

Brutales acoplamientos. Oswaldo Lamborghini, artista (visual)

Paola Cortes Rocca*

Recibido: 10.02.2023 — Aceptado: 24.04.2023

Titre / Title / Titolo

Accouplements brutaux. Oswaldo Lamborghini, artiste (visuel)
Brutal Hook-up. Oswaldo Lamborghini, (visual) artist
Accoppiamenti brutali. Oswaldo Lamborghini, artista (visivo)

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

En los 80s Oswaldo Lamborghini produce lo que podría llamarse “la obra visual”: dibujos hechos con marcadores, lapiceras y otros útiles escolares, primorosos collages fabricados con publicaciones pornográficas demodé, emplastos compuestos por materiales de origen dudoso. De estos años data el *Teatro proletario de cámara* y la obra “objetual” (cigarreras, cajitas, tapas de cuadernos que luego usaba un poco, hasta aburrirse y pasar al siguiente). La pasión por la materialidad del significante, la literalidad que palpita en la escritura lamborghiniense se redibuja en esta tarea que lo ocupa durante sus últimos años de vida en Barcelona. Este ensayo aborda esa producción, con la convicción de que ese archivo hecho de imágenes y objetos no revela un quehacer anecdótico y paralelo, sino un brutal acoplamiento entre escritura y visualidad que reenfoca la poética lamborghiniense en el marco de los campos expandidos por las vanguardias de la segunda parte del siglo XX.

Dans les années 80, Oswaldo Lamborghini a réalisé ce que l'on pourrait appeler des «œuvres visuelles»: dessins réalisés avec des feutres, stylos et autres fournitures scolaires, collages exquis réalisés avec des publications pornographiques périmées, plâtres composés de matériaux d'origine douteuse. Le *Teatro proletario de cámara* et l'œuvre «objective» (étuis à cigarettes, boîtes, couvertures de cahiers qu'il utilisera un peu plus tard, jusqu'à ce qu'il s'ennuie et passe au suivant) datent de ces années. La passion pour la matérialité du signifiant, la littéralité qui bat dans l'écriture de Lamborghini est redessinée dans cette tâche qui l'a occupé pendant ses dernières années de vie à Barcelone. Cet essai aborde cette production, avec la conviction que cette archive

faite d'images et d'objets ne révèle pas une tâche anecdotique et parallèle, mais un couplage brutal entre écriture et visualité qui recentre la poétique de Lamborghini dans le cadre des champs élargis par l'avant-garde de la deuxième partie du XXe siècle.

In the 80s, Oswaldo Lamborghini produced what could be called his “visual work”: drawings made with markers, pens and other school supplies, exquisite collages made with out-of-date pornographic publications, plasters composed of dubious materials. The *Teatro proletario de cámara* and the “objec-tual” work (cigarette cases, boxes, notebook covers that he later used a little, until he got bored and moved on to the next) dates from these years. His passion for the materiality of the signifier and the literality that palpates in his writing finds a new path in this task that occupies him during his last years in Barcelona. This essay addresses this production, with the conviction that this archive composed by images and objects does not reveal an anecdotal and parallel task, but a brutal hook-up between writing and visuality that refocuses Lamborghini's poetics within the framework of the expanded field opened by the avant-garde of the second part of the 20th century.

Negli anni '80 Oswaldo Lamborghini realizza quella che si potrebbe definire “opera visiva”: disegni realizzati con pennarelli, penne e altro materiale scolastico, curatissimi collages realizzati con vecchie pubblicazioni pornografiche, gessi composti da materiali di dubbia provenienza. Risale a questi anni il *Teatro proletario de cámara* e la opera “oggettuale” (portasigarette, scatole, copri quaderni usati appena prima di passare all'oggetto successivo). La passione per la materialità del significante, la letteralità che palpita nella scrittura di Lamborghini si ridisegna in questo lavoro che lo occupò durante i suoi ultimi anni di vita a Barcellona. Questo saggio si occupa di questa produzione, nella convinzione che questo archivio fatto di immagini e oggetti non riveli un compito anecdotico e parallelo, ma un accoppiamento brutale tra scrittura e visualità che rifocalizza la poetica di Lamborghini nel quadro dei campi espansi dalle avanguardie della seconda metà del XX secolo.

* Universidad Nacional de las Artes, Argentina

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Archivo, nuevos materialismos, autoría, residualidad, giro visual.



Archive, nouveaux matérialismes, paternité, résidualité, virage visuel.



Archive, new materialisms, authorship, residuality, visual turn.



Archivio, nuovi materialismi, paternità, residualità, svolta visiva.

