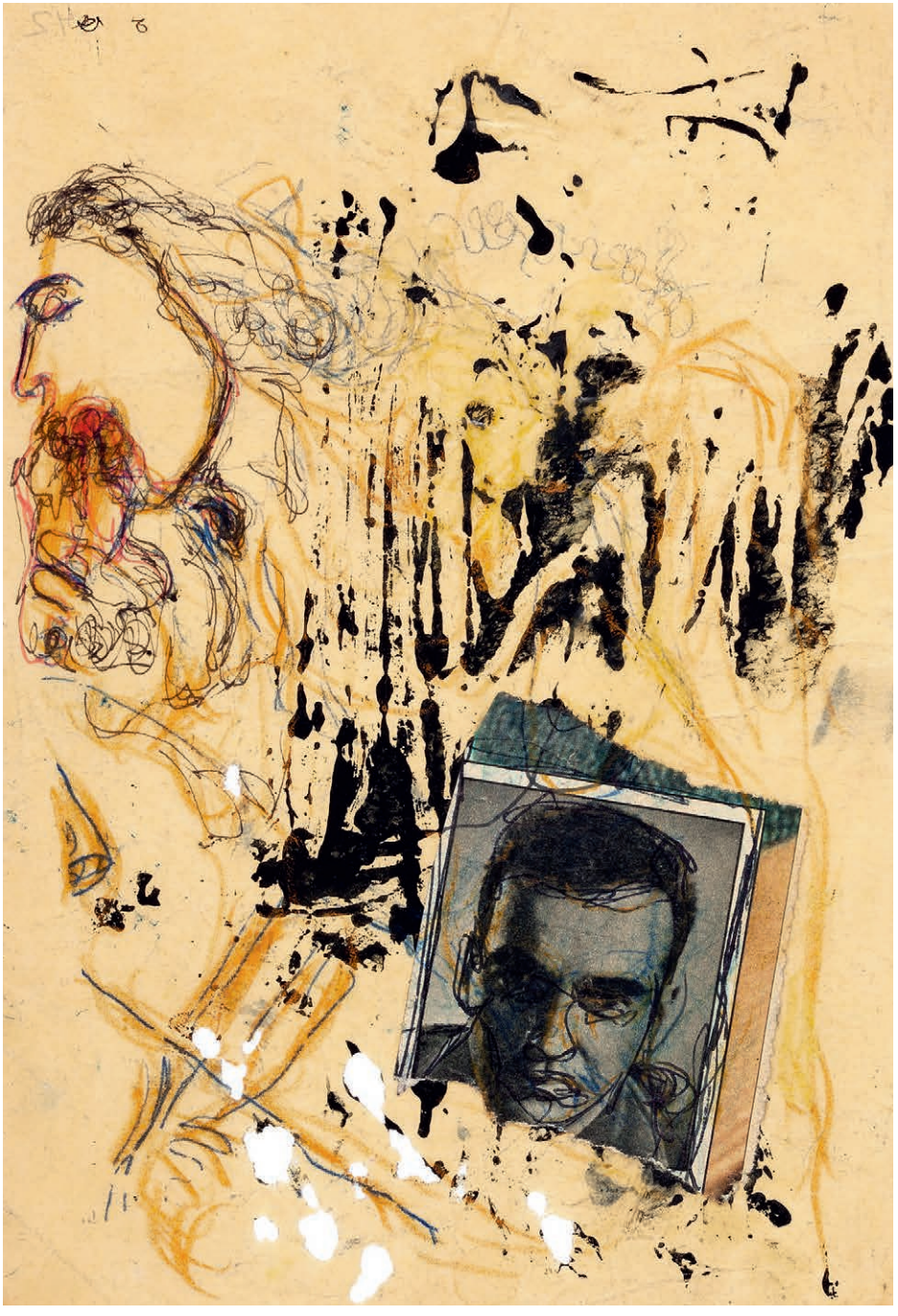

estoy sucio/
tal vez
por eso
escribo/
Es decir:
interrumpo
un poco su
lectura ///
Hice un viaje
de vuelta//
porque volví
avergonzado
a Europa y a
mi esposa alema-
na // A esto, a
esta cama he
llegado. Fraulein
Elke // mancha
con su boca
cajas enteras
de Gitanes, /
sin saberlo,
¿serán // campos
de concentración?
LOLO
GRIFFON
Estoy y estuve
peor que la Argentina.
Ahora soy un stranded

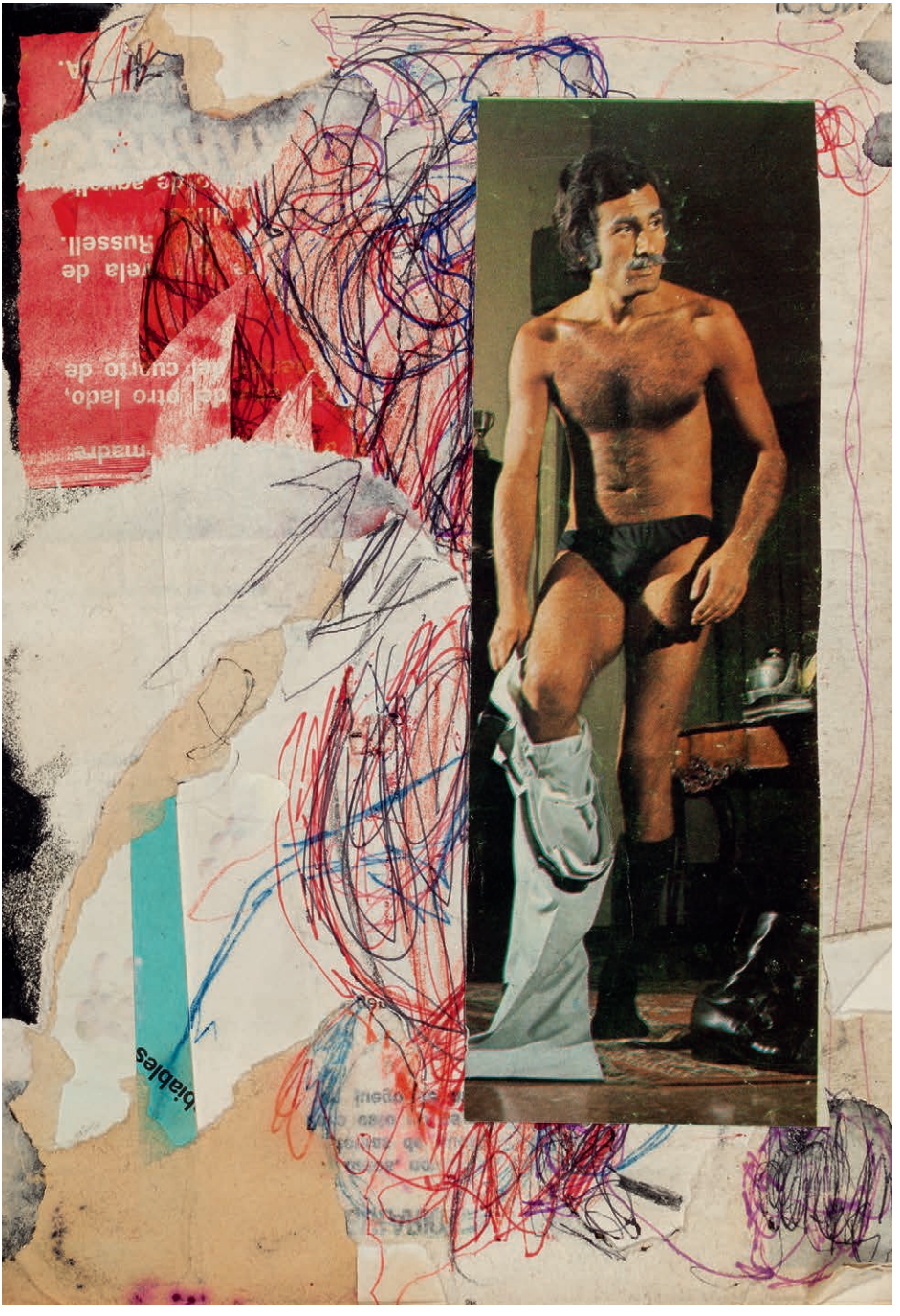

Figura 48
DEBER
DER
DE


373
3121
Oslo mbo T.
lambo T
magine? The amin
federal governmen
money. He was a
for peanuts.
I reme
and barter funera
But I was watchin
my wife. The
not right, w
and the GP is say
hospital care. I
sleep. The hospit
mental incompetence. Or I could take hi
tioner. That death clinic over on 11th,
ne House, is real nice. The
two-fif
there? And
hen. People
the famine,
Now isn't that a
die. And Jennin
gainst the law for
n't be long before
for free since he



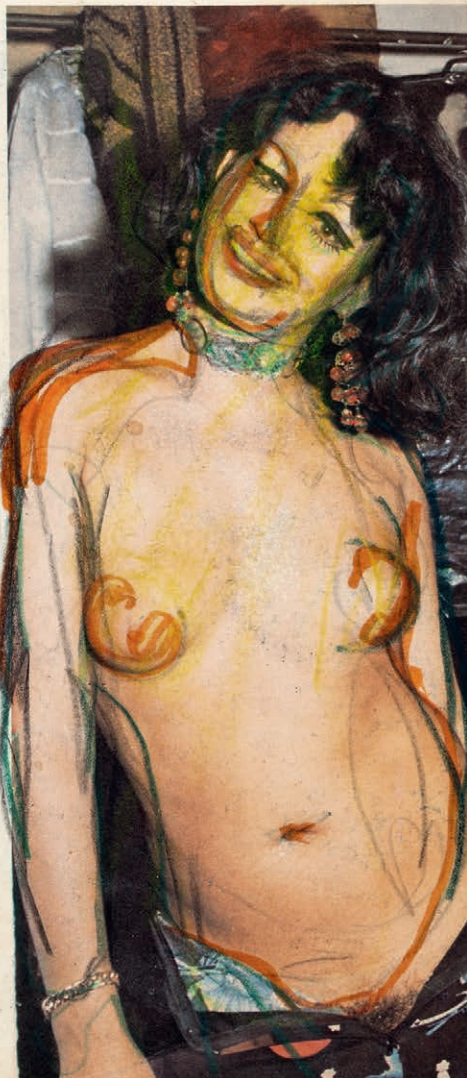





biables







se dispone a aparentarlo lo mejor posible. Any Yein, de Melilla, y Verónica, de Canarias, merodean desnudas y sin maquillaje, y la verdad es que no necesitan esforzarse mucho para disimular su masculinidad. Más bien sorprende comprobar que su carnet de identidad las acredite como varones.

Rosana, la valenciana, deliciosa chiquilla de veinte años, pasea consigo esa sensación de fragilidad tan característica del sexo femenino. Su voz y sus ademanes confirman su atractivo.

—No te puedes imaginar cómo encandilo a los tíos —nos dice.

En efecto, las chicas de la sala a veces se



cuerpo, y que dispone de una vagina, suele subestimarlo y aburrirse. Y entonces se evade, soñando con otros cuerpos y nuevos sexos. Pero existe una esperanzadora realidad: los sexos son todos iguales. La diferencia es cuestión de matices.

El error está en que los miembros de la pareja se acomoden a la costumbre, a la repetición de los actos y a la presuntuosa convicción de que el cuerpo del compañero no tiene ya nada nuevo que ofrecer.

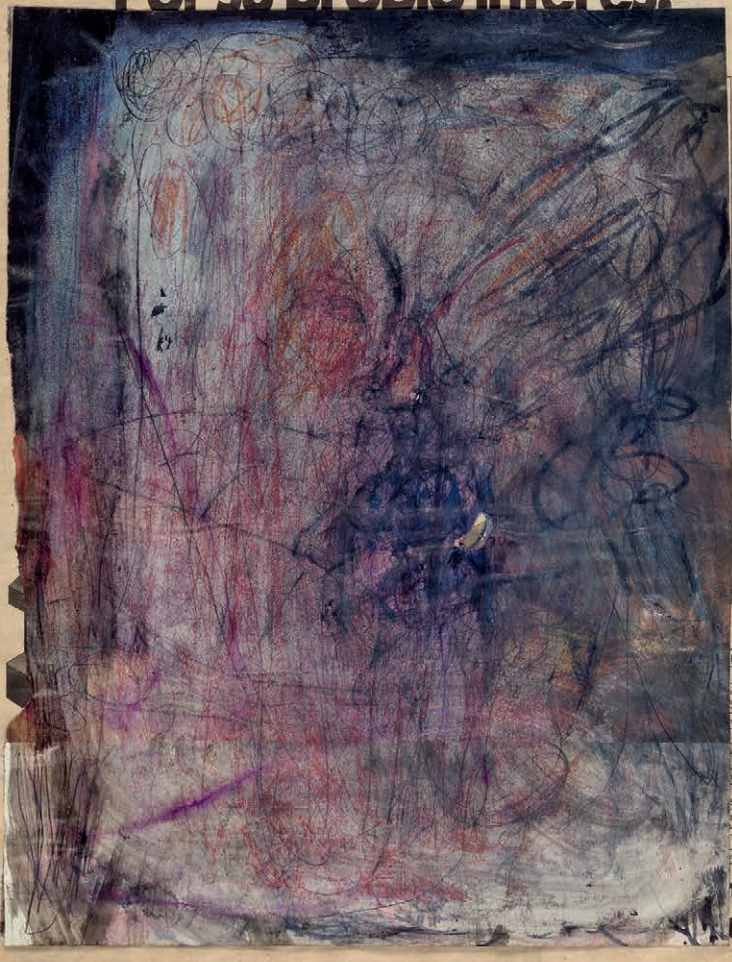
Siempre resulta posible vivir la relación sexual de forma nueva y distinta, porque tiene una estructura precisa, lo que cambia son las situaciones en las que se desarrolla la relación amorosa, y son justamente éstas las que determinan la sensación de novedad.

Hablar de los episodios sexuales juntos es uno de los mejores medios para creer la situación favorable al contacto erótico.

48



Hágase con Bonos del Estado. Por su propio interés.



TESORO PUBLICO


Begründet von S. Fischer im Jahre 1
Tra gott K nig
W gang ilbig
A n Ar reas Guha
R A der
Jo st Berendt
Ulri reil
Die ühr
Stef hütz
Ma auneck
Zwisch
Ikaru nd
kein Ende
Theater – Spiel und Ernst

Droste

»Auf dem Hügel
grün-blond
der Wein«

– Gedenk der Locken
– blond war ihr Haar
– über gewölbter Stirn

– Unter hoher Himmelsstirnwölbung
– sang sie
– innere Lorelei
– keinem Schiffer
– sich selber
und dir der damals noch schlief
und dir der heute noch schläft
sang sie

Erwachst du
wirst du sie hören
im Turm
wenn die Raben flattern
wirst sie hören
im Nebel
wenn die Rebe blond wird
wirr ihr Haar
unter dem Stein
die Forelle tanzt (laß sie leben)

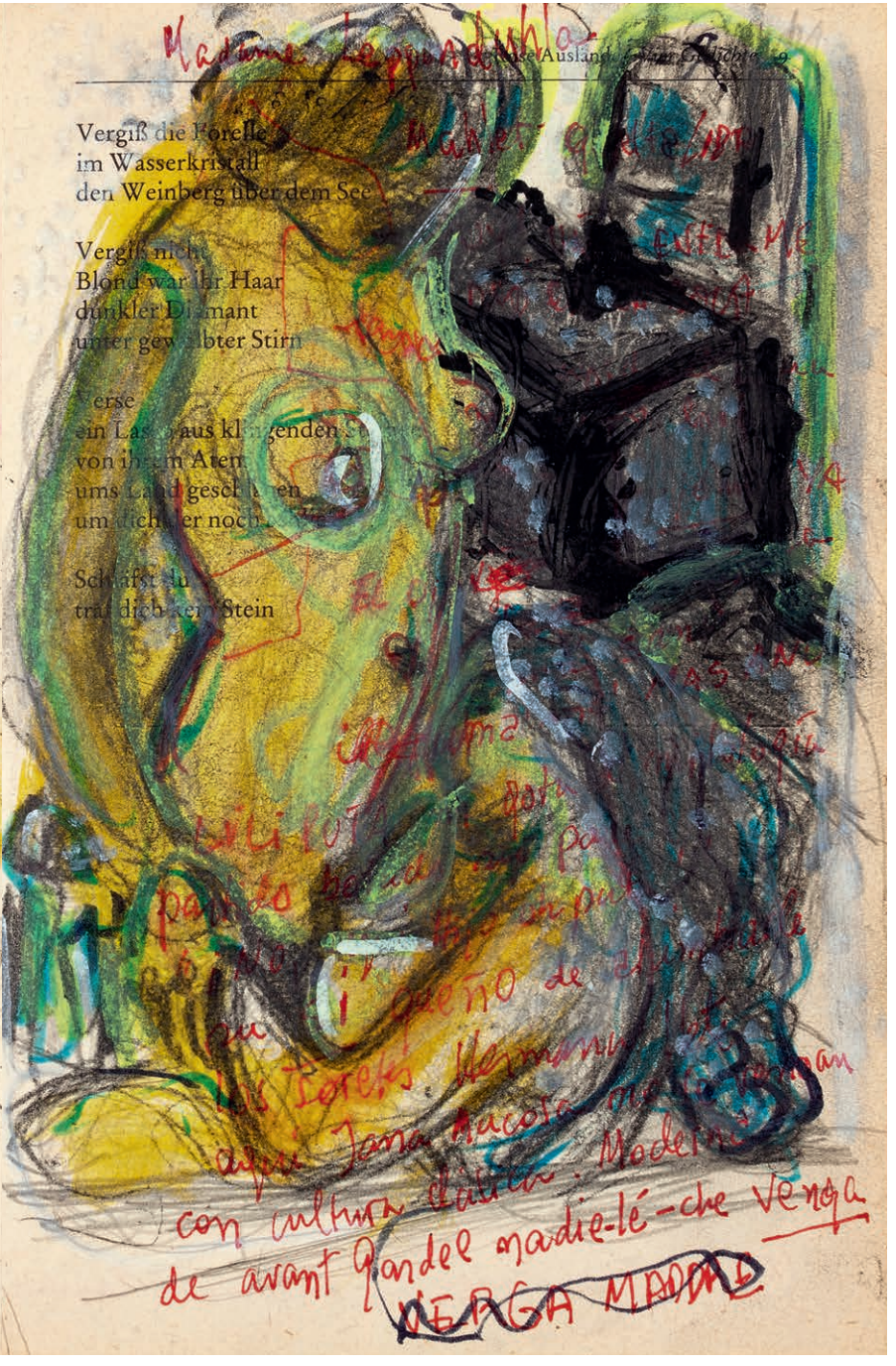
Regen und Wind
um den Turm
der Regenbogen wächst
in seine sieben Strophen
klirrende Strophen
steingehaun
vom Turm ins Land geschleudert
(traf dich kein Stein)

Vergiß die Forelle
im Wasserkristall
den Weinberg über dem See

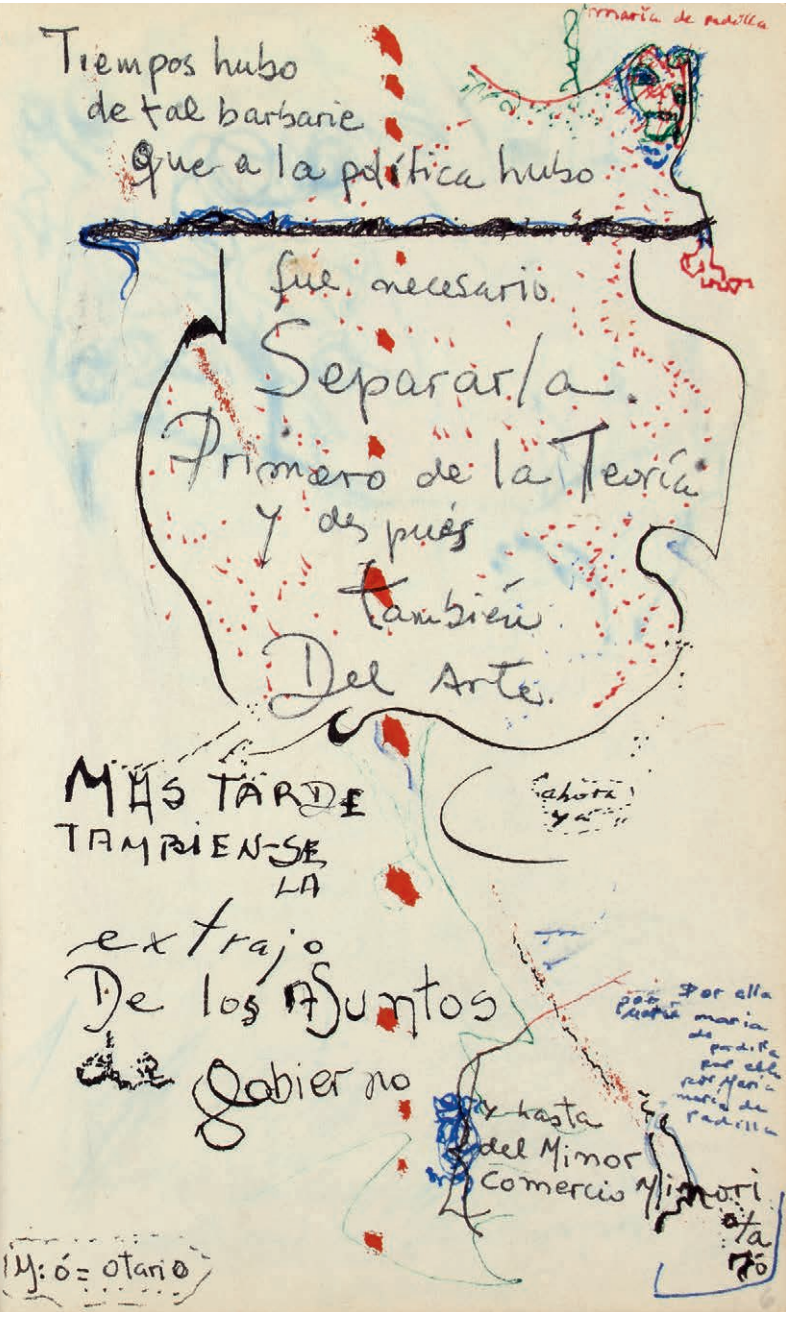
Vergiß nicht
Blond war ihr Haar
dunkler Diamant
unter gewölbter Stirn

