

LITERATURA



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica

Publicación Semestral, ISSN-0377-628X

Volumen 44 - Número 1

Abril - Setiembre 2018

**EL *AFFAIR* LAMBORGHINI: LA CIRCULACIÓN
DE OSVALDO LAMBORGHINI EN LA REVISTA
BABEL (1988-1991)**

José Agustín Conde De Boeck

Doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v44i1.32838>
URL: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling>



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada

EL *AFFAIR* LAMBORGHINI: LA CIRCULACIÓN DE OSVALDO LAMBORGHINI EN LA REVISTA *BABEL* (1988-1991)

LAMBORGHINI'S *AFFAIR*: OSVALDO LAMBORGHINI'S CIRCULATION IN *BABEL* MAGAZINE (1988-1991)

José Agustín Conde De Boeck

RESUMEN

Oswaldo Lamborghini fue uno de los autores clave en la construcción del canon literario argentino entre los años sesenta y ochenta. Autor de una obra atípica y de fuertes simbolismos sexuales y políticos, su influencia resultó cardinal para las generaciones posteriores, las cuales identificaron la transgresión de su estética con la posibilidad de una literatura alternativa a la “alta cultura” del paradigma borgeano. A fines de los años ochenta, la revista *Babel*, compuesta por jóvenes autores emergentes de aquel momento, percibió en la obra de Lamborghini un emblema para las propias propuestas de la revista, donde se debatía fuertemente el viraje de una literatura “moderna” hacia una literatura “posmoderna”. Con relación a los conceptos de “canon” y “posmodernidad”, estudiaremos en estas páginas los modos en que la revista *Babel*, órgano fundamental de la prensa literaria de posdictadura, se apropió de la figura de Oswaldo Lamborghini para convertirla en el eje de debates y tensiones que circulaban en el campo literario argentino de aquel momento. Juzgamos que el análisis de la instancia de legitimación cultural que significó la relectura “babélica” de Lamborghini puede ofrecernos algunas claves acerca de cómo se fue construyendo el canon literario argentino de las últimas décadas.

Palabras clave: canon, posmodernidad, Oswaldo Lamborghini, *Babel*, revista.

ABSTRACT

Oswaldo Lamborghini was a key author in the construction of 70's and 80's Argentine literary canon. Creator of an atypical work and a strong system of sexual and political symbolism, his influence was fundamental to next generations, which identified his aesthetical transgression with the possibility of an alternative literature against Borges' “high cultural” standards. In the late 80's, *Babel* magazine, composed of young emerging authors of that time, perceived in Lamborghini's work an emblem for the magazine's own proposals, particularly with regard to the debates about the turn from a “modern” literature to a “postmodern” one. In connection with “canon” and “postmodernity” concepts, we will study here the ways in which *Babel*, main organ in the post-dictatorship literary journalism, appropriated Oswaldo Lamborghini's image in order to turn it into the axis of debates and tensions circulating in 80's Argentine literary field. We consider that the analysis of cultural legitimation operated in the “babelic” rereading of Lamborghini could offer a key to understanding the formation of Argentine literary canon in the last decades.

Key words: canon, postmodernity, Oswaldo Lamborghini, *Babel*, magazine.

Lic. José Agustín Conde De Boeck. Becario Doctoral del CONICET – Investigador en el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Comunicación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, Argentina.

Correo electrónico: josecondeboeck@hotmail.com

Recepción: 21- 06- 2017

Aceptación: 06- 09- 2017

1. Introducción

La revista *Babel* (publicada entre 1988 y 1991) fue uno de los órganos fundamentales del campo literario argentino del período de recuperación democrática. En torno a esta revista se nuclearon autores como Martín Caparrós, Daniel Guebel, Alan Pauls y Luis Chitarroni, entre otros, interesados tanto en releer la tradición literaria argentina desde una actitud que fue percibida como posmoderna, promoviendo nuevas figuras canónicas, como en construir ellos mismos una serie de poéticas enfrentadas al realismo y concentradas en la experimentación formal, la complicidad teórica y un declarado interés por la parodia. En esta línea, la revista *Babel* se concentra en dos operaciones fundamentales: la construcción de un nuevo canon literario –que, como todo canon, ilumina ciertas zonas de la tradición e invisibiliza otras– y la autolegitimación de los propios autores de la publicación, bautizados por la crítica como “babélicos”.

Una de las principales figuras a partir de las cuales *Babel* propuso un nuevo canon fue la figura de Osvaldo Lamborghini (1940-1985), sumamente valorado en su carácter disruptivo y atípico por algunos intelectuales de la generación de los años setenta (especialmente los autores de las revistas *Literal* y *Los Libros*), quienes destacaron diversos aspectos transgresores en la imagen del autor que trascienden a sus propios textos y que van construyendo una suerte de mito biográfico: la militancia de izquierda, las ambigüedades ideológicas, la identidad homosexual, las experiencias marginales, el desequilibrio psicológico, la escritura hermética, los textos subterráneos concebidos “para iniciados”.

Los babélicos tomaron a este autor como emblema y estandarte de sus propias propuestas literarias, aunque para ello resaltaron muy especialmente el valor innovador de sus experimentos con el lenguaje. De hecho, durante la década del noventa, una buena parte de los debates en torno a la revista *Babel* se concentró justamente en problematizar el modo en que la revista se “adueñó” de la figura de Lamborghini, para despolitizarla y obviar los aspectos transgresores de su identidad social.

En este trabajo estudiaremos la circulación de Osvaldo Lamborghini en las páginas de *Babel*. Para ello nos centraremos específicamente en cuatro textos que se publicaron en la revista, durante el año 1989, como respuesta a la reciente publicación, en 1988 (y en una editorial española), de las *Novelas y cuentos* del autor, un material prologado y reunido por César Aira. Tratándose, en el caso de Lamborghini, de un escritor que, hasta el momento, había tenido una circulación local, restringida y fragmentaria, la compilación y publicación internacional de sus obras representó en su momento, para los autores de la revista, una suerte de “desnaturalización” del contexto subterráneo de recepción que caracterizó originalmente a sus obras. Buscaremos en este trabajo responder una serie de preguntas: ¿qué llevó al grupo de *Babel* a interesarse e identificarse con la figura de Osvaldo Lamborghini?, ¿por qué las reseñas sobre este autor que publican los babélicos problematizan específicamente el acontecimiento de la nueva circulación editorial del autor?, ¿por qué en esta problematización se representa la categoría de lo transgresor como un valor opuesto al aumento de circulación de los textos? En última instancia, esperamos que estas preguntas confluyan especialmente en una: ¿se trata en el fondo una discusión acerca del lugar de la literatura argentina dentro de lo que podría concebirse como una “literatura mundial”?

Para intentar responder a estas cuestiones haremos uso especialmente de los conceptos de posmodernidad (tal como lo caracteriza Ihab Hassan en relación al interés posmoderno por

el juego, la antiforma y la dispersión), literatura mundial (remitiéndonos someramente a las propuestas de Franco Moretti) y canon (tal como lo desarrollan Susana Cella –que destaca la relación del concepto con términos como “clásico” o “tradición”–, Noe Jitrik –que opone “lo canónico” a “lo marginal”– y Nicolás Rosa –quien vincula la idea de canon con las operaciones conservadoras del campo universitario).

A su vez, a fin de asediar el objeto de estudio, repondremos una serie de elementos coyunturales que nos permitirán enriquecer el corpus seleccionado, así como la lectura en general de la revista *Babel*. Entre estos elementos, señalaremos particularmente la relación de la revista con 1. las trayectorias literarias y mediáticas de sus autores, 2. otras revistas del período, 3. textos anteriores con los cuales las reseñas que analizaremos están dialogando, 4. las críticas contra *Babel* realizadas por Elsa Drucaroff y por la revista *Con V de Vian* a partir de los años noventa y, finalmente, 5. toda una serie de aspectos contextuales que fueron estableciendo en la época un interés creciente por figuras literarias marginales y transgresoras.

2. El origen del *affair*: Osvaldo Lamborghini en *Literal*

Ya desde el momento de su emergencia, a fines de los años sesenta, la figura de Osvaldo Lamborghini resultó problemática para el campo literario argentino. En 1969, con la publicación de *El Fiord*, su primera obra, se produjo una suerte de polémica encapsulada acerca no solo de los cifrados sentidos ideológicos de ese breve texto, sino también acerca de la fuerte innovación y atipicidad estética que desplegaba.

Escrito durante los dos primeros años del llamado “Onganiato” y publicado al mismo tiempo que textos como *¿Quién mató a Rosendo?* de Rodolfo Walsh y el manifiesto del “tercer cine” de “Pino” Solanas y Octavio Getino, *El Fiord* resultó un texto políticamente desafiante y una ruptura frente a los modelos hegemónicos de la literatura oficial representados por la figura rectora de Borges, pero también por el realismo social comprometido y el compromiso *for-export* del *Boom* latinoamericano. Tal era la fuerza revulsiva del vocabulario y las referencias que circulaban en *El Fiord*, que la editorial donde se publicó, Los Humoristas, tuvo que utilizar el nombre falso de Chinatown para eludir potenciales problemas con el gobierno.

Aunque durante la dictadura de Onganía todavía no existían los recrudescidos sistemas de censura y persecución ideológica que se desarrollarían durante el Proceso militar, el contexto de escritura y publicación de *El Fiord* se asienta fuertemente sobre la transgresión política y el riesgo de la propia integridad. La intervención y ocupación de la Universidad de Buenos Aires por parte del gobierno militar, que se iniciaron en la llamada “Noche de los Bastones Largos” (29 de julio de 1966), confirió a aquel contexto sesentista una imagen clara de los peligros inmediatos que implicaba la militancia: aunque todavía estaban lejos del terror de la Noche de los Lápices (1976), muchos intelectuales universitarios, tras la toma militar del ‘66, quedaron cesantes o fueron forzados a renunciar y, ulteriormente, a exiliarse.

Durante la misma época en que el gobierno de Onganía censuraba y prohibía el estreno de la ópera *Bomarzo* de Alberto Ginastera y en un clima de fuerte tensión política, la publicación de *El Fiord* representó un riesgo que la crítica Elsa Drucaroff se encarga de reivindicar particularmente cuando afirma:

Estamos frente a textos [los de Lamborghini] que esgrimen un autor que insiste en afirmar la autobiografía y en experimentar con su identidad a partir de posiciones de riesgo diversas (riesgo en su definición sexual, riesgo en su pensamiento y acción políticas, riesgo respecto de la razón y el Logos, riesgo al trabajar con las posibilidades extremas de la percepción sensorial, riesgo respecto de los cánones estéticos). (1997, p. 154)

A partir de *El Fiord*, Lamborghini comenzó a colaborar con Germán García, un autor también transgresor que, desde sus reseñas en la revista *Los Libros*, ya elaboraba en aquel momento un culto a la imagen de “autor maldito” al rescatar a la figura de Gombrowicz. García, ese mismo año, sufriría un juicio por censura tras la polémica publicación de su novela *Nanina*. Este autor firmó con seudónimo un posfacio a *El Fiord* que hasta hoy se cita como un texto crítico inaugural del culto a Lamborghini. Al sumarse al grupo Luis Guzmán (que sería el autor de *El frasquito*, una novela que, a pesar de ser celebrada por la crítica como “marginal”, sería un gran éxito de ventas), el trío completo fraguó una revista literaria que llegó a convertirse en “piedra de toque” de su generación: la revista *Literal* (1973-1977). Fuertemente guiada por el psicoanálisis lacaniano difundido por Oscar Masotta,¹ así como por las novedades del post-estructuralismo francés que arribaban a Buenos Aires, la revista elaboró todo un culto en torno a la escritura transgresora y al ideal del autor maldito, marginal y hermético. En el núcleo de este culto campearon las figuras rectoras de Witold Gombrowicz y Macedonio Fernández, ambos autores considerados emblemas de una suerte de literatura anti-oficial o de contra-canon: un “lado B” de ese canon intelectual y clasicista representado por Borges.