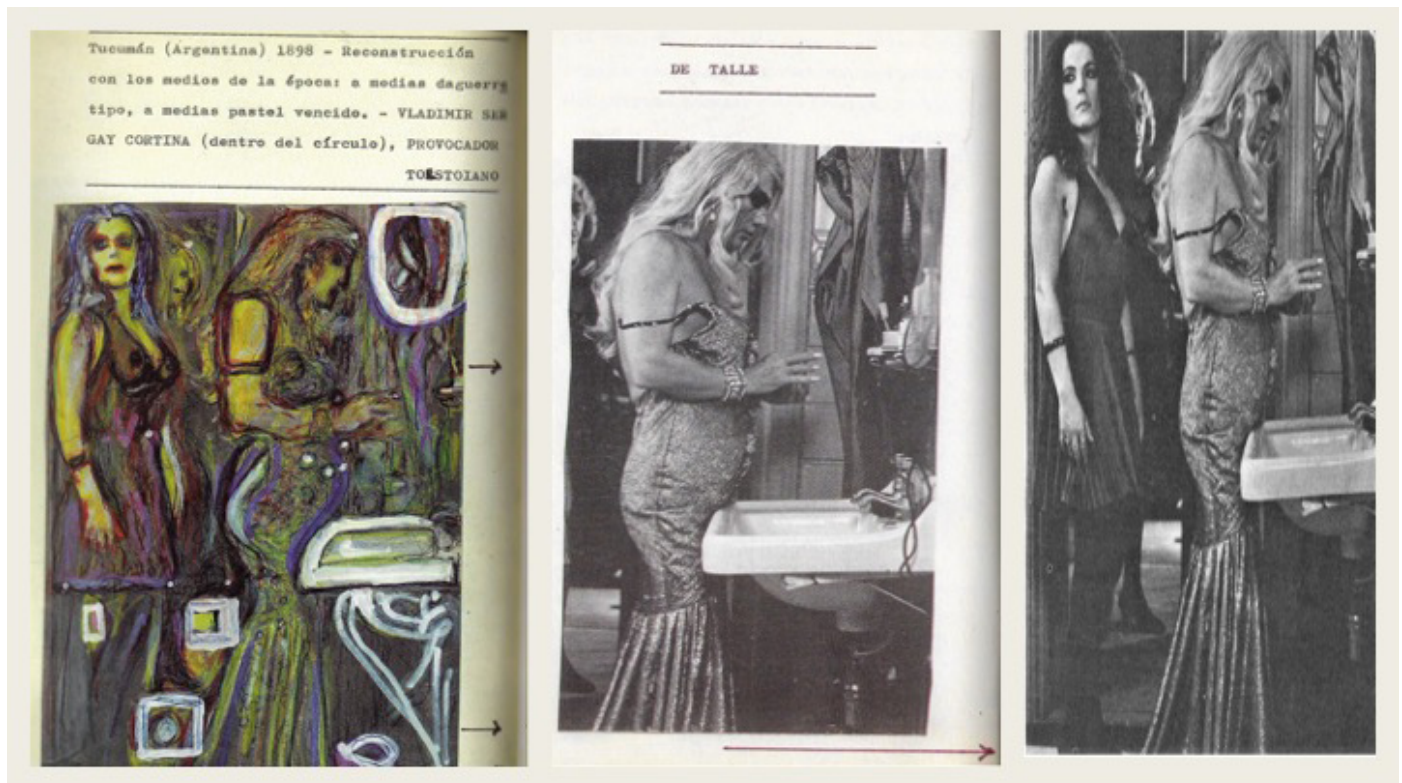


1. El archivo en cuestión

En el *Teatro proletario de cámara*, la obra que Osvaldo Lamborghini confecciona durante su estadía en Barcelona a mediados de los años 80s, hay una secuencia que se despliega en tres páginas con un pie de foto ubicado antes, es decir, a la cabeza de las imágenes. Esas las líneas

tipeadas a máquina que ofician de título dicen “Tucumán (Argentina) 1898 – Reconstrucción con los medios de la época: a medias daguerrotipo, a medias pastel vencido”. Lo que la cabeza –de foto– proyecta no es, como ocurre tantas veces, lo que el cuerpo –de la pieza – ejecuta. Lo que vemos luego, es decir, de inmediato, es un tríptico que de ningún modo reconstruye el universo finisecular del noreste argentino como promete la escritura que lo encabeza.

Esta pieza pertenece a lo que hoy conocemos como el archivo Lamborghini. Ese archivo abarca lo que podría lo llamarse “la obra visual”: dibujos hechos con marcadores, lapiceras y otros útiles escolares, primorosos collages fabricados con publicaciones pornográficas demodé, emplastos compuestos por materiales de origen dudoso. También la llamada obra “objetual”: cigarreras, pequeñas cajitas de fósforos decoradas y destinadas a fines inciertos, tapas de cuadernos que luego usaba un poco, hasta aburrirse y pasar al siguiente. Y también el *Teatro proletario de cámara*, ocho carpetas con páginas móviles que



hoy llamaríamos rápida y provisoriamente una obra intermedial: entre lo escrito y lo visual pero también entre el libro nacido para la reproducción, la manipulación y la lectura y el objeto único vedado al tacto y para mostrarse siempre protegido por una vitrina. La muerte del escritor en 1985 constituye el archivo como tal y lo vuelve una serie finita de piezas que quedaron, una suerte de resto que preservan los que lo sobreviven y que pasa de mano en mano como patrimonio o legado. Tal es así que luego de la muerte en 2016 de Hanna Muck, su última pareja, ese archivo fue traído a Argentina en varias valijas por su hija Elvira.¹ Es, justamente en este doble desplazamiento –de Barcelona a Buenos Aires y desde el domicilio particular de la hija a los espacios de guardado y la página web del IIAC– que ese conjunto de papeles y objetos, carpetas y cuadernos se consolida como archivo, en tanto fondo o acervo, pero también en la medida en que involucra las otras acepciones con las que el Consejo Internacional de Archivos define este término: institución responsable de su conservación y espacio físico, edificio o depósito, que lo aloja (Nazar y Pak Linares, 2006-2007: 213).