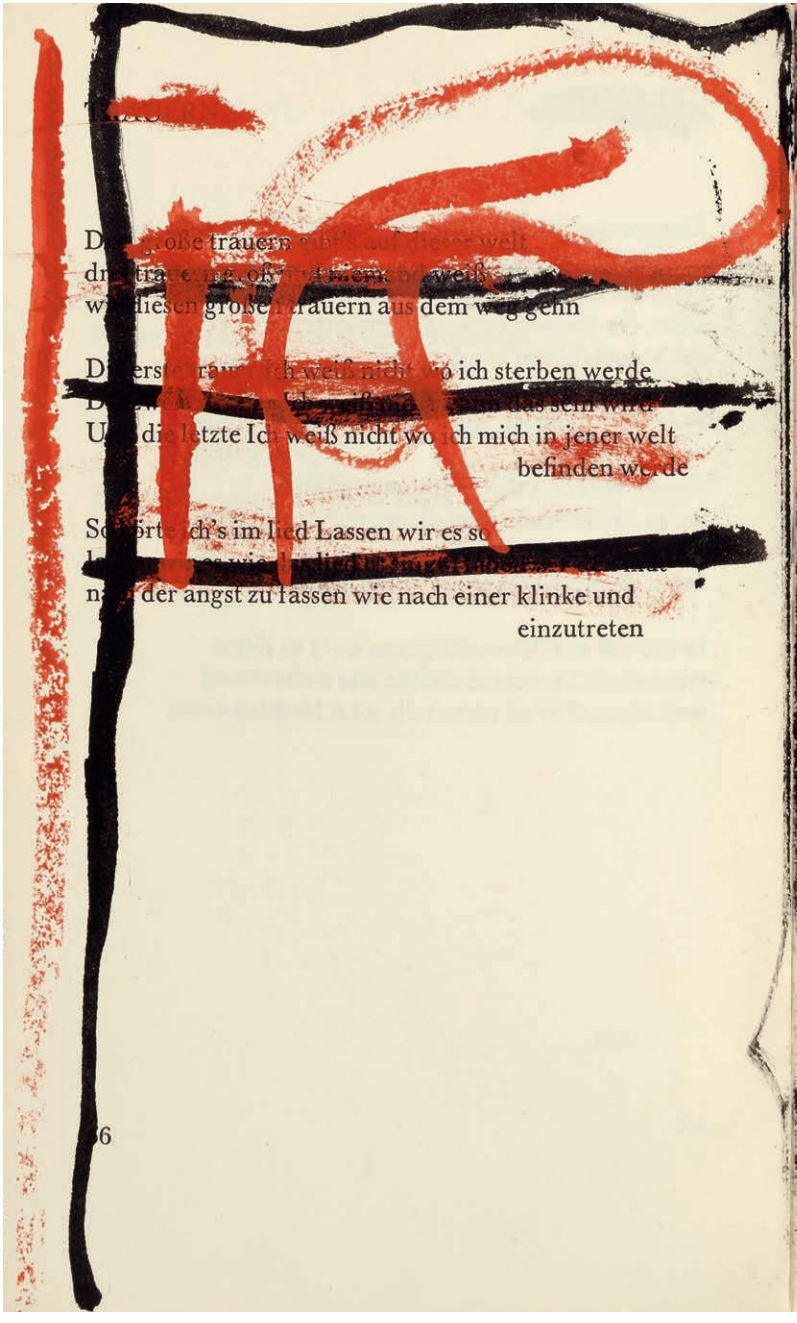
Verse
ein Lasso aus klingenden
von ihrem Atem
ums Land geschlungen
um dichter noch

Schläfst du
traumlos im Stein





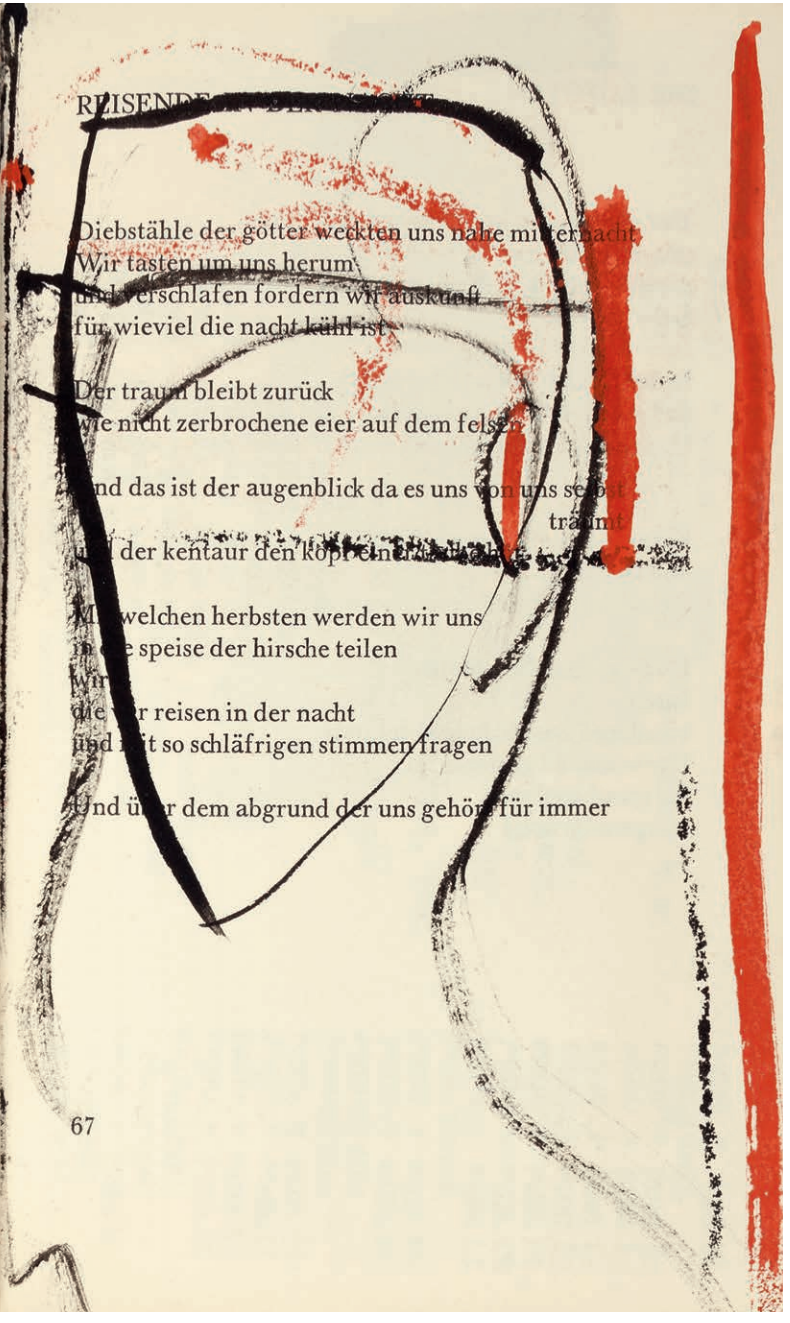

Tiempos hubo
de tal barbarie
Que a la política hubo
fue necesario
Separarla
Primero de la Teoría
y después
también
Del Arte.
MAS TARDE
TAMBIEN-SE
LA
extrajo
De los Asuntos
Gobierno
hasta
del Minor
Comercio
Y: ó = otario



D[illegible]oße trauern [illegible]
dr[illegible]
w[illegible]diesen großen Trauern aus dem W[illegible]ggehn

D[illegible]erst[illegible] Trau[illegible] Ich weiß nicht wo ich sterben werde
D[illegible]
U[illegible] die letzte Ich weiß nicht wo ich mich in jener welt
befinden werde

So [illegible]örte ich's im Lied Lassen wir es so
[illegible]
n[illegible] der angst zu fassen wie nach einer klinke und
einzutreten



REISENDE

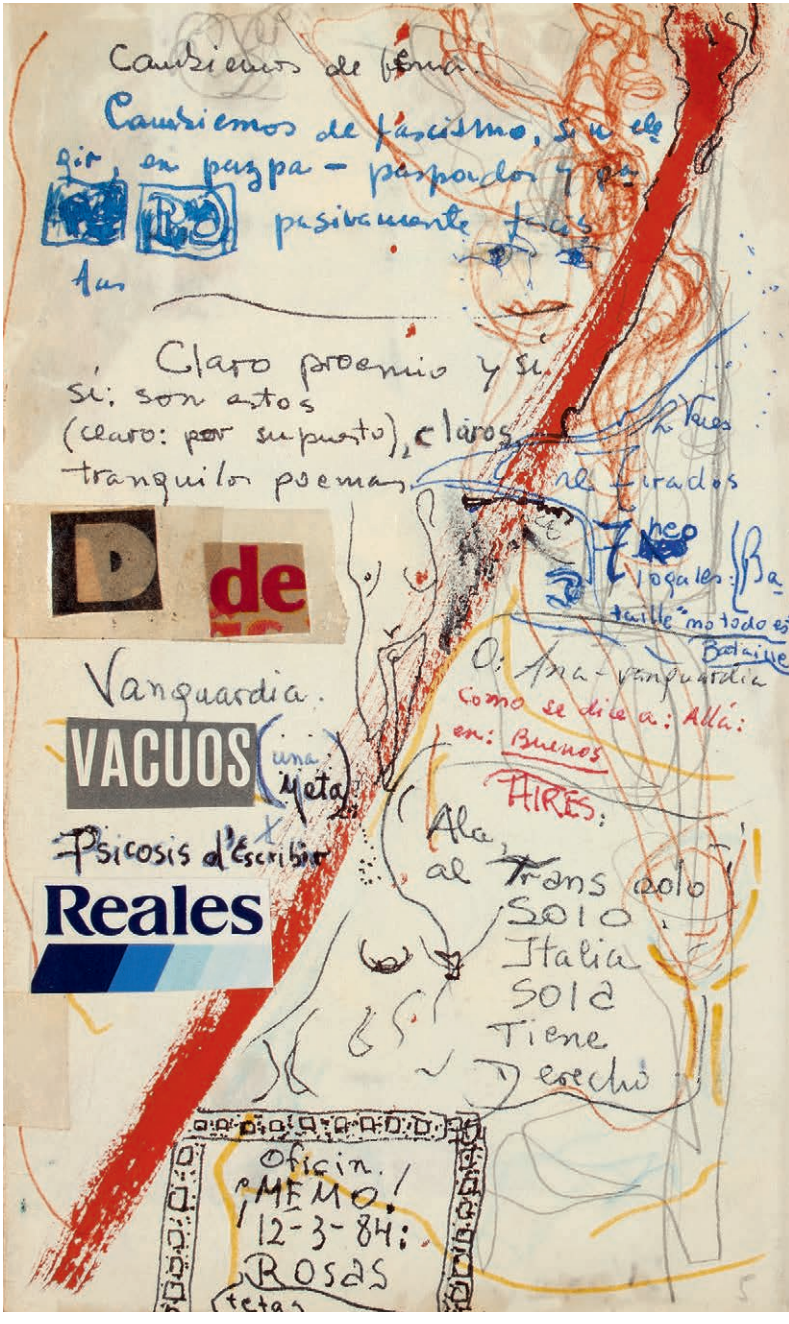
Diebstähle der götter weckten uns nahe mitternacht
Wir tasten um uns herum
und verschlafen fordern wir auskunft
für wieviel die nacht kühl ist

Der traum bleibt zurück
wie nicht zerbrochene eier auf dem felsen

Und das ist der augenblick da es uns von uns selbst
träumt
und der kentaur den kopf einer

Mit welchen herbsten werden wir uns
in die speise der hirsche teilen
Wir
die wir reisen in der nacht
und mit so schläfrigen stimmen fragen

Und über dem abgrund der uns gehört für immer


Cambiemos de fema.
Cambiemos de fascismo, si se
pasivamente
Claro proemio y si
(claro: por supuesto), claros
tranquilos poemas
D de
Vanguardia.
VACUOS
Psicosis d'Escribir
Reales
Como se dice a: Allá:
en: Buenos
AIRES:
Ala
al
Solo
Italia
Sola
Tiene
Derecho
oficina
¡MEMO!
12-3-84:
ROSAS

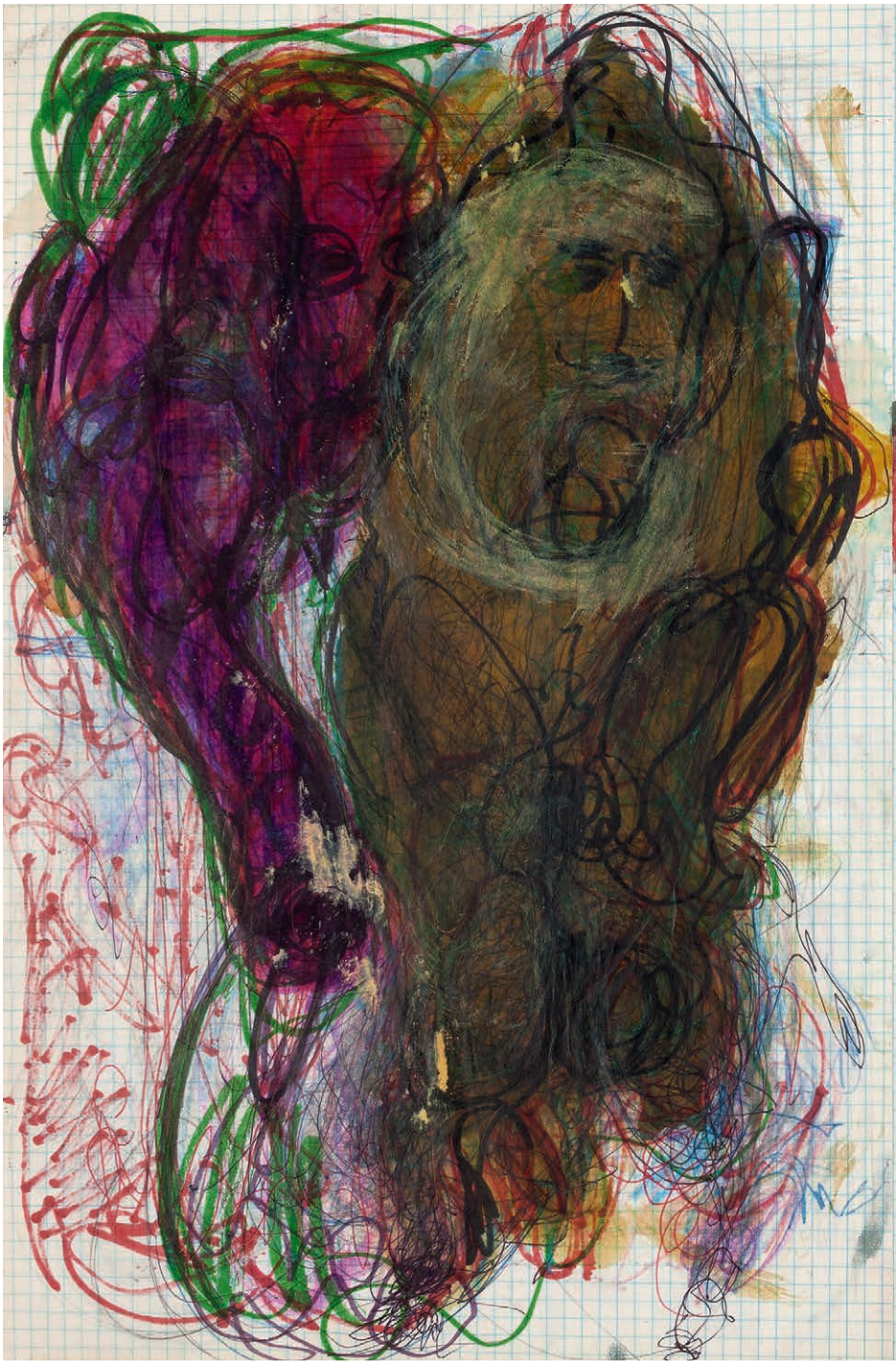
ENERO

{{- CHE, JOB

1 Es una maravilla
2 vivir entre putas. Son
3 putas, cuando uno
4 quiere, ellas vienen a
5 montones. María fue la
6 primera mujer - en mi
7 puta vida - que vio
8 dio el ojete abrien
9 dose a dos manos
10 las cachas. También
11 me prestó su(su) cu
12 erpo... qué bien:
13 su-culento... villa.
14 Allí escribí El Fiord:
15 fue de tirar, cosa,
16 el glande lechoso
17 por la ventana.
18 La poesía, en fin:
19 la posía ya volverá.
20 Será (perdonando el
21 efecto rima) apropiarse
22 del territorio de la
23 María Villa. Con ca-
24 lefacción hasta en
25 verano, ¡con ideanas
26 como cama (rotas)!,
27 ¡únicos hombres que
28 saben quitar la
29 malga!... Mirá...
30 - mi se te vaya a
31 ocurrir perdonarles el



NOTAS






El Ojo
De Lamo

Encamados

Beatriz Preciado

Hay una historia de camas vacías, frías y secas. Y otra de camas repletas, húmedas y calientes. Hay una historia de camas que son administraciones del censo, ministerios de la reproducción nacional, mesas forenses. Y otra de camas que son máquinas célibes. Hay una historia de camas morales. Y otra de camas histéricas, fetichistas, homosexuales, neurasténicas, narcóticas, anales, alcohólicas, frígidas, seropositivas, inválidas. Sobre estas reposa una genealogía maldita de encamados. Anne Sexton: «De noche, sola, me caso con mi cama.»[1] Virginia Woolf: «Ahí se va solo y mejor así.»[2] Camas desde donde las nubes se mueven detrás de las ventanas como un «cine gigante encendido perpetuamente en un espacio vacío».[3] Hay una historia de camas que son tribunales de justicia, secretarías de gobierno. Y otra de camas que son altos centros revolucionarios,

1. «At night, alone, I marry my bed», Anne Sexton: «The Ballad of the Lonely Masturbator», *The Complete Poems of Anne Sexton*. Boston: Houghton Mifflin, 1981.
2. «Here we go alone and like it better so», Virginia Woolf: *On being ill*. Londres: The Hogarth Press, 1926, p. 12.
3. «[One should not let this] gigantic cinema play perpetually to an empty house», Virginia Woolf, ibíd., p. 14.

fallas epistémicas, panteones o mejor cloacas de la investigación contracultural.

Rastreando esta historia antagónica, entremos ahora en cuatro camas: la del marqués de Sade, la de Hugh Hefner, la de Osvaldo Lamborghini, y, finalmente, contra pronóstico, la de mi padre. Porque todos ellos fueron, cada uno a su manera, pornógrafos encamados.[4]

El primero de los pornógrafos encamados lo fue a la fuerza. Encerrado a partir de 1778 y durante más de veinte años en distintas prisiones primero del Antiguo Régimen y luego de la República francesa, desposeído de su título de marqués, Donatien-Alphonse-François de Sade pasó la mayor parte de su vida tumbado. Conoció once cárceles diferentes y, aunque gozó de condiciones de detención reservadas a un noble venido a menos, escribió sus libros más importantes en la cama. Confinado y comiendo excesivamente, Sade engordó más de cuarenta kilos en prisión. Sade era «de una corpulencia tal que apenas si podía moverse».[5] Contra la imagen desexualizada de la obesidad que el siglo XX ha forjado, el creador del más genuino universo sexual de la modernidad europea vivió encamado y era gordo. Su cuerpo era una enorme arquitectura deseante, como lo dibuja Man Ray en su retrato de 1936. La cama modula el cuerpo como produce el libro. Sade escribe *Los 120 días de Sodoma* en su celda de la Bastilla, y los copia durante treinta y siete días, desde las siete de la mañana a las diez de la noche, a

4. Aproximándome a sus camas quisiera entender mi propia manera, crítica y distante, apasionada y cruel, de amarlos. Y de imitarlos.

5. Declaración de Sade en 1970. Véase Jean-Jacques Pauvert: *Sade vivant*, tomo I («Une innocence sauvage 1740-1777»). París: Éditions Robert Laffont, 1986, p. 53.

mano y en trazo minúsculo y por ambas caras en un rollo de papel de 12 m, 10 cm de largo y 12 cm de ancho. Para evitar que sea destruido por los guardias, Sade guarda el manuscrito en un dildo de 15 cm de circunferencia y 23 cm de largo hecho con madera hueca de ébano y de rosa. «No es en mi bolsillo donde los meto», le dice Donatien a su esposa Renée en una carta, «sino en otra parte, para la cual son incluso demasiado pequeños.»[6] El dildo y el manuscrito son órganos sexuales prostéticos que salen y entran del cuerpo, que pueden separarse de él, distribuirse, colectivizarse. De ese estuche masturbatorio saldrán de la Bastilla *Los 120 días de Sodoma* y así llegarán hasta nosotros.

Los libros de Sade son los diarios de prisión de un encamado obeso y solitario. Su pornografía debe entenderse, por tanto, siempre como un teatro de cámara (en un Sade aristocrático y no proletario), una *philosophie* hecha desde la reclusión de un *boudoir*. Pero el tiempo de la pornografía nunca es el tiempo individual, siempre es el tiempo de la historia, el tiempo de la colectividad. La masturbación sucede en ese espacio en el que se cruzan la épica nacional y las más íntimas descargas celulares. Hay una relación históricamente constitutiva entre pornografía y privacidad, entre representación de la sexualidad y encierro. El *boudoir*, variación sexualizada del *studiolo* renacentista, empieza siendo el lugar en el que las mujeres de la aristocracia leen libros sobre iniciación sexual y contracepción.

6. Cartas del marqués de Sade a su mujer de julio y noviembre de 1783 publicadas en Gilbert Lely (ed.): *L'Aigle, Mademoiselle*. París: Georges Artigues, 1949, pp. 107 y 121. Las características de los objetos de Sade están detalladas en Gilbert Lely: *Observations sur les étuis et flacons employés d'étrange sorte par le Marquis de Sade et qu'il a désignés sur le nom de «prestiges»*. Montpellier: Fata Morgana, 1976.

El *boudoir* como espacio de gestación de la pornografía es sobre todo un espacio literario, un lugar para la imaginación política más que para la acción. Habrá que esperar hasta la Segunda Guerra Mundial para que el texto pornográfico salga del *boudoir* aristocrático y se convierta en medio de comunicación de masas. La pornografía es una tecnología de modificación de la subjetividad (la mayor parte de las veces una retórica de la persuasión) que conecta los mitos colectivos de una época y las glándulas provocando reacciones frente a las cuales la voluntad individual abdica de todo control.

En el rollo de la Bastilla, Sade cuenta la historia de cuatro viejos aristócratas que se encierran en el castillo de Silling con 42 jóvenes a los que someten a las fantasías que emergen de sus pasiones, que él llama «simples», «dobles», «criminales» y «asesinas» y que dan lugar a 600 prácticas sexuales que acaban a menudo con la muerte de sus participantes. El encadenamiento y la violencia de los usos sadianos del cuerpo (penetraciones con instrumentos punzantes, cortes, desmembramientos, quemaduras, estrangulaciones, etc., a las que ningún organismo puede sobrevivir) subrayan la dimensión de ficción hiperbólica del texto y afirma su carácter no representativo, sino de alegoría de las relaciones entre poder y deseo: un encuentro entre el *Gargantúa* de Rabelais y el *Leviatán* de Hobbes. Observador desde su cama carcelaria del final del régimen monárquico y del despliegue de las nuevas administraciones «democráticas» de la prisión y el hospital, Sade es el mejor analista del poder soberano, pero también de las nuevas técnicas biopolíticas como sistemas libidinales externalizados que funcionan como dispositivos colectivos de extracción y producción de saber, pero también de placer.

Si Sade se encama por mandato oficial de encierro, Hugh Hefner, casi dos siglos después, se encierra y se encama voluntariamente. En 1959 manda construir una cama redonda de más de cuatro metros de diámetro que instala en una habitación de su Mansión de Chicago y traslada a ella la oficina central de la revista *Playboy*. La reclusión de Hefner, como la de Lamborghini y la de mi padre, es al mismo tiempo narcótica y sexual. Hefner transforma su cama en una plataforma farmacopornográfica. Alimentándose únicamente de coca-colas y anfetaminas y rodeado de las fotografías porno que forman después las páginas de la revista más famosa de la guerra fría, Hefner, en aquel momento uno de los hombres más ricos de América, vive perpetuamente acostado y solo concede entrevistas en pijama. Y de nuevo el más extendido de los imaginarios pornográficos del siglo XX surge en una cama. Conectada a un sistema de radio y televisión en circuito cerrado y transformada en un plano bidimensional sobre el que Hefner compone las maquetas de la revista *Playboy* jugando con cientos de diapositivas, la cama es la nueva *soft machine*: un centro de producción y distribución del lenguaje masturbatorio que pauta la libido heterosexual de Norteamérica. Desde su cama redonda, Hefner inventa el nuevo operario posfordista: un trabajador «horizontal» (el ancestro del trabajador inmaterial en el que ya nos hemos convertido) cuyo medio ambiente emerge de las tecnologías audiovisuales (fotografía, cine, televisión) a las que está conectado. Los trabajadores horizontales ya no son reproductores nacionales, sino consumidores de la píldora anticonceptiva y de la imagen porno. Del otro lado del Atlántico, en otra cama, en un apartamento de la calle Berna de Barcelona, Osvaldo Lamborghini funciona como un saboteador horizontal, un descodificador que desde el

lumpen del Sur distorsiona e interviene los lenguajes de la pornografía dominante. Pero antes de que se encame Lamborghini lo hace mi padre.