Debe destacarse que, frente a la internacionalización de la literatura latinoamericana que se estaba operando en aquel momento a través tanto del *Boom* como de la recepción europea de Borges, *Literal* apuesta por un repliegue: volver a la complejidad de la vanguardia y del experimento con el lenguaje (casi un retorno al martinfierrismo de los años veinte), filtrado, eso sí, por una amalgama lacaniano-barthesiana. De este modo, releen a James Joyce y ven en Gombrowicz y en Macedonio Fernández los emblemas de una literatura cuyo extremo trabajo con el lenguaje los erige en marginales herméticos, casi “ilegibles”, exteriores a las cualidades propugnadas por la cultura oficial (la legibilidad literaria, el buen gusto, el despliegue de “ideas” y la claridad). Lejos del Macedonio inofensivo que había construido Borges (un Macedonio como personaje anecdótico cuya escritura supuestamente no sería fiel a su ingenio oral), García, Guzmán y Lamborghini (a quienes se suman Josefina Ludmer, Oscar Steimberg, Nicolás Rosa y Héctor Libertella, entre otros) comienzan a leerlo con una simbólica actitud contra-borgeana. Un Macedonio que representa una de las maneras de explorar el lado oscuro y culturalmente invisibilizado de la literatura argentina. Esa “literatura sin público” que reivindica en la actualidad Damián Tabarovsky (2004, pp. 7-36).

Lo restringido, lo intraducible, lo impublicable comienzan a convertirse desde fines de los sesenta en categorías que seducen a toda una generación. *Literal* postula la idea de la vanguardia como intriga² y, por lo tanto, como secreto, como contraseña generacional que circula solo entre iniciados. Y, precisamente, Osvaldo Lamborghini vino a llenar esa necesidad de “autor maldito” que buscaba aquel sector del campo literario: el autor cuyos textos (de una escritura revulsiva, compleja y obscena, fraguada, como suele decirse, “*pour épater les bourgeois*”) pudieran convertirse en una leyenda urbana. Textos que en aquellos años circularían en ediciones subterráneas, de poca tirada (aunque con más ventas de las esperadas), o en fotocopias de mano en mano. Al referirse a la circulación restringida de las primeras obras de Lamborghini (*El Fiord y Sebregondi retrocede*), Martín Prieto juzga:

...tanto su asunto –la violencia política argentina puesta en acto a través de la violencia sexual– como la apuesta de su estilo –una escritura, como señala Sergio Chejfec, hecha sobre la base de yuxtaposiciones y de “secuencias abigarradas de sentencias y acciones desprovistas de solución de continuidad” que quebrantan la narratividad–, en su combinación, resultaron excluyentes aun para un público bien predisposto a la experimentación... (2006, p. 433)

No en vano Josefina Ludmer, en 1973, al reseñar *Sebregondi retrocede*, resaltaba la ilegibilidad de Lamborghini como su principal fuerza transgresora, pero también como la cifra de su marginalidad:

Si se conserva la misma actitud que ante un relato clásico o una novela de aventuras sobreviene el tedio, la decepción (resultados característicos no sólo de la novela o la poesía más avanzadas sino del cine y de la música actuales) y correlativamente, la pregunta: ¿a dónde quiere ir esto?, ¿qué sentido tiene? Sobreviene, además, la angustia ante lo que no se cierra en un significado claro y determinado, ante lo que no propone un saber, un sentimiento, una aventura, un conflicto, ante lo vacío y escurridizo de la significación. Surge el “no entender”: cuando no puede responderse la pregunta sobre el sentido de un texto, la salida es el rechazo, la exclusión, la muerte. (1973, p. 2)

Esta ilegibilidad que menciona Ludmer ya es propugnada por el propio Lamborghini en su primer *Sebregondi*: “Vamos a escribir unas cuantas frases para no entender” (2010, p. 31).

Matías Raia, remitiendo al cuestionamiento que Montaldo hiciera originalmente acerca de Aira, se pregunta precisamente por la “idiotez” de esa ilegibilidad: “Es decir, el típico interrogante: ¿Osvaldo Lamborghini es o se hace? ¿Es un genio o un idiota?” (2009, párr. 13). Dentro de la literatura argentina, Lamborghini sería “el idiota de la familia” en ese sentido que Sartre confería a Gustave Flaubert: el escritor que más tarde aprendió a escribir y, por ello mismo, el que llegó a ser el mayor estilista de la lengua, el que hizo que muchos escritores se preguntaran (y la pregunta es de Aira acerca de Lamborghini): “cómo se puede escribir tan bien” (1988, p. 8).

Si bien esa marginalidad que ostentó Lamborghini coincidió con una coyuntura política determinada, que hacía de sus textos pábulo ideal para la censura ideológica, a *Literal* (y también a algunos autores de la revista *Los Libros*), más que una puntual postura ideológica, lo que le interesaba era la maestría para construir una poética disruptiva, la potencia experimental capaz de transgredir las ceñidas formas de la literatura oficial. De hecho, *Literal* y su emblemización de Lamborghini se establecieron como oposiciones declaradas al populismo, al realismo “comprometido” e incluso a las formas más extremas de la militancia literaria de izquierda. Es más, *El Fiord*, que se convirtió inmediatamente en un furtivo objeto de culto entre estos autores, es un texto donde se cifran las tensiones políticas internas del peronismo y del sindicalismo, pero que, pese a la saturación de simbolización política que extiende en sus páginas, no toma una posición identificable o encausable hacia una militancia ideológica específica.

En su posfacio a la primera edición de *El Fiord*, titulado “Los nombres de la negación” y firmado con el pseudónimo de Leopoldo Fernández, Germán García subrayaba lo inasible del juego lingüístico que propone Lamborghini:

Si yo hubiera intentado entrar en la totalidad del texto, habría terminado por borrarlo. Habría inventado un discurso sobre el texto que lo volviese prescindible: es decir, habría llegado al absoluto rechazo bajo la máscara de la absoluta comprensión. (1969, p. 35)

Ya aquí, en este texto que inaugura toda una estirpe crítica consagrada a rumiar la escritura lamborghineana, se establece el primer señalamiento de su inasibilidad: intentar interpretarlo sería borrar sus efectos transgresores y, en consecuencia, el dispositivo crítico no podría abordar la extrañeza y pluralidad interna que este texto viene a fundar. Como dice Ludmer: “¿qué hacer con un texto que, de entrada, se plantea como el revés, la otra cara de la novela, el relato, el poema y hasta del ensayo y el drama tal como los entendemos?” (1973, p. 2).

Entonces ya desde los setenta y desde la revista *Literal* se construye la imagen de un Lamborghini inasible y fuertemente asentado en un efecto literario encapsulado a lo local

y coyuntural, y esto podría considerarse como la primera fase de su recepción en la literatura argentina. Posteriormente, al momento de publicarse por primera vez fuera del país, en 1988, será inevitable que la cuestión de la ilegibilidad permute hacia la cuestión de la exportación: ¿es Lamborghini un autor in-transplantable a otro contexto nacional? No resultará extraño, de este modo, que, veinte años después de la primera edición de *El Fiord*, cuando la revista *Babel* recupere la figura de Lamborghini y analice los efectos de su primera circulación editorial fuera de Argentina, se apele a la fuerza negativa de su escritura: restringida, intraducible, impublicable.³ Categorías todas que, como vimos, la crítica ya venía cristalizando como cualidades lamborghineanas desde los años sesenta. Y tampoco resultará extraño que la lectura de Lamborghini, en esta segunda fase de recepción en los años ochenta, vaya orientándose paulatinamente hacia una legitimación de su escritura como emblema de cierta concepción de la posmodernidad (siguiendo la definición de Ihab Hassan: la actitud posmoderna como privilegio del juego, la antiforma y la dispersión de sentidos)⁴. A su vez, el autor de *El Fiord* se irá fortaleciendo dentro del campo literario, más aún después de su fallecimiento en 1985, como estandarte de una actitud anti-canónica: si, como señala Susana Cella (1998), la noción de canon se liga estrechamente a la configuración cultural de lo clásico y de la tradición, Lamborghini aparecerá como un autor que, aunque no exento de antecedentes en la tradición literaria argentina, se resiste a asentarse como clásico de museo. Si el canon es el conjunto de operaciones conservadoras con las que el campo universitario construye sistemas de inclusión y exclusión (como quiere Nicolás Rosa) y es, como discurso hegemónico, lo opuesto a lo marginal, Lamborghini pasaría a representar precisamente la actitud marginal y anti-académica por antonomasia, incluso hoy, cuando sus efectos se han extendido a la crítica académica de manera legítima y cuando lo que fuera su marginalidad disruptiva ha llegado a establecerse con el peso de una norma cultural.

Si se daba por sentado desde los setenta un estrecho vínculo entre la posibilidad de emergencia de una poética como la de Lamborghini y el ingreso del post-estructuralismo en Argentina, será relevante el problema de cuál sería la clave de lectura para posibles receptores internacionales de este autor: ¿aquella clave que lo liga a la influencia intelectual extranjera (la herencia transgresora de los valores defendidos por Bataille, Foucault, Lacan, Deleuze) o aquella que lo liga al intransferible contexto político argentino (el Onganiato, las internas sindicales de la izquierda, la inminencia del tercer peronismo, etc.)? En todo caso, al publicarse en España, la imagen de Lamborghini como autor inasible y casi secreto resurgirá entre los babélicos bajo el signo del recelo contra su publicación internacional. Y aquí la pregunta por la posibilidad de exportar a Lamborghini (ese autor que había sido justamente la contracara del internacional *Boom* latinoamericano) responderá a una cuestión más amplia: el lugar de la literatura argentina dentro del panorama de una “literatura mundial”.

Podemos pensar estas afirmaciones desde una propuesta actual. En la conceptualización de la literatura mundial, el modelo propuesto en los últimos años por Franco Moretti propone una dinámica según la cual las literaturas “centrales” (las europeas) condicionan históricamente el desarrollo de las literaturas “periféricas” (Asia, África, América Latina, Oceanía). La literatura europea exporta sus *formas* y las marginales las adecuan a los *contenidos* específicos de sus coyunturas locales. Bajo el régimen de este modelo, fuertemente sustentado en el maniqueísmo tajante y ya perimido de *forma* y *contenido*, el fenómeno de Lamborghini se leería, tristemente a mi juicio, como el mero resultado de la exportación de una forma francesa (el sistema de lecturas literarias del post-estructuralismo, el psicoanálisis lacaniano y sus ideas

de experimentación formal y transgresión sexual) y la transposición de esta forma al contexto argentino de violencia política. De este modo, el modelo de Moretti probablemente vería en Lamborghini más a un Bataille acriollado y pasado por el cedazo de Lacan y *Tel Quel*, que a un continuador de las formas derivadas de la representación literaria argentina de la violencia política desde el siglo XIX, cuya escena primaria debería ubicarse más bien en *El matadero* de Echeverría y en “La refalosa” de Ascasubi (cfr. Gamarro, 2006, pp. 41-45; Ludmer, 2000, pp. 155-158). Es precisamente el peligro de esta “mundialización” simplista de la literatura lamborghineana lo que acaso se estaba poniendo en juego en la época en que *Babel* señalaba el problema de la circulación editorial del autor. ¿Actitud conservadora de camarilla por parte de *Babel*, que buscaría apropiarse de un autor minoritario, o bien rechazo a la banalización de una difusión sin control, desnaturalizada de su contexto de origen?

3. La recuperación de Lamborghini por César Aira

Para abordar las cuestiones mencionadas, y antes de acceder a la representación de Lamborghini que se propone desde *Babel*, sería interesante detenernos en el prólogo de César Aira que hace de antesala y carta de presentación de Lamborghini en España. Si en una primera fase de recepción y legitimación de la figura de Lamborghini (la operada desde *Literal* y *Los libros*), se preconizaba la transgresión vanguardista y la experimentación con el lenguaje, antes de llegar a la segunda fase operada por *Babel*, debe colocarse, a modo de puente modulante, la lectura que hace Aira.

Podría sospecharse que en gran parte la actitud de incomodidad de los babélicos frente a la edición española proviene de un descontento no declarado con el prólogo aireano (a pesar de que Aira es una figura sumamente valorada en la revista). Un descontento quizás basado en la idea de insuficiencia: un prólogo que no solo no dice todo lo que debería decir, sino que, además, lo poco que dice resulta en cierto modo ambiguo y, por ello mismo, acaso no representa fielmente esa imagen de Lamborghini con la que *Babel* suscribe.

En 1988, la editorial barcelonesa Ediciones del Serbal publicó la primera compilación de la obra de Lamborghini, que aparece con el título de *Novelas y cuentos* (y que ya no es la misma que la homónima en dos volúmenes que actualmente circula por Random House). Organizado y prologado por César Aira, quien inmediatamente se construyó a sí mismo como albacea y legatario del recientemente fallecido Lamborghini, el volumen representaba no solo la compilación de textos dispersos e inéditos, sino también la promesa de una circulación ampliada, más allá de la restricción nacional (y casi estrictamente porteña, cabe decir). Los tiempos del “autor oculto” parecían dar fin con este acontecimiento editorial.