Quisiera, entonces, entrar al archivo Lamborghini a partir de ese artefacto específico que es el *Teatro proletario de cámara*, y, en particular, a partir de esta pieza, que promete una reconstrucción fallida y así nos habla de las promesas incumplidas –o cumplidas de otro modo– no sólo del documento y del archivo sino de todo documento y todo archivo. La pieza condensa una escena en la que la escritura promete y la imagen no cumple pero sí escenifica, en esa promesa incumplida, late lo que siempre estuvo ahí como motor de la escritura.

El archivo Lamborghini no completa la obra literaria arrojándole una práctica otra, visual y pictórica u obje-

tual, ni transforma el nombre del autor volviéndolo un practicante de la inespecificidad de lenguajes y soportes, un precursor de la tan celebrada intermedialidad de nuestros días. Por supuesto esto también ocurre, pero el archivo que aparece ante nuestros ojos como tal –pero que siempre existió como cúmulo de páginas escritas y pintadas– produce menos un efecto de pieza faltante de un inmenso rompecabezas o de redondeo de una totalidad que está en el horizonte del afán archivero y más un efecto de paradójica recursividad. Para decirlo de otro modo: el archivo Lamborghini, la obra visual y objetual, más que sumar aspectos o completar la obra lamborghineana, la vuelve a gestar.

Las piezas del archivo Lamborghini salen del tallercito que Osvaldo monta en el departamento de Barcelona y que, más que un taller, será una habitación tomada por la cama y la pila de papeles tal como lo muestran las fotografías más emblemáticas de este momento.² Sin embargo, si ese espacio se bautiza taller es porque inaugura la gestación de la obra visual, tal como lo describe en su correspondencia:

Me puse un tallercito para pintar todo el material porno que consumo. Es eclesial. Las caras best-celestiales de las mujeres gozando, ardiendo en technicolor –mal impreso en España, es decir, impreso por Goya: rojo chorreado de la vulva sobre el peligro (pene) amarillo. Delicias expresionistas (citado en Strafacce, 798)

Así, la producción visual tiene dos mitos de origen o dos orígenes míticos: el de la infancia (narrado por César Aira en “Las dos fórmulas”), cuando el niño Osvaldo le pide a sus padres que lo manden a estudiar pintura –y no idiomas como se estilaba entre las familias de clase media– y el del encierro barcelonés, en el que el adulto recluido –por decisión personal o para evitar los proble-

¹ Gracias a la gestión que realizamos con Agustina Pérez, Elvira Lamborghini firmó, a comienzos de 2018, un contrato con la Universidad Nacional de Tres de Febrero para dejar este material en guarda en el Instituto de Investigaciones IIAC de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, donde bajo la dirección de Martín Paz se ha realizado una labor de catalogación, preservación y digitalización que permite la consulta de investigadores y el acceso online al público general a través de la página de la institución: <https://archivoiac.untref.edu.ar/>. Antes de su viaje a Argentina, las piezas se exhibieron en Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) en la muestra “Osvaldo Lamborghini. Teatro proletario de cámara”, comisariada por Valentín Roma e inaugurada el 30 de enero de 2015. El catálogo de la muestra incluye textos de César Aira, Antonio Jiménez Morato, Alan Pauls, Beatriz Preciado y Valentín Roma y se titula *El sexo que habla. Osvaldo Lamborghini* (Barcelona: MACBA, 2015).

² Beatriz (Paul) Preciado traza un contrapunto entre la obra de Sade y la de Lamborghini producidas a partir de la reclusión, del cuarto y en particular desde la cama. Son escritores encamados que convierten ese entorno en un espacio literario, como lugar para la imaginación política y el cultivo de una subjetividad disidente. Así, el ensayo de Preciado (161) propone leer el *Teatro proletario de cámara* como “una versión de *La Philosophie dans le boudoir* de Sade escrita en el contexto neoliberal, proto-industrial y social-cutre-demócrata de la Cataluña de principios de los años ochenta, pero también como un *détournement* crítico del lenguaje que Playboy inventa y difunde a partir de los años cincuenta en Estados Unidos y que llega a España con el destape y el final de la dictadura”.

mas que implica ser un migrante sin papeles— monta un tallercito, es decir, rodea su cama de papeles para, además de escribir, no empezar, sino volver a pintar como lo hacía de niño. En este micro-relato está el material porno que motiva el pintar, haciendo coincidir, por el doble sentido de la frase, la producción y el remarcado, de igual modo que se superponen subrayado y lectura en la falsa paradoja de “La causa justa”, un texto de esos años.³ Pintar todo el material porno que consumo puede ser pintar, producir, crear material porno para el consumo personal o pintar el material que se consume. Es decir, tomar esas estampas malimpresas hechas para el consumo masivo e interrumpirlas con el artesanado, llenarlas de chirridos, retocarlas, versionarlas en clave de ese *détournement* crítico al que se refiere Preciado.

Las piezas del archivo abonan una sospecha de la crítica. Si Lamborghini publica en vida menos de 100 páginas —*El fiord* (1969), *Sebregondi retrocede* (1973) y *Poemas* (1980)— es porque siempre se trató menos de una reticencia personal a la publicación o de los avatares editoriales en los que se sumerge el escritor de libros y más de alguien que trabajó con rigor y certeza en la estela de las vanguardias del fin de siglo, apostando por la destrucción de la organicidad de la obra y armando su pequeña bomba para la detonación colectiva de la especificidad de los lenguajes. Siempre se trató de una obra que no es obra, de algo que podríamos llamar “parpadeos” —como propone Alan Pauls (2005) para la producción de Mario Bellatin—, pequeñas aperturas y cierres de un proceso en curso: la puesta en página de la escritura, el deletreo de una imagen.