Sucedió en 1979, tras el cierre de la fábrica, tras los despidos, tras la ruina, tras el incendio, tras el coche quemado con aquella inscripción que decía: «Vamos a por ti.» Pero sucedió de repente. No hubo ni aviso ni tránsito. Los primeros días se parecían a los de una enfermedad: su estado era, si no grave, en todo caso merecedor de reposo. Los primeros signos de que algo extraño estaba sucediendo surgieron cuando, a pesar de mejorar físicamente, decidió no salir de la cama, no abandonar la habitación. Al contrario, con la mejoría inició un proceso de construcción de un nicho dentro de la cama, como un topo abre un agujero en la tierra para separarse del suelo; él abrió una brecha entre su habitación y el resto de la casa; se hundió, se sumergió en un espacio que hasta entonces había parecido solo bidimensional. Abrió una tercera dimensión. El adentro. El encamamiento había empezado. Como no se levantaba, mi madre, viéndolo desfallecer, accedió a llevarle primero el desayuno y poco después la comida e incluso la cena a la habitación. Como en una geometría de Riemann, la cama era un centro de gravedad que deformaba el espacio y que hacía que todo girase en torno a ella. Mi padre, que había sido y volvería a ser después un hombre higienista y escrupuloso preocupado por el contenido en virus de una bocanada de aire fresco, transformó poco a poco la cama en un archivo de la inmundicia. Pedía que no se abrieran las persianas, que del día que comienza solo se supiera por el calendario que con sus propias manos dibujaba sobre un papel guardado entre las sábanas.

La cama era un dique contra la realidad, contra el cambio. Contra el dolor. A veces colérico, a veces risueño, mi padre era, en aquella cama, un vagabundo inmóvil, un sin techo doméstico. Yo hacía mis tareas del colegio encontrando un espacio para mis cuadernos sobre los espesos estratos que formaban los periódicos de días y meses pasados, las facturas, las cartas sin abrir, las carpetas de documentos, los *Interviús* que ni siquiera escondía y con los que envolvía manzanas y vasos, los platos a medio terminar que nadie podía retirar sin oír los llantos del náufrago, los botes de pastillas llenos y vacíos, decenas de bolígrafos, tenedores y cuchillos que flotaban entre las sábanas. No había libros en aquella cama porque mi padre solo leía pliegos jurídicos, facturas y revistas porno. Quizá de ahí venga mi amor incondicional por el contrato, los números y el porno. No por mi homosexualidad, ni por Rousseau ni por la matemática, sino por el intento desesperado de aprender el dialecto que se hablaba en aquella cama. Si es *perversión*, lo es en el sentido estricto: torsión hacia el padre. Hacíamos entonces contratos; yo llevaba a la cama una caja de botones y los contábamos y clasificábamos por colores, tamaños, materias: luego jugábamos a colocarlos sobre las chicas del *Interviú* sin que mi madre nos viera. Naufragaba con él unas horas al día.

Vinieron los médicos, hablaron de depresión, de locura, de deterioro físico y psíquico, de senilidad, de internamiento. Mi madre dijo: «No tiene nada.» Nunca entendí cómo mi madre accedía a dormir dentro de lo que poco a poco se había convertido en un vertedero estructurado. Por las noches yo les oía hacer el amor en aquella cama. Un día de 1981, el 26 de octubre, después de haber celebrado su cumpleaños comiendo pasteles sobre la cama, se levantó, se afeitó la barba e hizo

como si aquella mañana fuera una mañana cualquiera de 1979 y los últimos tres años sobre aquella cama no hubieran existido. Cuando volví a casa después del colegio mi madre lo había limpiado todo: la cama-mundo había desaparecido y nunca más se volvió a hablar de ella. Me gusta pensar que cuando mi padre salió de la cama, Lamborghini entró definitivamente en ella.

Osvaldo Lamborghini se encama en mayo de 1983, en un apartamento de la Barcelona posfranquista y preolímpica. Y pasa de allí directamente a la cama del apartamento de la calle Comerç, de la que ya no saldrá sino muerto, en 1985. En esas dos camas escribe *Tadeys* (1983), *La causa justa* (1983), *El Pibe Barulo* y *El Cloaca Iván* (1984-1985), sus colaboraciones con la revista *Trafalgar Square*, «Kondal Berna» (1983-1985), los fragmentos titulados «A un personaje de Sade…» (1984) y «mi tarea = trauma» (sin fechar). En esas camas, rodeado de recortes de revistas porno de los años setenta, construye el *Teatro proletario de cámara* (1983-1985).

El *Teatro proletario de cámara* podría leerse como una versión de *La Philosophie dans le boudoir* de Sade escrita en el contexto neoliberal, proto-postindustrial y social-cutre-demócrata de la Cataluña de principios de los años ochenta, pero también como un *détournement* crítico del lenguaje que *Playboy* inventa y difunde a partir de los años cincuenta en Estados Unidos y que llega a España con el destape y el final de la dictadura. Después del franquismo, la ficción «España» inventa su acceso a la democracia y al consumo a través de la narración pornográfica. La democracia constitucional empieza con el destape y llega al liberalismo bélico de la OTAN y los Juegos Olímpicos a través los lenguajes mercantiles de la pornografía y el turismo. España es diferente: vengan a follársela.

La cama de Lamborghini es, como la de Sade, una cápsula de subjetivación poética, una celda epigenética en la que se cultiva una forma de subjetividad disidente. Allí el artista retorna a una vida fetal en la que el líquido amniótico es alcohol y la pornografía es la única representación fiel del mundo exterior. Los collages porno-poéticos de Lamborghini son, como quería Benjamin, el arte de completar la obra haciéndola pedazos. Como en el caso de los situacionistas, que también intervienen las imágenes pornográficas, el *détournement* se opera en Lamborghini a través del «sexo oral»: a través de la confrontación del lenguaje visual pornográfico y el discurso crítico. Este modo de intervención es evidente cuando Lamborghini rotula «Expresiones del machismo» una escena de filmación porno. Sin embargo, la intervención va mucho más lejos aquí que en los amigos de Guy Debord. Los situacionistas utilizan la representación del cuerpo femenino como soporte antagónico al lenguaje radical de izquierda, pero sin poner en cuestión su erótica heterocentrada.

Esta divergencia entre imagen y texto podría entenderse gracias a la reflexión de la historiadora del cine Linda Williams. Mezclando imagen y sonido, afirma Williams, el cine porno reúne dos registros irreconciliables: el visual representa la excitación y el placer masculino (figurado a través de la erección y de la eyaculación), mientras que el placer femenino no puede ser representado por la imagen. Debe entonces ser inscrito como sonido: el audio porta la marca de la diferencia.[7] Esa divergencia técnica es el tema de la conocida película porno *Le Sexe*

7. Linda Williams: *Hard Core: Power, Pleasure, and the «Frenzy of the Visible»*. California: University of California Press, 1999.

qui parle (1975) en la que un equipo de periodistas registran los comentarios de la vagina parlante de la protagonista. En la escena más paradigmática de la película, un técnico de sonido introduce un micrófono en el cuello del útero de la actriz para captar sus palabras. Sorprendentemente, la vagina habla con una voz masculina. En el imaginario ideológico del porno heterosexual la vagina articula el lenguaje del heteropatriarcado. Esto ocurre con los textos de los situacionistas: los chicos hetero de izquierda siguen haciendo ventriloquía a través de las vaginas.

Por el contrario, Lamborghini no hace hablar a las vaginas. No atiende a la diferencia sexual ni de género. Explota la dimensión plástica de toda imagen pornográfica, la potencia política que vehicula su estética. En este sentido, está más cerca de las estéticas posporno de Win van Kempen, Annie Sprinkle, de las iniciativas feministas de Cosey Fanni Tutti o Adrian Piper, o de los trabajos posteriores de Sergio Zevallos. Como en el caso de las propuestas posporno, la obra entera de Lamborghini podría leerse como una reflexión sobre la biopolítica: desde la escena sangrienta del nacimiento sobre una cama en *El fiord* (1969) hasta la regulación de la vida del «niño proletario» en *Sebregondi retrocede* (1973), el cuerpo lamborghiniano es un organismo sometido constantemente a la violencia de la normalización política, luchando siempre por ser reconocido como humano, en la frontera entre lo animal y lo monstruoso.[8]

Mediante la pornografía, Lamborghini busca, como Sade, cartografiar un espectro de lo social que excede las taxonomías

8. Para esta lectura biopolítica de Lamborghini, véase Gabriel Giorgi: «El crimen, el experimento, la literatura» en Juan Pablo Dabove, Natalia Brizuela (eds.), *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires: Interzona, 2008.

de la nueva ficción española del Estado-nación: el cuerpo social allí donde su representación y su reconocimiento políticos se desdibujan, «la vida desnuda», por decirlo con Giorgio Agamben, el cuerpo a punto de ser objeto de protección (o de violencia) legal o institucional, con deseos y placeres que ningún partido (de derecha o de izquierda) puede ni quiere asumir. Por eso en el *Teatro proletario de cámara* Jordi Pujol, Francisco Umbral y Rubert de Ventós se encuentran a pelo.

En esta colisión entre porno y política, Lamborghini, del que no se puede sospechar influencia del feminismo constructivista, parece tener claro que en el sexo hay poco de biológico o de natural. Más bien al contrario. Objeto central de todas las regulaciones, el sexo es la estructura misma de lo político, su gramática oculta. El ciudadano es ante todo, un cuerpo que desea y el Estado es un dispositivo camuflado de producción y construcción libidinal, una máquina colectiva de desear y follar. La «nazi-ón» (española o catalana) es aquí representada como una red tentacular cuyos brazos acaban en miles de camas que no son sino centros sociales de administración del coito.

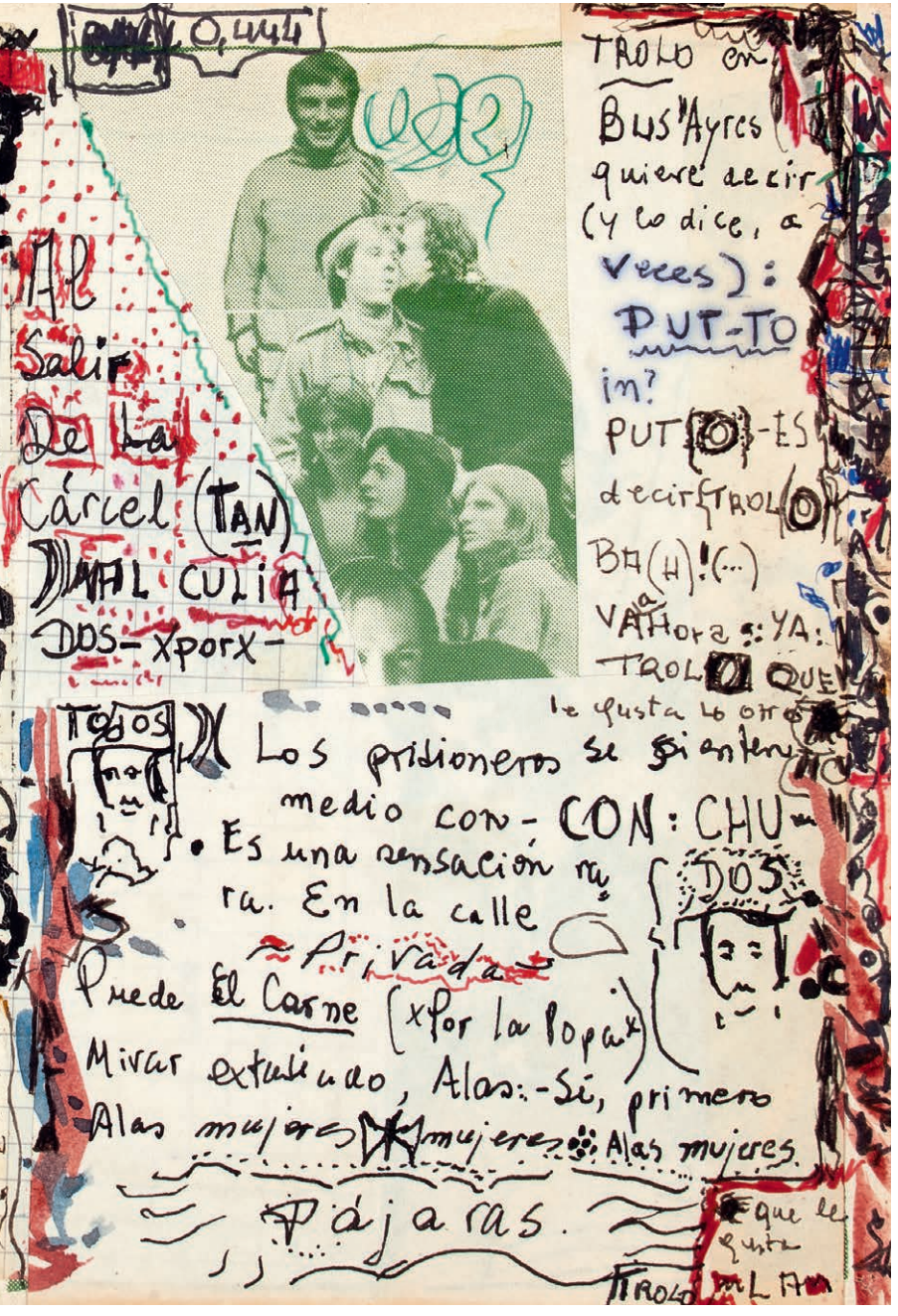
Lamborghini, como Sade, utiliza el lenguaje pornográfico para describir las fuertes transformaciones políticas en las que se encuentran inmersos. En Sade el paso (al que él resiste con obstinada nostalgia) del Antiguo Régimen y los privilegios aristocráticos a la República y su ordenamiento burgués. En Lamborghini, la «transición democrática española» es descrita como una promesa utópica que acaba mal: «Al-hiena la política, alimenta de carroña.» El estado del bienestar, añade Lamborghini, es un camino que lleva «del matrimonio al paro al manicomio. Doble locura en un lugar paleto».

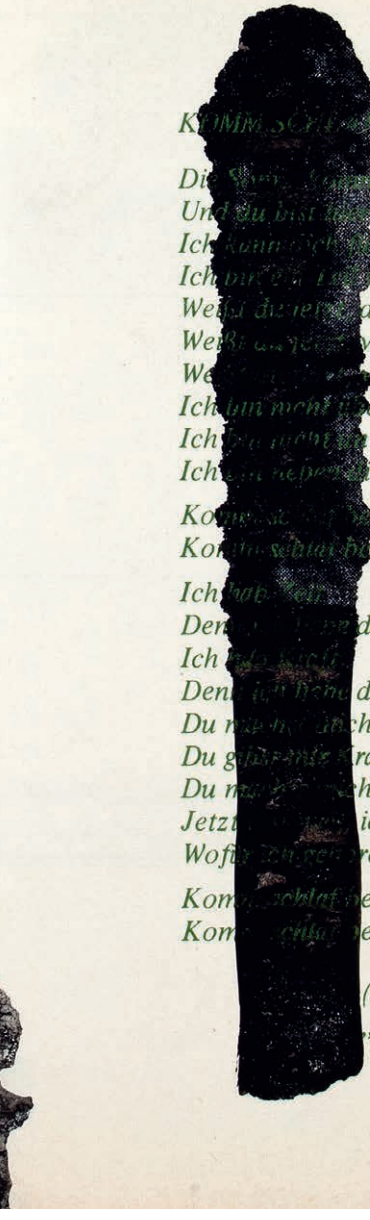
En ese análisis de la transición democrática, el texto pornográfico le sirve a Lamborghini como aquel que expresa mejor las relaciones cambiantes entre política y deseo, entre cuerpo y capital. La pornografía es un lenguaje en el que se distribuyen relaciones entre sexo y valor. Como tecnología de producción de subjetividad, la pornografía funciona como uno de los soportes mercantiles que permiten intercambiar placer, poder y representación. La pornografía es el teatro *proletario* de cámara, donde se escenifica la violencia de clase, pero también sexual y de género. El cuerpo pornográfico es el cuerpo proletario por excelencia, ya que es su capacidad libidinal total la que es puesta a trabajar.

Hay un Lamborghini marxista que denuncia cómo el trabajador «glandestino» es objeto de explotación y alienación, y que al mismo tiempo lo reivindica como reserva revolucionaria. Pero, al final, es el Lamborghini sadiano el que gana. El horizonte de la revolución sexual y democrática no es utópico, sino apocalíptico: el capitalismo, la corrupción, la violencia se acaban follando a la utopía. «Eros», dice Lamborghini, «es un compulsivo que esclaviza a los hombres.» La justicia, dice Sade, no recompensa el bien, sino el mal; la virtud (Justine) lleva a la desdicha; el vicio (Juliette) siempre sale ganando. Abel y Caín son dos hermanas (como las dos Españas, las dos Argentinas) que nos invitan a una orgía necropolítica.






TROLO en
Bus'Ayres
quiere decir
(y lo dice, a
veces):
PUT-TO
in?
PUT-ES
decir TROLO
BA(H)!(...)
VAHora: YA:
TROLO QUE
le gusta lo otro
Los pridioneros se sienten
medio con- CON: CHU-
• Es una sensación ra
ra. En la calle
Privada
Puede el Carne (xPor la Popa)
Mirar extrañado, Alas:-Sí, primero
Alas mujeres mujeres Alas mujeres
Pájaras.
TODOS
DOS
que le
gusta
TROLO



KOMM SCHLAF BEI MIR

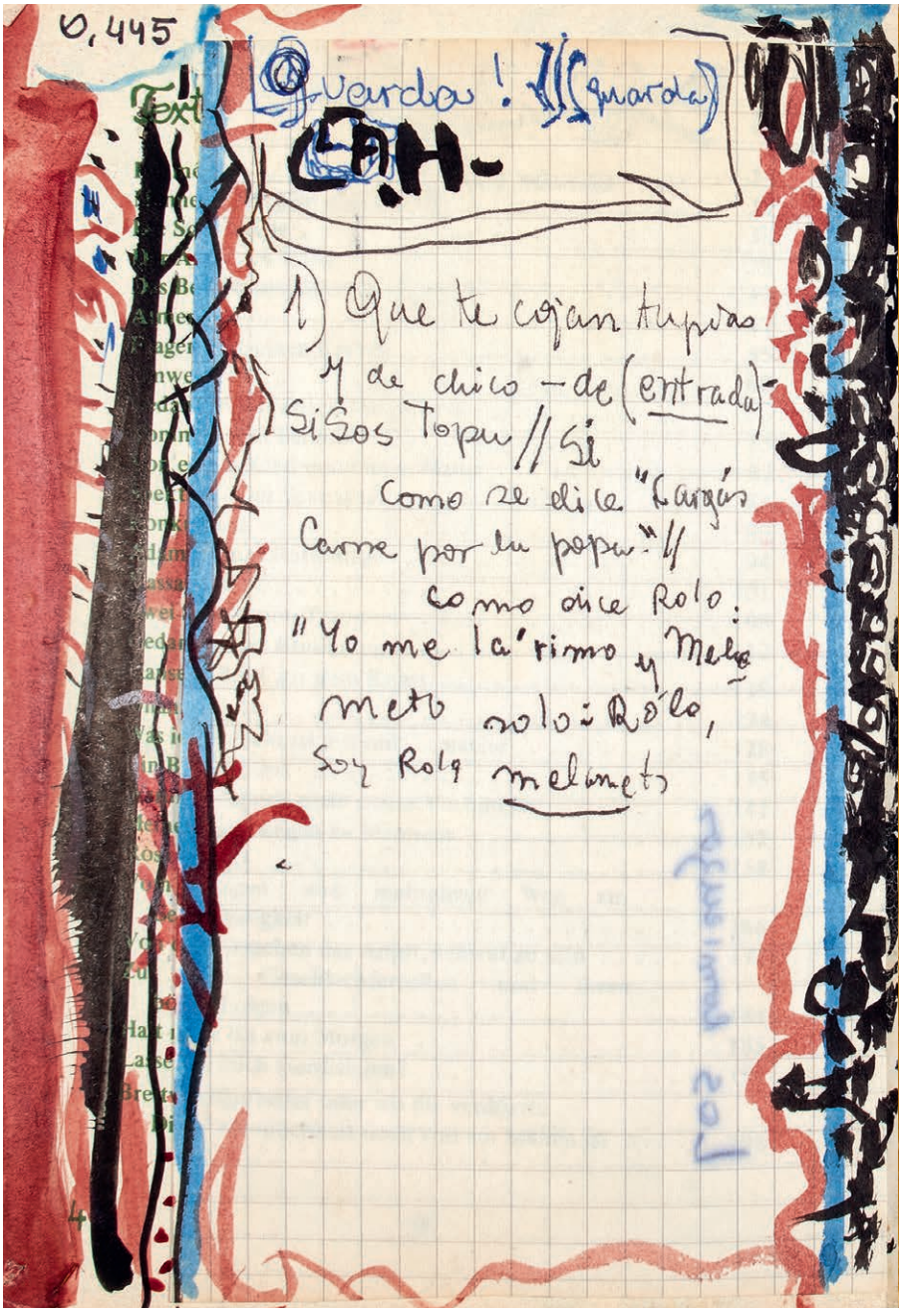
Die Sonne [illegible]
Und du bist [illegible]
Ich kann nicht malen
Ich [illegible] von dir
Weißt du [illegible] daß du frei bist
Weißt du [illegible] wer du bist
Weißt du [illegible] was du tun willst
Ich tu nicht über dir
Ich tu nicht unter dir
Ich tu nicht neben dir

Komm schlaf bei mir
Komm schlaf bei mir

Ich hab [illegible]
Denk [illegible] dich
Ich [illegible]
Denk [illegible] dich
Du machst mich stark
Du gibst mir Kraft
Du machst mich groß
Jetzt [illegible] ich sicher
Wofür [illegible] ren bin

Komm schlaf bei mir
Komm schlaf bei mir

(Ralph, Ton Steine Scherben
„Keine Macht für Niemand!!!")


0,445
¡Verdad! // (guarda)
C.H.-
1) Que te cojan tu pipa
y de chico - de (entrada)-
Si Sos Topu // Si
como se dice "Cargás
Carne por la popa" //
como dice Rolo:
"Yo me la'rimo y Melo
meto solo: Rolo,
soy Rolo melimeto


Volker Schlöndorff
„Die Blechtrommel“
Tagebuch einer Verfilmung
Sammlung
Luchterhand

mit der Macht des Wassers im Aug
und der Feuchtigkeit der Lippe –)

Und immer Gespinste, die uns einspinnen,
Aufhebung der Gegenwart,
ungültige Liebe,
der Beweis, daß wir zufällig sind,
geringes Laub an Pappelbäumen
und einberechnet von der Stadtverwaltung,
Herbst in den Rinnsteinen
und die beantworteten Fragen des Glücks.