El prólogo de Aira a esta edición se convirtió en un texto programático tanto de esta nueva instancia de legitimación de Lamborghini como de la propia canonización de Aira como lector autorizado (a la luz de su poética disruptiva, Aira construía en esos años un sistema de lectura donde convivían Lamborghini y Copi con Puig, Pizarnik, Arlt y una relectura atenta de las teorías vanguardistas de Marcel Duchamp y John Cage). Asimismo, este texto fue objeto también de polémicas específicas en torno a la adecuación entre la imagen que Aira construía allí de Lamborghini y la biografía “real” del autor. No en vano Elsa Drucaroff denunciaría a mediados de los noventa cómo Aira había desfigurado los aspectos más incómodos y transgresores de la identidad social de Lamborghini para convertirlo en un aséptico y elegante experimentalista: una operación discursiva desde la cual Aira borra al Lamborghini militante,

homosexual, drogadicto, loco y lo “purifica” para hacerlo ingresar al gusto posmoderno: un Lamborghini “despolitizado” (cfr. Drucaroff, 1997). Según María Virginia Castro, para Aira, “Lamborghini es un lector tan erudito como el mismo Jorge Luis Borges” (2013, p. 3).

Pero es que, si algo le interesaba especialmente a Aira acerca de Lamborghini, esto no era el mito del poeta maldito⁵ –que, al fin y al cabo, no deja de ser un mero efecto de sentido– sino más bien su innovación en el nivel de los procedimientos literarios. “Cómo se puede escribir tan bien”, encomiaba Aira en el prólogo, y sostenía la idea de la prosa lamborghineana como una prosa “perfecta”. Aislar el procedimiento, obsesión aireana por antonomasia, parece orbitar sobre el prólogo.⁶ Descubrir el secreto de Lamborghini, el secreto de “cómo se puede escribir tan bien”:

Incidentalmente, recuerdo que Osvaldo tenía un método para escribir cuando, por alguna razón, “no podía escribir”: consistía simplemente en escribir una pequeña frase cualquiera, y después otra, y otra, hasta llenar varias páginas. Algunos de sus mejores textos (como *La mañana*) están escritos así; y podría pensarse quizás que todo está escrito así. (1988, p. 9)

Ahora bien, Aira no señala de ningún modo la significación a nivel de consagración editorial que comporta la publicación que prologa. Nada hay en el prólogo, escrito para esta edición extranjera, acerca de este nuevo circuito editorial adonde irá a desfilar Lamborghini, ni acerca de los problemas que pudiera implicar esta ampliación y probable propagación de nuevos lectores. Como obturado por una cerradura donde la “muerte del autor” de Barthes y Foucault es casi un axioma, Aira solo se concentra en el enigma que la escritura de Lamborghini representa como procedimiento. Incluso todas las anécdotas relatadas por Aira (siempre epigramáticas, donde Lamborghini se destaca como un excéntrico obsesionado enigmáticamente por las frases, dispuesto siempre a espetar fórmulas y consignas) solo contribuyen a ensombrecer el nivel político de la biografía y a subrayar la imagen de un dandy reflexivo y refinado, un experimentalista del lenguaje que buscaba, más que la abyección porno-política, la paradoja y la fuerza de un estilo perfecto, una suerte de Flaubert filtrado por Duchamp, un trasunto de Borges, un obsesivo de la perfección, pero con el talento suficiente como para no necesitar jamás de la corrección. Aira es sistemático en la inversión que opera sobre los estereotipos de un Lamborghini alcohólico, paranoico y disoluto. Aira propone un opuesto:

Osvaldo era un señor apuesto, atildado, de modales aristocráticos, algo altivo pero también muy afable. Su conversación deslumbraba invariablemente. Nadie que lo hubiera tratado –así fuera unos pocos minutos– dejaba de recordar, para siempre, alguna ironía, una réplica perfecta, un retrato de insuperable acuñación; no sólo en eso se parecía a Borges: tenía algo de caballero anticuado, con ángulos un tanto ladinos, de gaucho, cubiertos por una severa cortesía. Además, lo había leído todo, y su inteligencia era maravillosa, dominadora. Fue venerado por sus amigos, amado (con una constancia que ya parece no existir) por las mujeres, y respetado en general como el más grande escritor argentino. Vivió rodeado de admiración, cariño, respeto, y buenos libros, que fueron una de las cosas que nunca le faltaron. No fue objeto de repudios ni de exclusiones; simplemente se mantuvo al margen de la cultura oficial, con lo que no perdió gran cosa. (1988, p. 10)

Esta inversión que hace Aira es precisamente el núcleo polémico de la crítica que ejercerá Elsa Drucaroff, quien percibiría en esta representación casi un descaro ideológico: “El prólogo termina con algo cuyo comienzo haría reír a 99 de cien personas que hayan conocido a Osvaldo Lamborghini” (1997, p. 152).

Es curioso, sin embargo, que Drucaroff, al denunciar la manipulación que hace Aira de la figura de Lamborghini, coloque a los babélicos dentro de esa misma línea: la de los despolitizadores de Lamborghini.⁷ Para Drucaroff, las reseñas publicadas en *Babel* siguen el mismo itinerario de Aira desde el momento en que acentúan en Lamborghini el juego

experimental con el lenguaje, el dandismo, el estilo, y obstruyen con ello lo político de la imagen biográfica del autor.

Precisamente, deberíamos detenernos a continuación en las reseñas publicadas en *Babel* para identificar no solo los recursos con los que se construye una imagen de Lamborghini y se problematiza acerca de su circulación, sino también para buscar posibles marcas que, en contra de lo que percibe Drucaroff desde los años noventa, demuestren una cierta discontinuidad y hasta oposición con el prólogo de Aira.

4. **En *Babel*: Lamborghini y la inocencia de la transgresión (Luis Chitarroni y Alan Pauls sobre la publicación de *Novelas y cuentos* de Osvaldo Lamborghini)**

Años antes de que Elsa Drucaroff atacara el prólogo de Aira, la revista *Babel* publicó una serie de textos sobre Lamborghini. Estos, sumados al mencionado prólogo de 1988, serán leídos por Drucaroff como una sola masa discursiva e ideológica.

Es quizás aquí, en la apropiación que hacen los babélicos de la figura de Osvaldo Lamborghini (así como en la ulterior polémica), donde se concentra la mayor densidad de operaciones discursivas que ponen en juego la cuestión del canon y, en última instancia, la posición del propio grupo de *Babel* en el campo literario argentino. Dos son las notas fundamentales de este uso de la figura de Lamborghini: la identificación grupal con un tipo específico de transgresión y, a su vez, si se revisan los proyectos creadores de cada autor del grupo, una evidente y paradójica falta de continuidad o imitación del autor que representa esa transgresión.⁸

El gusto por la literatura del límite que representa Lamborghini queda arrojado más bien a un interés crítico, a una toma de posición disruptiva con respecto a una geografía del gusto que, en aquel momento de la literatura argentina, tenía pautas para las cuales la transgresión que proponía el autor de *El Fiord* resultaba poco más que inclasificable. Es contra estas pautas, contra las complacencias de la institución literaria, que *Babel* propone un autor completamente *ad hoc* para lo que sería un intento de hacer una transposición de la crítica post-estructuralista francesa al panorama literario nacional. El malditismo de Lamborghini (es decir, la contaminación de su obra por su vida, pero esa vida entendida también como texto) se convierte en pretexto para que *Babel* defienda una cierta relación del autor con la literatura: una cierta pureza de la exterioridad, de la anti-institucionalidad. A fin de cuentas, se defiende, a través de la emblemización de Lamborghini, un pensamiento del “afuera” (afuera de la academia, afuera de la literatura, afuera de la “cultura”).

En todo caso, Lamborghini funciona como emblema de “literatura-límite”⁹ para el grupo y como bravata contra ciertos gustos esclerotizados que convivían en la literatura argentina: desde el realismo comprometido de los años sesenta y setenta, hasta la resaca del *Boom* latinoamericano y los alegorismos políticos más banales. Ya al reeditarse en *Babel* el ensayo borgeano “El escritor argentino y la tradición”, el copete del texto afirma que se espera que refrescar los argumentos de este ensayo clásico funcione “como remedio para abrigar la esperanza de zonceras menos recurrentes en las esforzadas letras de la patria” (*Babel*, no. 9, 1989, p. 46). Lamborghini es un embate extremo contra esa literatura que Caparrós, en uno de los manifiestos de la revista, bautiza irónicamente como “Roger Rabbit”: esa literatura que mantiene la ingenuidad de creer que puede intervenir en la realidad. No en vano desde ese manifiesto de Caparrós, donde *Babel* se declara contra la “ilusión mimética” del realismo

y contra la politización de la literatura, la figura de Lamborghini tendrá un encanto especial para el grupo. Un emblema contra la ingenuidad. Como veremos, es otra la ingenuidad que defienden los babélicos: no la ingenuidad de la literatura “comprometida”, sino la inocencia de la transgresión, la inocencia de quien piensa y escribe desde afuera de todo, incluso desde afuera de las ideologías, si es que eso es algo posible.

Si bien son cuatro los textos donde se escanda la presencia de Lamborghini en *Babel*, escritos por Alan Pauls, Luis Chitarroni, Sergio Chejfec y Milita Molina, el punto de partida de estos, la referencia obligada que comparten, es el ya mencionado prólogo que escribió César Aira. En los términos del género de la reseña, predominante en *Babel*, la discusión sobre la figura del autor de *El Fiord* se presenta en el marco de una reseña (dentro de la sección “El libro del mes”) de la edición barcelonesa prologada por Aira. Si, como ya vimos, esta edición inaugura la circulación editorial “masiva” de Lamborghini –quien, hasta su fallecimiento en 1985, había sido difundido solo en ediciones ocultas, de reducida tirada, y en fotocopias que circulaban de mano en mano–, es esta condición de secreto, y la paradoja de una circulación masiva, el tema que obsesiona a los babélicos en sus reseñas del libro (aunque este aspecto no había sido atendido por Aira en el prólogo). Al ser pertenecientes ellos a una generación para la cual el tráfico clandestino de Lamborghini era una suerte de contraseña, de pertenencia a una zona del mundo literario argentino, la publicación de este autor en España y en una tirada amplia representa el fin de algo y el comienzo de otra cosa. Es en esta nueva coyuntura para la lectura de Lamborghini que los autores de *Babel* buscan acomodarse y para ello elaboran un balance: ¿cómo se leerá a un autor que, hasta el momento, había dependido tanto del mito elaborado en torno a su carácter de oculto y prohibido como del efecto con que esto nimbaba su escritura? Por un lado, se construyen a sí mismos como parte de esa generación de “lectores subrepticios” (como dice Chitarroni), que custodiaron la literatura de Lamborghini con “el entusiasmo privado o la manía –*mientras se publicaban libros en la Argentina*– de coleccionar fotocopias” (1989, p. 4). Remiten al mito de Lamborghini, a la superstición de sus efectos, pero también se preguntan, aparentando un estado de asombro, qué sucederá con una obra cuyo principal horizonte de recepción estaba ligado a la clandestinidad, a la tipografía de las ediciones *princeps* que recuerda Pauls, a su materialidad única, a la irreproducibilidad de su instancia. En fin, al “aura” benjamínea que rodeaba a una superstición de élite que, convertida en libro de circulación masiva, perdería el sustento de su valor:

¿Qué lectores habrá, para estos textos que resucitan hoy tan bien vestidos, casi opáparos de lujo? O mejor: ¿qué lectores *crearán*, ellos, que siempre se negaron al pacto y al consenso, ahora que la literatura argentina ha reescrito sus contratos...?... *Novelas y cuentos* puede inaugurar la cadaverización de Lamborghini, o lo que es lo mismo, su digno y silencioso destino de museo... (Pauls, 1989, p. 5)

¿Qué quedará de Lamborghini en este viraje, en esta suerte de robo? *Babel* parecería añorar aquella circulación restringida y, aunque expresa la duda morbosa de cómo podría trasladarse la delicadeza de la superstición generacional a una recepción ampliada, flota también el miedo a los nuevos lectores, a la banalización, a la violación del aura.