El archivo no sólo no completa la obra sino que la deshace, devela el agujero de la desobra.⁴ Soy literal: al ver el *Teatro proletario de cámara*, una serie de carpetas que enganchan —entre su serie de ganchos metálicos—, páginas necesariamente móviles, con relatos, papeles varios,

fotos porno, pinturas y poemas, fotocopias de imágenes repujadas con marcador, copias de copias, epigramas y apuntes de lectura, advertimos que todo lo que produjo Lamborghini puede pensarse como un papel suelto que le escapa al libro porque prefiere seguir así, suelto, abierto a la posibilidad de ser reubicado en otro lugar, en otra carpeta, ser retomado y reintegrado a otro relato, a otro poema, a otra imagen.

Es por eso que —y aquí viene una primera hipótesis— la producción de Lamborghini no se completa ni se expande con el archivo visual-objetual. Por el contrario, el archivo es el principio constructivo de lo que se diseña en el taller —no sólo barcelonés—, de una desobra gestada, desde un principio, como archivo. Soy más literal: la desobra es archivo, que nunca empieza y siempre continúa, la desobra está constituida por pequeñas piezas de clasificación provisoria y desafiante —qué es dibujo, qué es escritura, qué es poema y prosa, qué es cuaderno y útil de trabajo, qué es objeto y cuál es su utilidad imaginaria—, la desobra se desparrama en pequeñas piezas y se rejunta, se acota y cataloga, se desclasifica y prolifera. Soy más literal aún: la desobra es el archivo, son esos papeles que seguirán mutando para mantenerse como piezas únicas y también volverse otra cosa, menos por decisión, impulso o destino y más como efecto de “una fatalidad inevitable” (Aira, 27). Para volverse libros que serán publicados póstumamente por César Aira, su albacea; libros como *Tadeys*, *El pibe Barulo*, *La causa justa* y el sinfín de textos breves que continúan hasta la edición de *OL inédito*, un volumen con un título paradójico y cuidadosamente elegido por Agustina Pérez y Néstor Colón.⁵

³ Se dice del linotipista Sullo que “no leía jamás, pero sus subrayados eran perfectos” (Lamborghini 1988, 163).

⁴ La producción barcelonesa es des-obra en la medida en que deshace lo que entendemos por obra para apuntar a su continuación, a una tarea por venir y por hacen, en la línea de lo que este término abre en el pensamiento de Jean Luc Nancy (2001), pero también es de-sobra, trabajo con restos y residuos, materiales de descarte que subrayan, visibilizan esa pasión por la residualidad que marca también la escritura, su trabajo no sólo con la lengua baja sino también con el resto en la tradición psicoanalítica de plus de goce y causa de deseo.

⁵ Una década más tarde, el archivo empezará a ocupar un lugar clave en el campo de las artes. Artistas del archivo —artistas que hacen del archivo una condición de posibilidad para la obra—, dialogan con teóricos, críticos y curadores que retroalimentan este fenómeno. desarrollando un pensamiento que se despliega en publicaciones y ejercicios curatoriales. Esta pasión de archivo que comienza en las artes visuales se derrama hacia la literatura, el cine o la performance o incluso sobre la curaduría —en exhibiciones en los espacios de arte, de archivos de toda índole, ocupando el lugar que antes sólo podían tener las obras—. Al pensar el archivo como principio constructivo, es decir, como un paradigma basado en la secuencia, la reiteración, la reproductividad y como una actividad que desarrolla con rigor formal y coherencia estructural una “aesthetics of legal-administrative organization” (Buchloh, 32), se delinea una definición del archivo que hace pie, por un lado, en su absoluta materialidad y por otro, en la pulsión de orden que lo configura como tal. Ese carácter material lo liga al acervo, la colección o el patrimonio —más allá de que siempre pueda estar potencialmente incompleto y abierto a nuevas piezas que se sumen al fondo— y subraya su carácter físico y perecedero, su ne-

Pero también algo más: no sólo se trata de una obra que fue desde siempre archivo, es decir, incompletitud y pasión de seguir produciendo piezas en el tallercito para que otras las transformen, fatalmente, en otra cosa, libros, por ejemplo. También se trata de una obra-archivo o de un archivo-obra que tiene como uno de sus puntos de reflexión ese devenir objeto de la escritura, ese artefacto que llamamos libro. En ese camino hacia el libro, como sendero que se elude, como fatalidad de los materiales y de su soporte de circulación, se abre otro campo de problemas que giran en torno de la materialidad. Aquello que Oscar Masotta (1967) señala como la incomodidad central que produce, a fines de los años 60s, el happening –el hecho de que se trate de una obra que atenta contra el fundamento mismo de la obra al existir de manera inmaterial y efímera– podría ser justamente aquello que la desobra lamborghineana encuentra como motivo para desconfiar del libro, optando siempre por la continuidad de la práctica en el tallercito más que por el producto terminado, es decir, el libro como horizonte de expectativas y punto de cerrazón de la obra, como espacio de llegada de la mutación constante de la página escrita a mano o mecanografiada.