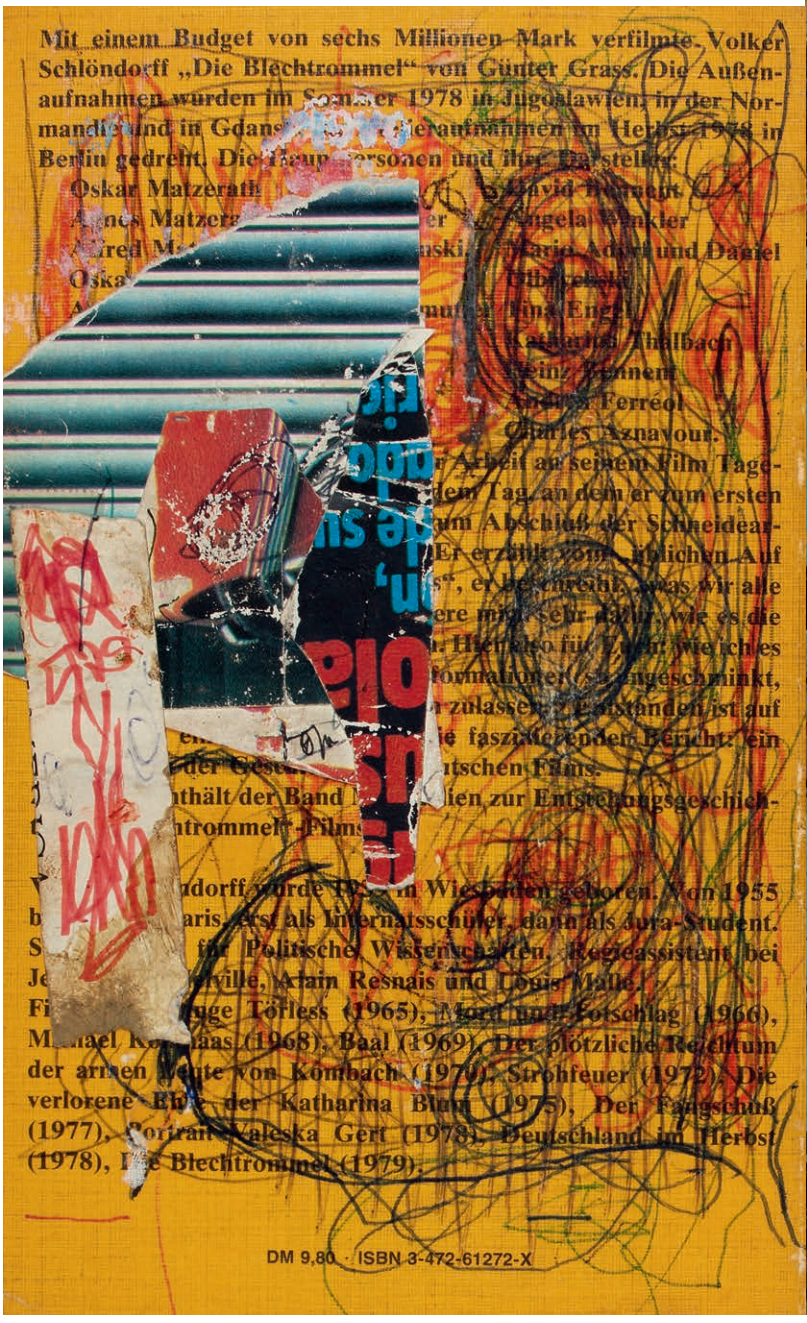
Barcelona
23
Julio 1984

Aburrido
Doliente del parloteo
orgasmo orgasmo orgasmo
mi torpe destino cumplido
anclado en "Joe" no por lo pulcro
en Eros
y en "Joe" se el, o...

Nuevo soy, soy Tero
Orgasmo de ómnibus a Greco
A a
Arotas

D-Zug München–Frankfurt





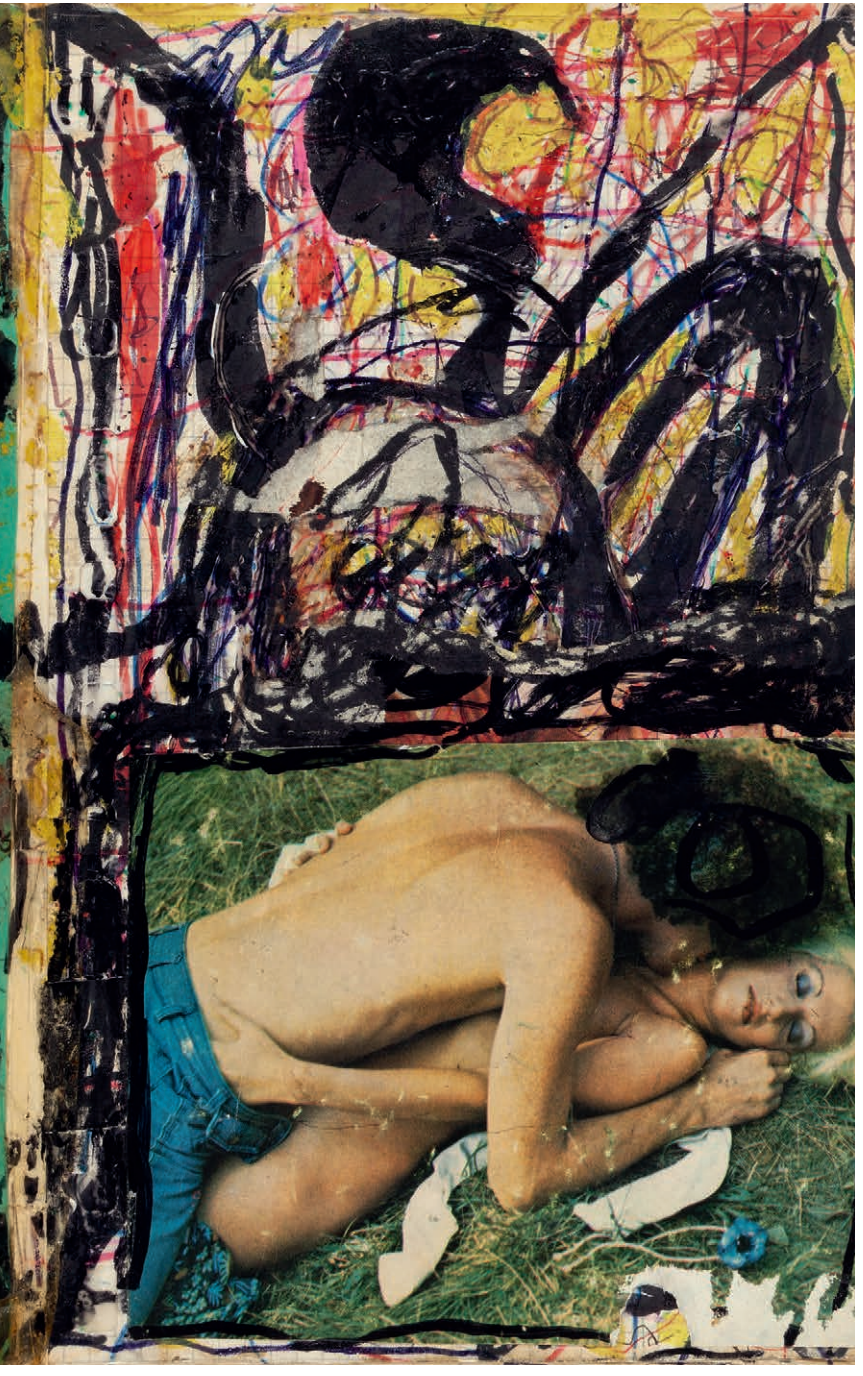
Mit einem Budget von sechs Millionen Mark verfilmte Volker Schlöndorff „Die Blechtrommel" von Günter Grass. Die Außenaufnahmen wurden im Sommer 1978 in Jugoslawien, in der Normandie und in Gdansk, die Innenaufnahmen im Herbst 1978 in Berlin gedreht. Die Hauptpersonen und ihre Darsteller:

Oskar Matzerath [illegible] David Hemmings,
Agnes Matzerath [illegible] Angela Winkler,
Alfred M[illegible]ski [illegible] Mario Adorf und Daniel
Oska[illegible] [illegible]
A[illegible]muller, Tina Engel,
[illegible] Katharina Thalbach,
[illegible] Heinz Bennent,
[illegible] Andréa Ferréol,
[illegible] Charles Aznavour.

[illegible] Arbeit an seinem Film Tage-
[illegible]dem Tag, an dem er zum ersten
[illegible]um Abschluß der Schneidear-
[illegible] Er erzählt vom täglichen Auf
[illegible]s", er berichtet, was wir alle
[illegible]ere mit sehr dafür, wie es die
[illegible]. Hier also für Leser, wie ich es
[illegible]formationen, [illegible]angeschminkt,
[illegible] zulassen, [illegible]standen ist auf
[illegible]ie faszinierenden Bericht: ein
[illegible]der Gesc[illegible]utschen Films.
[illegible]nthält der Band [illegible]ien zur Entstehungsgeschich-
[illegible]htrommel"-Films.

[illegible]ndorff wurde [illegible]n Wiesbaden geboren. Von 1955
b[illegible]aris, erst als Internatsschüler, dann als Jura-Student.
S[illegible] für Politische Wissenschaften, Regieassistent bei
Je[illegible]rville, Alain Resnais und Louis Malle.
Fi[illegible]uge Törless (1965), Mord und Totschlag (1966),
M[illegible]ael K[illegible]haas (1968), Baal (1969), Der plötzliche Reichtum
der armen Leute von Kombach (1970), Strohfeuer (1972), Die
verlorene Ehre der Katharina Blum (1975), Der Fangschuß
(1977), Porträt Valeska Gert (1978), Deutschland im Herbst
(1978), Die Blechtrommel (1979).

DM 9,80 · ISBN 3-472-61272-X



1) truir porque sí, por orgullo y decencia de mar
2) pa y espada y flama ((en matinal estilo
3) "charqarde", canto por completo diferente al
4) Bobarichar del cerril primer día d'clase: ato
5) último rápido, muy rápido: así: dddddd

6) ¿áaaclass¡ela!*

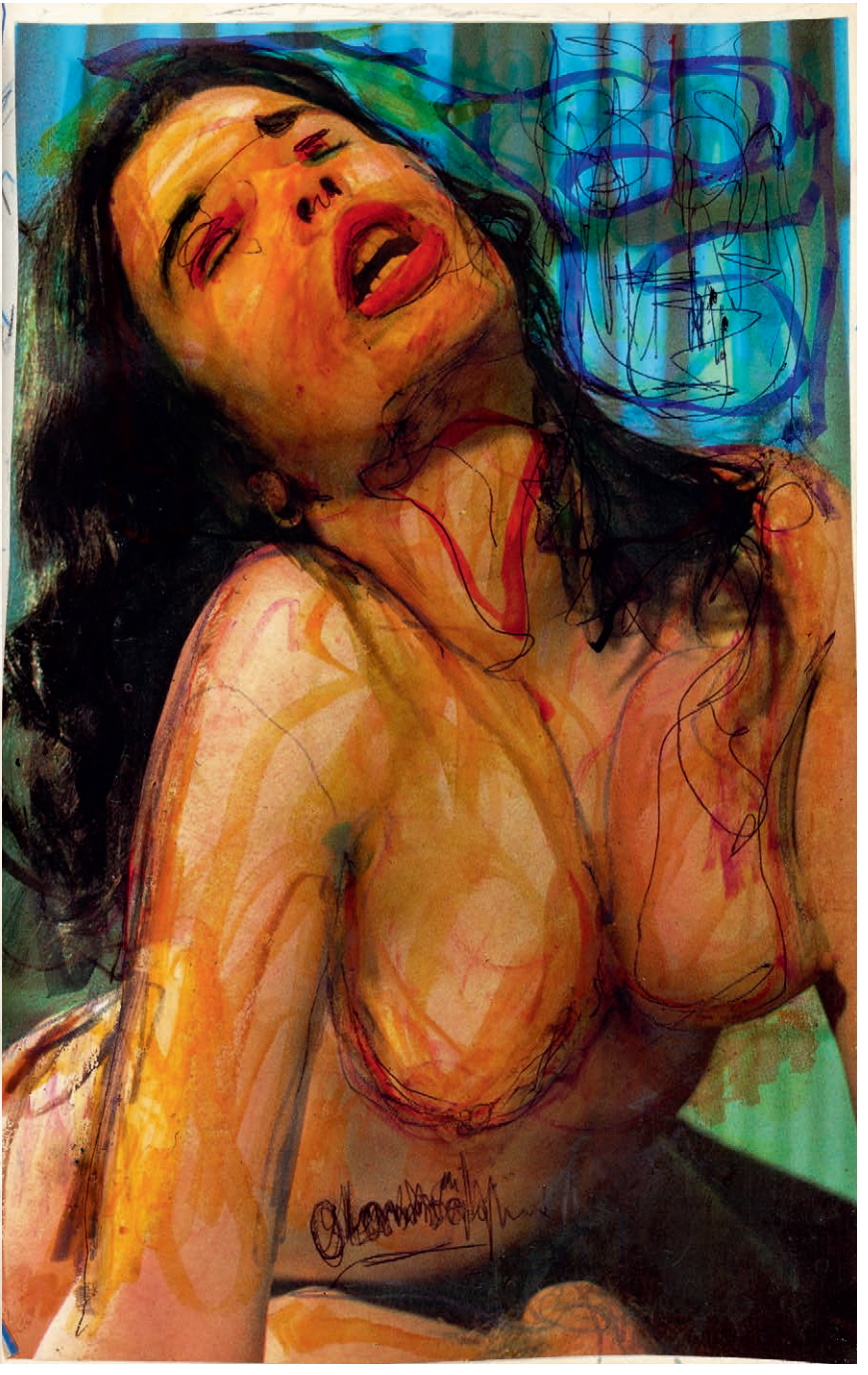
7) * Primer día de clase del primer y último y
8) único médico en toda la campiña
9) francesa que amó a la pobrecita
10) ("Hay que cuidarla mucho, hermano")
11) Era medio bobari, medio baby ella

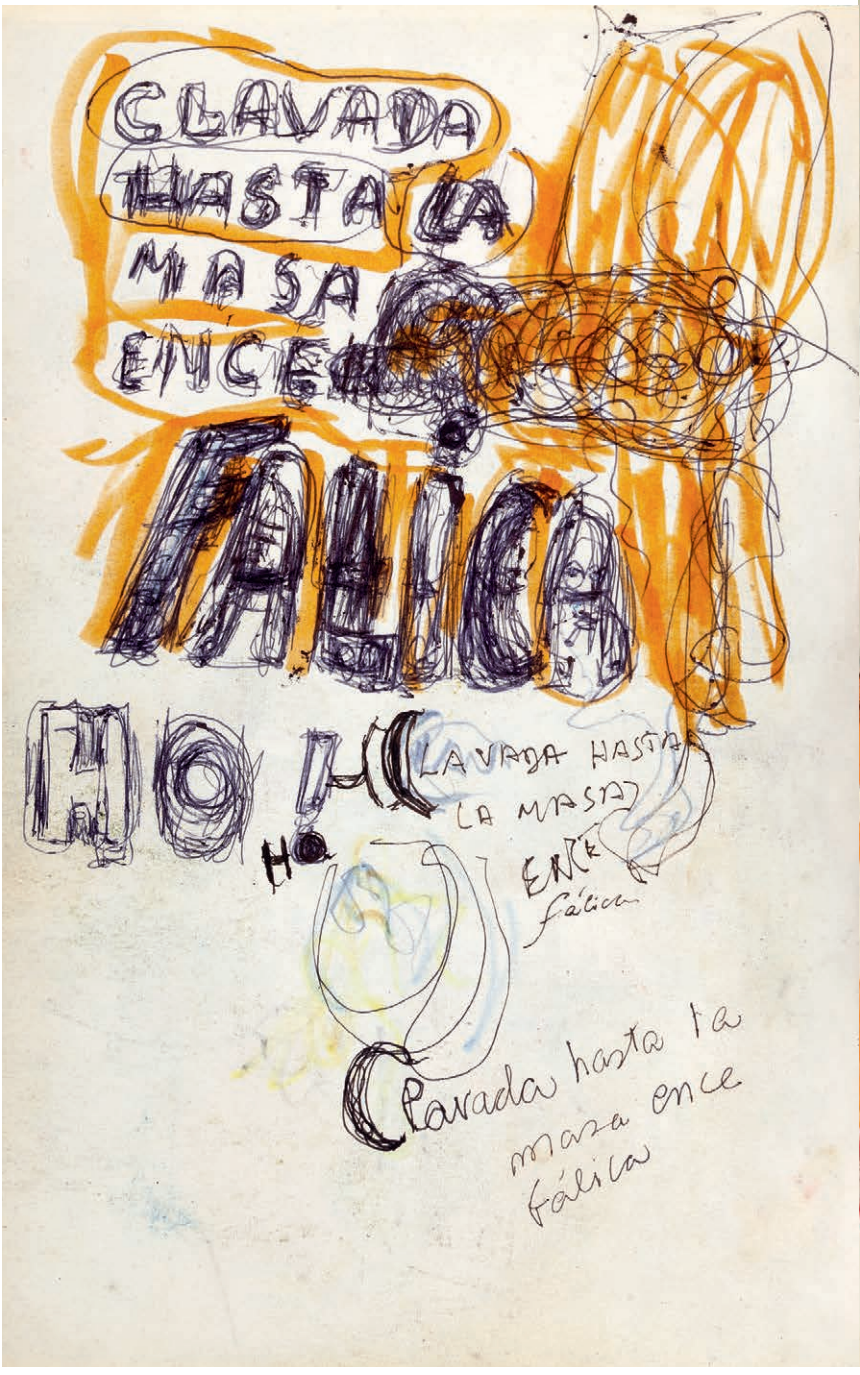
12) (...) (Y flama) (viene de línea 2) (...) azur y bran
13) ca — transformable también en "el sol del
14) 25 viene ~~acompañado~~ asomando".
15) Porque, aunque, si bien Edelmira
16) Jaros no puede compararse a Jacinta Vélez,
17) Ofelia Río de la Plata,



1) y 2). EDELMIRA muy jº roncita.
1) Chupándola dormida, y
2) (despertada) con la boca abierta
Esperándola

(1)




CLAVADA
HASTA LA
MASA
ENCE
FALICA
HO
HO
LAVADA HASTA
LA MASA
ENCE
fálica
Clavada hasta la
masa ence
fálica


está tan claro que se vino para
no hacer un quilo, "a los
[con ningún sentido] "intimar"
¡intimar
MAS
MAS
CURIOSO

La letra no me entiende [(qué verdadera complicación, verdadero) lío] entiende ahora esta letra. Si es un cuento (relato) pero no es de amor, Si es novela aunque no de amor y este (uno) nota no música

Todos los "aunque" son "porque" decía Marcel Proust. Decía también muchas o, otras palabras

(y) justicieras (As) labias

propósito

punto

Parece que

Hay quien "piensa" en el lenguaje

mártires quizás cadavéricos patéticos hes (re) de) ros de St Rolin

¡H!




J. W. STALIN
DZIEŁA
J. W. STALIN
1901–1907

Siete imágenes para un collage de Lamborghini

Valentín Roma

Solo hay dos cosas que puede inventar un escritor: un mundo y una primera persona. Alan Pauls

Barcelona 81

El periodo de cuatro años durante el que Osvaldo Lamborghini residió en Barcelona[1]—constituye la gran laguna hermenéutica de un autor biografiado hasta el paroxismo, no solo por Ricardo Strafacce[2] y, desde otra perspectiva, por César Aira,[3] sino especialmente por el comando apócrifo de testimonios, evocaciones y anécdotas rocambolescas que durante las últimas

1. Lamborghini llegó a Barcelona el 30 de noviembre de 1981. Entre el 8 de julio y el 23 de diciembre de 1982 regresó a Buenos Aires. La Nochebuena de 1982 volvió a la ciudad condal donde permaneció hasta su fallecimiento, el 18 de noviembre de 1985.
2. Ricardo Strafacce: *Osvaldo Lamborghini, una biografía*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.
3. César Aira es el editor y compilador de la obra literaria completa de Lamborghini: *Novelas y cuentos I* (2003), *Novelas y cuentos II* (2003), *Poemas 1969-1985* (2004) y *Tadeys* (2005), obras todas ellas publicadas por la editorial Sudamericana en Buenos Aires. También ha escrito los prólogos de *Novelas y cuentos* (1988) y *Tadeys* (1994), ambas publicadas por Ediciones del Serbal en Barcelona, y el *Teatro proletario de cámara* (2008) por AR Publicaciones en Barcelona.

tres décadas azuzó cualquier acercamiento a la trayectoria del escritor.

Aparte del silencio crítico desde el lado de acá y de la distancia kilométrica desde el lado de allá, cabe hacer «responsable» de tal omisión a un conjunto de fotografías caseras donde vemos a Lamborghini sobre una cama llena de papeles, libros y revistas, flaco y barbudo, a veces escribiendo y otras absorto en alguna lectura.

Esta serie de instantáneas fue realizada por su compañera, Hanna Muck, y documenta algunos entretiempos cotidianos de la pareja, acaso el simple encuadre desde el que ella le observaba. Sin embargo, conviene recordarlo, dichas imágenes ni resumen ni clarifican la estancia del escritor en la ciudad condal, tan solo ilustran una parte pequeñísima de su existencia diaria, ciertos momentos ocasionales en la vida doméstica de dos individuos.

Con esta obvia puntualización pretendo señalar hasta qué punto el periplo barcelonés de Lamborghini pasó por episodios bien distintos a su ya célebre enclaustramiento,[4] recordando que el autor de *Tadeys* también tuvo una biografía pública que abandonaría o de la que sería expatriado, y que por muy fotogénicas que resulten esas imágenes donde aparece como un náufrago en pijama y zapatillas, no permaneció «todo el tiempo» ni recluido ni incomunicado.

4. Durante sus últimos siete meses de vida, mientras residía en un apartamento de la calle Comerç, Lamborghini jamás se movió de allí. Antes, en el tiempo que vivió en la calle Berna, alternó periodos de normalidad con largas temporadas encerrado en las habitaciones de la casa.

Por el contrario, Lamborghini escribió tenaz e, incluso, excesivamente, aumentando el volumen de su producción narrativa anterior.[5] También frecuentó –a su manera– a diversos narradores y poetas latinoamericanos que vivían en Barcelona por aquel entonces, como Marcelo Cohen, Germán García, Vladimir Herrera y otros.[6] Finalmente, es conocido que mantuvo relaciones variopintas con cierta parte de la intelectualidad autóctona, con Cristina Fernández Cubas, Antoni Marí, Carlos Trías, Eugenio Trías o Enrique Vila-Matas, entre otros, a pesar de que algunos ni las recuerdan ni las mencionan.

En este sentido, insisto, las famosas fotografías de Lamborghini «encamado» resultan terriblemente ineficaces desde un punto de vista historiográfico –no así desde una perspectiva épica–, primero porque simplifican la experiencia vital de un hombre; segundo porque nos ocultan todo lo que sucedía fuera de su habitación, es decir, cómo era la Barcelona de los primeros años ochenta, qué impronta dejaron ese tiempo y ese lugar en su literatura.

Así, cuando el escritor llegó a la capital catalana, esta se hallaba en mitad del ubicuo sueño olímpico, en plena formación de un consenso sociocultural que secundaba –también a su manera– buena parte de las cosméticas metropolitanas.

5. Lamborghini escribió en Barcelona *Tadeys* (1983), *La causa justa* (1983), *El Pibe Barulo* (1983) y *El Cloaca Iván* (1984-1985). También confeccionó el *Teatro proletario de cámara* (1983-1985) y el texto sin fechar «Existir, ser, estar vivo…», así como los fragmentos «Kondal-Berna» (1983-1985), «Diario» (1982), «A un personaje de Sade…» (1984) y «mi tarea = trauma» (sin fecha).

6. El escritor colaboró con la revista de poesía y ficción *Trafalgar Square*, dirigida por el poeta peruano Vladimir Herrera.