Para Chitarroni, la difusión de Lamborghini, encarnada en el prólogo de Aira, introduce el problema de que tanto seguidores como detractores del autor de *El Fiord* buscarán una caricatura, un conjunto fijo de cualidades para emblematizar. Ese sería el principal riesgo de banalización:

Pero, al fin de cuentas, hay en los argumentos del discípulo [Aira] una ambigüedad depravada que siempre defraudará, a los detractores tanto como a los feligreses. Y es que unos y otros querrán un maestro constante o una

aversión fija, una circunstancia sin yo o un yo con circunstancia. Nada les gustará leer, si de enemistad se trata, algo distinto de un epitafio. No querrán entender, si se trata de feligresía, que los excesos de taradez que acarrea un seguimiento menos distanciado volverían ilimitada la tarea de imitación. Aira los trata con despiadada ecuanimidad, y hasta deja asomar una clave en la parábola del magisterio que intercala: el maestro dice algo que el discípulo oye mal; el discípulo lee en la mirada del maestro (o en el pasado mismo) una especie de consagración del malentendido. En esa anécdota satori, el discípulo ya es, aparte de prologuista, maestro. (Chitarroni, 1989, p. 4)

Esta nota de Chitarroni es la única de las cuatro publicadas en *Babel* donde se defiende explícitamente la ambigüedad del prólogo aireano, una ambigüedad que aparece legitimada como un rasgo de la complejidad con que Aira hereda la escritura lamborghineana, pero que no por ello deja de producir una imagen “ilusoria” del autor (1989, p. 4).

A su vez, en ambas reseñas lo que se destaca de la transgresión lamborghineana es la lengua, lo que Chitarroni llama la “travesía del estilo” (1989, p. 4), un hallazgo estilístico sustentado en la unidad de la frase.

Lejos de la ingenuidad de la literatura “Roger Rabbit”, Chitarroni defiende la “inocencia” de la transgresión lamborghineana apoyándose en uno de los apotegmas, típicamente post-estructuralistas, de la revista *Literal*: “Si la cultura es culpable, nuestra inocencia no tiene límites” (Id.). Y Chitarroni expande este eslogan a la emblemización de Lamborghini:

Y ya que de inocencia se trataba, la literatura de OL es la primera que aparece con los rasgos y las fauces de la impunidad. Cuando el divertimento de una fracción local de aficionados y profesionales era la “transgresión”, OL podía exhibir una larga lista, no ya de “textos”, sino de relatos y poemas y fragmentos de novelas que hacían imposible la lectura de los “textos”, simplemente porque había atravesado lo aleccionador y convencional de esas bravatas y había llevado –él solo– ese malestar a un punto sin retorno. (1989, p. 4)

Por otro lado, para Pauls, Lamborghini, a medio camino entre Borges y Kafka, entre Ascasubi, Puig y Gombrowicz, posee su grandeza en la intervención y manipulación que hace de la lengua, y la invención que hace de una lengua “argentina”: “¿qué libros, “de literatura argentina” podrían jactarse de interpelar así la lengua (la nacionalidad) que los arrulla y de la que se dicen tributarios? Toda la literatura de Lamborghini se sostiene en ese *desafío*” (1989, p. 5).

Para Pauls, la transgresión que Lamborghini ejerce sobre la lengua se disemina fuera de la literatura, un “hacer sonar la lengua” que derrama la pregnancia de su estilo a otras zonas de la cultura, como ser el rock nacional. En este “hacer sonar la lengua” con que Pauls define a Lamborghini resuena la formación barthesiana del crítico, donde se privilegia aquello que Barthes bautizaba en los setenta como “plural literario”, “literatura escribible” o “libre migración interna de los significados”, en oposición a la “literatura legible” con que la alta cultura lee restringidamente a sus clásicos. Para Pauls, Lamborghini dispersa los sentidos de la lengua hacia un plural que ya no solo impacta en lo que la cultura llama “literatura”. El riesgo, para Pauls, en todo caso, sería el de leer demasiado literariamente a Lamborghini. Se explica entonces el temor a una recepción ampliada del autor, una recepción que podría no capturar la sutileza de ese juego donde el valor literario del autor radica precisamente en el uso de una lengua que se hace sonar más allá de los usos literarios. Y es en esta deriva que Pauls ve lo que podrían ser atajos, fuera de la literatura, hacia los mejores herederos de Lamborghini (menciona letras de Sumo y del Indio Solari).

Por otro lado, en la constante interpelación con que ambas reseñas parecen increpar a un “ellos” (la literatura institucional, la “alta cultura”, pero también los *soi-dissant* “transgresores”) desde un “nosotros” (los “lectores subrepticios”, los auto-percibidos como auténticos herederos), Lamborghini se erige en emblema de *desafío* generacional. Lo que solo una élite puede leer correctamente por estar en esa posición privilegiada, a la vez muy adentro

y muy afuera: lo suficientemente dentro como para conocer los códigos culturales necesarios para leer a Lamborghini (son autores fuertemente vinculados al periodismo cultural y el reinicio de la academia humanística durante la recuperación democrática), lo suficientemente afuera como para no permitirse la lectura banalizada de museo (son exteriores al canon tanto de la alta literatura de estirpe clásica y oligarca como de la literatura políticamente comprometida).

Mariana Catalin considera que este debate babélico en torno a Lamborghini funciona como síntoma fundamental de la temporalidad “entre épocas” que se pone en escena en la revista. Para la autora, discutir a Lamborghini en ese momento implica cuestionarse acerca del problema de la vanguardia: ¿cuál es la forma legítima de apropiarse de la vanguardia?, ¿qué apropiaciones culturales neutralizan la transgresión de lo vanguardista?:

cómo apropiarse de Lamborghini introduce el problema de la apropiación de una escritura vanguardista y el temor de que esa apropiación posibilite su cooptación por la academia o el mercado, es decir, la institucionalización. La pregunta entonces se extiende más allá de la figura del autor: al lado de la legitimidad de la apropiación, de la discusión específica que produce la figura de Lamborghini, se piensa en qué hacer con una escritura vanguardista. (2012, párr. 31)

Alan Pauls lo decía claramente en el comienzo de su reseña: “La edición de *Novelas y cuentos* acaba con un mito y funda otro” (1989, p. 5). Casi quince años más tarde de su reseña en *Babel*, Pauls escribe una nota para *Página/12* en homenaje por la primera antología de Lamborghini publicada en Argentina (por Sudamericana), una suerte de repatriación simbólica de los restos del autor. En este texto, que puede leerse como una tardía continuación del publicado en *Babel*, recuerda aquel episodio de internacionalización de Lamborghini a fines de los ochenta, por la edición barcelonesa, resaltando y explicando algunas de las notas esenciales de la misma postura mantenida anteriormente:

A fines de los años ‘80, cuando un primer *Novelas y cuentos* salió en España, bajo el sello Serbal, la lamborghiniología porteña no supo bien qué pensar. Por un lado había euforia: la edición incluía un puñado de inéditos largamente esperados (Las hijas de Hegel, El Pibe Barulo, El Cloaca Iván) y reunía por primera vez en un solo volumen –y con tapa satinada!– lo que la comunidad lamborghiniófila ya se había acostumbrado a leer, más bien a gastar, en las ediciones casi clandestinas de Chinatown (*El fiord*) y de Noé (*Sebregondi retrocede*), en revistas exquisitas pero extinguidas (*Innombrable* publicó “La causa justa”) o en fotocopias mugrientas (“Matinales”, “Neibis”). Por otro, un cierto malestar: ¿estaba bien sacar al maldito de su aguantadero y emparedarlo entre dos cartones suntuosos, oficializando con la dignidad burguesa del Libro las injurias, la violencia, los fantasmas deformes que sus feligreses habían aprendido a gozar en subediciones estilo fanzine? Y ¿estaba bien que la responsable de ese inesperado ascenso social del monstruo fuera una editorial española? (2003, párr. 1)

Vuelve a oponerse aquí el cuestionamiento por la oficialización e internacionalización de Lamborghini. Destaca en su discurso la oposición entre la edición clandestina, la fotocopia mugrienta, el fanzine, por un lado, y el Libro, con mayúscula, por el otro. Sigue preguntándose, ¿la cultura “oficial” podrá comprender el goce originario de esa lectura subterránea, la transgresión y la carga de violencia que tuvo en su contexto de emergencia? Pauls menciona cómo algunos de los temores presagiados en 1989 se cumplieron no solo en la banalización de Lamborghini como consecuencia de su mayor circulación, sino principalmente en la distorsión y dispersión de las *versiones*: el Lamborghini de Aira, el de la academia, el de cierto rock nacional, etc. Y Pauls se pregunta, “¿a quién creerle?”. De entre estas representaciones diferentes y a veces opuestas, ¿cuál corresponde al Lamborghini “original”? entre las lecturas de Germán García y los literalistas, durante la primera fase de recepción de Lamborghini, y la lectura de Aira, ¿cuál sería la verdadera?

Resulta curioso que cuando ya ha pasado ese juvenil fervor antipolítico que mantuvieron los babélicos a fines de los ochenta, en su nota de 2003 Pauls, para recordar a

Lamborghini, no se atreva todavía a acentuar el contexto político e ideológico que dio forma a la transgresión del autor (solo menciona al pasar “las voces sociopolíticas que todavía aúllan en sus obras”), ni nombre siquiera al peronismo como trasfondo significativo de sus obras. La única ocasión en que menciona el contexto de la dictadura y el exilio de Lamborghini, lo hace para relativizar su valor como clave hermenéutica para sus textos. Pero es que es otro el interés de Pauls. Le interesan la transgresión del lenguaje, la política de la literatura más que la literatura política, pero también lo esencialmente literario de Lamborghini, lo encapsulado de sus efectos nacionales (Lamborghini como “pura” literatura) frente a la impostura de querer manipular ideológicamente su inasible figura de autor.

En todo caso, es evidente que, para algunos sectores críticos, ha quedado fijada la idea de que la referencia política en Lamborghini hace a la “esencia” de su escritura y que, por lo tanto, todo intento de continuar obviando tales referencias, implica una desnaturalización. Precisamente, Martín Prieto, al señalar la continuidad con Lamborghini que Alan Pauls procura establecer en sus propias obras literarias (pensemos en *El pudor del pornógrafo* o en *El coloquio*), nota que, al seguir a su “maestro”, Pauls lo hace “vaciando de política y de contexto el mismo escenario que en Lamborghini se estremecía alrededor de sus claves política y contextual” (2006, p. 436). Resuenan aquí, sin duda, las denuncias de Elsa Drucaroff. Sin embargo, puede notarse que entre Aira, Chitarroni y Pauls se mantienen ciertas discontinuidades: donde Chitarroni quiere leer el prólogo de Aira como una jugarreta ambigua y perversa de éste, Pauls prefiere detenerse en la “cadaverización de Lamborghini” y en el “digno y silencioso destino de museo” (1989, p. 5) que puede provocar la edición de *Novelas y cuentos*, a la vez que, años después, confesará que la versión que Aira construye de Lamborghini no deja de ser una de las tantas (y acaso voluntarias) deformaciones de la imagen de autor: “la [versión oficial] de Aira, que hace hincapié en la obra de Lamborghini, la leo en realidad como una variante peculiar del autorretrato (el autorretrato de Aira)” (2003, párr. 2).

Pauls y Chitarroni, sin embargo, comparten ese temor por lo que implica la edición española de Lamborghini: la banalización tanto de los “feligreses” como de los “detractores”, que buscarán un estereotipo de autor maldito. El temor frente a lo que la integración a un canon puede provocarle a una poética cuya fuerza radica en su marginalidad (¿es acaso posible la *contradictio in adiecto* de un canon de lo anti-canónico?) y, a la vez, el temor frente a lo que implica ampliar la recepción de una obra cuyos efectos radican en los códigos restringidos y locales de su recepción original (ese temor de Pauls que Dabove y Brizuela señalan como “comprensible pero algo elitista”, “elitista, porque reproduce el temor clásico de los mandarines de la alta cultura frente a las derivas de la industria cultural” [2008, pp. 15-16]).

Sin duda el hecho de que esta ampliación se produzca en una edición extranjera disemina la cuestión hacia la mundialización de una literatura que funciona con base en códigos fuertemente coyunturales. Una mundialización que querría leer a Lamborghini desde esquemas de funcionamiento global (Lamborghini como derivado latinoamericano de la estética post-estructuralista y lacaniana) que resultarían en la desnaturalización definitiva de un autor cuyo ecosistema natural parecería la periferia del canon y el encapsulamiento local de su recepción. Dabove y Brizuela reproducen este problema al apuntar hacia “esa imposibilidad de traducción” que define el funcionamiento del humor negro lamborghineano (2008, pp. 14-15). Una imposibilidad por estar restringido no a la lengua castellana, sino más bien la “lengua” argentina.