Y sin embargo, se trata de eso pero también de algo más. En la desobra, hay una apuesta por el proceso, la práctica o la experiencia más que por el producto final –que aparece como fatalidad– pero no exactamente como resultado no tanto de un “nosotros desmaterializamos” –a la Masotta–, sino justamente por lo contrario, por un plus de materialidad que no puede traducirse a página impresa ni a ningún otro soporte. No es sólo que no se escribe para publicar, no es sólo que no se apunta a la publicación sino que, en todo caso, esta llega como fatali-

cesidad de guardado y preservación, cuestión que lo aleja de otras versiones del archivo que, en la línea abierta por Michel Foucault (1999), se refieren a las leyes que rigen el sistema de aparición de enunciados, con lo cual el término archivo funciona como una variante de “paradigma”, “imaginario” o “discurso”. Esa pulsión de orden distingue al archivo con rasgos específicos que lo alejan del acopio o la acumulación y más allá de darle un efecto e principio impersonal o un aire de frialdad, señalan que para que haya archivo las piezas que lo integran deben tener algún tipo de principio homogeneizador que las vincule entre sí. En este ensayo más que proponer que Osvaldo Lamborghini es, anticipadamente un artista del archivo, pretendo utilizar las múltiples dimensiones del concepto de archivo –horizonte de posibilidades, acervo material, pulsión hermenéutica sobre una serie de piezas/acontecimientos– para abordar esta producción visual que reconfigura y desestabiliza la escritura lamborghineana.

dad. Se trata de una concepción de escritura que rechaza la página abstracta de la literatura: esa página que desdeña su soporte, y puede volcarse del manuscrito a la página mecanografiada, de ahí a la que sale de la impresora particular o que surge por intermediación editorial, que se ata a otras con un piolín, se engrampa o se encuaderna. Esa página, que compone la mayoría de los textos que leemos, puede dejar de ser una página en papel para pasar a la pantalla en el mundo digital o incluso dejar de ser vista para ser escuchada en audiolibro. El archivo Lamborghini vuelve recursiva toda la producción del escritor-artista-tallerista, exhibiendo una práctica escrituraria que estuvo desde siempre aferrada al carácter único y artesanal de la escritura y sus productos.⁶

2. La cuestión del archivo

El archivo cambia la noción de autor. No me refiero solamente a que el archivo deja ver lo que ya suponíamos: que nunca hubo un escritor a la manera de los barones del boom, alguien que se inscribe en la larga tradición de las bellas letras y funda su práctica en el manejo virtuoso de los procedimientos verbales y la creación de tramas originales. Sin embargo, eso se intuía en el caso de Lamborghini. Siempre se trató del bricoleur o el montajista, del cartonero de la lengua, el un curador de residuos culturales, más parecido a la figurita de la artista de *Pubis Angelical* que a los grandes figurones de la literatura latinoamericana de los 60s y 70s.

La noción de autoría que surge de la obra-archivo afina ciertas formulaciones contemporáneas como la del autor como artista de la inespecificidad que toma su modelo de la corta tradición de las artes visuales, como plantea Reinaldo Laddaga (2007) o la del autor como curador como propone Boris Groys (2014) para recortar al autor como artesano

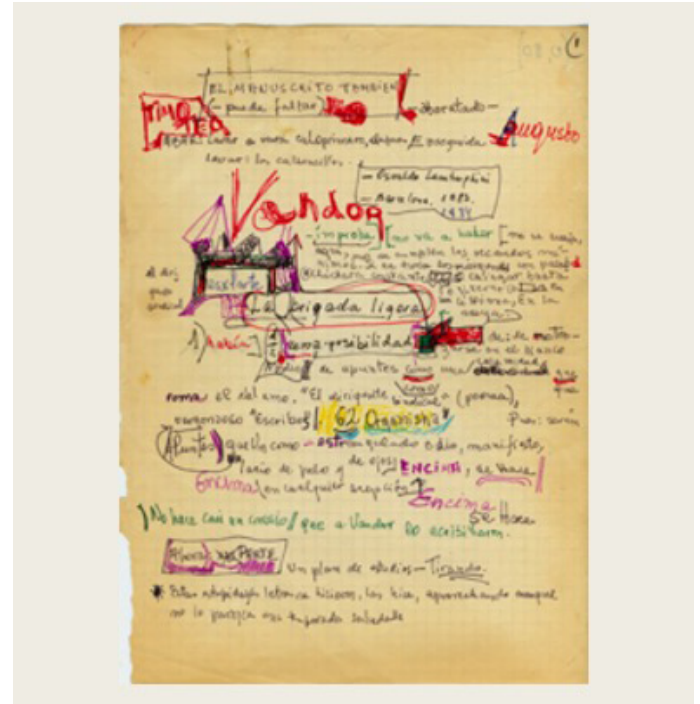
⁶ Tal como sostiene el monumental trabajo de Agustina Pérez (2022), la figura del artesano o del copista, con sus ecos medievales, del que se pone a pintar imágenes pornográficas –un producto por excelencia de la cultura de masas en el que convergen tanto lenguaje serial y serializado sobre los cuerpos como la reproducción técnica de la revista a color– no sólo le da la espalda a ese modo de ser de la escritura y la visualidad que le es contemporánea sino que practica un anacronismo anticipado que ya subraya y reniega del mundo digital por venir.

o copista –que es el personaje elegido por Pérez (2022). Se trata de alguien que produce piezas únicas en el tallerito, a partir de procedimientos y materiales desaturizados.