Desde semejante coyuntura no podía Lamborghini haber elegido peor momento y peor sitio: una urbe sobreexcitada consigo misma, presa de un frenético *lifting* identitario y donde los eslóganes y las consignas circulaban a velocidades vertiginosas; una ciudad aferrándose a la omnipresencia mediática de las olimpíadas, que eran entonces una especie de fantasía de afirmación venidera o un mito fundacional.

Sin embargo, en las bambalinas de este atrezzo ecuménico, se producían acciones más contundentes. Por ejemplo, durante aquellos años previos a las macrocelebraciones deportivas se acometió una radical transformación del espacio metropolitano, que tuvo como «eco» drásticas injerencias en su tejido socioeconómico. De esta forma, mientras Barcelona se adecentaba para acoger los Juegos Olímpicos, comenzaron a proliferar otro tipo de «limpiezas» políticas, entre ellas las relacionadas con el control sobre los emigrantes sin papeles, que justo en esos momentos se transformaron en objetivo prioritario para las autoridades catalanas.

En una dirección opuesta, aunque también al abrigo de los fastos del preolimpismo, se inició por esas fechas un nuevo proceso igualmente irreversible: la superación del espectro cultural característico de finales de la dictadura y, en consecuencia, el advenimiento de un «modelo» tutelado y oficialista, complaciente con los nuevos hábitos de consumo y con las necesidades de una sociedad ufana de tener cierto proyecto de futuro.

Por decirlo rápidamente, cuando Lamborghini aterrizó en Barcelona, la ciudad se encontraba dándole carpetazo a los años setenta, clausurando aquella imagen –quizás otro cliché– de metrópoli portuaria, dinámica, irredenta y antifranquista.

De ahí que el escritor participase –como muchos otros– de una doble exclusión, la del emigrante extranjero e ilegal y la del lumpenproletariado de la escritura, algo que determinaría más de lo que se cree su peregrinaje barcelonés, su glorioso autosecuestro, así como el anómalo silencio recibido por parte del campo literario catalán.

Hasta aquí una pequeña parte del contexto histórico, que seguramente merecería un análisis más exhaustivo y pormenorizado, en el que se investigase el panorama que encontraron numerosos escritores, poetas, músicos y artistas llegados a principios de los ochenta, algunos atraídos por las noticias del «boom» y sus efluvios en forma de posibilidades de publicar, otros seducidos por los estereotipos de la vida bohemia, otros más a la búsqueda de oportunidades en el mercado de trabajo europeo sin la dificultad del idioma.

Maldito mito[7]

Si uno peina los análisis que durante las últimas décadas auscultaron la literatura de Lamborghini hay dos términos que se repiten con gran insistencia. Uno es «mito», el otro es «secreto».

A propósito del primero de ellos, Ignacio Echevarría se pregunta, en un texto reciente publicado junto con la reedición de *El fiord*,[8] si el mito de Lamborghini no es un mito exclusivamente argentino y, por tanto, imposible de «reverenciar»

7. Este es el título de un artículo de Alan Pauls publicado en *Página 12*, suplemento «Radar» (4 de mayo de 2003).
8. Osvaldo Lamborghini: *El fiord*. Barcelona: Ediciones sin fin, 2014.

sin las herramientas de descodificación, sin los sobreentendidos culturales y sin el aparataje lingüístico de este marco de lectura.[9]

Puede que el crítico barcelonés se estuviese interrogando, tras el asunto de la argentinidad de la leyenda lamborghiniana, por qué el autor de *Sebregondi retrocede* (1973) carece de interpretaciones teóricas consistentes en un ámbito como el español, donde pasó sus últimos años y donde llevó a cabo una parte sustancial de su obra. Y podemos, nosotros, radicalizar aún más esa incógnita, planteándonos si aparte de ser un mito excluyentemente argentino, Lamborghini no es un mito estrictamente literario, que acaso funciona con las convenciones propias del análisis textual, así como con sus mecanismos de canonización e impugnación, pero no tanto cuando se le saca fuera de este; por ejemplo, cuando se lleva a Lamborghini al territorio y a las liturgias del arte, donde el quehacer plástico del escritor ni es considerado mítico, ni legendario ni siquiera maldito, sino a veces anecdótico y casi siempre inexistente, ya sea en Argentina, en España o en cualquier otro lugar del mundo.

Entramos con ello a la segunda de las palabras mencionadas más arriba, el término «secreto». Hay un motivo irrefutable que justifica la ocasional atención que se ha prestado a su trabajo con collages fotográficos, libros tuneados e imágenes superpuestas y comentadas: hasta hoy nunca se

9. Echevarría vincula esta aseveración con la leyenda hermética que ha acompañado a *El fiord* (1969), así como a la no menos legendaria corte de *interpretaciones autorizadas*. El crítico barcelonés amplía dicha sospecha más genéricamente, alertando de que quizás «a una escritura desentendida del "dogma social de la comunicación" le corresponde una lectura desentendida a su vez del "dogma cultural de la comprensión".»

mostraron al público. Pero hay otra razón menos literal, quizás de orden corporativo: es muy difícil ser mito en dos zonas estéticas diferentes o, dicho de otra forma, en su enorme voracidad, el mito literario de Lamborghini *también* se comió al Lamborghini artista.

Dicotomías gremiales aparte, según rememora Aira, el escritor decía de la pintura: «Yo vengo de ahí»,[10] marcando con ello un sólido punto de partida, aunque tal vez explicitando que «ahí» estaba igualmente Lamborghini; que no debería apreciarse ningún desdoblamiento entre ambos escenarios creativos, entre el arte y la literatura.

Antes aludimos a la condición invisible, más que secreta, de las producciones gráficas lamborghinianas, que han permanecido hasta hoy en las mismas estancias que las vieron crecer y crecer hasta colonizar el suelo y los objetos domésticos. No obstante, conviene señalar la existencia del *Teatro proletario de cámara*,[11] un libro póstumo, aunque planificado minuciosamente por el propio autor, que recoge parte de dicha actividad visual y narrativa, una muestra de sus experimentos con recortes pornográficos y textos que los acompañan, los refuerzan o los animan.

La puesta en escena editorial de este volumen permitió «ver», por fin, a qué se dedicaba Lamborghini durante sus veleidades nocturnas barcelonesas. Sin embargo, a diferencia del tumultuoso debut que supuso *El fiord*, y tal vez por su escasa circulación –limitada a unos cientos de ejemplares en facsímil– esta obra no logró activar la leyenda artística

10. César Aira: «Las dos fórmulas», p. 23 de esta publicación.
11. *Teatro proletario de cámara*, op. cit.

del escritor. Al contrario, hay incluso quien la considera otra instantánea decadente, una propuesta deslavazada y poco significativa.

En su monumental biografía, Strafacce sostiene que se trataba de un entretenimiento tras horas y horas de escritura y que «expresaba una rabia ineficaz», consecuencia del «recuerdo de la arcadia familiar perdida para siempre». El biógrafo añade que «la pornopolítica de *El fiord* viraba [aquí] en orgía de comité (o de soviet)», remarcando la «innegable influencia», según sus mismas palabras, que fue para Lamborghini desembarcar en la «España del destape».

La importancia del *Teatro proletario de cámara* resulta, sin duda, opinable, pero del mismo modo parece notorio –y testimoniado– que el paisaje iconográfico de Barcelona entre 1983 y 1985 no se limitaba a las portadas de *Interviú* o de *Lib*, sino a algo bastante más perverso que ya mencionamos antes.

Tampoco lograron reavivar el interés por la publicación –ni por la obra gráfica de Lamborghini– otras aproximaciones no tan taxativas, donde se percibe cierta ansiedad por otorgarle un nombre que singularice su carácter bastardo e iconoclasta.[12]

Ciertamente, el *Teatro proletario de cámara* posee ese tipo de peculiaridades originales, altivas y fáciles de plagiar con las que un libro instaura todo un género. Quizás por ello ocupa un lugar anómalo en la maquinaria de lectura sobre el escritor, un sitio pendiente de explorarse con mayor perspicacia.

12. En el prólogo, César Aira lo denomina «libro ilustrado, álbum de recuerdos, revista pornográfica intervenida, museo portátil» e, incluso, «ready made modificado».

Pornopolítica

La plasticidad de la literatura lamborghiniana se ha ensalzado prolijamente; sirva como ejemplo el inicio de *El fiord*, tantas veces leído mediante claves cinematográficas. Pero, si invertimos los términos, es decir, si pensamos el trabajo visual de Lamborghini como un texto animado, un conjunto de relatos ópticos que barren el territorio de la página, se observa que el escritor desarrolló una especie de método compositivo o, siendo menos pomposos, en sus collages y dibujos se percibe una extravagante coherencia formal.

Dicha unidad de estilo –por llamarla de algún modo– tiene que ver con las transferencias entre instantes narrativos que *se palpan* e instantáneas visuales que *hablan* o, mejor, que *se hablan*, con la superación del ficticio antagonismo entre imagen o palabra, con las mecánicas desarrolladas por Lamborghini para otorgarle a la opacidad de su escritura una óptica y un enfoque, profundizando así en la renuncia a la comunicación que señalaba Echevarría, pero haciéndolo, precisamente, mediante equívocos comunicativos y detritos fotográficos, desde los saldos y las excrecencias del consumo de informaciones indiscriminadas.

Lo diré de otra forma. El binomio *pornografía* y *política* ha sido utilizado de manera reiterativa para delimitar los extremos morales e ideológicos–también estilísticos– de la obra lamborghiniana. En este sentido, el *Teatro proletario de cámara* refuerza, desde su mismo título, dicho tropo, pues efectivamente se trata de un libro donde la imagen pornográfica cobra un desmesurado protagonismo, aunque por él circula buena parte de la fauna histórica habitual en la literatura de

Lamborghini, desde el sindicalista Augusto Vandor hasta el presidente Juan Domingo Perón, sin olvidar las menciones a distintos prohombres de la escena española y catalana de los ochenta, como Manuel Fraga Iribarne, Felipe González o Jordi Pujol.

Justamente por ello, porque en efecto existe dentro de la escritura de Lamborghini un solapamiento entre obscenidad e ideología, así como un rechazo de las incompatibilidades entre documento fotográfico y delirio literario, creo pertinente referirme aquí a un autor y, más en concreto, a un texto que tal vez nos ayude a comprender sobre qué estamos hablando. Se trata de Bertolt Brecht y del *ABC de la guerra*,[13] una obra que presenta, desde su misma confección, vínculos muy notables con el proceso plástico de Lamborghini, pues también Brecht recortaba imágenes procedentes de los medios de comunicación y de la propaganda nazi, e igualmente les añadía escritos breves, pensamientos o aforismos que provocaban el «habla» de las mismas en direcciones insospechadas.

Concebido con fines pedagógicos, este proyecto acompañó al dramaturgo en el largo exilio durante la Segunda Guerra Mundial, siendo acarreado dentro de una maleta donde guardaba sus enseres personales y, entre ellos, numerosas fotografías previamente espigadas de las revistas y magazines del momento. En 1955 consiguió que la editorial berlinesa Eulenspiegel lo publicase y, pese a las expectativas, resultó un absoluto fracaso de ventas. Además, provocó múltiples polémicas, algunas bastante similares a las generadas por los libros de Lamborghini.

13. Bertolt Brecht: *ABC de la guerra*. Madrid: Ediciones del Caracol, 2005.

Así, una imagen en la que aparece el escote de una joven se tachó de escandalosa, ciertas referencias a la reputación personal de distintos políticos en ejercicio se consideraron ofensivas, se acusó al libro de desarticulado e inconcluso…

Pero donde más cercanos resultan los lazos entre Brecht y Lamborghini es en el tono de los textos, llenos de exabruptos y alusiones escatológicas, sexuales y violentas. Por ejemplo, ante la foto de una adolescente africana con los pechos desnudos se lee: «Los señores pugnan por ti, bella criatura, saltan furiosos de sus zapatos. Cada uno se vanagloria de ser experto en sangrías, y aún más en derechos para violarte.» Bajo un recorte de *Life* donde vemos a nueve soldados durmiendo en sus trincheras escribe Brecht: «Miradlos ahí, cubiertos de excrementos como si yacieran ya en sus tumbas. Ay, solo duermen, no están realmente muertos.» Finalmente, una instantánea del general Juan Yagüe durante una misa al aire libre en la plaza Cataluña, en Barcelona, lleva el siguiente membrete: «¡Oíd: el pueblo es chusma, Dios es fascista!»

Son solo algunos fragmentos sueltos, pero hay muchos más. Numerosos textos acompañados de fotografías de prensa en los que se insulta y se impreca del mismo modo que lo hacían los collages pornográficos de Lamborghini.

Bertolt Brecht repudió «esos diarios de cháchara en los que el Yo se desahoga y se consuela», una buena definición –otra etiqueta– para las producciones visuales del escritor argentino. De todas formas, insisto, entre ambos autores existen notables concomitancias: un uso parecido de las tijeras como arma de combate, el empleo de la obscenidad para replicar a las obscenidades de la historia, la exuberancia plástica escondiendo en su interior un desapacible pesimismo.

Escatología y política, inmoralidad y propaganda, suciedad y consigna, he aquí un hilo rojo que relaciona el *ABC de la guerra* con el *Teatro proletario de cámara* y, más extensamente, con el trabajo a partir de dibujos, escritos y fotografías escabrosas sustraídas de los panfletos eróticos de la época, también guardadas durante treinta años dentro de una maleta de cuero negro en su casa de la calle Comerç, quizás la definitiva hermandad de Lamborghini con el dramaturgo alemán.

La idea de distanciamiento es uno de los principales conceptos que se asocian a Brecht, y bien podríamos aplicarlo al autor de *Tadeys*, cuya práctica artística –igualmente la literaria– resulta abrasiva por exceso de proximidad, opaca y viscosa por su falta de lejanía. Siguiendo este argumento parece adecuado considerar la obra visual lamborghiniana como una gran sala de montaje, un fabuloso festín donde las imágenes se han hecho cuerpo y posición, donde por fin la imagen «ha tomado la palabra».

A su manera estos dibujos y composiciones son también diarios de guerra, mapas de estrategias y retaguardias, atlas lúbricos que sirven para el desahogo entre batallas. De hecho, las revistas pornográficas que nutrieron este conjunto de collages, poseían esa función, la «del consumo propio», como el mismo Lamborghini le explica a Aira por carta.[14]

A medio camino entre el altar pagano y el producto onanista, el uso doméstico de la pornografía se ha asociado, tradicionalmente, a ciertos arquetipos de la masculinidad y a ciertos estatus sociales: al soldado y al obrero, al presidiario

14. Carta de Lamborghini a César Aira (22 de septiembre de 1985), citado en Ricardo Strafacce: *Osvaldo Lamborghini, una biografía*, op. cit., p. 798.

y al vigilante nocturno, a aquellas profesiones en las que las sumisiones y la alienación devenían exasperantes, siendo necesario abrir breves espacios de autonomía, privacidad y placer que permitieran reiniciar la rueda del control sobre las intimidades y los cuerpos.

Lamborghini no perteneció a ninguna de las anteriores categorías socioeconómicas, y eso desplaza sus objetivos hacia otros derroteros, pervirtiendo el vetusto y anacrónico uso, estrictamente viril, de las imágenes pornográficas. En este sentido, se ha abundado poco en los detalles de la sexualidad que construyen sus trabajos visuales, en los que no hay una «mirada masculina» ni tampoco una «iconografía homosexual». La sodomía en todas sus modalidades es una alusión recurrente; también lo son las instantáneas referidas al sadomasoquismo, al sexo en grupo y a la fetichización. Sin duda, el prisma de las novelas porno que nutrían a Lamborghini era exacerbadamente masculino, homófobo incluso, pero también es cierto que desde *El Pibe Barulo* o *El Cloaca Iván* hasta las numerosas referencias a los lugares y al argot *queer*, en la plástica lamborghiniana hay –y esto parece reseñable– una subversión de cualquier paradigma óptico vinculado a las identidades sexuales, es decir, una irrefrenable sobreexcitación basada, precisamente, en los despojos y los tijeretazos a los arquetipos de la obscenidad más normativa.

Volviendo a Brecht y a la labelización, decía el dramaturgo de sus propios collages que eran «fotoepigramas», documentos fotográficos cuyo mensaje resultaba interceptado por pequeñas narraciones en verso libre, «pies de foto» en los que el sentido de la representación parecía adoptar una suerte de travestismo político y literario.

Escribir en todos los soportes y por todos los medios, podríamos llamar a dicho procedimiento: escribir bajo cualquier régimen y en cualquier acepción. Esto, que valdría para Brecht y para sus transferencias entre poesía, dramaturgia, ensayo y arte, también sirve para Lamborghini. La diferencia, sin embargo, es el *texto* que cada uno de ellos elabora o, quizás, el *subtexto* que de cada cual se deriva. Así, en el caso de Brecht la incriminación abunda sobre el carácter panfletario de su escritura, mientras que en el ejemplo de Lamborghini las acusaciones remiten a lo contrario, es decir, a su opacidad. No obstante, desde sus respectivas esquinas ideológicas, los dos autores indican un terreno intermedio y paralelo: ambos son demasiado abyectos y demasiado rudimentarios para devenir abstractos; ambos son suficientemente vociferantes, en exceso insolentes, para leerlos *al pie de la letra*.

La parroquia artística lamborghiniana

A propósito de la disputa abstracción-realismo, es adecuado recordar, ahora, el arte que triunfaba en los imaginarios estéticos durante la década de los ochenta, una pintura abstracta pero legible, metafórica aunque reconocible, narrativa e insondable a la vez, una pintura que pronto se convirtió en el canon plástico y social de la España de entonces, la *trademark* que un país y sus ciudades más sofisticadas –entre ellas la Barcelona preolímpica– pretendían proyectar «hacia el exterior».

Ajeno a las corrientes y a los debates artísticos de la época, desde su encierro en las habitaciones de las calles Berna y Comerç, Lamborghini sintonizó, paradójicamente, con las

fugas más combativas de esos años, sobre todo con aquellas que pretendían reinstaurar, frente al estilismo acrítico ensalzado por los relatos hegemónicos del momento, cierta politización de las prácticas del arte, junto con un férreo antagonismo contra la voracidad y el poder del mercado.

Pero, ¿cuáles eran las referencias estéticas que manejaba el escritor? ¿Qué artistas le interesaban o de quiénes recibió algún tipo de impronta?

Uno de los pocos nombres que Lamborghini valoró públicamente fue el de William Hogarth, el caricaturista inglés del siglo XVIII al que dedicaría diversas alusiones en su obra escrita,[15] cuyo moralismo apocalíptico, además de la crónica cáustica derivada de sus dibujos, a veces despiadados, otras un tanto hilarantes e incluso tiernos, se adecua con gran exactitud a la producción visual lamborghiniana.

En este sentido, basta observar grabados como *Beer Street – Gin Lane* (1751), en los que Hogarth retrata la locura por la cerveza y la ginebra barata entre las clases populares londinenses, o *A Harlot's Progress* (1732), la historia de la prostituta M. Hackabout, y compararlos con los collages de imágenes pornográficas y comentarios sardónicos del escritor para entender las filiaciones entre ambos.

Tanto Hogarth como Lamborghini practicaron el insulto y el escarnio a personajes históricos o contemporáneos a su época. Al mismo tiempo, ambos adoptaron una actitud cercana ante los clichés asociados al carácter de un país y de sus

15. «Canción de la madre Hogarth», *Osvaldo Lamborghini. Poemas 1969-1985*. Buenos Aires: Mondadori, 2004.

habitantes, en el caso del artista inglés frente a los franceses y en el del argentino, contra catalanes y españoles.

Este es otro de los aspectos poco analizados dentro de la exégesis lamborghiniana, las furibundas sátiras que profirió contra «CATAL/U/SUReña», como escribe en uno de sus últimos poemas y contra «España / a parta, /…d mí este cáliz», según se lee unos versos más arriba. De este modo, resulta habitual encontrarse, entre las láminas llenas de anotaciones, fotos y bocetos, recortes donde aparecen ciertos rostros mediáticos de los primeros ochenta: Miquel Roca i Junyent, Francisco Umbral, Manuel Vázquez Montalbán o Jorge Verstrynge, por ejemplo. Igualmente son frecuentes los comentarios a la zafiedad española y a la corrupción de la clase política catalana, así como a la «soberbia exquisitez» del *establishment* intelectual barcelonés. En las innumerables composiciones visuales que Lamborghini dedicó a Cataluña y a España se adivina un desprecio absoluto por sus próceres locales y sus señas identitarias, aunque también cabe reconocerle al escritor su condición de cronista iracundo, acaso una voz lacerante en mitad de la aquiescencia general.

También cercano a la sensibilidad lamborghiniana hallamos al cineasta Rainer W. Fassbinder, «el del gramo de cocaína-flip emplumada»,[16] quien falleció un año antes de que el escritor le brindase esta semblanza. De hecho Lamborghini vio la película *Querelle* (1982) mientras residía en Barcelona, algo que señala en uno de los collages de aquella época, donde

16. Osvaldo Lamborghini: «Kondal – Berna», *Trafalgar Square* (primavera de 1983), pp. 19-23.

aparece un hombre musculoso que sodomiza a un señor ataviado con liguero y corsé.

Las características del cine de Fassbinder, sus retratos del proletariado en *Viaje a la felicidad de Mamá Küsters* (1975), de la burguesía en *Ruleta china* (1976) o de los intelectuales en *El asado de Satán* (1976), invitan a trazar paralelismos entre ambos autores, a quienes les unía, además, un mismo interés hacia la sumisión y las vejaciones sociales, políticas y psicológicas.

Por último, en esta especie de genealogía estética a través de la obra visual de Lamborghini, conviene citar tres nuevos nombres referenciados en el trabajo plástico del escritor, concretamente en el *Teatro proletario de cámara* y en varias láminas del mismo momento. Uno de ellos es Pier Paolo Pasolini,[17] que aparece asociado a recortes fotográficos similares a los que acompañan las menciones de Fassbinder; otro es el artista alemán John Heartfield, cuyos airados fotomontajes contra el nazismo dialogan con el *agit-prop* lamborghiniano y, finalmente, Antonin Artaud, de quien admiraba su conocido *Mensaje al Papa* (1925),[18] según se lee en un dibujo «automático», una enorme tachadura que permite ver el rostro de un hombre gritando.[19]

17. En una de las cuartillas, acompañado por una fotografía de dos hombres a punto de besarse mientras se pelean, aparece el siguiente texto: «Lógicamente / si me llamo Lamborghini / y escribí / lo que escribo / (Aunque también escribí el presente / que alguien lee / este manuscrito) / Un tibio derrame masoquista / iba a faltarle: / le pasó a Pasolini: /el cuerpo al fin lo consigue / devora al fantasma, no / escribe.»
18. Antonin Artaud: «Adresse au Pape», *La Révolution surréaliste*, núm. 3, 1925.
19. En este dibujo Lamborghini añade el siguiente epigrama: *Artaud, (h)arto artista papal.*

Aparte, como un rumor de fondo, Lamborghini se interesó por la pintura de Goya y los experimentos dadá, por los cuadros del Bosco y las colecciones de fotografías clínicas de Bataille para la revista *Documents*, por los retratos de Oskar Kokoschka y las postales urbanas de George Grosz, o sea, por toda la tradición salvaje y lúgubre, ácrata y taciturna de la historia del arte.

Inventario de lecturas

Aunque interpretar la biblioteca de un escritor constituye un verdadero ejercicio de esoterismo, si exploramos qué libros poseía Lamborghini en su residencia barcelonesa, hay varias conclusiones más o menos evidentes: una es que durante sus últimos años Lamborghini se desvinculó de la actualidad literaria para conectarse a otras modalidades de escritura; otra es que mientras vivió en Barcelona desarrolló una notable atención por las novedades en el territorio artístico y por la cinematografía de diversos autores que le interesaban; la última es que, salvo los ensayos *El lenguaje del perdón* (1981) de Eugenio Trías y *De physis a polis* (1982) de Antonio Escohotado, no leyó ninguno de los libros de sus contemporáneos españoles.