El disenso más claro recaerá en los otros dos textos publicados en *Babel*, los de Sergio Chejfec y Milita Molina. Allí, los elementos planteados por Chitarroni y Pauls pasarán más

evidentemente al terreno del debate. Si hemos visto que entre Aira, Pauls y Chitarroni no hay esa homogénea “Operación Lamborghini” que denuncia Drucaroff, en los de Chejfec y Molina veremos cómo se acentuará aún más la heterogeneidad discursiva con que se discutió a Lamborghini en *Babel*. A su vez, veremos en el disenso cómo si esta revista representa la segunda fase importante de la recepción y legitimación de Lamborghini, no se trata de una lectura uniforme, sino más bien de una reposición del autor a través de la figura del debate.

5. Figuras de disenso: el otro Lamborghini de *Babel* (Sergio Chejfec y Milita Molina)

Chitarroni y Pauls se centran en una lectura generacional y laudatoria de Lamborghini: al encomiar las políticas lamborghinianas de la lengua, derivan inevitablemente en el problema de asir su figura de autor o de hacerlo circular fuera de su recepción restringida. Sergio Chejfec, por su parte, en el número siguiente de *Babel* (1989, p. 21), aborda el problema de Lamborghini desde otro ángulo, focalización que queda supeditada a una valoración contraria a la que promulgaban Pauls y Chitarroni.

Chejfec repone el problema del “fraude” como núcleo perverso de la actitud de culto que caracteriza a las vanguardias. Su reseña podría leerse como un disenso parcial con respecto al Lamborghini de Aira, Pauls y Chitarroni. Como una relativización no solo de las supersticiones y mitos que Pauls expuso, sino también del propio valor de la escritura del autor de *El Fiord* (el “chiste” de tildarlo de “genio”, según Chejfec, es más bien síntoma de “la indigencia literaria argentina”). Por un lado, cuestiona ese fervor con el que se busca canonizar a Lamborghini y, por el otro, condena ese lugar común desde el cual la obsesión por la biografía del autor construye un estatuto de “maldito”. El mito del artista de vanguardia y de la relación romántica entre vida y obra. Chejfec desmitifica al respecto:

por más transgresora o emblemática que haya sido su vida, el interés por ella obtiene cierta pertinencia cuando por el espesor estético de la obra se hace necesario pedirle algo más a la biografía del escritor. Osvaldo Lamborghini cumple con algunos requisitos, pero con otros no. (1989, p. 22)

En todo caso, Chejfec, que explicita su desacuerdo con la mitificación/mixtificación del anecdotario del autor que hace Aira en su prólogo, se posiciona del lado, no de los “subrepticios lectores”, linajudos, que conocieron personalmente a Lamborghini y que leían sus originales o sus fotocopias, y que los contrastaban con la vida del autor, sino de los nuevos lectores, advenedizos, que lo leerán desde la nueva publicación de *Novelas y cuentos* y que, al hacerlo, no valorarán la obra “encandilados por ese anecdotario que la presenta como causa y síntoma de malestares” (1989, p. 21). Y estos nuevos lectores, según Chejfec, pueden prescindir del fetichista y convencional anecdotario con el que los entusiastas de Lamborghini reproducen, a fin de cuentas, la trayectoria estereotípica del artista de vanguardia. Un estereotipo cuya simplicidad, en todo caso, no haría más que atentar contra la complejidad y la inasibilidad del autor. Ya desmontado el biografismo del culto a Lamborghini, Chejfec arremete contra su valor literario. Lo que Pauls veía como las principales virtudes de Lamborghini como narrador (la discontinuidad de su escritura, el peso de su enunciación “abigarrada”), todas asimilables a cierta imagen de posmodernidad (cfr. Hassan, 1982), Chejfec (1989, p. 22) las percibe como limitaciones y, a lo sumo, como virtudes que pertenecen más al dominio de la poesía que al de la narrativa (“escribe por yuxtaposición... y no alrededor de la idea de sucesión”). A su vez, no deja de mencionar el carácter reduccionista que implicaría una lectura de los textos

lamborghineanos, meramente alegórica, que solo leyera en ellos el sistema de remisiones a la coyuntura política nacional. Con este argumento Chejfec desmonta de antemano gran parte de las lecturas que se harían posteriormente.

Si Pauls se preguntaba qué nuevos lectores tendrá Lamborghini a partir de la edición española, Chejfec directamente trae a colación cómo el propio autor de *El Fiord* obstruye las condiciones de recepción y produce una escritura tan hermética que termina asemejándose a ciertos géneros íntimos, como el diario personal: parecería aquí ponerse en duda entonces la condición misma de “publicabilidad” de Lamborghini, a razón de la imposibilidad comunicativa que poseen sus textos. Tal como si Chejfec estuviera afirmando a nivel subtextual que, si Lamborghini llegó a ser publicado, solo se debe al culto desmedido montado en torno a su figura. Y es que, como ya dice el autor de *Lenta biografía* en esta reseña, discutir a Lamborghini no solo implica una discusión sobre el gusto literario, sino también sobre el significado profundo de los actos de legitimación cultural: la cuestión del canon:

Prólogos, reseñas y comentarios son instrumentos ideales para convalidar o inaugurar tradiciones y genealogías; todos abrevan en el campo lábil de la opinión. Cuando la materia es casi contemporánea –como en este caso– sentimos que esos intentos quieren cambiar nuestra geografía literaria –a su vez sin duda totalmente arbitraria–. Osvaldo Lamborghini, para mí, consiste en una estribación lejana en la frontera de La Llanura de los Chistes [modo en que Lamborghini denomina a la Argentina en “La causa justa”]. (1989, p. 21)

El disenso de Chejfec es comprensible si lo cotejamos con el derrotero particular que seguirá su propio proyecto creador, donde la órbita de la escritura de Onetti y Saer lo distanciará de los experimentalismos de Pauls, Chitarroni o Aira. Este desacuerdo con respecto a un punto tan fundamental dentro de *Babel* como lo es el valor de Lamborghini, puede permitirnos percibir algunas de las heterogeneidades internas dentro del núcleo duro del grupo e incluso anticipar la manera en que las poéticas e intereses de los autores se irían distanciando (quizás no sería errado colocar a Matilde Sánchez y a Chejfec como los autores que más llegan a distanciarse de la axiología literaria de *Babel*).

Vuelve aquí la cuestión del estatuto de la literatura argentina dentro de una literatura mundial: si Pauls y Chitarroni temen por la apertura receptiva de Lamborghini, temen por la banalización que una exportación del autor puede propiciar, Chejfec se detiene un metro antes al dudar directamente del valor literario. Solo “la indigencia literaria argentina” parecería ser la causa de que un autor como Lamborghini llegara a convertirse en un “genio”. Esa “inasible catadura de Osvaldo Lamborghini” que señala Chejfec sería la limitación fundamental de su canonicidad. Los efectos encapsulados de su recepción original no serían entonces las condiciones restringidas de un gusto selecto para iniciados, un gusto difícil de trasplantar a otro marco cultural, sino que demostraría justamente las limitaciones propias de ese autor y su dependencia excesiva del mito tejido en torno a su figura biográfica. En el canon de una literatura mundial, desde la lectura de Chejfec, acaso no se necesite tanto a un Lamborghini.

Sucesivamente al texto de Chejfec, el número 11 de *Babel* publica una nota de opinión de Milita Molina titulada “La historia ausente”. Aquí, al menos dentro de la revista, se cierra (aunque no se clausura) la discusión en torno a la figura y la escritura de Lamborghini. Aunque al comienzo rescata el gesto de Chejfec de dudar de la biografía como clave para acceder a un autor, en la nota se dedica a derribar algunos de los elementos que los tres textos anteriores tomaban como axiomas. Con un estilo deconstructivo para argumentar, Molina rescata la necesidad de hacer circular a Lamborghini, con lo cual apaga las dudas declaradas por Pauls: si éste se preguntaba por los futuros lectores, Molina neutraliza la cuestión negando la mera

posibilidad de que Lamborghini sea legible. Una escritura a la que culturalmente no se le debe exigir *legibilidad* no requiere ningún cuestionamiento en torno a sus *lectores*. Pero, además, también desestima la construcción que hace Pauls de un “nosotros” formado por lectores “originales”. La élite de lectores que accedieron a Lamborghini cuando este todavía era parcialmente secreto, para Molina, tampoco configura una garantía receptiva: si el autor de *El Fiord* no es legible, no solo son irrelevantes los futuros lectores, sino que tampoco hay una autoridad de lectores del pasado que puedan erigirse en dueños de su escritura. Por otro lado, la refutación a Chejfec es más intensa y sistemática. Molina menosprecia el argumento negativo de este según el cual la escritura de Lamborghini, en su ilegibilidad, no lograría comunicar y, por lo tanto, no haría más que obstruir cualquier recepción. Molina, en oposición, afirma: “El gesto que Chejfec solidariza con el diario íntimo y otras manías supone, en cambio, toda una teoría del eficientismo y el optimismo comunicativo que intenta hacer de la falta de secreto profesional una actividad clandestina” (1989, p. 33).

Se pone en balance aquí la tensión que los tres textos anteriores de *Babel* construyen entre lo público y lo privado. Pauls dudaba acerca de hacer más público a Lamborghini: publicarlo masivamente implicaría sacarlo de la esfera privada de sus “lectores subrepticios” originales; Chejfec, por otro lado, al considerar la escritura lamborghineana como demasiado “privada”, y por ello ilegible, parecería negar la necesidad cultural de hacerlo público, es decir, de publicarlo. Molina ve en esa tensión entre lo público y lo privado, en esa necesidad de Lamborghini de publicar algo que por su ilegibilidad parecer remitir a la esfera de una escritura privada, la fuerza principal e inalienable del autor, su fuerza política. Mariana Catalin afirma sobre esta nota: “[la] lectura [de Molina] tiende a rescatar los rasgos vanguardistas de Lamborghini (y los alcances “políticos” de la palabra en su obra), aquellos que impedirían la cooptación” (Catalin, 2012, párr. 36). Justamente, para Molina, si hay una lectura que esté “cadeverizando” a Lamborghini, no es la amenaza de los futuros lectores, como quiere Pauls, sino la lectura de quienes se dicen más allegados al autor: la de aquellos que quieren llevar a Lamborghini hacia una lectura “actual”. Esos lectores de posvanguardia que quieren ver en Lamborghini a un parodista o a un transgresor pornográfico. Molina ve la transgresión en otro elemento: el carácter inasimilable de su escritura, aquello que se niega a ser clasificado, aquello que nunca va a jugar a favor de ninguna vanguardia de moda y que, como dice Luis Gusmán, intriga contra todo, incluso contra sí mismo (cfr. Dabove y Brizuela, 2008, p. 35).

Aira, Pauls y Chitarroni valoran aquellos elementos que para Chejfec resultan excesivos hasta el hermetismo estéril: el juego, la antifirma, la dispersión de los sentidos. Pero si los tres primeros se erigen en portavoces de las normas de esos elementos, Molina viene a recordarles que para que esos elementos sean tales, es imposible la ventriloquía crítica. Ningún crítico puede apropiarse de Lamborghini y limitar la dispersión, ordenar el libre juego o buscar formas en la antifirma. Ihab Hassan, al oponer modernidad a posmodernidad, establece una serie de oposiciones. Cuando la modernidad busca la forma cerrada, la posmodernidad busca la forma abierta; cuando aquella busca la intención del autor, esta busca el juego. Así, se oponen sucesivamente el diseño frente al azar, la jerarquía frente a la anarquía, la presencia frente a la ausencia, el centro frente a la dispersión, entre otras oposiciones más complejas (1982; cfr. Lorenzano en Szurmuk y McKee Irwin, 2009, p. 230). En cierto sentido, de la nota de Molina con la que se cierra la lectura babélica de Lamborghini pueden extraerse dos claves:

i. Molina denuncia, implícitamente, en los otros babélicos el no ser coherentemente posmodernos en su lectura: quieren un Lamborghini abierto, pero al legitimarse como lectores

ideales lo cierran y, por lo tanto, terminan proponiendo, a fin de cuentas, un Lamborghini moderno más que posmoderno, jerárquico más que anárquico, prediseñado más que azaroso e imprevisible. Molina es de entre los babélicos aquella que lleva más al extremo las condiciones de ilegibilidad y el riesgo original de la escritura lamborghineana.

ii. Al percibir la estructura polémica que se establece entre los textos publicados en *Babel* sobre Lamborghini (dividida en tres grupos argumentativos: Chitarroni-Pauls, Chejfec y Molina), creemos que queda desmontada la idea de Drucaroff de que hubo en los ochenta una operación (una “Operación Lamborghini”) homogénea entre Aira y *Babel*. No hay una sola lectura babélica de Lamborghini, sino que hay una complejidad interna, polémica y contradictoria.