Y sin embargo cuando digo que el archivo –este archivo que nos hace ver toda la obra de Lamborghini como archivo– cambia recursivamente la noción de autor, no me refiero sólo a esa recursividad en la transformación de la autoría. Digo que también, el archivo trastoca o refunda el mito de autor que hace coincidir al niño y al extranjero. Allí, el niño Osvaldo, en lugar de estudiar inglés como el resto de los chicos de la clase media argentina, pide que lo manden a tomar clases particulares de pintura. En ese cuento, la imagen lo salva no sólo de un posible bilingüismo de cabotaje sino, sobre todo, lo exime de la práctica de verter la nebulosa del significado de un contenedor a otro, de un idioma a otro. En ese mito del niño al que la pintura lo lleva al paraíso del monolingüismo podríamos imaginar que se gesta la pasión por la imagen y a partir de ella, la pasión por la intraducibilidad.

Agustina Pérez dijo alguna vez que odiaba esta suerte de doxa crítica que le colgaba a Osvaldo Lamborghini el título de escritor intraducible. Y su odio se transformó en acción inmediata, ella comandó un equipo de traductores encargados de pasar al supuesto intraducible al inglés, francés, alemán, italiano y portugués en un libro que se llama *OLn*. Sin embargo, sostengo que la intraducibilidad de la estética lamborghineana no implica la imposibilidad de ese acto de forcejeo con un texto que es la traducción y que la contundencia de ese libro de poemas de Lamborghini traducido a varios idiomas no hace más que confirmar. Lo que sostengo es que la intraducibilidad es el corazón de una concepción de lenguaje centrada en la primacía del significante, en tanto partícula única –aunque siempre divisible– sin equivalencias en el sistema, una partícula que es pura superficie, sin niveles ni profundidades. Intraducibilidad y literalidad son, creo, las dos caras de la moneda de una concepción de lenguaje, heredera del psicoanálisis, que apuesta por que una formulación no debe ni puede ser dicha de otra manera, ni con otras palabras, ni con otros lenguajes.

Lo que sostengo es que esa intraducibilidad, que no atañe sólo al pasaje de un idioma a otro sino que cancela



equivalencias incluso entre diferentes soportes, no viene solamente de la poesía como habitualmente se piensa, en tanto habría una mayor pérdida que atañe a una dimensión sonora de una lengua que no se vuelca en otra. Esa intraducibilidad es la marca distintiva de lo visual como aquello que no puede ser trasladado a otro trazo, a otra disposición gráfica. La intraducibilidad, es decir, la materialidad de lo visual, su falta de elasticidad idiomática es lo que funda ese núcleo duro de la poética lamborghineana. Es por eso justamente que lo que sale del tallerito es una página intraducible. No sólo intraducible a otro idioma –cuestión que el proyecto de traducción desmentiría– sino incluso a otro soporte, por ejemplo, a la página mecanografiada o a la página impresa. Es una página que sólo puede ser contemplada como pieza única o ser reproducida técnicamente. Si como sostiene Aira, Lamborghini no escribe, sino que realiza “una ‘puesta en página’ de índole pictórico” (26), las piezas del archivo no son traducibles ni publicables justamente porque tampoco pertenecen a un universo o a otro, el de la escritura o el de la visualidad. No son piezas híbridas con el tinte celebratorio con el que utilizamos ese término; no hay en ellas un

encuentro amoroso entre órdenes distintos que se juntan en la utopía de la inespecificidad contemporánea. Se trata de un montaje contranatura, de un forcejeo salvaje o de, como lo nombra Sergio Chejfec (1989), “brutales acoplamientos” entre imágenes que son palabras y palabras que devienen visualidad.

Pero volvamos a la pieza tucumana, volvamos a leer el tríptico que dice ser “Reconstrucción con los medios de la época: a medias daguerrotipo, a medias pastel vencido”. El archivo nombra una pasión, como diría Derrida, la pasión de seguir produciendo archivo (en este caso obra que es archivo). En el caso de este archivo –y arriesgo de todo archivo– se trata de una pasión recursiva y multidireccional. Es una pasión que señala –como el dedo índice– hacia arriba, lo que precede en el tiempo y se gestó en la infancia y, hacia abajo, lo que se gestará en los años 80s. Esta pasión engolosinada con la imagen, esta pasión visual es una ficción de reconstrucción que no es tal y que hace proliferar al archivo. Es una escritura que anuncia –hacia abajo– lo que la imagen no cumple –jamás–; es una imagen que transforma el sentido de la escritura y nos mueve a pensar que, más que una reconstrucción epocal, lo que está en juego es algo del orden del talle, algo entre las medias y los tipos –los cuerpos masculinos transvestidos y las piezas que componen cada una de las letras de la máquina de escribir–. Lo que está en juego es el juego de géneros/lenguajes: entre una escritura que se aferra a su visualidad intraducible y una imagen que tiene algo de escritura de tipos y tipografía que se deletrea en un tríptico –que no ocupa el mismo plano sino distintas páginas de carpeta que se pasan tocando esos cuerpos apócrifamente tucumanos– proponiendo una sinonimia que nunca es tal porque cada imagen es continuamente duplicable y degradable y simultáneamente distinta e irrepetible, intervenida por el artista de la desobra.