Al hilo de esto cabe decir que la biblioteca de Lamborghini depara numerosas sorpresas sobre el ADN tradicionalmente asociado al escritor, cuestionando algunas interpretaciones sobre sus filias y sus fobias.

Como ya se ha mencionado, resulta llamativa la escasa cantidad de obras literarias en detrimento de otro tipo de lecturas, aunque lo verdaderamente interesante es su exiguo

volumen, apenas trescientos libros que se conservan en el mismo pequeño salón que un día fue taller de manualidades, diván para las imágenes y aposento donde dormir y fabular.

Ciertamente, se trata de una biblioteca portátil en el sentido más estricto del término, es decir, un patrimonio que costaría bien poco introducir dentro de varias maletas en caso de traslado, huída o desahucio, un acervo que resultaría fácil de acarrear e, incluso, de abandonar.

Este selecto conjunto de «títulos básicos» tal vez proporcionaba a Lamborghini la camaradería y el auxilio típicos de la relectura o, acaso, igual que las revistas pornográficas, le sirvieron para satisfacer los apremios cotidianos y el consumo personal. En todo caso, no parece la biblioteca de un escritor, sino la de un amante del arte interesado en el pensamiento filosófico, la teoría política y la sociología.

Por ejemplo, salvo *Boquitas pintadas* (1969) y *Pubis angelical* (1979) de Manuel Puig, la obra completa de Borges y diversos libros de Roberto Arlt, no hay ningún otro autor argentino. Como era de esperar, Dante, Kafka, Poe y Sade, además de Burroughs, Dostoievski y Quevedo están intensamente representados, aunque al mismo nivel encontramos numerosos volúmenes de Santa Teresa de Jesús y Virginia Woolf.

Desde el punto de vista de la filosofía se aprecia un abrumador protagonismo de seis pensadores: Bachelard, Kierkegaard, Lévi-Strauss, Marx, Merleau-Ponty y Sartre. Junto a ellos aparecen Barthes, Foucault, Glucksmann, Hegel y Teilhard de Chardin, aparte de Rousseau y Sollers. Por último, vemos todo Freud, distintos textos de Kristeva, Lacan y Masotta, acompañados del inevitable *La revolución sexual* (1936) de Wilhelm Reich y del imprevisto *Escupamos sobre Hegel* (1973) de Carla Lonzi.

Hasta aquí nada demasiado original: el canon francés de la época, algunas sendas oscuras e inmemoriales, así como el padre fundador de la tradición propia. Sin embargo, es en el vasto ámbito de lo estético donde se perciben las mayores «anomalías». Porque Lamborghini era un gran lector –un maravilloso subrayador, según sus propias palabras[20]– de Panofsky y de los historiadores de la pintura barroca española, especialmente Fernando Checa, José María Valverde y Joaquín Yarza. Del mismo modo –también llenos de anotaciones y páginas dobladas en señal de recordatorio–, hay cuatro libros que bien servirían como manifiesto fundacional para sus experimentos visuales: *Cartas a Théo* (1911) de Vincent van Gogh, *La revolución erótica* (1965) de Lawrence Lipton, *Historia de la mierda* (1978) de Dominique Laporte y *El ojo y la idea* (1981) de Ruggero Pierantoni.

En cuanto a los artistas, según hemos señalado, Hogarth y Goya ocupan un lugar prioritario y, extrañamente, John Cage, cuyo libreto *Silenzio* (1971), en primera edición de Feltrinelli, presenta cuantiosos comentarios en los márgenes. También significativos son dos catálogos de exposiciones que Lamborghini consultaba con gran asiduidad. Uno es *Italia. La transvanguardia* (1983), la muestra que Achille Bonito Oliva comisarió para la Obra Cultural de la Caja de Pensiones en su sede de Madrid, poco tiempo después de la primera edición de la Feria de Arte Contemporáneo ARCO (1982); el otro *Origen y visión. Nueva*

20. La frase: «No leía jamás, pero sus subrayados eran perfectos» aparece en el inicio de *La causa justa*, en Osvaldo Lamborghini: *Novelas y cuentos II*. Buenos Aires: editorial Sudamericana, 2003, p. 9.

pintura alemana, que tuvo lugar en el Palacio de Velázquez del Retiro de Madrid en 1984. A la luz del uso que manifiestan ambos libros y de la influencia que tuvieron estas exposiciones en el arte del momento, cabe insistir, de nuevo, hasta qué punto el escritor no era en absoluto ajeno a las tendencias pictóricas que imperaban entonces; al contrario, precisamente atendió a las dos principales corrientes de la época, de quienes tal vez heredó cierto virtuosismo plástico y una lacerante frontalidad, respectivamente.

Ya certificando su tendencia cinéfila, merecen resaltarse los numerosos ensayos de y sobre Godard, los libros acerca de Antonioni, Dreyer y Pasolini, así como los guiones originales, en alemán y con ilustraciones fotográficas, de la mayoría de películas de Fassbinder.

Los medios de expresión

Lamborghini utilizó pertinazmente tres «procedimientos» plásticos: el dibujo, las composiciones abstractas y el collage con recortes fotográficos acompañados de ideas, sentencias y fragmentos de textos.

Respecto al primero de ellos se observa cierta falta de habilidad desde el punto de vista de la representación, algo que el escritor suplía utilizando el calcado junto a un gran repertorio de trucos expresivos, quizás una señal inequívoca de que, en efecto, había ejercitado la mano persistentemente. Esto se advierte, por ejemplo, en su solvencia para captar movimientos corporales difíciles o en el modo de mantener inacabados algunos retratos que, con un mayor trabajo, tal vez tendrían mayor detallismo pero acaso serían más previsibles.

Sin ser un dibujante excepcional, Lamborghini se fabricó un estilo ágil y efectivo, muy sugerente en cuanto a su ubicación sobre la página en blanco, pues buena parte de estos esbozos no ocupan un lugar central sino esquinas o laterales, como si le abriesen espacio a la escritura, del mismo modo que trabajaban los ilustradores de libros miniados medievales o los dibujantes de viñetas contemporáneos.

En segundo lugar, situadas en libretas artesanales y en grupos de hojas de listado pegadas entre sí, hallamos numerosas obras en las que el escritor daba rienda suelta a una suerte de abstracción matérica, algo parecido a un automatismo pringoso que perfectamente podría relacionarse con ciertas líneas informalistas típicas de la pintura del momento.

El collage es, sin duda, el escenario donde manifiesta un dominio más evidente y una mayor complejidad técnica y constructiva, por así decirlo. Para situar al lector ante este tipo de obras conviene describir cuáles eran las mecánicas empleadas: Lamborghini recortaba metódicamente las revistas pornográficas que Hanna Muck le compraba en el Mercado de San Antonio de Barcelona a muy bajo precio y en grandes cantidades; luego organizaba por grupos temáticos dichos recortes, fabricándose una especie de archivo visual de penetraciones, actos masturbatorios y escenas eróticas o sadomasoquistas, igual que un constructor de maquetas provisto de tipologías arquitectónicas o un fabricante de santos que tuviese a su alcance cajones de ojos, piernas o torsos. Por último, seleccionaba una imagen que era pegada sobre el soporte en papel y después, a partir de esta estructura visual, insertaba los correspondientes textos, comentarios y dibujos.

Estos collages se presentaban, a veces, en hojas sueltas de tamaño medio o en cuartillas que seguían un orden estricto, según sucede en *Teatro proletario de cámara*, pero donde resultan más abundantes, y también más «exquisitos», es cuando Lamborghini los insertaba dentro de libros de otros autores, en volúmenes delirantes, dedicados a temas absolutamente peregrinos como la aviación, la novela romántica o la poesía existencial, que Hanna Muck traía a casa desde la agencia literaria International Editors donde ella trabajaba. Estos libros desestimados para su publicación, la mayoría en alemán, no solo hallaban en manos de Lamborghini una «segunda oportunidad», sino que podría decirse que el autor dialogaba con ellos, pues son numerosos los párrafos comentados por él mismo, las palabras resaltadas mediante colores muy vivos o las frases que hallaban una réplica escrita o fotográfica.

Al hilo de esta última cuestión es importante señalar un aspecto que tiene que ver con el contenido de dichas escenas visuales. Lamborghini utilizaba para sus collages revistas pornográficas desfasadas en aquellos momentos, mayoritariamente publicaciones de los años setenta, por lo que la moda, las actitudes sexuales y los relatos de acompañamiento resultaban de un gran anacronismo, es decir, eran instantáneas más histriónicas que eróticas. Hoy vemos estos ejercicios desde un prisma diferente, primero porque el imaginario porno cambió sustancialmente, segundo porque tal vez se pierde ese matiz de desfase temporal. Sin embargo, puede que cuando un espectador coetáneo a Lamborghini observase su trabajo con fotografías lascivas no viese tanto un despliegue obsceno o provocador, como una forma incluso kitsch de reactivar las

imágenes pornográficas del pasado, algo parecido a un disparate narrativo ciertamente *vintage*.

Las tijeras de Lamborghini

Desde la cita que abre el presente texto, Alan Pauls nos señala las dos cosas susceptibles de ser inventadas por un escritor: un mundo y una primera persona, es decir, el tamaño de los lugares donde residir –o donde permanecer cautivos–, así como las llaves para entrar y huir de ellos. Pero añadiría un elemento más: un escritor también puede imaginarse varios idiomas con los que nunca parecer él mismo, acaso para adquirir distintas residencias o cautiverios, tal vez por el simple deseo de no convertirse en un solo individuo, en un ser único. Y siendo más precisos: hay escritores que ambicionan un yo para narrar sus desplazamientos por el mundo; sin embargo hay otros cuya pretensión es acumular bienes y deudas, propiedades y condenas, un sonoro manojo formado por llaves que abren puertas y otras que son inservibles. En definitiva, más allá de lo que pueden o no inventar, a los escritores –también al resto de personas– se les distingue por cómo administran su avidez, por cómo silencian, acumulan o derrochan su codicia.

Resulta imposible –tal vez innecesario– discernir cuáles eran los objetivos de Lamborghini. Puede que participase del rechazo al entendimiento característico de la literatura de su tiempo, aunque puede, también, que todos sus libros no sean otra cosa que una caótica e interminable confesión, una «confusión» propagada hacia nadie, para cualquiera.

La oralidad es uno de principales rasgos de los textos lamborghinianos, no solo los giros del habla o las opacidades que

desvelan los diálogos de sus protagonistas, no solo el oído de Lamborghini con el argot ni su manera de solucionar las fronteras entre el decir y el narrar: la oralidad es, creo, una especie de ideología, también un cuerpo para la escritura. O dicho de otra forma, lo que Lamborghini intercambia con el lector no es un acopio de convenciones y acuerdos donde ambos se comunican, ni una colección de gestos que ensalzan el desencuentro mutuo. Aquello que se sitúa en el centro es un escribir hecho materia, a veces un cadáver que velar, otras un trozo de carne para desearlo.

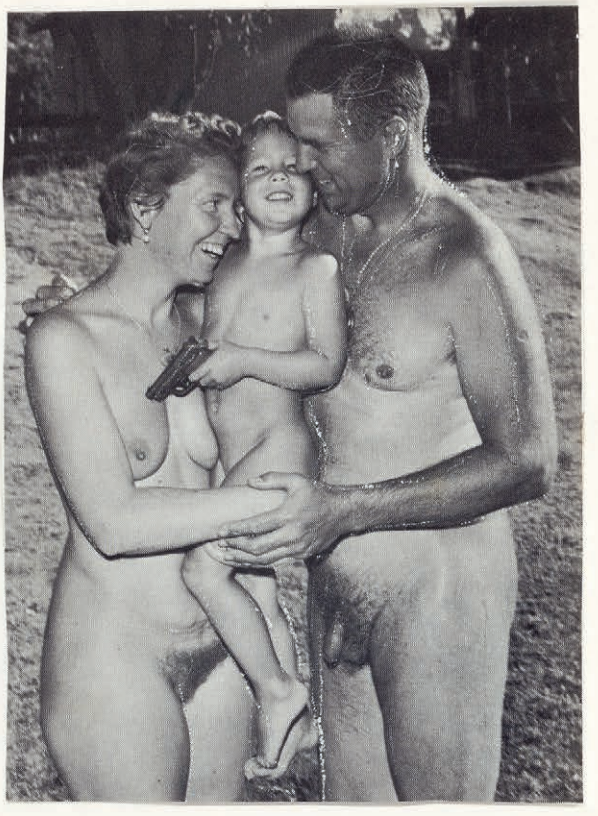
Toda la obra plástica del autor de *Las hijas de Hegel* constituye un fabuloso monumento a lo que tiene de físico la escritura, a lo que el cuerpo aporta cuando leemos. De ahí que sus collages sean tachados violentamente hasta ocultar el contenido, que sus imágenes se acompañen de golpes de óleo pastoso, como si fuesen bandejas de semen, flujo vaginal, sangre y excrementos. No obstante, estas escenas salpicadas de fotografías de masturbaciones, cunnilingus y felaciones parecen haber evacuado la libidinosidad; son imágenes, en cierto modo, *indeseables*, donde vemos el sexo a la manera de un encofrado narrativo, un esquema lingüístico o una táctica política.

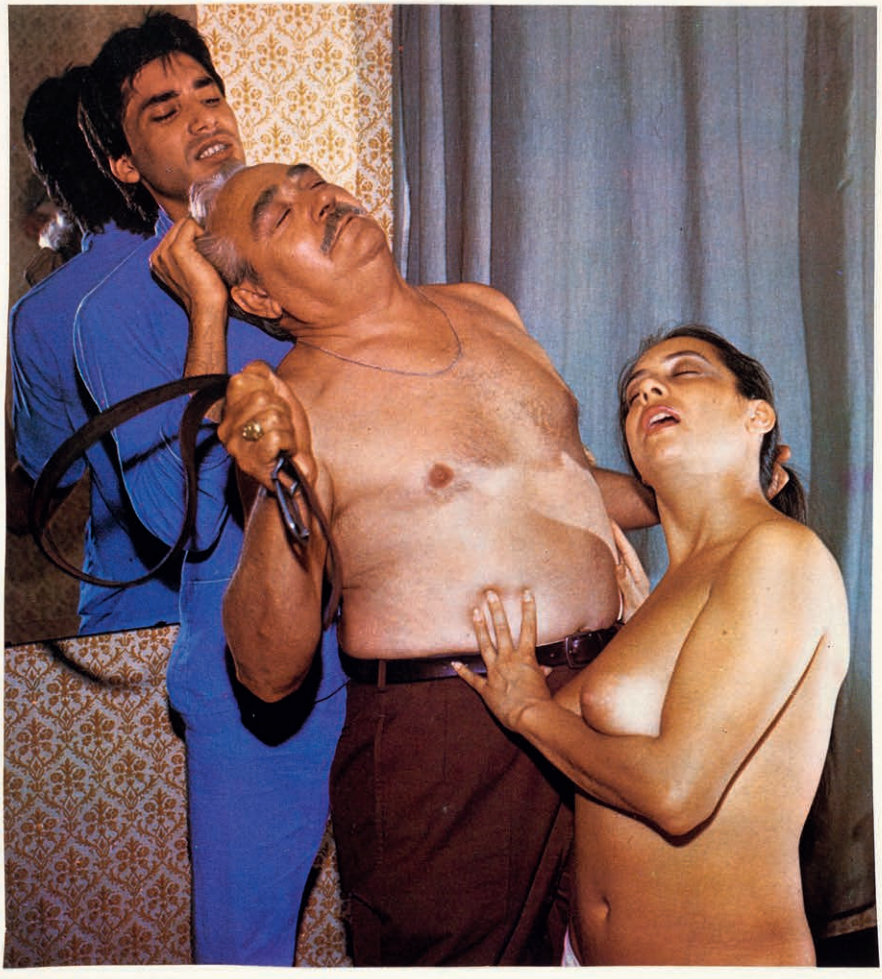
Platón decía que «el cosmos es un gran animal», o sea, un cuerpo que camina con parsimonia, una silueta que se desplaza haciendo ostentación de su frágil envergadura y de su terrible poder. Algo parecido podríamos sostener sobre las composiciones gráficas de Lamborghini, pues todo en ellas resulta ostentosamente lascivo, y al mismo tiempo parecen lejanas, desazonadoras. Otro filósofo admirado por el escritor argentino, Walter Benjamin, puso en boca de Eduard Fuchs, el gran coleccionista y estudioso de Daumier, el dibujante satírico, las

siguientes palabras: «La verdad radica en el extremo.» En efecto, mirando los trabajos visuales de Lamborghini uno percibe esa solemnidad, ese convencimiento y esa liberación que proporcionan algunas verdades; esa lujuria, ese desasosiego y esa emancipación que nos causan todos los extremos.

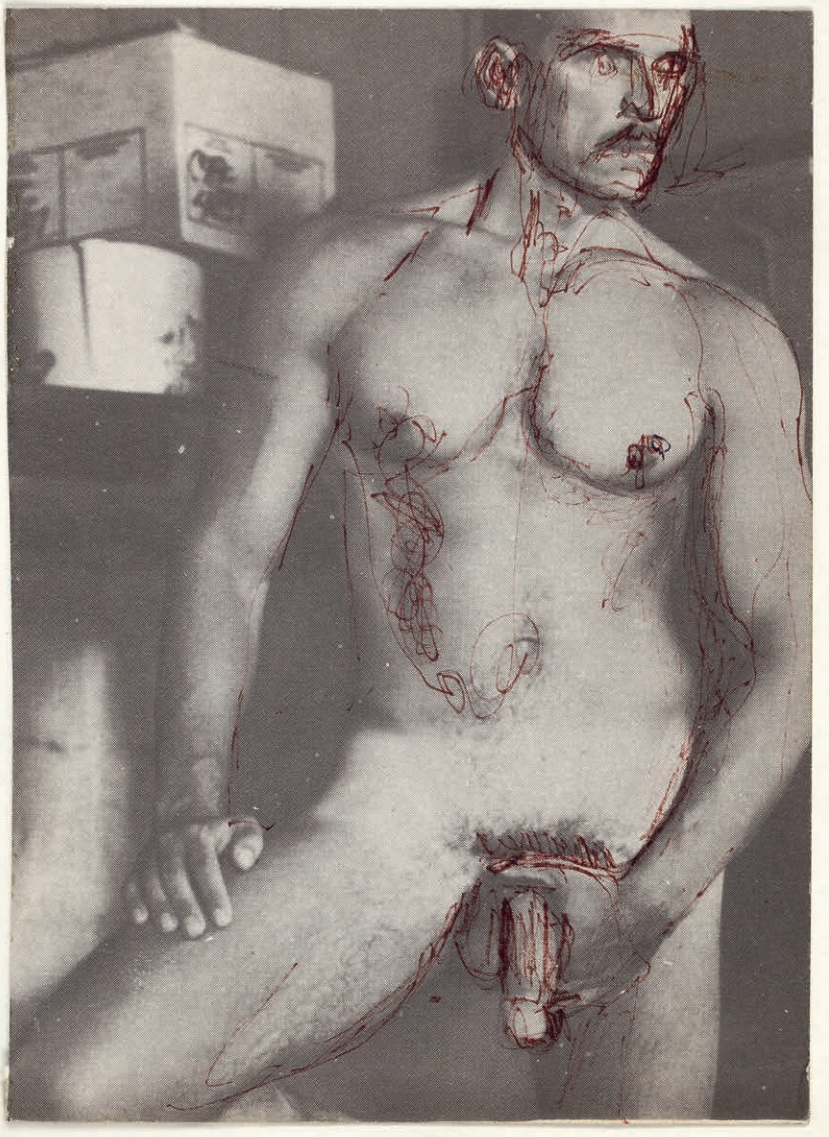
Selección de páginas del *Teatro proletario de cámara*, proyecto inacabado que consta de ocho carpetas de anillas, y en el que Lamborghini trabajó desde 1983 hasta su muerte, en 1985.

NUNCA SE LOGRARA]COMPROMETER[
A LA POLITICA





EL CLOACA IVAN





- ENTRANDO EN AUTOS...

¡BASTA DE AGRESIONES AL CONSUMIDOR!

~~A de nuestro corresponsal en Alemania Federal~~



HAMBURGO - (corresponsal). Grupos de la izquierda extraparlamentaria, protagonizan el Operativo Mama de Casa. Pretextan que es un acto de solidaridad social transformar a la Compronera en Lamerona. Pero lo cierto es que A.D.(†) le trincan la vulva y el objeto. No todos. Y algunos se quedan con el producto adquirido.

CAIN Y ABEL



Psicosis



Hoy he visto cine japonés

Escuchado a Mozart

Y teatro en TV-3,

~~MásxMaixiiixxyxiaxhiahaih~~

Más Melville y la bla' blancura del hombre ~~xr~~

~~xdaxhaixxHarixa~~

/ de Harðz

Leído
En el diario

Rotativo, es de suponer,

De cultura
Para universitarios

~~(De cultura)~~

Pero, está bien, yo ya me entiendo

Y contra el placer

(Malcliando)
~~NXMXN~~ Ni... pones

Ni su...~~pxxx~~ pones.

En paz, pues, con Savater

Y demás godos.

Me dan miedo los leones

~~DE un~~ este Me dan miedo los leones
De barroco atragantado y sin lodo

Limpito, incapaz de reirse.