Sin embargo, en relación a la “Operación Lamborghini”, quedan todavía dos elementos importantes a tener en cuenta para asumir los alcances del debate producido en *Babel*:

i. Para Drucaroff *Babel* inauguró una lectura en torno a Lamborghini donde, a cambio de una interpretación posmoderna, se borra el riesgo político de su condición de sujeto social¹⁰. Este elemento, aunque sí atraviesa tanto el prólogo de Aira como los cuatro textos de *Babel*, creemos que de todas formas hace agua en la cuestión de la antecendencia. Por ello nos gustaría ver a continuación cómo *Babel* no inaugura esa posición posmoderna acerca de Lamborghini, sino que lo que hace es continuar la lectura que desde fines de los sesenta venía haciéndose del autor, incluso entre sus allegados. Lo que en *Babel* fue una posmodernización de Lamborghini ya estaba en las bases de la generación anterior que lo leía desde el posestructuralismo (lo cual sería índice de la estrecha relación que puede establecerse entre el posestructuralismo y las posteriores conceptualizaciones sobre la posmodernidad).

ii. Cuando Drucaroff niega que *Babel* lea políticamente a Lamborghini, queda por discutir en qué medida los babélicos han cambiado de signo la cuestión de “lo político” para localizarlo, más que en la referencia socio-histórica e ideológica, en la capacidad de establecer, por medio de la transgresión del lenguaje, una política de la literatura. Veremos luego cómo Diego Peller destaca precisamente este aspecto: la despolitización que denuncia Drucaroff en la lectura babélica de Lamborghini sería, en realidad, un gesto fuertemente político.

6. Continuidad y ruptura con la generación anterior: ¿hubo realmente una “Operación Lamborghini” en *Babel*?

Ya he dicho que, aunque *Babel* configuró una de las principales instancias para impulsar la reivindicación de Lamborghini, también fue uno de los principales medios desde los cuales se expresó el temor frente a la circulación ampliada del autor. Ya Gisèle Sapiro explica este funcionamiento del campo literario:

Todas las vanguardias... se afirmaron en contra de la ortodoxia del *establishment* literario... Sin embargo, al funcionar como sectas reunidas alrededor de una figura profética, las vanguardias tampoco suelen escapar del envejecimiento social que va acompañado a la rutinización de los procedimientos, la disolución del mensaje y la institucionalización de algunos de sus miembros... (2016, p. 92)

Es esta reescritura de los contratos de la literatura nacional lo que los babélicos concentran en la “literatura-límite” de Lamborghini. Sin embargo, cuando Elsa Drucaroff, desde comienzos de los noventa, construya su crítica contra los escritores de *Babel*, revertirá el efecto de apropiación que estos habían efectuado sobre el autor de *El Fiord*, para devolverlo a un espacio de autenticidad que, según esta autora, los babélicos habrían banalizado o, peor aún, encubierto estratégicamente. Lo que los babélicos borraron en Lamborghini es la experiencia

a la que remite su escritura: la transgresora identidad del autor y lo que esta comporta a nivel político. Reducido a puro efecto de escritura, a pura lengua, Lamborghini sería extirpado por *Babel* de la instancia natural de su enunciación: la homosexualidad, la militancia, el riesgo. Bajo la perspectiva de Drucaroff, desde Aira hasta las reseñas de *Babel* (aunque parece no distinguir el disenso de Chejfec y Molina), Lamborghini sería desnaturalizado de una coyuntura ideológica que a estos autores posmodernos no les resulta interesante, y sería convertido en un fetiche para los frívolos desafíos con los que buscan posicionarse de manera espuria en el campo literario (cfr. Drucaroff, 2011, pp. 60-68). Drucaroff reivindica el plano de la “vida” del autor, pero no de aquel anecdotario aireano cuya relevancia ponían en duda Chejfec y luego también el propio Pauls (2003), sino del conjunto de posicionamientos sociales a los que responde la escritura de Lamborghini: el valor político de esa vida.

Habría que retomar entonces una cuestión: Drucaroff percibe esta “Operación Lamborghini” como una estrategia epocal, propia de una generación joven de posdictadura que decide desestimar el peso político de la generación anterior. Para ello (cfr. 1997) Drucaroff cita como fuentes de autoridad a autores de la generación de Lamborghini, aquellos que vivieron ese contexto (Jorge Perednik y Oscar Steimberg) y que pueden constatar la identidad problemática del autor de *El Fiord*, lejos del dandy que pinta Aira en su prólogo. Sin embargo, si nos dedicamos a rastrear algunas de las imágenes de autor que construyen los textos contemporáneos al propio Lamborghini (incluyendo los de Steimberg), veremos que, lejos de representarlo como una figura políticamente transgresora, acentúan sus contradicciones, su hermetismo, su efecto de escritura: lo mismo que será el centro de las valoraciones en *Babel*. Quizás lo que Drucaroff denuncia como un gesto singular en los babélicos no es sino la continuidad de todo un sistema de lectura en torno a Lamborghini que venía activado ya desde fines de los años sesenta y que, por otra parte, fue la lectura “oficial” del grupo vinculado al autor. Por ejemplo, Luis Gusmán, en un texto de 2008 donde busca decirlo todo sobre su relación con Lamborghini, no solo no hace mención al contexto ideológico, sino que neutraliza la imagen mítica de un autor censurado por el sistema: “Ningún libro de Lamborghini –tanto *El fiord* como *Sebregondi...*– fue prohibido... Los libros de Lamborghini circulaban de una manera secreta pero no clandestina” (en Dabove y Brizuela, 2008, p. 40).

Para Gusmán, el contexto que define a Lamborghini no es tanto político como cultural. No es tanto el Onganiato, el tercer peronismo y la violencia sindical, como el bar Moderno, el Di Tella, Masotta y su difusión de Lacan. Incluso el discurso ideológico y los tópicos del realismo socialista que se filtran en sus textos, no serían sino formas de una saturación paródica donde también tiene lugar “la retórica de novela policial clase B” (en Dabove y Brizuela, 2008, p. 44).

Igualmente, Gusmán no deja de percibir cómo el prólogo de Aira a *Novelas y cuentos* niega al sujeto autobiográfico que está detrás de los textos lamborghineanos: “¿Y si tuviese algo autobiográfico? ¿Por qué habría que ensayar una disculpa?... Creo que Aira... no pudo soportar... el horror intelectual del texto” (en Dabove y Brizuela, 2008, p. 45). Pero con este argumento, Gusmán no rescata al sujeto político que reivindica Drucaroff, sino al sujeto psicológico: el Lamborghini paranoico, caótico, sufriente. Aira, para Gusmán, borraría el malditismo que guio en su momento a Masotta a leerlo como si fuera una suerte de Jean Genet (cfr. en Dabove y Brizuela, 2008, p. 46). Comparte con Pauls la idea de que Aira, al negar lo biográfico del autor, proyecta su propio ideario literario. Pero Gusmán también se opone a la idea de Chitarroni y Pauls de separar destino y estilo (“Me parece que destino y estilo van unidos... Esa zona entre la carne y la letra donde se encarna la mitología del

escritor” [en Dabove y Brizuela, 2008, pp. 46-47]). Sin embargo, y aquí creemos que estriba un elemento de gran importancia, Gusmán no culpa a Aira y a los babélicos de esa “Operación Lamborghini” (como sí lo hace Drucaroff), sino que, en todo caso, adjudica esa responsabilidad al propio Lamborghini, quien dejó una obra llena de trampas y contradicciones, fraguada para generar confusión y para producir interpretaciones ambiguas en torno a la densidad biográfica que oculta. Él sería finalmente quien habría fraguado ese borramiento del sujeto real bajo la densidad de los textos (cfr. Gusmán en Dabove y Brizuela, 2008, p. 50).

Podría decirse entonces que ese debate que se despliega en *Babel* entre las notas de Chitarroni y Pauls, y luego de Chejfec y Molina, no surge por generación espontánea. Otros textos anteriores configuran el sustrato de axiomas y referencias implícitas, especialmente lo que vincula a Lamborghini a la categoría de lo impublicable o lo ilegible: obviando el prólogo de Aira a las *Novelas y cuentos* de 1988 o el posfacio de Germán García a la primera edición de *El Fiord*, debería mencionarse lo que Josefina Ludmer publicó en 1973 en *Clarín* sobre la escritura experimental de Lamborghini,¹¹ el artículo de Germán García sobre *Sebregondi retrocede* publicado en 1975 en *Literal* (no. 2/3), lo que en 1977 decía Libertella sobre *Sebregondi* en su *Nueva escritura en Latinoamérica* (2008, pp. 65-68), lo que diría Antonio Marimón en *Punto de vista* el mismo año en que Chitarroni y Pauls publicaban sus reseñas. Y por supuesto, la reseña clásica de Steimberg en *Los Libros* (1969). Todos textos fundamentales para la crítica posterior y fuertemente vinculados tanto a la revista *Literal* como, en general, al ingreso del posestructuralismo en Argentina. Además, está la forma reivindicatoria, no siempre cristalizada en textos específicos, en que Enrique Pezzoni, Nicolás Rosa, Oscar Masotta, Néstor Perlongher (1991) y hasta Manuel Puig hablaron sobre Lamborghini. En todos ellos, la *Realpolitik* del contexto es una clave menor para leer a Lamborghini. Lo político aparece como discurso filtrado, parodiado o enrarecido, pero no como una coyuntura que definiera exclusivamente el efecto de su escritura.

Es de pensar entonces que cuando Drucaroff denuncia la lectura que se hace de Lamborghini desde Aira y *Babel*, no tiene en cuenta, por un lado y como ya hemos visto, la diversidad de posturas que se despliega en la revista, donde campea el disenso, y por el otro, la gran genealogía de la que esa lectura “despolitizada” de Lamborghini se nutre. Al seguir en parte esta genealogía, no puede decirse que *Babel* establezca un corte radical con la lectura setentista de Lamborghini. Entre *Babel*, *Literal* y otros textos de la época donde comienza a leerse al autor de *El Fiord*, existe una evidente continuidad.¹² Drucaroff pretende una representación hiperpolitizada de Lamborghini que ni siquiera se sostuvo durante los años de *Literal*. En todo caso, esa “Operación Lamborghini” no sería solo propiciada por Aira o por *Babel*, sino que ya se percibiría en textos críticos programáticos de los años sesenta y setenta, desde Steimberg y Ludmer hasta García y Libertella.

Pauls y Chitarroni, con su mirada fuertemente emparentada al posestructuralismo,¹³ recuperan en parte esa imagen con la que Oscar Steimberg, veinte años atrás, en *Los Libros* (1969, p. 24), ponderaba la literatura lamborghiniense: *El Fiord* como un texto que despierta “resistencia en sus lectores”, un texto *underground* que se sumerge en el lado oscuro, inconsciente e irracional del lenguaje, o que más bien funda un lenguaje inexistente, inasible para la crítica, casi apocalíptico en su atipicidad. Estos elementos (resistencia, marginalidad, torsión del lenguaje, inasibilidad, atipicidad) son los que *Babel* retomará para argumentar a favor de la naturalidad con que Lamborghini habita un espacio subterráneo de la literatura argentina, un espacio para unos pocos lectores que son capaces de superar la resistencia

natural hacia esa escritura y de capturar su libre juego. Lectores que podrían respetar todo lo de inasible que comporta esa poética. Más allá de esa élite de lectores,¹⁴ la publicación y circulación masiva de Lamborghini (la circulación española, por fuera de los constituyentes básicos de su mito underground) implicaría una desnaturalización de su escritura: publicada en una editorial barcelonesa y difundida en Europa como “literatura latinoamericana”, correría el riesgo de la banalización. Ya no el riesgo de la “resistencia en sus lectores” (expresión con la cual Steimberg se refería al efecto de *épater les bourgeois* que provocó *El Fiord* en su momento), sino la del entusiasmo del lego, la mala lectura basada en querer asir lo inasible de Lamborghini: la recepción simplificada de un público lector que querría leer en Lamborghini a un escritor latinoamericano estereotipado por las normas del *Boom*.¹⁵ Los que querrían ver en Lamborghini a un Cortázar o un Soriano: es decir, un escritor *for export*.