En el brutal acoplamiento que se da entre la palabra y la imagen, en la promesa de reconstrucción de la escritura que la imagen no sólo no cumple sino transforma, hay una verdad que está en los medios. No son los medios auráticos del siglo XIX –no son el daguerrotipo y el pastel vencido o vigente–; son los medios de la época de la construcción visual del fin de siglo XX: la imagen y su

reproductibilidad técnica, la intervención artesanal y anacrónica de los útiles escolares y el papel de descarte que se vuelve a reutilizar. Se trata justamente de esos medios –técnicos y materiales– como instancia que abrocha no sólo el brutal acoplamiento entre imagen y escritura sino también el acontecimiento puntual de la pieza provisoriamente terminada o interrumpida y la continuidad de la práctica artesanal que no se detiene. Tal es así que el material se vuelve tema de la escritura y marca de su carácter de acto: la tinta que se acaba interrumpe lo que se estaba diciendo para anunciar un cambio de lapicera que se hace visible en los manuscritos.

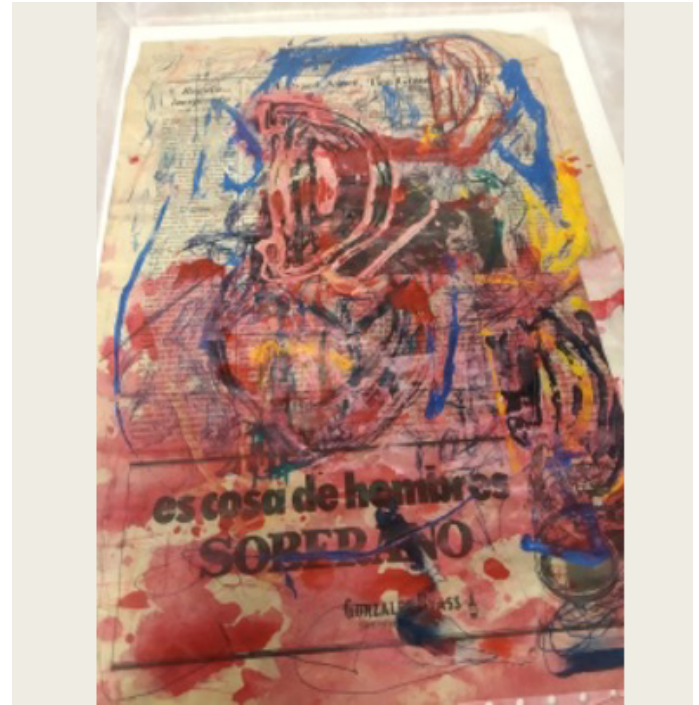
A partir de estas cuestiones –el archivo que no completa, sino que señala la desobra o la obra-archivo que resiste al libro, el autor como artesano, la literalidad-intraducibilidad– me acerco a la producción barcelonesa que ahora llamamos archivo lamborghineano. Me interesa pensarlo a partir de una torsión en la definición de archivo que propone Foucault en *La Arqueología del Saber* (219-20). Para Foucault, el archivo no es acervo, ni instituciones de registro y conservación, ni espacio de guarda, por eso, no implica ni amontonamiento desordenado ni grilla de catalogación. El archivo es “ley de lo que puede ser dicho” o del “sistema general de formación y transcripción de enunciados”, es decir, es el término que nombra las condiciones de posibilidad de lo escribible o lo legible. Esas condiciones, creo, no estaría dada aquí por un estado del discurso –tal como se despliega el Tucumán del fin de siglo, en la Barcelona de los años 80s o en el presente en el que ahora lo miramos– sino que encuentra –y aquí la torsión– su condición de posibilidad en lo visual –he aquí una segunda hipótesis de lectura–.

La literatura puede ser una materia nebulosa definida con criterios inmanentes o institucionales, a partir de un pliegue en el juego de los signos o de la palabra pública que se abre camino entre lo decible, el ruido y el silencio. Puede ser. Pero la escritura siempre fue una cuestión visual. Tal como lo advierte W.J.T. Mitchell (2003), el llamado “giro visual” presenta como novedosa una figura repetida que ha adoptado diversos nombres a lo largo de la historia y por momentos, impide advertir que todos los medios y lenguajes son y han sido siempre “híbridos”. En términos

de este archivo: las piezas del tallercito nos recuerdan que antes de leer, antes de identificar letras, palabras y oraciones, primero, aunque a veces lo olvidemos, debemos mirar esos trazos hechos a mano, esas marcas mecanografiadas o incluso esas impresiones tipográficas como lo que son: imágenes. El artesano lo sabe bien y expresa este recurso en esa desobra que constituye el archivo y que reafirma su intraducibilidad a la página impresa.

Atentado contra el presupuesto de no visualidad de la literatura, el archivo Lamborghini interroga el tipo de legibilidad que produce lo visual y la experiencia de visión que requiere la lectura. Siguiendo a Mitchell sostengo que esta imagen que ofrece el tríptico tucumano pero también toda imagen en donde se incluye la escritura, abre un campo de visión y simultáneamente, oficia como velo, no sólo interrogando a la ceguera como condición de posibilidad de lo visible, sino alejándome un poco de Mitchell y acercándome a esta partícula del archivo, exhibiendo un emplasto que no hace más que coagular, como lo hace toda imagen, ese cordón umbilical, ese vínculo orgánico y viviente con aquello que se imagina y se postula como referente. La desobra del archivo exhibe todo lo que simultáneamente abre y cancela la visión, como si se tratara de un parpadeo: esos brutales acoplamientos de materiales, marcadores sobre fotocopia, sobre plastícula, sobre papel usado; dibujo sobre escritura manuscrita, sobre fragmentos mecanografiados. El encuentro de esas carnalidades que se montan y remontan unas sobre otras habilita un tráfico de procedimientos que circulan de un cuerpo a otro.