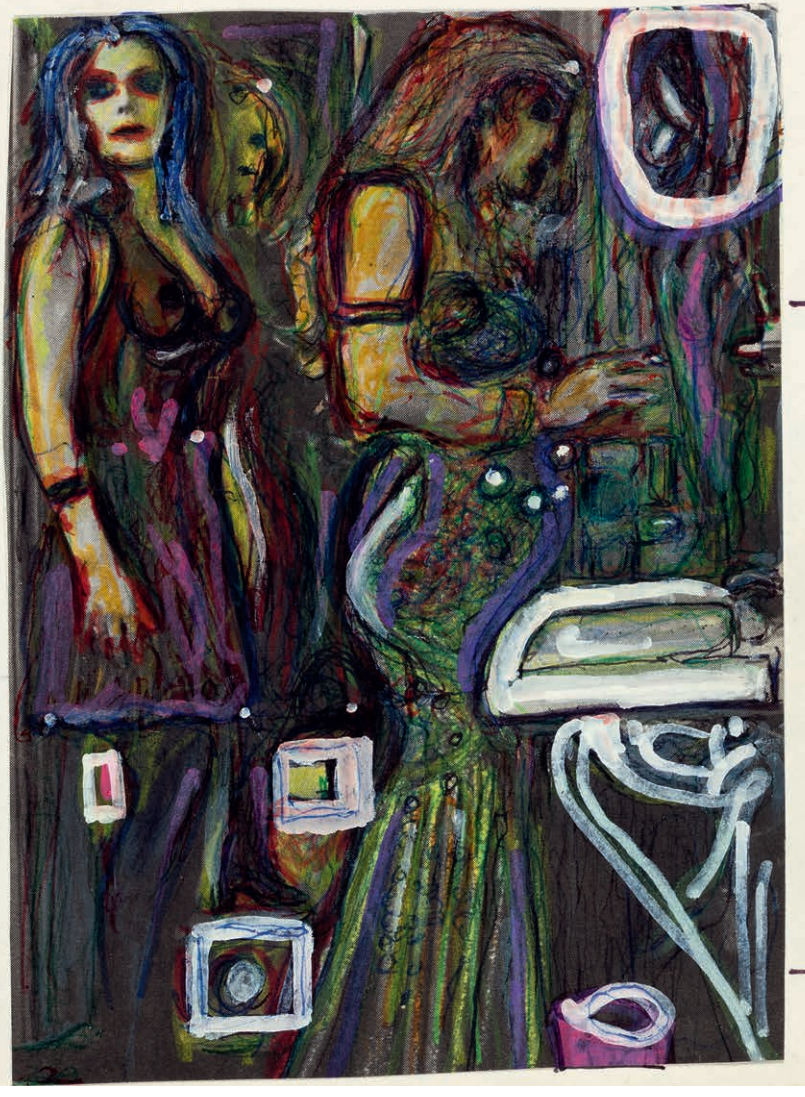
Demasiado arte

De todos modos:

Habrá que irse

A otra parte. (6)

Tucumán (Argentina) 1898 - Reconstrucción con los medios de la época: a medias daguerrotipo, a medias pastel vencido. - VLADIMIR SERGAY CORTINA (dentro del círculo), PROVOCADOR TOLSTOIANO

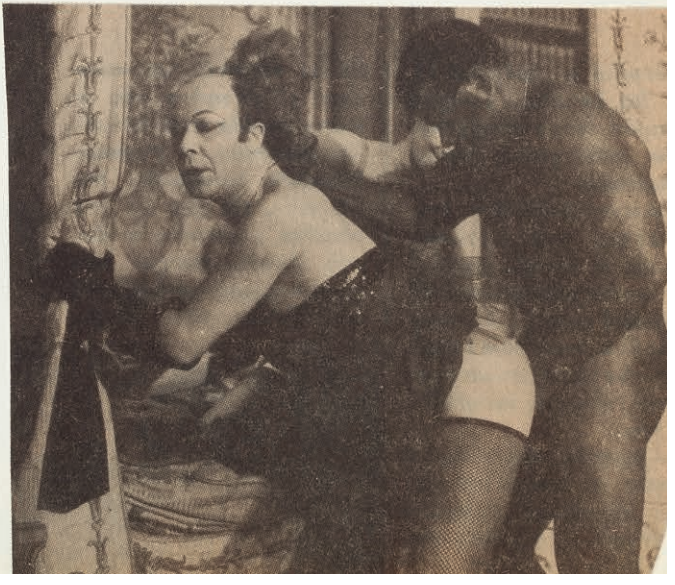


Del archivo original del Teatro Proletario de Cámara. PADUA, 1980.

Gentileza de Toni Negri

¡BLANCO EN LA DIANA!

Ahora sí que me alegro
por esta ocasión mágica
que Dios le concedió al negro.
Aunque la vida es trágica
Botha hoy devolvió la pelota.
Que se ponga en la horma Botha
allá en Suráfrica.



SI EL ZAR ESTA EN BOLIVIA ¡EFECTIVAMENTE! (esto siempre gusta) TAL VEZ CONVENDRIA EMPEZAR POR OTRO LADO: paso a pas que rinde y que dura. AHORA BIEN.

SI EL PROPOSITO en Buenos Aires se aposenta. O POR LO MENOS tal es la creencia,

EL TUTEADO POR EXCELENCIA

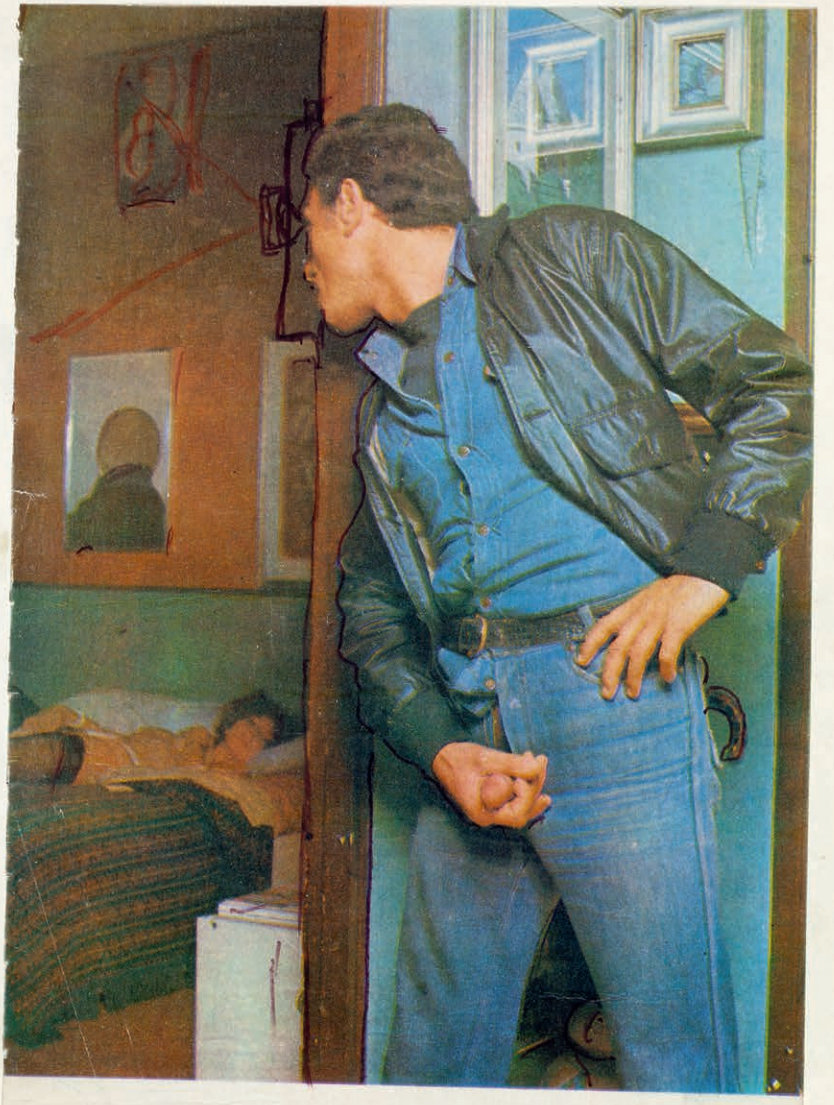
(marquesina: los puntos y las rayas soneones)

DEBIO TAL VEZ A VER VENIDO, al órdago de sus curaciones: INUTIL VIAJAR SI GODOT SE CITA INMOVIL (como el río) Y CUMPLE LA PALABRA



¡EXPULSADO! (El control de los pintores de vanguardia era su fuerte)

Teatro Proletario de Cámara. 2ª época. Archivo y fichero.



Guy Cortine, bisnieto de Serguei, también resultó espía. Espía y tolstoiano, como su antepasado

ROSA MARGA (a) "La trompa de Oso"...





BYRON OMEGA SANDOVAL, En apuros. (Necó-Echea agosto de 1956). Asiduo al "glandestino", como él diría, de La Trompa de Oso, dueña y "macama" del burdel establecimiento. Le gustaba a Omega jugar con las equívocas palabras, aunque los tiempos eran duros. El binomio Aramburu-Rojas y su Junta Consultiva, eufóricos, cumplían al pie de la metra (Oh Byron Sandoval, déjame de tentar, me, te lo rue-NN go!) el programa de su revolución liberal/fusiladora. Habían decidido que la clemencia era de mala leche, y repartían la picana casi a domicilio. ((PROS, PROS, SIGUE

PROS? PROS? PROS, CONTRAS, y un descomunal etc.

Pero aclaremos las cosas: tanto Omega como la Trompa eran peronistas al mango, completamente jugados (otros se ponían el escudito sólo para ir al quilombo o prostículo: pelotudos, así sus mujeres les dieron la cana; llegaban a sus casas con el sol alto, en pedo y "¡Los muchachos peronistas..."

-¡Estuviste de putas, malparido! - lo barajó su bruja canosa y desgreñada al contable Isaac Necrero Laplaçé, una mañana de esas. - ¡Todo el día rompiéndome los ovarios con la monserga: Perón es un truhán, un granuja y se la come doblada, más puto y más judío que el mismo Hitler. Y ahora escudo y marchita!

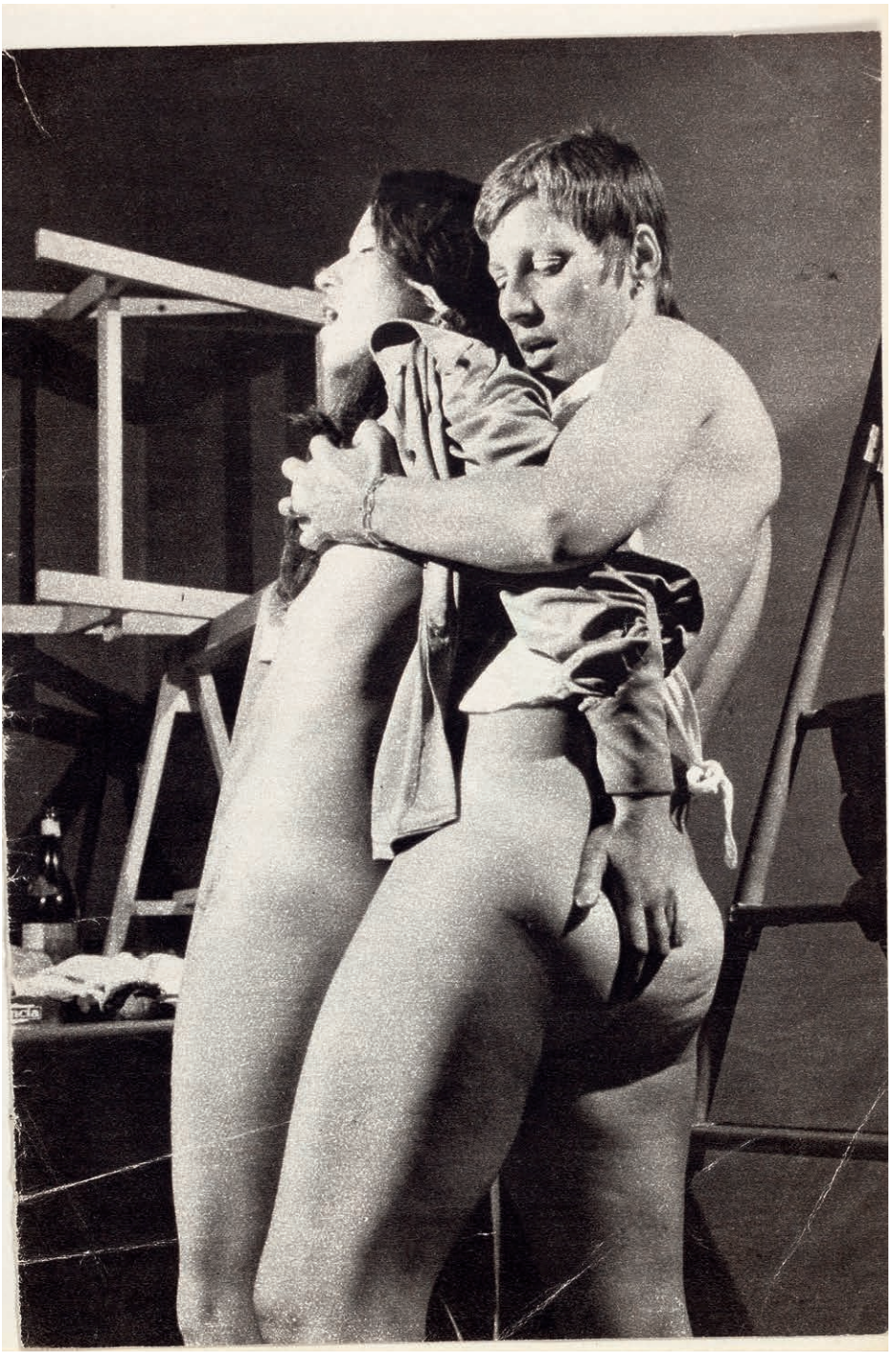






EN LO QUE SIDA






3)
... EL SEXO SE
CONVIRTIÓ EN
HORRENDO.
¿QUÉ HACER?

IN SITU — Violada a domicilio, futura actriz porno. Teatro Proletario de Cámara. Intento de modernización archivado como "Un filete rojo". Remite a la prueba en blanco y negro del tomo de Zeppelin de este Archivo. (Página 19)



Set y actriz gratuitos. Se elige a una mujer (anal quiera). Se la viola en su casa. Se filma. No se la consulta. pero después se la excusa

Retiro: Ahorro

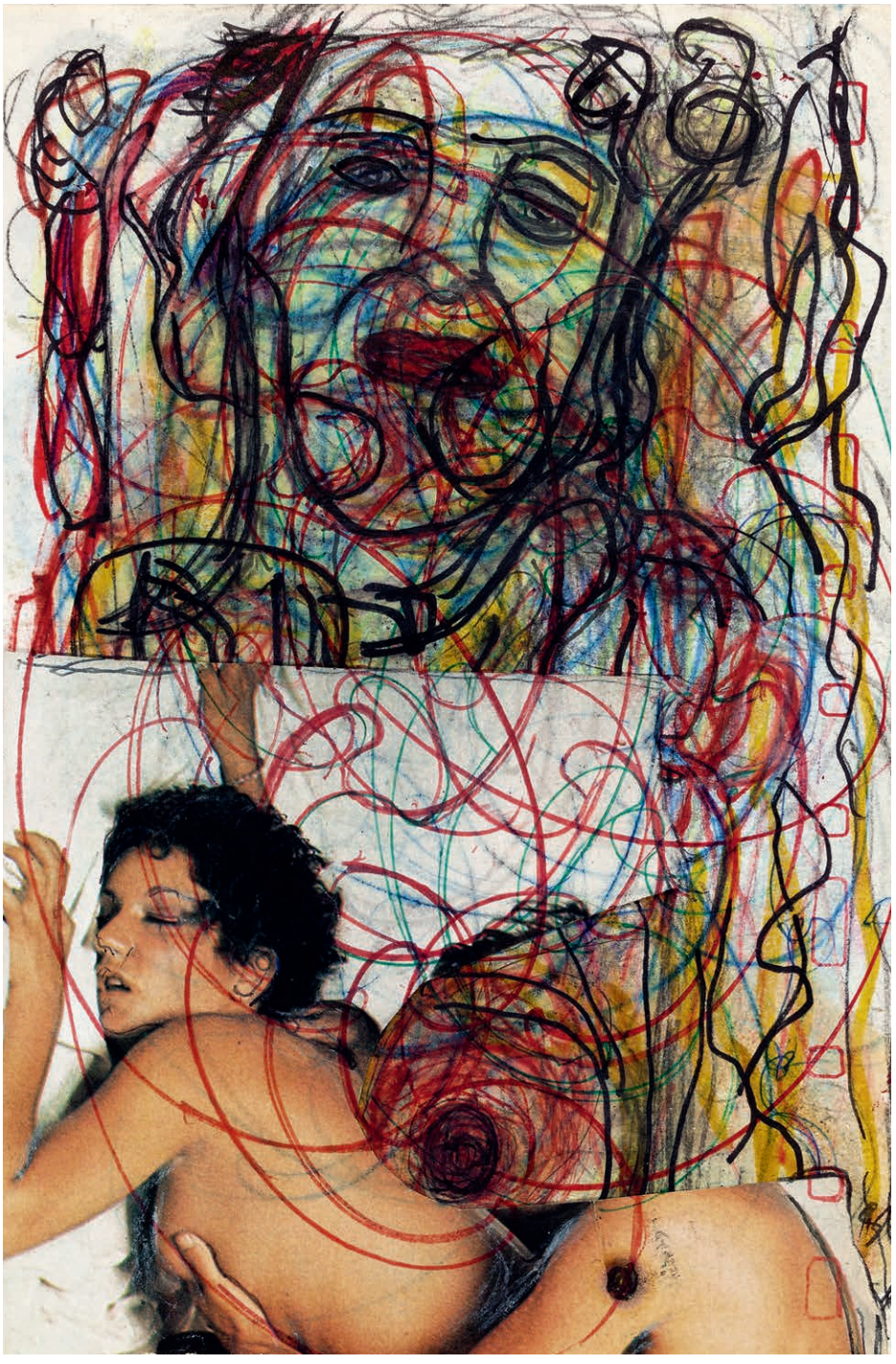
CO-DAMA

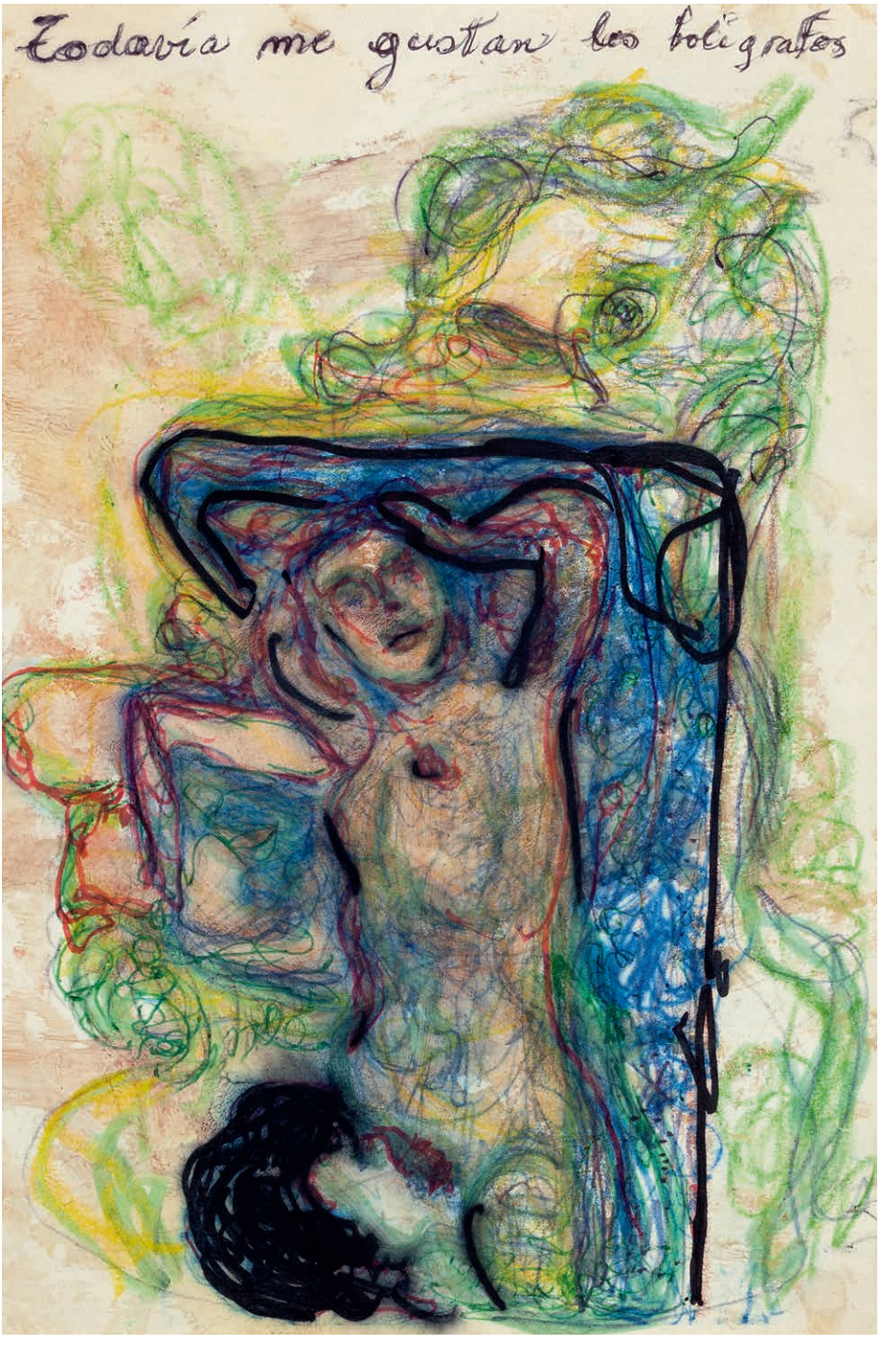


Viele Tagebücher, die ge-

PRENSA INDEPENDIENTE






Todavía me gustan los boligrafos

EL GENERAL PERON E ISABEL (La Caótica)

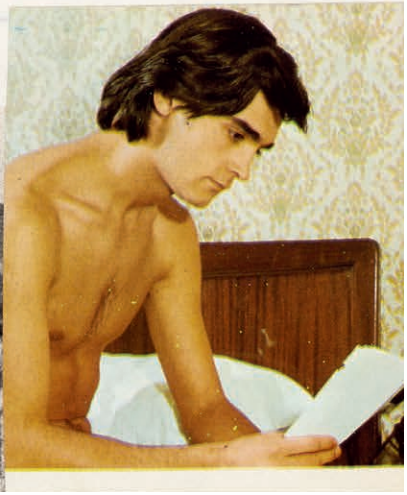




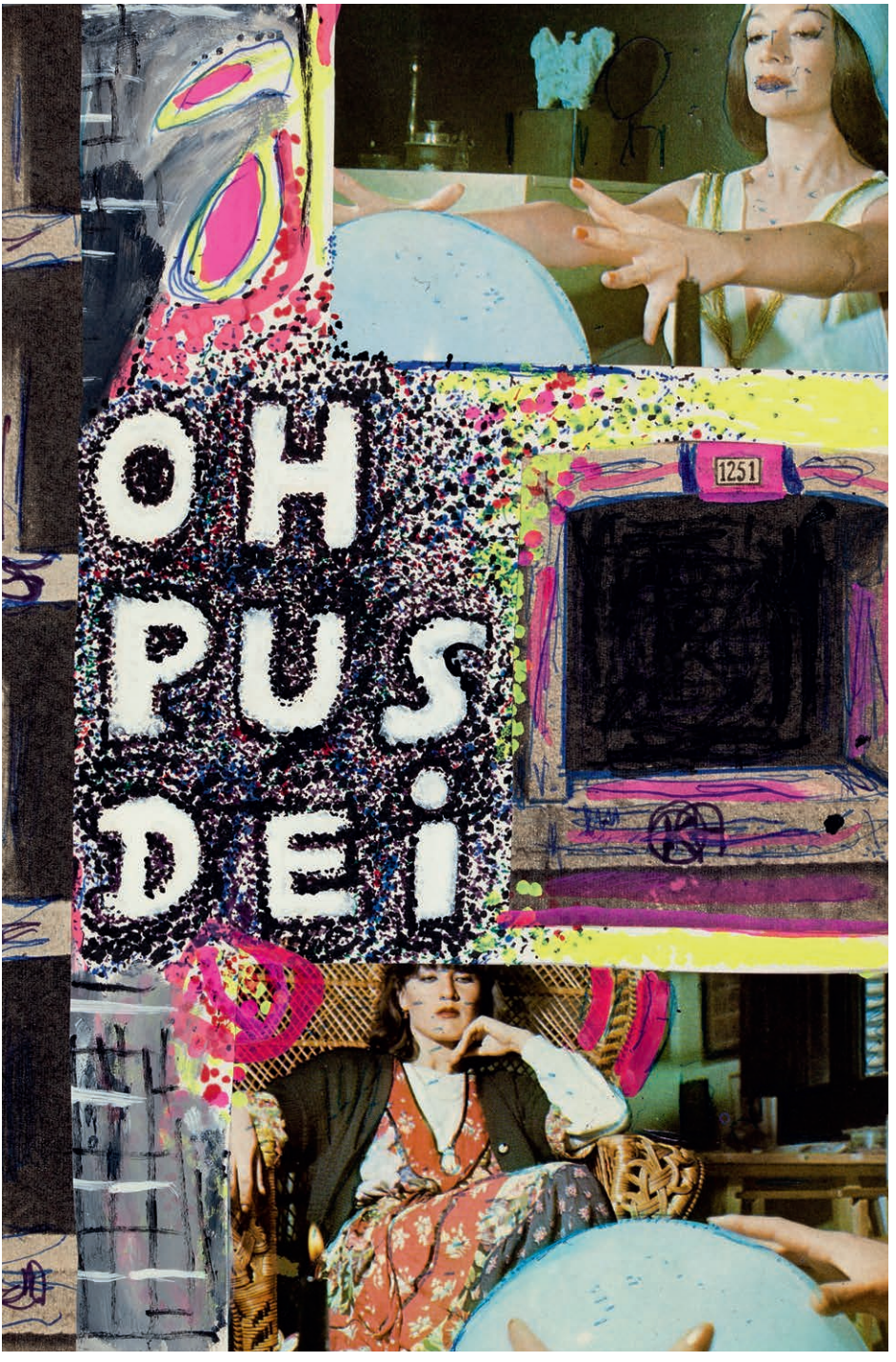









1248
1253
1249
1252


OH
PUS
DEI
1251

EL ESTADO BIEN ESTAR





¡U H B R E L L A!