Sin embargo, en la nota de Steimberg funciona también otro principio de lectura que *Babel* no tiene en cuenta: Lamborghini no solo quiebra el lenguaje, sino que también produce un texto que “articula la toma de conciencia política con el terror a la castración”, un texto “para adultos” en términos de que convoca en sí mismo la sexualidad y la política, política partidista y escatología, las tensiones entre “la extrema derecha y la extrema izquierda”, todo escenificado en una “orgía de monstruos” (1969, p. 24). Es justamente este elemento político, constante en *Los Libros*, el que queda “reprimido” de la perspectiva de *Babel*. A este aspecto se refiere Elsa Drucaroff cuando propone el concepto de “Operación Lamborghini” para definir la estrategia de apropiación con la cual los autores de *Babel* propusieron una lectura “despolitizada” del autor de *El Fiord*.

Es este elemento político el que, aunque todavía centrado en los efectos de la escritura, sobrevivirá en la lectura que hace Ludmer de Lamborghini a la luz de una genealogía de textos que llegan hasta *El matadero* de Echverría y “La refalosa” de Ascasubi:

La categoría de transgresión articula las relaciones entre los universos de las revoluciones políticas y literarias de los sesenta. La revolución literaria es transgresión y la transgresión es revolución política. La escritura es la continuación de la política por otros medios y a la inversa; es el teatro y el sueño de la política deseante de la revolución. (2000, p. 156)

Esta síntesis que propone Ludmer, donde lo político no se limita al sujeto Lamborghini sino a los efectos transgresores de su escritura (una política de la literatura), no será, sin embargo, algo ajeno a *Babel*. Ya Diego Peller nota que la imagen que en la revista se construye del autor de *El Fiord*, lejos de ser despolitizada, confluye con la lectura ludmeriana (no en vano, como nota Peller, Pauls explicita una recomendación en su reseña que funciona como una clave: leer la edición de las *Novelas y cuentos* de Lamborghini al lado de *El género gauchesco* de Ludmer). Ahí está, según Peller, la contraseña política que *Babel* nunca dejó de manejar:

En Lamborghini, en Ludmer, *Babel* parecería vislumbrar la posibilidad de una práctica escrituraria que, partiendo de la ecuación anarquista Lengua-Ley-Estado-Poder, afirma que transgredir la ley de la lengua es siempre subvertir la lengua de la ley, y por lo tanto poner en cuestión el poder. “Hace sonar la lengua”, dirá Alan Pauls de Lamborghini; le “saca la lengua” al poder, dirá Josefina Ludmer con un brillante juego de palabras...

Así, la escritura adquiriría un matiz inmediatamente político que parece haber resultado particularmente atractivo para los jóvenes de *Babel*. “Literatura” habrá sido, en los estertores de la década del '80, el nombre privilegiado por *Babel* para designar la posibilidad de esa transgresión entrevista o añorada. (2006, p. 107)

Drucaroff, en todo caso, no está teniendo en cuenta la lectura que de Lamborghini venía haciendo toda una generación, y dirige su denuncia reconcentrada contra *Babel*, sin remitirse a la historia de ese debate.

Esta herencia fue asumida claramente por los autores de *Babel* que, a la hora de repensar a Lamborghini, lo hacen desde ese modelo: la transgresión (no solo estética, sino también política) como fenómeno de escritura. De ahí el borramiento de lo biográfico que Drucaroff denuncia en las reseñas publicadas en *Babel*. Distinto es, en todo caso, cuando Drucaroff señala la inversión que opera Aira en su prólogo, donde parece construir una biografía flagrantemente opuesta a la que el ambiente cercano a Lamborghini recuerda. Sin embargo, no poco hay de voluntario e incluso irónico en esa inversión que opera Aira, quien, frente a las anécdotas escabrosas o ambiguas que suelen proliferar en torno a Lamborghini, presenta en su prólogo una versión de dandy aristocrático y brillante, de bajo perfil y talante borgeano.

A fin de cuentas, Martín Prieto cuestiona: “¿Cómo fue realmente Lamborghini? Por otro lado, ¿qué importancia tiene eso?” (2003, párr. 5). Resuena aquí lo que dirá Alan Pauls, por su parte, que acentúa esta obsesión “indecible” por la biografía lamborghineana, para recuperar la lectura de sus textos, por fuera del mito.

Drucaroff denuncia la “Operación Lamborghini” que supuestamente, en los ochenta, desnaturaliza el contexto setentista de Lamborghini. Sin embargo, ya en esos años setenta, la revista *Literal*, con su inclinación lacaniana y posestructuralista, atacaba el populismo y el realismo (y también lo hacía el propio Lamborghini¹⁶). En la medida en que Drucaroff reivindica, en contra de los experimentalismos de *Babel*, las poéticas realistas de posdictadura, comprometidas con la representación de la coyuntura social, se puede comprender que también la autora “opera” sobre la figura de Lamborghini, recortando y reinventando un autor que coincide con sus propios imperativos de una literatura “comprometida”. También la de Drucaroff es una “operación del autor”. Frente a tal dispersión biografemática, frente a tantas versiones de Lamborghini, solo quedaría invocar al propio autor, cuando en su poema “Ayer murió Cámpora”, exclama: “Lamborghinis del mundo, uníos”.

7. Conclusión. El canon y la literatura mundial

Al definir la revista *Literal*, Ariel Idez la denomina “contraseña casi secreta” (2010, p. 13) y acentúa su enemistad declarada contra el populismo y realismo. La generación de *Babel* se crio precisamente con esta “educación sentimental” (2010, p. 14), como la llama Idez (cfr. Pauls en Libertella, 2007, p. 16). Si en *Babel*, al construir una imagen de Lamborghini, se acentúa el antirrealismo, la experimentación con el lenguaje, el juego, esta representación no se apoya en la despolitización pre-menemista que percibe Drucaroff como síntoma en la revista de Caparrós y Dorio, sino que se trata de una continuidad evidente con la coyuntura de textos que fueron construyendo el contexto cultural en torno a *Literal* y la emergencia de Lamborghini entre fines de los sesenta y comienzos de los setenta. La idea de una literatura que transgrede el orden hegemónico de la representación literaria y del compromiso ideológico es precisamente el estandarte literalista en cuyo medio surgió Lamborghini, bajo esa consigna de ambigüedad ideológica (como decía el propio Lamborghini, acentuando la contradicción: “Para cortar definitivamente con cualquier tipo de militancia o para cortar con todo lo que no sea una” [Idez, 2010, p. 35]).

Tal es así que, cuando Pauls y Chitarroni escriben en *Babel* sobre Lamborghini, no es “nueva” en todo caso la actitud de la despolitización, sino que es precisamente la recuperación de la cifra generacional la que da forma a esa representación de autor: no el síntoma premonitorio de la desnacionalización menemista, como quiere Drucaroff, sino más bien la

reposición de esa “revolución de la literatura” que, como arriesga Idez, llevó la lógica de las tensiones ideológicas de su época hasta sus últimas consecuencias (2010, p. 14).

Ya Catalin nota el sustrato político de la lectura que hace Pauls sobre Lamborghini:

Pauls enfatiza, en cambio, el problema de la lengua. Esto modifica la perspectiva ya que implica pensar cómo la lengua opera sobre los cuerpos y cómo y dónde se convierte en “aparato de estado” y pensar cómo la literatura actúa en y contra esa declinación y ese aparato. (2012)

No en vano el crítico inglés John Kraniauskas afirma acerca de la obra central de Lamborghini: “La autonomía literaria puede ser constitutivamente anti-política; esto no significa, sin embargo, que cualquier obra dada, como *El fiord*, sea a-política” (2001, p. 150; la traducción es de Adriana Astutti).

En este trabajo hemos explorado el régimen de lectura de *Babel*, las formas que toma la representación de la imagen de autor de Osvaldo Lamborghini que se practica en la publicación y las operaciones por medio de las cuales el culto a esta figura posee una gran significación en lo que respecta al papel de la literatura argentina dentro de un panorama literario global. Al problematizar las posibilidades de una circulación ampliada de los textos de Lamborghini, *Babel* en realidad está ingresando a una discusión más extensa que no solo abarca el problema de la lectura extranjera de la literatura argentina, sino también de las condiciones que restringen o articulan la ampliación del mercado editorial hacia textos concebidos originalmente para una circulación restringida (más puntualmente, el problema de cómo deben circular estéticas que, por su condición experimental y vanguardista, están pensadas para una recepción fuertemente codificada y contextualizada). Esta cuestión se podría extender en la actualidad a autores crecientemente centrales en Argentina, pero de difícil circulación en el exterior, como Alberto Laiseca o Héctor Libertella.

En las páginas iniciales mencionamos que quizás en *Babel* el temor frente a la recepción ampliada de Lamborghini era un temor vinculado al lugar de cierta literatura argentina en el panorama de una literatura mundial. El temor de que un autor de culto cuya legitimidad depende de un canon de lo marginal (ese anti-canon promulgado desde los años setenta como una forma de anti-borgeanismo), no sea trasplantable a otro contexto de lectura (sea el contexto ampliado dentro del país o el contexto ampliado internacional), ante lo cual habría dos riesgos fundamentales: la banalización o el rechazo. Un Lamborghini que, leído por los europeos como un autor latinoamericano, generara un efecto estereotipado que lo colocara al lado de los autores del *Boom* (autores que *Babel* defenestraba); o bien, un Lamborghini que, al ser leído tan por fuera del contexto grupal que le confirió su valor, terminara por ser desestimado y arrojado a la periferia de lo ilegible.

La “literatura mundial” que se transmite editorial y académicamente suele ignorar los cánones y las tradiciones nacionales particulares. Sus selecciones suelen depender de criterios intelectuales forjados en los países centrales. Cuando Moretti propugna una “literatura mundial” no asume el riesgo evidente de que, bajo ese intento de superar las restricciones de las literaturas nacionales, se simplifiquen y banalicen los estados específicos de cada sistema literario nacional. En el canon restringido que, por ejemplo, Harold Bloom propuso de la literatura latinoamericana (un canon inconcebible donde solo entran dos argentinos, Borges y Cortázar, y donde Arlt es inexistente), una figura como la de Lamborghini caería bajo el peso de su imposibilidad pedagógica, editorial y hasta lingüística: ¿cómo enseñar académicamente su inasibilidad tan fuertemente contextual?, ¿cómo publicar y hacer rentable

su fragmentarismo hermético?, ¿cómo traducir una lengua que, ya desde su origen, aparece quebrada y cuyo efecto fundamental es una dialéctica entre lo ilegible y ciertas siniestras evocaciones extremadamente coyunturales?

Para una concepción mundial de la literatura, tal como se desarrolla actualmente, bajo los parámetros de un anglocentrismo o un eurocentrismo, los efectos locales de transgresiones tan políticamente encapsuladas como lo constituyen la figura y la escritura de Lamborghini parecen condenados a una periferia irreductible. Creemos que los autores de *Babel*, aún con sus disensos internos, comparten una misma vacilación frente a la circulación ampliada del autor de *El Fiord*: para la verdadera transgresión, la circulación editorial nunca es garantía de una lectura genuina o de una valoración pertinente. Es por ello que quizás, bajo toda la polémica en torno a Lamborghini, campea el núcleo de una inquietud compartida y que en *Babel* será fundamental: ¿cuál es la función de la literatura? Y, fundamentalmente, ¿qué se le debe o qué se le puede pedir?

Notas

1. De hecho, como nota Martín Prieto (2006, p. 431), *Literal* sigue “el modelo de Jacques Lacan en su revista *Scilicet*”.
2. Desde los afiches publicitarios que antecedieron al primer número de *Literal* hasta el texto con el que este primer número cierra, la idea de la intriga constituye un motivo obsesivo del grupo, el cual luego se repetirá en la tradición crítica que reafirmó la actitud de culto hacia la revista (cfr. Idez, 2010, pp. 111-114; Jarkowski, 2013, pp. 26-27).
3. Un asunto aparte sería ver toda la discusión, ya enriquecida por los debates previos, que rodeó a la publicación póstuma de la única novela de Lamborghini, *Tadeys*, en 1994, también por la misma editorial barcelonesa que publicó *Novelas y cuentos*.
4. Julio Premat, al localizar la primera recepción de Lamborghini en el marco del ingreso del psicoanálisis lacaniano en Argentina, destaca ciertas claves con las que el autor de *El Fiord* fue leído en ese momento: “el borrado del sujeto y del sentido en beneficio de un desliz de significantes”, “una escritura hecha de juegos, distorsiones, neologismos, polisemias, declinaciones paradigmáticas” como ecos del interés psicoanalítico en “la falla, el lapsus, la polisemia” (Premat en Dabove y Brizuela, 2008, pp. 128-129). Son estos elementos los que durante los ochenta pasaron a leerse como atributos posmodernos.
5. Dice Aira: “En estos últimos años la leyenda ha hecho de Osvaldo un “maldito”, pero las bases reales no van más allá de cierta irregularidad en sus costumbres, la más grave de las cuales fue apenas la frecuencia en el cambio de domicilio. Para unas normas muy estrictas pudo haber sido un marginal, pero nunca, de ninguna manera, el esperpéntico fantasmón que un lector crédulo podría deducir” (1988, p. 8).
6. María Virginia Castro acentúa el hecho de que gran parte de los procedimientos que Aira adjudica a Lamborghini configuran “una clave de lectura que el albacea-escritor desearía ver aplicada a su propio proyecto creador” (2013, p. 3).
7. En la revista *Con V de Vian*, uno de los órganos más fuertemente opositores a la estética de *Babel*, Rolando Graña prefiere hablar de “pasteurización” para describir la manera en que Aira representa a Lamborghini: “uno puede pensar que lo que se le aplaude [a Aira] es haber pasteurizado todo lo salvaje, lo impresentable que había en Lamborghini” (1992).
8. No podemos detenernos aquí en lo que sería un análisis demasiado amplio de la presencia de Lamborghini en las obras literarias de los babélicos. Solo nos gustaría señalar que, aunque estos autores propiciaron la confección de estrictas novelas (género siempre diluido y quebrado por Lamborghini), en algunas de las primeras obras de Pauls y Guebel puede percibirse cierto influjo lamborghiniense, especialmente en lo que respecta al lenguaje obsceno y la capacidad para construir una pornografía siniestra. Por lo demás, ni siquiera el propio César Aira en sus obras seguirá a Lamborghini en sus riesgos experimentales.

9. Así la denomina Pauls con relación al mito construido en torno a Lamborghini: un mito que lo veía como “tal vez la última literatura-límite de la literatura argentina” (1989, p. 5).
10. Drucaroff desarrolla al respecto el concepto de “tabú del enfrentamiento” para referirse al modo en que ciertos autores de los años ochenta (principalmente Aira y los babélicos) evitan referirse al componente político que atraviesa la producción literaria de los años setenta: “Por eso, cuando Aira dedica un prólogo completo a **la neutralización del personaje textual Osvaldo Lamborghini**, está produciendo discurso a partir del tabú. Sin embargo, no está haciendo sólo eso; hay un plus que seguramente se le escapa, un plus siniestro: si Lamborghini *no desapareció*, pese a todo lo que *era* antes del 24 de marzo y pese a todo lo que se *volvió*, será la «Operación Lamborghini» para y por Aira la que, en el terreno semiótico, resuelve el «error», *lo hace desaparecer* y reaparecer después, **para que pueda circular en la Postmodernidad**” (1997, p. 153; el remarcado es nuestro).
11. Recordemos que ya Diego Peller acentúa cómo Pauls filtra explícitamente su lectura de Lamborghini con la lectura del aparato crítico ludmeriano, de modo que habría que señalar particularmente el influjo de Ludmer en la lectura babélica del autor de *El Fiord* (cfr. Peller, 2006, pp. 103-104). Siguiendo esta línea, no solo la reseña de Ludmer serviría para comprender la lectura que hace Pauls, sino que también resonaría lo que la autora dice sobre *El Fiord* en *El género gauchesco* (1988) (cfr. Ludmer, 2000, pp. 155-158).
12. Miguel Dalmaroni establece claramente la relación del anti-populismo de *Babel* con el de *Literal* y Lamborghini, lo cual, contra lo que argumenta Drucaroff, confiere legitimidad a la continuidad ideológica entre ambas partes: “el antipopulismo de *Babel*. *Revista de libros* merece por lo menos una mención en estas notas, aunque más no sea porque se trata a todas luces de una herencia más o menos directa que la publicación recibe de *Literal* y de Osvaldo Lamborghini (uno de los escritores a través de cuya firma y presencia en sus páginas *Babel* organiza una concepción de la literatura y del arte y, especialmente, de sus vínculos con lo social)” (2004, p. 38).
13. Mariana Catalin (2012), por ejemplo, vincula la lectura que hace Pauls de Lamborghini con una perspectiva deleuziana.
14. Lectores originados dentro del contexto intelectual posestructuralista de comienzos de los setenta en Argentina, con el cual los babélicos se sienten agnados, especialmente el correspondiente a la tradición que va desde *Los Libros* y *Literal* hasta *Sitio*. Acerca de la continuidad de intereses entre *Babel* y estas revistas, cfr. Bosteels y Rodríguez Carranza (1997, p. 314).
15. En el sistema de rechazos que construye el grupo de *Babel*, el principal apunta en contra de la “banalidad” del Boom latinoamericano, así como también de la “ingenuidad” de la literatura políticamente comprometida propia de los años sesenta y setenta (cfr. Caparrós, 1989, pp. 43-45).
16. Recordemos la entrevista que le realiza *Lecturas críticas*, dirigida por Alan Pauls, en 1980, donde Lamborghini despotrica contra el populismo y la tradición “llorona” del realismo de Boedo (El lugar del artista. Entrevista a Osvaldo Lamborghini. [12 de noviembre de 2005]). Allí mismo, al preguntársele por su “lugar” ideológico, afirma: “Si hay lugar, no hay poesía; desde ningún lugar. Toda la relación con la poesía es desde ningún lugar”.

Bibliografía

- AAVV. (1970). La literatura argentina 1969. *Los Libros*. 7, 12.
- Aira, C. (1988). Prólogo. En O. Lamborghini. *Novelas y cuentos*. (pp. 7-16). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Bolaño, R. (2004). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- Bosteels, W. y Rodríguez Carranza, L. (1997). El objeto Sade. Genealogía de un discurso crítico: de *Babel, revista de libros* (1988-1991) a *Los libros* (1969-1971). *Descartes*. 15/16, 125-147.
- Caparrós, M. (1989). Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril. *Babel*. 10, 43-45.

- Castro, M. V. (2013). Albaceas y editores de Osvaldo Lamborghini (César Aira, Enrique Fogwill, Ricardo Strafacce y Oscar Steimberg): hacer *obras completas* de la dispersión. *IV Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética "Las lenguas del archivo"*. Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar>
- Catalin, M. (2012). Formas de abrir el presente: *Babel*. *Revista de libros*. No Retornable. Recuperado de www.no-retornable.com.ar/
- Cella, S. (Ed.). (1998). *Dominios de la literatura: acerca del canon*. Buenos Aires: Losada.
- Chacón, P. E. y Fondebrider, J. (1998). *La paja en el ojo ajeno. El periodismo cultural argentino (1983-1998)*. Buenos Aires: Colihue.
- Chejfec, S. (1989). De la inasible catadura de Osvaldo Lamborghini. *Babel*. 10, 22.
- Chitarroni, L. (1989). Tipos de guerras. *Babel*. 9, 4.
- Dabove, J. P. y Brizuela, N. (Eds.). (2008). *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires: Interzona.
- Dalmaroni, M. (2004). *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en Argentina, 1960-2002*. Mar del Plata-Santiago de Chile: Melusina.
- Delgado, V. (1994). Las poéticas antirrepresentativas en la narrativa argentina de las dos últimas décadas: César Aira, Alberto Laiseca, Copi, Daniel Guebel. *CELEHIS - Homenaje a José Carlos Mariátegui en el centenario de su nacimiento (1894-1994)*. (pp. 255-268). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Delgado, V. (1996). *Babel*. *Revista de libros* en los '80. Una relectura. *Orbis Tertius*. 1 (2/3), 275-302.
- Drucaroff, E. (1991). Polémica en la Ciudad Prohibida: de *Crisis* a *Babel*. *Espacios de Crítica y Producción*. 10, 19-25.
- Drucaroff, E. (1995). Osvaldo Lamborghini: la necesidad de un acto. *Espacios de crítica y producción*. 17, 36-40.
- Drucaroff, E. (1997). Los hijos de Osvaldo Lamborghini. En N. Jitrik (Ed.). *Atípicos en la literatura hispanoamericana*. (pp. 145-154). Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- El lugar del artista. Entrevista a Osvaldo Lamborghini. (12 de noviembre de 2005). Recuperado de <http://golosinacanibal.blogspot.com/2005/11/el-lugar-del-artista-entrevista.html>
- Fogwill, R. E. (2008). *Los libros de la guerra*. Buenos Aires: Mansalva.
- Fornet, J. (2007). *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gammero, C. (2006). *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma.
- García, G. L. [Leopoldo Fernández, pseud.] (1969). Los nombres de la negación. En O. Lamborghini. *El Fiord*. (pp. 29-48). Buenos Aires: Chinatown.

- García, G. L. (1975). *Sebregondi retrocede: la palabra fuera de lugar. Literal*. 2/3, 23-33.
- Graña, R. (1992). El niño decoroso. *Con V de Vian*. 8, 16.
- Hassan, I. (1982). *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Nueva York: Oxford University Press.
- Idez, A. (2010). *Literal. La vanguardia intrigante*. Buenos Aires: Prometeo.
- Jarkowski, A. (2013). *Literal, la revista inoportuna. Ñ. Revista de Cultura*. 526, 26-27.
- Jitrik, N. (1998). Canónica, regulatoria y transgresiva. En S. Cella (Ed.) *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. (pp. 19-41). Buenos Aires: Losada.
- Kraniauskas, J. (2001). Porno-revolution: *El fiord* and the Eva-peronist state. *Angelaki*. 6 (1), 145-153. [citamos desde la traducción de Adriana Astutti]
- Lamborghini, O. (1969). *El Fiord*. Buenos Aires: Chinatown.
- Lamborghini, O. (2010). *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Mondadori.
- Libertella, H. (2008). *Nueva escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires: El Andariego.
- Libertella, M. (9 de diciembre de 2007). Del 73. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2837-2007-12-09.html>
- Libertella, M. (2011). A 20 Años de Babel. Un cambio de conversación. *Ñ. Revista de Cultura*. 403, 6-8.
- Ludmer, J. (1973). Literatura experimental. *Clarín*, 2-3.
- Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil.
- Marimón, A. (1989). La seducción del gesto. *Punto de vista*. 36, 8-9.
- Molina, M. (1989). La historia ausente. *Babel*. 11, 33.
- Moretti, F. (2000). Conjeturas sobre la literatura mundial. *New Left Review*. 1, 67-85. Recuperado de <http://newleftreview.es>
- Pauls, A. (1989). Lengua: ¡sonaste!. *Babel*. 9, 5.
- Pauls, A. (2003). Maldito Mito. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-550-2003-05-04.html>
- Peller, D. (2006). Escritores de una década: Josefina Ludmer y Osvaldo Lamborghini en *Babel* a fines de los 80. *CELEHIS - Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. 17, 97-109.
- Prieto, M. (2003). Osvaldo Lamborghini, genio o impostura. Aquél que anduvo en todas. *Ñ. Revista de Cultura*. Recuperado de <http://edant.clarin.com>
- Prieto, M. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Aguilar-Altea-Taurus-Alfaguara.
- Raia, M. H. (2009). Todos somos Osvaldo Lamborghini. *No Retornable*. Recuperado de <http://www.no-retornable.com.ar>
- Sager, V. (2008). El lugar de Aira. Algunos desplazamientos en el sistema de lectura de *Punto de vista*. *Revista Iberoamericana*. 8 (29), 19-27.
- Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Steimberg, O. (1969). Osvaldo Lamborghini. *El Fiord. Los Libros*. 5, 24.

Szurmuk, M. y McKee Irwin, R. (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Sigo XXI Editores-Instituto Mora.

Tabarovsky, D. (2004). *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo.