Si hay un resquicio para la traducibilidad o para lo que se repite, lo que se traslada de un lenguaje a otro, o sencillamente para lo que insiste como compulsión de repetición está dado justamente por los medios (más allá de la época). Y por medios, creo que hay que entender, no los lenguajes o soportes sino los procedimientos que comunican esos lenguajes y soportes. Si hay un procedimiento que funda la visualidad es justamente el corte. Antes que ícono o índice, antes que apuesta figurativa o abstracta, toda imagen es resultado de un encuadre, efecto de un tajo en la continuidad de las imágenes o de las cosas y procesos del mundo. El corte es también procedimien-



to psicoanalítico de producción de sentido; el corte es lo que tajea la prosa poética o lo que define la puesta en página –de índole pictórica– de eso que llamamos poema. Ese corte, ese blanco que une y quiebra la comunicación entre el título que data y anuncia y la imagen que lo sigue para desmentirlo es aquello que articula también el detalle como operación de acercamiento y distorsión de una imagen que ya es, en sí y desde su aparición, resultado de un corte. Es también el corte, lo que opera el pasaje del detalle a la imagen del talle, a la cintura afinada que aparece al final, artesanía última del encuentro entre el trabajo del artesano y los medios de la época.

Si como advierte Alan Pauls (112), “traspuesto a la prosa, el cortador experto de versos se vuelve un orfebre de la carnicería que pone el filo donde pone el ojo”, el archivo Lamborghini confirma una desobra producida a partir del corte y la recombinación de fragmentos visuales y verbales, de pequeñas piezas que se diseccionan y se montan salvajemente sobre nuevas totalidades incompletas. El corte como operación lamborghineana por excelencia es ese “de talle” que en la imagen se vuelca más que nunca sobre el cuerpo, funciona como coyuntura, como articulación de dos tradiciones nacionales que también gestan

la prosa y los versos del orfebre: por un lado la gauchesca con su “va... ca...yendo gente al baile” que se arroja sobre el cuerpo de la morena y, por otro, la del protoporno de Isabel Sarli que se vuelve “carne sobre carne” (*Carne*, Armando Bó, 1968). En la llanura de los chistes, el corte, es la tarea compartida por el creador de imágenes, el pornógrafo, el escriba, el psicoanalista, el poeta y el carnicero.

Bibliografía

- Aira, César. “Las dos fórmulas”. *El sexo que habla. Osvaldo Lamborghini*. Catálogo a cargo de Sara Plasencia. Barcelona: MACBA, 2015, pp. 23-28.
- Buchloh, Benjamin. “Atlas/Archive”. *The Optic of Walter Benjamin*. Ed. Alex Coles. vol. III. Londres: Black Dog Publishing Limited, 1999, pp. 27-48.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI, 1999 [1969].
- Boris Groys. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Traducción de Paola Cortes Rocca. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Chejfec, Sergio. “De la inasible catadura de Osvaldo Lamborghini”. *Babel. Revista de libros*, 10, 1989, p. 21.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Kapelusz, 1980 [1872].
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y cuentos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988.
- *Osvaldo Lamborghini Inédito*. Edición a cargo de Néstor Colón y Agustina Pérez. Buenos Aires: Lamás Médula, 2019.
- *OLn*. Traducción de Ben Bollig (inglés), Hannes Sättele (alemán), Guillaume Contré (francés), Raul Schemardi (italiano) y Ariadna García (portugués). Prólogo y coordinación de Agustina Pérez. Buenos Aires: Fadel & Fadel, 2020.
- Masotta, Oscar. “Yo cometí un happening”. *Happenings*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1967.
- Mitchell, W.J.T. “Mostrando el ver. Una crítica de la cultura visual”. *Estudios visuales*, 1, 2003 [2000], pp. 17-40. Traducción de Pedro Cruz Sánchez.
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. Traducción de Pablo Perera. Madrid: Arena libros, 2001.
- Nazar, Mariana, y Pak Linares, Andrés. “El hilo de Ariadna”. *Políticas de la memoria*, 6/7, 2006, pp. 212-18.
- Pauls, Alan. “El problema Bellatin”. *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento*, 20, abril, 2005.
- “Pornoliteral”. *El sexo que habla. Osvaldo Lamborghini*. Barcelona: MACBA, 2015, pp. 107-152.
- Pérez, Agustina. *La retombée de la materialidad en la obra de Osvaldo Lamborghini (1969-1985): lo escrito, lo visual, lo objetual*. Tesis de doctorado en Teoría comparada de las artes. Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de febrero, 2022.
- Preciado, Beatriz [Paul]. “Encamados”. *El sexo que habla. Osvaldo Lamborghini*. Barcelona: MACBA, 2015, pp. 153-164.
- Straface, Ricardo. *Osvaldo Lamborghini, una biografía*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.