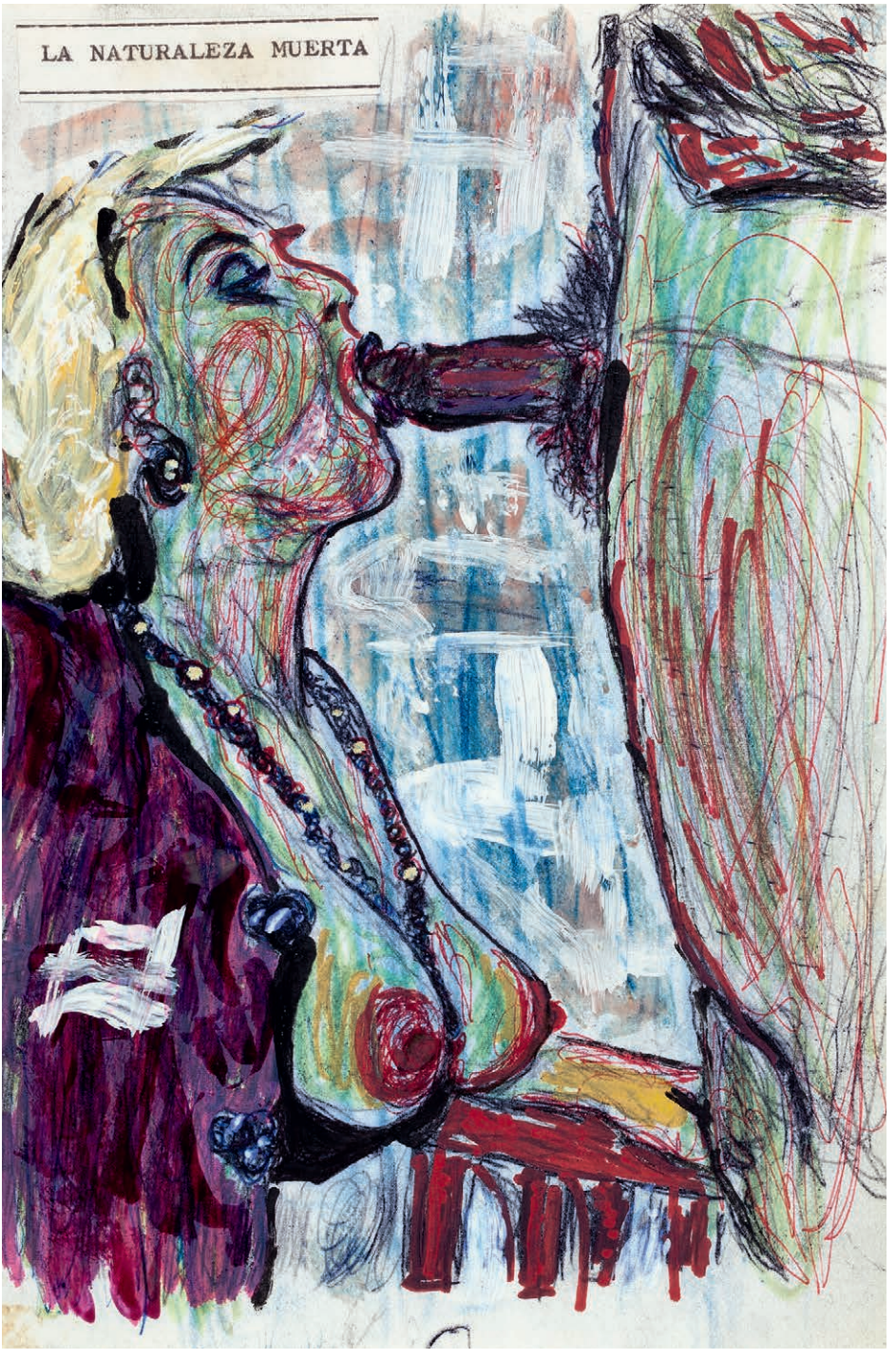


«LA PORNOGRAFÍA ES UN ESTADO DE ALMA QUE HA DESAPARECIDO»

José Bergamín

El Matrimonio

Sufrimos no demasiado
pero, como binomio
intolerablemente
a pesar de haber visto (con lente
vieja: No, no es a vos. Estoy cansado
por supuesto: no tiene
importancia...)
Quitar barreras conviene,
imaginar la vacancia
de piedras, de escrementos secretados
es el deseo frecuente:
abolidos obstáculos sin presencia,
y una senda llana... En la que viene
yo bajo: Año Nadado
por mi subita prestancia
atento al crujir de una nieve... cansada
(creo que nunca dije ~~abandonado~~)
Amor


LA NATURALEZA MUERTA

Cuando la sociedad Civil se vuelve más que fiera que el Estado, llega incluso a envalentonar a los adoradores del mullido sillón burocrático, gente al margen de toda sospecha de sentir o alentar impulsos bélicos:

Hasta los militares quieren ser guerreros, hasta ellos se vuelven valientes.

Augusto Trinidad Vandor

por las "62 Organizaciones"
el 17-10-61

C.G.T (Archivo Documental)



Hoy:
DESFILE DE JETAS DELATORAS

De los nuevos arios, pero ahora
Además de salmodiar para P.R.I.S.A.,
¿Son polis? Arios hasta la Camisa,

Es raro (más que el sexo de la lora)
Aunque pronto descubren su pena:
Una nueva república de arena
Pretenden erigir y ya la lloran.

Eso les gusta más que lo Redondo
al gato que desdeña a los ratones:

La producción de la obra plástica de Osvaldo Lamborghini –los collages, los montajes fotográficos, los dibujos, las libretas confeccionadas por el propio autor, los libros impresos e intervenidos a posteriori– carece de un orden temático a partir del cual se puedan establecer grupos y jerarquías; tampoco es posible determinar un orden cronológico puesto que sus trabajos no incluyen datación alguna. El escritor ni siquiera titulaba sus composiciones visuales, algo que invita a considerarlas como una especie de continuum expresivo, anárquico y torrencial. Para respetar la naturaleza de dicha obra, mayormente inédita hasta ahora, se ha reproducido una selección de los distintos formatos realizados por Lamborghini con el mismo espíritu asistemático desde la que fue creada, y se ha conservado como único apartado particular, con una disposición propia, aquel que remite al *Teatro proletario de cámara* (2008).

BIBLIOGRAFÍA CITADA EN EL LIBRO

El fiord. Buenos Aires: Chinatown, 1969.
Sebregondi retrocede. Buenos Aires: Ediciones Noé, 1973.
Poemas. Buenos Aires: Ediciones Tierra Baldía, 1980.

Publicaciones póstumas

Novelas y cuentos. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988.
Tadeys. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
Palacio de los Aplausos (o el suelo del sentido). Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002 (en colaboración con Arturo Carrera).
Novelas y cuentos I. Buenos Aires: editorial Sudamericana (edición a cargo de César Aira), 2003.
Novelas y cuentos II. Buenos Aires: editorial Sudamericana (edición a cargo de César Aira), 2003.
Novelas y cuentos I y *Novelas y cuentos II* incluyen, entre otros, los relatos: «El niño proletario» (1973), «La causa justa» (1982), «Las hijas de Hegel» (1982), «El Pibe Barulo» (1983) y «El Cloaca Iván» (1984-1985).
Poemas 1969-1985. Buenos Aires: editorial Sudamericana (edición a cargo de César Aira), 2004.
Tadeys. Buenos Aires: editorial Sudamericana (edición a cargo de César Aira), 2005.
Teatro proletario de cámara. Barcelona: AR Publicaciones, 2008.
El fiord. Buenos Aires: Editores Argentinos, 2013.
El fiord. Barcelona: Ediciones Sin Fin, 2014.

Este catálogo se publica con motivo de la exposición *Osvaldo Lamborghini. Teatro proletario de cámara* que se presenta en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) del 30 de enero al 6 de septiembre de 2015.

EXPOSICIÓN

Comisario
Valentín Roma

Curadora adjunta
Anna Cerdà

Asistente de coordinación
Berta Cervantes

Registro
Guim Català

Conservación y restauración
Samuel Mestre

Arquitectura
Isabel Bachs
Eva Font

Audiovisuales

Miquel Giner
Albert Toda

PUBLICACIÓN

Responsable
Clara Plasencia

Coordinación y edición
Ester Capdevila

Diseño gráfico
Hermanos Berenguer

Documentación gráfica
Gemma Planell,
con la colaboración de Rosa Cruz

Corrección
Fernando Quincoces

Fotomecánica
Leicrom

Impresión
Norprint

Editor
Museu d'Art Contemporani
de Barcelona (MACBA)
Plaça dels Àngels, 1
08001 Barcelona (España)
Tel +34 93 412 08 10
www.macba.cat

Distribución nacional
INÈDIT
www.ineditllibres.com
comercial@ineditllibres.com
Tel: +34 93 673 12 12

Distribución internacional

Representación en el Reino Unido
y en Irlanda
Star Book Sales
enquiries@starbooksales.com
Tel: +44 845 156 7082

Representación en Europa
(excepto en España)
Bookport Associates Ltd. Sales
and Marketing
bookport@bookport.it
Tel: +39 02 4510 360

Distribución en el Reino Unido
y en Europa
Orca Book Services Ltd
orders@orcabookservices.co.uk
Tel: +44 1202 665 432

Distribución en América Latina
Representaciones editoriales
Nicolás Friedmann
http://nicolasfriedmann.com
nicolasfriedmann@gmail.com
Tel: +34 637 455 006
+34 93 421 73 10

© *de esta edición:* Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2015
© *de los textos:* los autores, 2015
© *de las obras:* Elvira Lamborghini y Hanna Muck
© *de las reproducciones:* EOS-AF, Estudi Orpinell & Sánchez – Artesania Fotogràfica

Todos los derechos reservados

Papel: Olin Regular Natural White 120 g, Olin Regular Natural White 150 g

ISBN: 978-84-92505-74-6
DL: B 25800-2014

AGRADECIMIENTOS

César Aira
Gabriela Cabezón
Ana María Chagra
Ignacio Echevarría
Sandra Fortó Fonthier
Antonio Jiménez Morato
Elvira Lamborghini
Alan Pauls
Laurence Rassel

Llibreria Calders
Taifa Llibres

Y muy especialmente,
Hanna Muck

CONSORCIO MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA

CONSEJO GENERAL

Presidente
Artur Mas i Gavarró

Vicepresidente primero
Xavier Trias i Vidal de Llobatera

Vicepresidente segundo
José María Lassalle Ruiz

Vicepresidente tercero
Leopoldo Rodés Castañé*

VOCALES

Generalitat de Catalunya
Ferran Mascarell i Canalda*
Pilar Pifarré i Matas
Joan Pluma i Vilanova*
Jordi Sellas i Ferrés*
Claret Serrahima i de Riba
Àlex Susanna i Nadal*

Ayuntamiento de Barcelona
Josep Lluís Alay i Rodríguez*
Jaume Ciurana i Llevadot*
Marta Clari i Padrós*
Llucià Homs i Capdevila*
Ramon Massaguer i Meléndez
Jordi Martí i Grau

Fundación Museu d'Art Contemporani de Barcelona
Elena Calderón de Oya
Pedro de Esteban Ferrer*
Javier Godó Muntañola, conde de Godó
Ainhoa Grandes Massa*
Marta Uriach Torelló

Ministerio de Cultura
Jesús Prieto de Pedro
Begoña Torres González*

Interventora
Gemma Font i Arnedo*

Secretaria
Montserrat Oriol i Bellot*

(*) Miembros del Consejo General y de la Comisión Delegada

Amigos protectores del MACBA
Marisa Díez de la Fuente
Carlos Durán
Luisa Ortínez

MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA

Director
Bartomeu Marí Ribas*

Jefa de gabinete
Núria Hernández

Comisión asesora
Chris Dercon
Suzanne Ghez
Ivo Mesquita
Joanna Mytkowska
Vicent Todolí

Directores de investigación
Beatriz Preciado
Valentín Roma

Gerente
Joan Abellà Barril*

Secretaria de gerencia
Arantxa Badosa

PATROCINIOS

Responsable de Patrocinios
Carla Ventosa

ARQUITECTURA Y SERVICIOS GENERALES

Jefa de Arquitectura y Servicios Generales
Isabel Bachs

Coordinadores de Proyectos de Espacios
Òscar Agüera
Eva Font
Núria Guarro

Responsable de Servicios Generales
Alberto Santos

Coordinadora de Servicios Generales
Elena Llempén

Administrativa de Arquitectura y Servicios Generales
Mª Carmen Bueno

ÁREA DE CONTENIDOS

EXPOSICIONES

Conservadora de Exposiciones
Teresa Grandas

Curadoras adjuntas
Cristina Bonet
Anna Cerdà
Hiuwai Chu
Aída Roger de la Peña

Asistentes de Proyectos
Berta Cervantes
Meritxell Colina

COLECCIÓN

Jefa de la Colección. Conservadora
Antònia Maria Perelló

Conservadora adjunta de la Colección
Ainhoa González

Curadora adjunta de la Colección
Anna Garcia

Asistente de la Colección
Núria Montclús

PROGRAMAS PÚBLICOS Y EDUCACIÓN

Responsable de Programas Públicos y Educación
Tonina Cerdà

Coordinadora de Programas Académicos
Myriam Rubio

Coordinadoras de Programas Públicos
Alicia Escobio
Yolanda Nicolás

Técnica de atención a públicos
Marta Velázquez

Administrativo de Programas Públicos y Educación
David Malgà

CENTRO DE ESTUDIOS Y DOCUMENTACIÓN

Responsable de Archivo
Maite Muñoz

Responsable de Biblioteca
Marta Vega

Técnico del Centro de Estudios y Documentación
Èric Jiménez

Técnica de Archivo
Núria Gallissà

Bibliotecaria
Iraïs Martí

Asistentes de Biblioteca
Andrea Ferraris
Noemí Mases
Sònia Monegal

Administrativos de Archivo
Llorenç Mas
Cristina Mercadé

Administrativa del Centro de Estudios y Documentación
Mª Carmen Bueno

PUBLICACIONES

Jefa de Publicaciones
Clara Plasencia

Coordinadoras editoriales
Ester Capdevila
Clàudia Faus

Coordinadora gráfica
Gemma Planell

Administrativa de Publicaciones
Begoña Azcorreta

ÁREA DE PRODUCCIÓN

Directora de Producción
Anna Borrell

Responsable de Producción
Lourdes Rubio

AUDIOVISUALES

Técnicos de Audiovisuales
Miquel Giner
Jordi Martínez

REGISTRO

Responsable de Logística y Registro
Ariadna Robert i Casasayas

Registros
Guim Català
Denis Iriarte
Mar Manen
Patricia Sorroche

Asistente de Registro
Eva López

CONSERVACIÓN – RESTAURACIÓN

Responsable de Conservación - Restauración
Silvia Noguer

Conservador - Restaurador
Xavier Rossell

Asistente de Conservación-Restauración
Eva López

ÁREA DE GESTIÓN

Directora de Gestión
Imma López Villanueva

GESTIÓN ECONÓMICA

Responsable de Gestión Económica
Montse Senra

Técnica de Gestión Económica
Beatriz Calvo

Administrativa de Gestión Económica
Meritxell Raventós

CONTROL DE GESTIÓN

Controller
Aitor Matías

RECURSOS HUMANOS

Responsable de Recursos Humanos
Carme Espinosa

Técnica de Recursos Humanos
Marta Bertran

Asistente de Recursos Humanos
Angie Acebo

Recepcionista - Telefonista
Erminda Rodríguez

SERVICIOS INTERNOS Y CONTRATACIÓN

Responsable de Servicios Internos y Contratación
Mireia Calmell

Administrativo de Servicios Internos
Jordi Rodríguez

Administrativa de Contratación
Mª Carmen Bueno

ORGANIZACIÓN Y SISTEMAS

Técnica de Organización
Alba Canal

Técnico de Sistemas de Información
Toni Lucea

Administrativo de Soporte Técnico
Albert Martínez

ÁREA DE MARKETING Y PÚBLICOS

Directora de Marketing y Públicos
Bel Natividad

MARKETING

Responsable de Marketing
Teresa Lleal

Coordinadora de Marketing
Beatriz Escudero

Gestor de comunidades
Matías Rossi

Administrativas de Marketing
Judith Menéndez
Begoña Azcorreta

PRENSA

Responsable de Prensa
Mireia Collado

Administrativa de Prensa
Victòria Cortés

MEDIOS DIGITALES

Responsable de Medios Digitales
Sònia López

Coordinadora de Medios Digitales
Anna Ramos

Asistente de Medios Digitales
Lorena Martín

CONCESIÓN Y GESTIÓN DE ESPACIOS

Responsable de Concesión y Gestión de Espacios
Gemma Romaguera

Coordinadora de Gestión de Espacios
Georgina Filomeno
Alba Vidal

Administrativa de Gestión de Espacios
Ariadna Pons

FUNDACIÓN MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA

Presidenta de honor
S.M. la Reina Doña Sofía

Presidente
Leopoldo Rodés Castañé

Vicepresidente primero
Javier Godó Muntañola, conde de Godó

Vicepresidenta segunda
Lola Mitjans de Vilarasau

Tesorero
Pedro de Esteban Ferrer

Secretario
Óscar Calderón de Oya

Vocales
Macià Alavedra i Moner
Manuel Alorda Escalona
Plácido Arango Arias
Núria Basi More
Joan-Jordi Bergós
José Felipe Bertrán de Caralt
Elena Calderón de Oya
Artur Carulla Font
Josep M. Catà i Virgili
José Francisco de Conrado i Villalonga
Pedro de Esteban Ferrer
Diputació de Barcelona
Isidre Fainé i Casas
Josep Ferrer i Sala
Santiago Fisas i Ayxelá
Bonaventura Garriga i Brutau
Joan Gaspart i Solves
Liliana Godia Guardiola
Dinath de Grandi de Grijalbo
José Mª Juncadella Salisachs
Alfonso Líbano Daurella
Hans Meinke
Casimir Molins i Ribot
Ramon Negra Valls
Marian Puig i Planas
Maria Reig Moles
Jordi Soley i Mas
Josep Suñol Soler
Marta Uriach Torelló
Mercedes Vilá Recolons
Juan Ybarra Mendaro
Victoria Ybarra de Oriol, Baronesa de Güell

Empresas fundadoras
Agrolimen
"la Caixa"
Coca-Cola Iberian Partners
El País
Freixenet
Fundació Abertis
Fundació Banc Sabadell
Fundació Puig

Gas Natural Fenosa
La Vanguardia

Miembros de honor
Fundación AXA
Fundación Repsol

Benefactores permanentes
Daniel Cordier
Juan March Delgado
Havas Media
Jorge Oteiza
Leopoldo Rodés Castañé
Fundación Bertrán
Sara Lee Corporation

Empresas benefactoras
Fundación Daniel & Nina Caraso
Fundació Han Nefkens
Fundación Banco Santander
Fundación Telefónica
Maria Reig Moles

Medio colaborador
Catalunya Ràdio
El Periódico de Catalunya
Televisió de Catalunya

Empresas patrocinadoras
Estrella DAMM
KH7 Lloreda

Empresas protectoras
Cementos Molins
Deloitte
Fundación Privada Damm
Illycaffè
RACC Club

Empresas colaboradoras
Basi
Clifford Chance
Credit Suisse
Ernst & Young
Esteve
Fundació Antoni Serra Santamans
Gómez-Acebo & Pombo Abogados
LOOP/Screen Projects
Osborne Clarke
Renfe
TOUS
Valmont
VSS

Socios corporativos
Art Barcelona – Associació de Galeries
Caves Torelló
Cars Barcelona
Fundación Baruch Spinoza
Fundación Cuatrecasas
Fundació Miguel Torres
Grand Hotel Central

Benefactores
David Armengol Dujardin
Familia Bombelli
Familia Claramunt
María Entrecanales Franco
Alfonso Pons Soler
José Rodríguez-Spiteri Palazuelo

Protectores
Sylvie Baltazart-Eon
Elena Calderón de Oya
CAL CEGO. Col·lecció d'Art Contemporani
Liliana Godia Guardiola
José Mª Juncadella Salisachs
Montserrat Milà Sagnier
Pere Portabella i Ràfols

Colaboradores
Pedro de Esteban Ferrer
Dinath de Grandi de Grijalbo
Rosa María Esteva Grewe
Jordi Soley i Mas
Marta Uriach i Torelló
Eva de Vilallonga

Círculo contemporáneo
Manuel Curtichs Pérez-Villamil
Fanny Galvis de Castro
Raimon Maragall Solernou
Miguel Angel Sánchez
Ernesto Ventós Omedes
Hubert de Wangen

El Taller de la Fundació MACBA
Mª José Alasa Aluja
Jaime Beriestain Jáuregui
Marcos Bernat Serra
José Luis Blanco Ruiz
Maite Borrás Pàmies
Rosario Cabané Bienert
Berta Caldentey Cabré
Eulàlia Caspar
Cristina Castañer Sauras
Gerardo Conesa Martínez
Sergio Corbera Serra
Pilar Cortada Boada
Mª Ángeles Cumellas Marsá
Ignacio Curt Navarro
Anna Deu Bartoll-Alsius
Pedro Domenech Clavell
Christina van Ederen
María Entrecanales Franco
Verónica Escudero Pumarejo
Mª José de Esteban Ferrer
Ezequiel Giró Amigó
Núria Gispert de Chia
Poppy Grijalbo de Grandi
Teresa Guardans de Waldburg
Helena Hernández Peiró
Pilar Líbano Daurella
José Antonio Llorente
Álvaro López de Lamadrid
Ignacio Malet Perdigó
Jaime Malet Perdigó
Cristina Marsal Périz
Roman Martín Valldeperas
Isabel Martínez-Monche
Ignacio Mas de Xaxàs Faus
Àngels Miquel i Vilanova
Fabien Mollet-Viéville
Victoria Parera Núñez
Albert Pecanins i Dalmau
Carolina Portabella Settimo
Jordi Prenafeta
José Ramon Prieto Estefanía
Sara Puig Alsina
Jordi Pujol Ferrusola
Eduardo Rivero Duque
Alfonso Rodés Vilá
Marisa del Rosario Sanfeliu
Andrea Soler-Roig Dualde
Miguel Soler-Roig Juncadella
Miquel Suqué Mateu
Francesc Surroca Cabeza
Tomás Tarruella Esteva
Ana Turu Rosell
Juan Várez
Álvaro Vilá Recolons
Mercedes Vilardell March
Marcos Vinzia Portabella
Neus Viu Rebés
Alex Wagenberg Bondarovschi

Directora
Ainhoa Grandes Massa

Directora de comunicación y mecenazgo
Cristina López Palacín

Departamento de mecenazgo
Isabel Crespo Martínez

Secretaría y administración
Clara Domínguez Sánchez

MUSEU
D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA