



Pérez, Agustina. "Maneras de rasgar el Salón Literario. Las s/obras de Alberto Greco (c. 1963) y Osvaldo Lamborghini (c. 1983)".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2025, vol. 14, n° 33, pp. 148-165.

Maneras de rasgar el Salón Literario Las s/obras de Alberto Greco (c. 1963) y Osvaldo Lamborghini (c. 1983)

Manners of ripping the Literary Salon.
The sans/oeuvres of Alberto Greco (c. 1963) and Osvaldo Lamborghini (c. 1983)

Agustina Pérez¹

ORCID: 0000-0003-3675-2178

Recibido: 01/02/2025 || Aprobado: 26/02/2025 || Publicado: 21/03/2025
ARK-CAICYT: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s23139676/ippvhwjph>

Resumen

Las "s/obras" de Alberto Greco (c.1963) y Osvaldo Lamborghini (c. 1983) oscilan entre la ausencia y el exceso. Se vislumbran más al modo del espejismo de un Real que con la corporalidad, figural y fugaz, del acontecimiento performático. Se muestran y se demuestran de manera esquiva. Están ahí, entre las cosas del mundo, abiertas y esparcidas, a ojos vistas, pero su composición inespecífica e informe las cubre de una pátina que genera el vértigo de una mal-leída ilegibilidad por estar hechas de desechos. Este trabajo registra sus materiales dilectos, y cómo estos vienen de mechear entre los desguaces de la lengua y de las imágenes, de revolver la basura literaria, de apropiarse de remanentes de la producción industrial, de incluir intempestivamente restos del presente de producción y, acaso lo más importante, agregar, sin temblor de manos, trastos de una memoria falaz y alucinatoria de la propia biografía al objeto estético, reformulando así en el dispositivo artístico una experiencia aurática.

Palabras clave

Alberto Greco; Osvaldo Lamborghini; s/obras; inespecífico; aura.

Abstract

Alberto Greco's (c. 1963) and Osvaldo Lamborghini's (c. 1983) 'sans/oeuvres' oscillate between absence and excess. They are glimpsed more in the manner of the mirage of a Real than with the corporeality, figurative and fleeting, of the performative event. They show and demonstrate themselves in an elusive way. They are there, among the things of the world, open and scattered, in plain sight, but their unspecific and formless composition covers them with a pringy patina that generates the vertigo of a misread illegibility because they are made of debris. This paper registers his dilettante materials, and how they come from scavenging among the scraps of language and images, from rummaging through literary trash, from appropriating remnants of industrial production, from untimely including remains of the present of production and, perhaps most importantly, from adding, without a tremor of hands, junk from a fallacious and hallucinatory memory of one's own biography to the aesthetic object, thus reformulating in the artistic device anauratic experience.

Keywords

Alberto Greco; Osvaldo Lamborghini; sans/oeuvres; unspecific; aura.

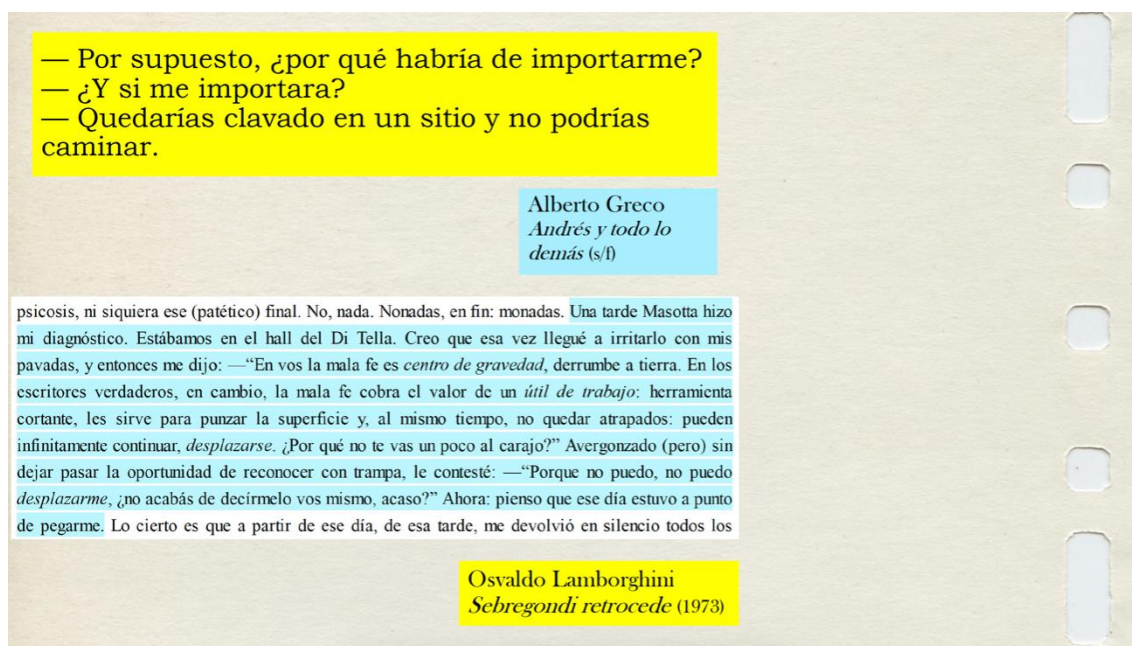
¹ Doctora en Teoría Comparada de las Artes y Becaria Posdoctoral del CONICET. Su filiación institucional es UBA-CONICET. Co-curó la muestra *Osvaldo Lamborghini. Copista material* (CCK 2023), *Yo soy tu proveedora* (Galería del Infinito 2024), y contribuyó a la curaduría de la obra plástico-objetual de Osvaldo Lamborghini en ARCO (Madrid 2025). Dirige el film *Un brillo de fraude y neón* (Figør Estudio). Es montajista textual de la obra teatral *Osvaldo Lamborghini. Obras Completas*, dirigida por Ignacio Bartolone. Se desempeña fundamentalmente como escritora, teniendo en su haber diversas novelas publicadas y otras en prensa. Contacto: agustina1844@gmail.com



La cosa es renacer de estos lienzos.
Oswaldo Lamborghini

Maneras de rasgar

Hoy se trata de escribir, sabia, sencillamente, mi reintegro al mundo regido por la Ley del Significante, sin que esto sea óbice de un movimiento contrario (¿zigzagueo?) que podría sintetizarse en escabullirse lo más que se pueda en la tardanza, escabullirse – hay que decirlo con todas las letras– de los fanáticos de la Razón. Escribir, por ejemplo: Alberto Greco y Oswaldo Lamborghini tenían maneras. Maneras de desatar todo aquello que estaba bien atado. Maneras de desacatar. Maneras de obrar y de des-obrar, pero de desovillar –no. Lo suyo no era la salida del laberinto con el ovillo de Ariadna, ni el desenredo de todo lo que está bien atado, sino la madeja por la madeja misma. Lo suyo: era primero un movimiento y después, postrer, un pensamiento. De Insurrección. En este movimiento, puesta en marcha, *allons*, en estas escrituras inespecíficas que se hacen al andar, en el trajín de los materiales que se desplazan, que se desfazan, en el en marcha –mientras el tintín de la mente, en cambio, no, fijo en una Obsti/Nación: no puede desplazarse–, las formas clásicas de la literatura y de las artes plásticas se tornan informes, las “obras” inespecíficas. Rayas, rayas, rayas en el telón de la convención que se sostiene. Digamos –digo–: *Maneras de rasgar el Salón Literario*.



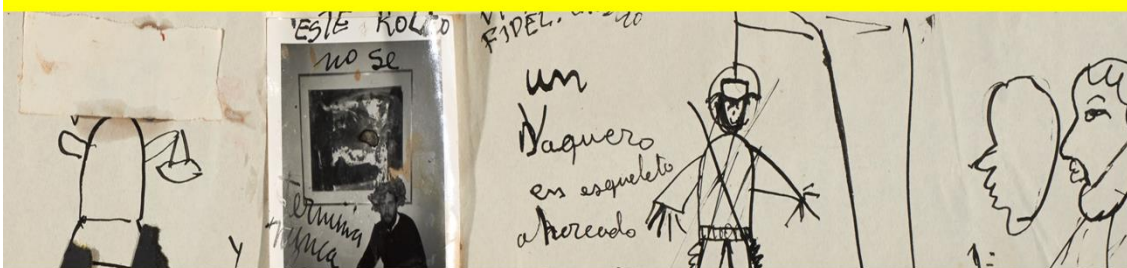
Este escrito –una ligera reversión de mi conferencia oral en las *VII Jornadas Críticas de Estudios de Teoría Literaria*– busca devolver al corpus de Greco y Lamborghini, en el que la “forma redonda” está jubilosamente abollada, bien por bien o mal por mal –hay gente para todo–, de allí que he decidido integrar, tentar integrar, empezar a insidiosamente tentar una fisura en la escritura académica, en este caso, y entre otros, mediante la inclusión de “filmintas” –en tanto anacrónica, zas, contemporánea–, piezas visuales someras más o menos contextualizadas, siguiendo la estela lamborghínea de que el sentido viene luego, para no decir con Samuel Beckett –lo estoy diciendo– *make sense who may* –a sabiendas de que en

ese *who may* se esconde, de nuevo Lamborghini, un riesgo obscuro: la elección, a sabiendas, de la inocencia—.

Quizá las cosas no están para ser *inmediatamente* entendidas —como se “entiende” el flujo digital catastrófico de información— porque entender es un suicidio. O no inmediatamente —salvo la iluminación, el arrebató, el shock—, porque antes que entender hay que percibir, del mismo modo que se empieza por un *movimiento* y se sigue —hablo de los artistas que me convocan—, recién postrar, recién después, el pensamiento. Para que, en términos deleuzianos (1968), el pensamiento no sea en imágenes sino el riesgo, el riesgo, sea el afuera que demuele las doxas y se arroja a la *rien, cette êcume* del pensamiento sin imágenes, sin andamiajes prestablecidos que permiten construir siempre la misma ficción de hogar — *somos todos una gran familia*— en donde lo que hay es la intemperie.

Querido Beto: No entiendo bien todavía tu última carta, la verdad que nunca entiendo bien nada, quizá un poco, ante la seguridad de que las cosas que nos rodean o que buscamos no están precisamente para ser entendidas.

Alberto Greco
Cuaderno River (s/f)



Vamos a escribir unas frases para no entender, siguiendo el hilo desde el supuesto entender. Que toda demora se contabilice: ganar tiempo.

Oswaldo Lamborghini
Sebregondi retrocede (1973)

Escribió Víktor Shklovski, exiliado en Berlín en 1923, cuando ya la URSS, rápidamente, resbalaba por la pendiente aceitada de lo siniestro —pendiente que termina— todo concluye al fin en el mismo lugar donde había empezado o, con T. S. Eliot, las mismas cosas suceden siempre y siempre— en la fosa común en la que yacen por igual “detractores” y “compañeros” —que en el mundo tenemos que comportarnos como locos para ser libres.² 1923, Berlín. 1963, Madrid. 1983, Barcelona. Lo mismo de lo mismo. Todas las palabras están muertas. Es necesario resucitarlas (Shklovski, 1914), ya que la palabra³ es la sonda que nos permite sacar las cosas del fondo.⁴ Y a veces el que está en el fondo del pozo no es otro que *Uno*.

Seguir

² “Es penoso para los monos libres andar por la acera, es otra vida. Las mujeres del mundo humano son incomprensibles. La vida del mundo humano es terrible, obtusa, estancada, inelástica. Nosotros nos comportamos en el mundo como locos para ser libres. Y yo estoy contento, soy un artista, alegre y ligero, como una vistosa sombrillita de verano” (Shklovski, 1971 32).

³ Si tuviésemos todo el tiempo del mundo podríamos pensar —ya va siendo hora— el concepto hipercontemporáneo de escritura de Shklovski, que se rastrea mucho más nítidamente en su ficción que en su teoría, y plantea una compleja relación entre palabra e imagen.

⁴ “Sin la palabra no se puede extraer absolutamente nada del fondo” (Shklovski, 1971 56).



Hablo del hombre para hablar del pintor que soy por medio del hombre que soy para llegar a comprender mi color, lo llamado mi paleta, les hablaré de calles y de mi necesidad de locura:

Empiezo:

“No te metas” y “es un loco” son los grandes slogans de este país, y los que me hundan.

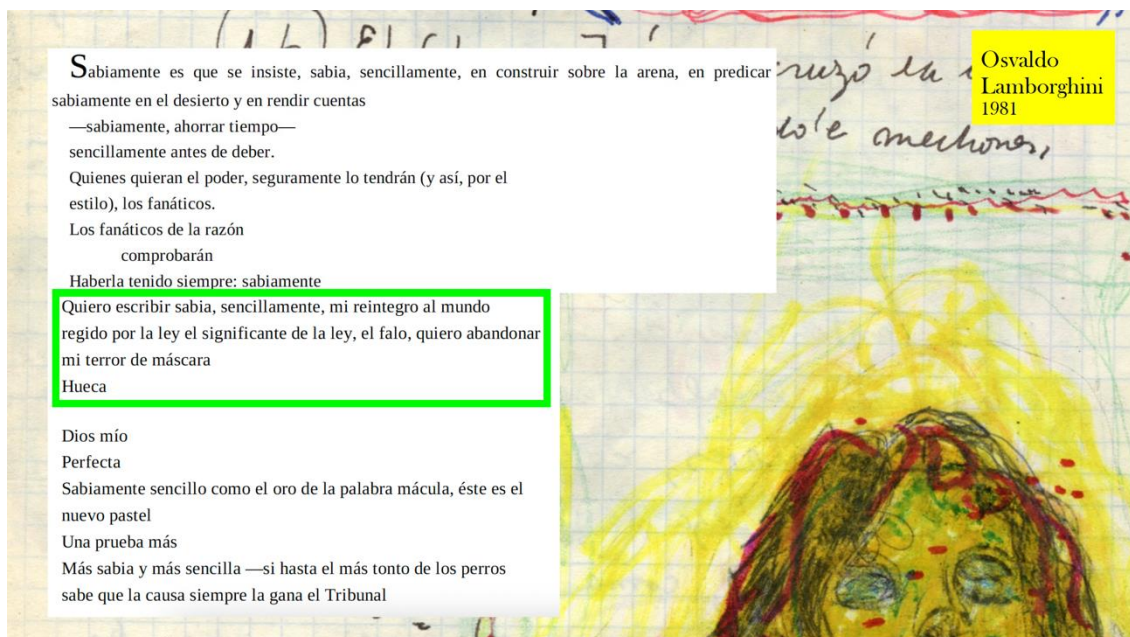
Alberto Greco
Cuaderno River
(s/f)

Al presente me encuentro siguiendo la estela vaporosa, infraleve⁵, en términos de Marcel Duchamp (2018), en la que Greco desemboca en Lamborghini. Aunque compartieron –tan cierto como escaso– contexto epocal, no se conocieron ni estaban al tanto de sus producciones respectivas que, por cierto, en el corpus que me interesa trabajar fueron producidas en Madrid y en Barcelona con 20 años de diferencia. Inexplicable, entonces, la *retombée* que, intuitiva y empírica, afirmo, de las proto-maneras del postrer Greco en el último Lamborghini. Inexplicable, difícilísimo entender cómo Greco anticipa prácticas que luego el hermano menor de Leónidas llevaría al paroxismo. Tuvieron, sí, en común a Renée Cuellar, una de las artistas definitivas del siglo XX, amiga de Greco y retaceante amorío de Lamborghini, pero decir esto eso bien no decir mucho o bien decirlo todo. Cuellar, Greco, Lamborghini: criaturas que pudieron hacer cualquier cosa bajo este mismo cielo estanco.

⁵ Pareciera ser que lo infra-leve, aunque se resista obstinadamente a la definición, al mismo tiempo no deja de mostrarse incesante en casos concretos, comunes y corrientes, como en “la diferencia de los volúmenes de aire desplazados por una camisa limpia (planchada y doblada) y la misma camisa sucia” (Duchamp 2018 314).



Dije el nombre Renée y se enmadejó el mecanismo. Como en el *Sebregondi*, “tirale a las piernas, no más alto”. Deponer las armas. Volver: volver al mundo regido por la Ley del Significante. Escribir entonces unas frases para “entender”, cediendo el cetro a la taxonomía.

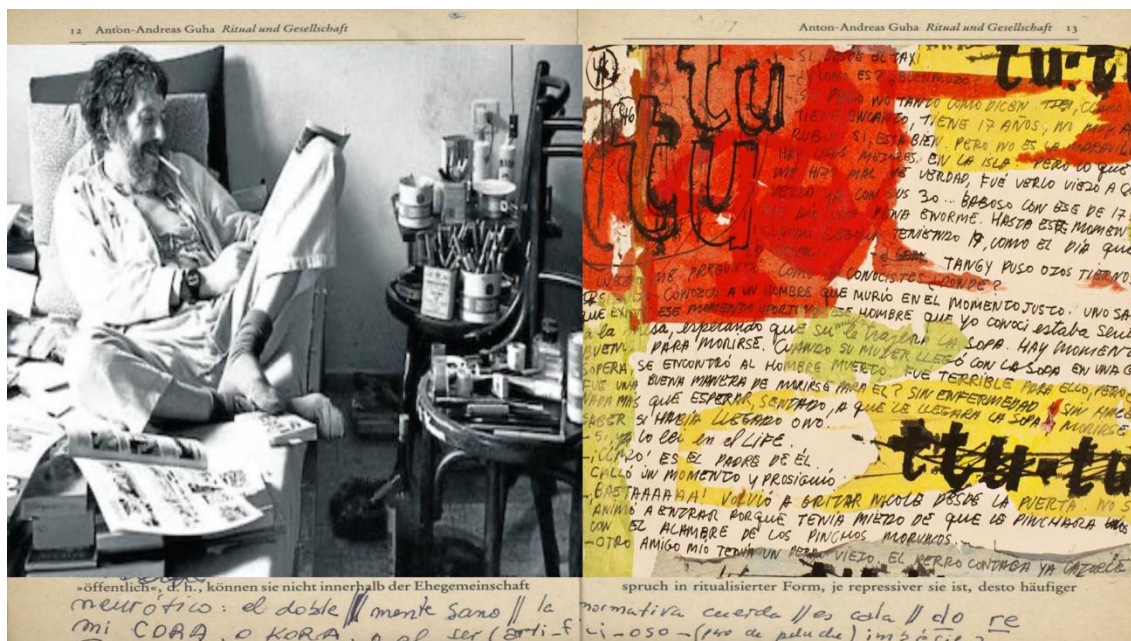


Greco y Lamborghini. Vida y obra



Greco, considerado pintor, y Lamborghini, a quien se piensa como escritor de oficio, producen entre 1963 y 1965 y 1983 y 1985, respectivamente, artefactos que confluyen en más de un punto. Son los que estoy estudiando. Me refiero, por ejemplo, al *Gran rollo manifiesto* (1963) y a *Besos Brujos* (1965) de Greco y a los archivadores, cuadernos y libros intervenidos de Lamborghini (1983-1985). A estos artefactos los llamo *s/obras*. Digamos, por afán sistematizante de la cosa grande redonda de los números, para no espantar (no por completo) al lector, que en estas mieses tenemos 10 aspectos en común que son los que permiten diagramar un corpus sólido, aunque inquietante.

Ver para Creer, tanto en el caso de Greco como en el de Lamborghini.



- [1] sus piezas fueron producidas en España, país donde los autores fallecen abruptamente (Greco en Madrid; Lamborghini en Barcelona)
- [2] son cantos de cisne de sus carreras
- [3] ninguna fue publicada durante sus vidas (y muchas siguen inéditas)
- [4] su soporte no es ni el libro ni el lienzo, sino que decanta al cuaderno, en términos de Miguel Vega Manrique, a la s/obra, en mis términos, o a lo inespecífico
- [5] son, efectivamente, escrituras, pero en las que lo escrito se fricciona con otros medios artísticos, y esto gracias a un trabajo anacrónico de amanuense
- [6] en lo que respecta a la escritura a mano alzada, el superávit de visualidad está dado por la diversidad:
 - (a) caligráfica
 - (b) del tamaño de la letra
 - (c) de la disposición en la puesta en página
 - (d) por sus útiles y materiales: lápiz, pluma, fibrón, fibras, pincel, tinta china, témperas, óleo y otros inesperados, como labiales
 - (e) dada la presencia de tachaduras, rayones, subrayados, recuadros, etc.
- [7] y, a su vez, la escriturase superpone con otras materialidades:
 - (a) bocetos, dibujos y pinturas propias
 - (b) recortes de fotografías, imágenes y anuncios publicitarios de revistas de saldo
 - (c) fragmentos recortados de periódicos o libros
 - (d) collages
 - (e) letras de tango, canciones populares y análogas
 - (f) residuos naturales, como ramas, arena y polvo
 - (g) efluvios corporales, como semen y orina
- [8] asimismo, la escritura es eminentemente autobiográfica, y los materiales directos son restos de lo cotidiano, lo que trama una genealogía material-vitalista
- [9] estas piezas –insisto: gran parte de ellas inéditas–, realizadas con 20 años de diferencia, están siendo recuperadas hoy día, al mismo tiempo, por las más prestigiosas instituciones en Argentina y en España

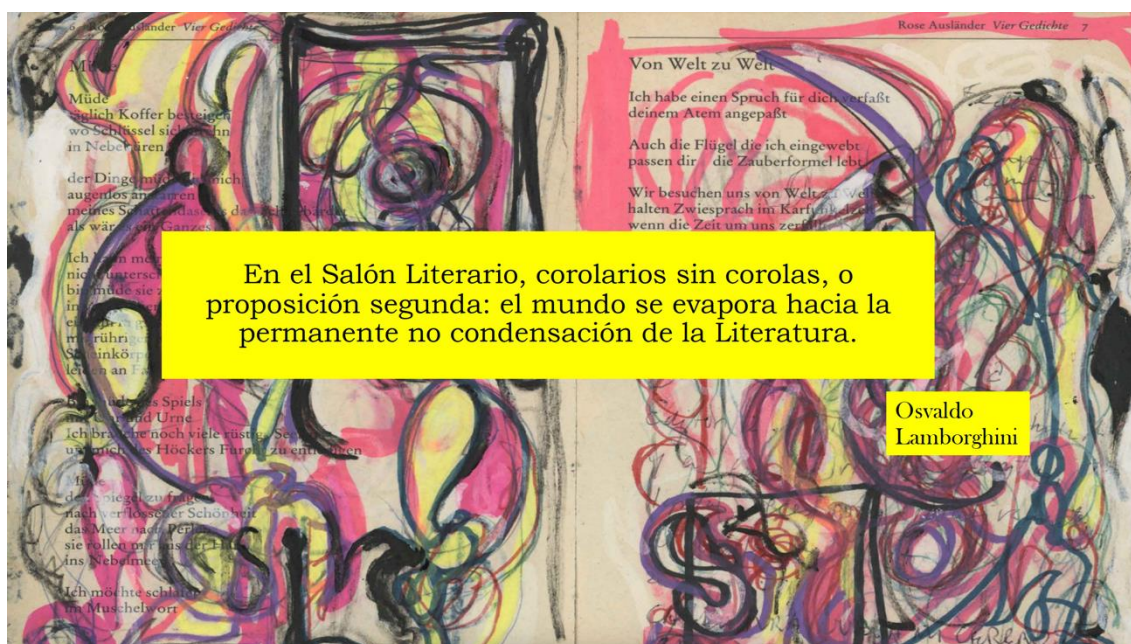
[10] y, por último, para dar a conocerlas –gran problema, dado que están dadas al mareo del soporte– se recurre a diversos formatos: transcripciones, libros-objeto, libros facsimilares, muestras de arte y proyectos audiovisuales.

En el Salón Literario, corolarios sin corolas

En el Salón Literario es cosa corriente que suene el réquiem que acompaña el sepelio de las llamadas vanguardias “históricas” –acontecimientos artísticos que fue preciso apurarse más a velar que a develar. En la ceremonia, que es larguera, a los “muertos” aún se los saluda, acercándose al borde de la tumba –inquietantemente abierta– para arrojarles a la cara la rara ofrenda de flores de papel –¿de *papers*?– que siguen la guirnalda, no al modo seguidor de la payada, sino con la lacónica manera de una guirnalda de corolas mortuorias, una tras otra. Dicen: “La vanguardia fracasó”, “la neovanguardia es una copia risible”, “las *vanguardias históricas*...”. Y todo son proposiciones que se eximen de la presentación de pruebas particulares, corolarios en lugar de corolas.

En esas ceremonias, religiosamente post raye del alba, el peso está en las paladas de página y tierra echada sobre las tumbas, y está en la mañana, en la misma mañana. Lamborghini (2011): “La mañana es pesada como un amasijo de malentendidos sobre la vanguardia” (73).

Pero está la acción –romper– que solo generará acción. Y la acción nos arrima hasta aquí, hacia estas costas, en las que *el mundo se evapora hacia la permanente no condensación de la literatura*.



Vivimos en la época –siempre estamos, ancestralmente, en La Época, como en *Tadeys*– del Terror al Contagio. Las disciplinas tienen que estar separadas: por un lado, la literatura; por otro lado, las artes plásticas; por otro, las sonoras. Y en cada compartimento, sus propias subdivisiones. El deajo es estructuralista. Yo llegué a creer que de verdad la actualidad era tan posmoderna que había adquirido un Terror nuevo, el Terror a encasillar, pero por todos lados, faltaba más, se encastilla –y con saña–.

Y con hasta murallas inexpugnables.

Como repetimos en nuestras clases, la literatura es una institución reciente, que no lleva más de unos dos siglos. Greco y Lamborghini se rebelan contra este concepto bürgueriano/foucaultiano de “institución literaria”, pero van más allá en su encono. Ya no se dejan amedrentar por el dictum de que la literatura tiene 200 años, sino que nos arrastran todavía más atrás, hasta el siglo XV, a Johannes Gutemberg que, con la imprenta, tornó revolucionariamente el ya añejo códex en una producción industrial, más con todos los gajes de la industria: reproducción sin diferencia, masividad sin ton ni son, borrado del trabajo físico del cuerpo que escribe. Cuestiones que, muchas veces, los estudiosos de la “institución literaria” no han puesto en foco.

Las piezas de Greco y Lamborghini, de acuerdo con los parámetros que reglamentan en la actualidad las prácticas artísticas, no son ni literatura ni pintura. Quedan en un espacio liminal porque no están atadas –y más bien desacatan– los libros tal como se los conoce desde la era industrial, y la resultante es que sus artefactos alteran los modos de producción, circulación, y recepción, modos que parecen existir desde siempre pero están datados y ocupan solo un tramo, un tramo de duración mendicante si se piensa la escritura desde las Cavernas de Lascaux hasta acá, desde una perspectiva histórica intempestiva que tenga en consideración ciertos nodos, tarabusteos, con Pascal Quignard (2012), o *retombées*, con Severo Sarduy (1987). Estas raras escrituras, materializadas en artefactos que se resisten al libro industrial por sus ensambles de praxis artísticas, no comulgan con una producción interdisciplinar en términos académicos. Podría decirse más bien que, si la institución actual aboga por un estudio interdisciplinario de la literatura desde la recepción, estas s/obras trabajan, en el plano de la producción, de forma indisciplinada con los materiales.

Siguiendo a Paul Valéry (1936), me es útil su distinción entre el escritor de oficio y el artista –ya el mentado Shklovski (1973) instaba a distinguir la disimilitud de lo disimilar–. Una distinción profética, realizada en 1936, fecha en que resuena el obituario de las vanguardias históricas, fecha en que “el artista entra en extinción”. Escribe Valéry:

A veces pienso que el trabajo del artista es un trabajo de un tipo muy antiguo; el artista mismo, una supervivencia, un obrero o artesano de una especie en vías de extinción, que fabrica en su recámara, usa procedimientos del todo personales y del todo empíricos, que vive en el desorden y en la intimidad de sus útiles, que ve lo que quiere y no lo que le rodea, que usa cacharros rotos, chatarra doméstica, objetos condenados... (Valéry 1936: 42-43).

El artista de Valéry es un ser singular que trabaja con un equipo improvisado, que en nada se asemeja a lo que vislumbra que llegará con la profesionalización institucionalizante de la profesión de la que habla Kamini Vellodi (2019), que implica un laboratorio, asépticos guantes de goma por Terror al objeto, aparatos e instrumentos estrictamente especializados. Fórmulas, en el peor sentido de la palabra, en cuanto funcionan por sí mismas de acuerdo con las demandas de un mercado, al modo de los algoritmos más desangelados. Esta profesionalización implica un trabajo –si es que aún se lo puede llamar así– en el que Valéry prevé que el azar se elimina de los actos; el misterio, de los procedimientos; y la intoxicación, del rígido régimen de horarios. Podría vaticinar, con milenarista ademán, que la profesionalización artística linda, siniestramente, con el higienismo.

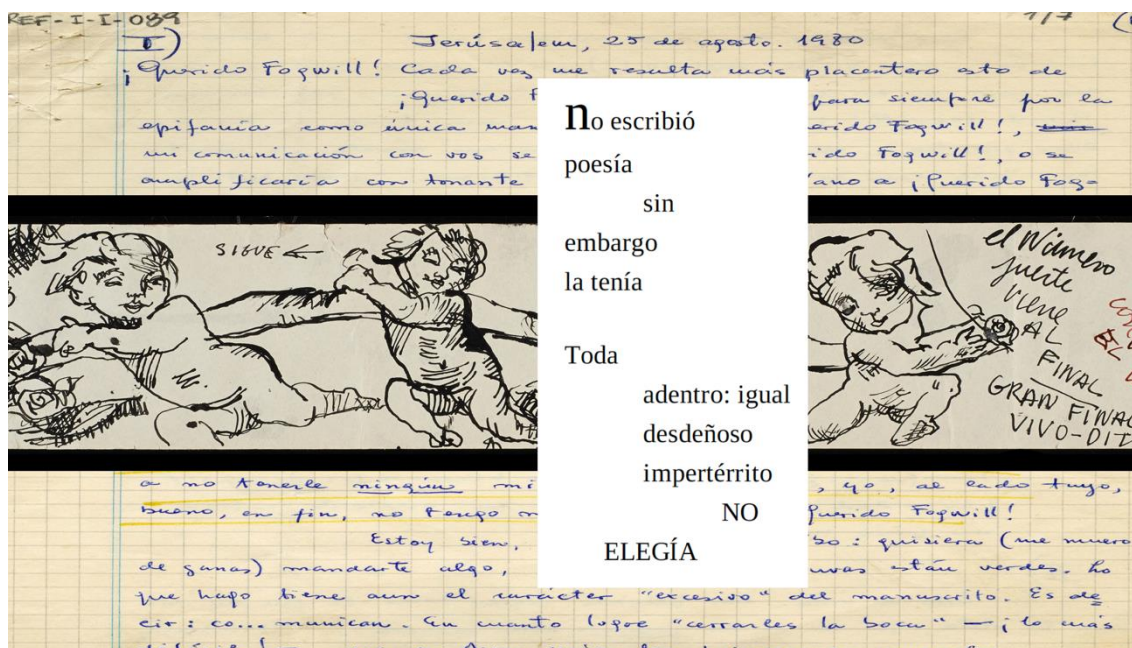
Copistas del siglo XX

Greco y Lamborghini no son *ludditas*. Lo que hacen es superponer, haciendo uso y abuso, los productos y las tecnologías de época, y los procesan mediante *teknés* remotas, tramando así piezas que siguen desafiando, todavía hoy, los dispositivos de mostración que podrían darlas a

ver a un público globalizado. En esta línea, en su ensamble de escritura e imagen, prefiero llamarlos, en lugar de “artistas”, con el término anacrónico de “copistas”, por su trabajo de amanuense, tanto con los materiales como con el soporte.

Los copistas eran los encargados de reproducir manualmente los manuscritos antes de la era de la imprenta, y debían respetar la Letra, lo que sucedía, si no nunca, bien poco. En el caso de Greco y Lamborghini, el “copiar mal”, el darle mal a la mano, esa mano lamborghínea estallada contra el vidrio –de una ventana de representación–,⁶ la cuestión cobra otro cariz. El copista del que hablo, como cualquier otro, no es un genio creador, la obra no le llega por inspiración divina, pero tampoco pertenece por completo a su voluntad soberana, está en un “entre lugar”, en términos de Silvano Santiago (2000). Obra soplada, aliento primordial, obra Dictada por algo que está menos acá y más allá, pero no tanto, por su franca e infranqueable pulsión materialista.

Las s/obras de Greco y Lamborghini presuponen escuchar el Dictado de la Palabra –si antes era la Palabra de Dios, ahora son las discursividades que los rodean –la política, la sociedad, el estado del arte– y copiarlas mal. Ambos amanuenses no podían hacer de otra manera, no elegían, porque, Marina Tsvetáieva dixit, *elegir es corromperse*. Greco y Lamborghini, como es *vox populi*, escriben mal. Y esa es la Gracia: que están diestra, baudelerianamente concentrados en malversar el dictamen de aquellas Palabras Mayúsculas.



⁶“hablando de mi hermana tenemos manos parecidas pero yo tengo una roturaMarca en la derecha / pegué una trompada contra un vidrio yo me hice añicos yo y la Mano,

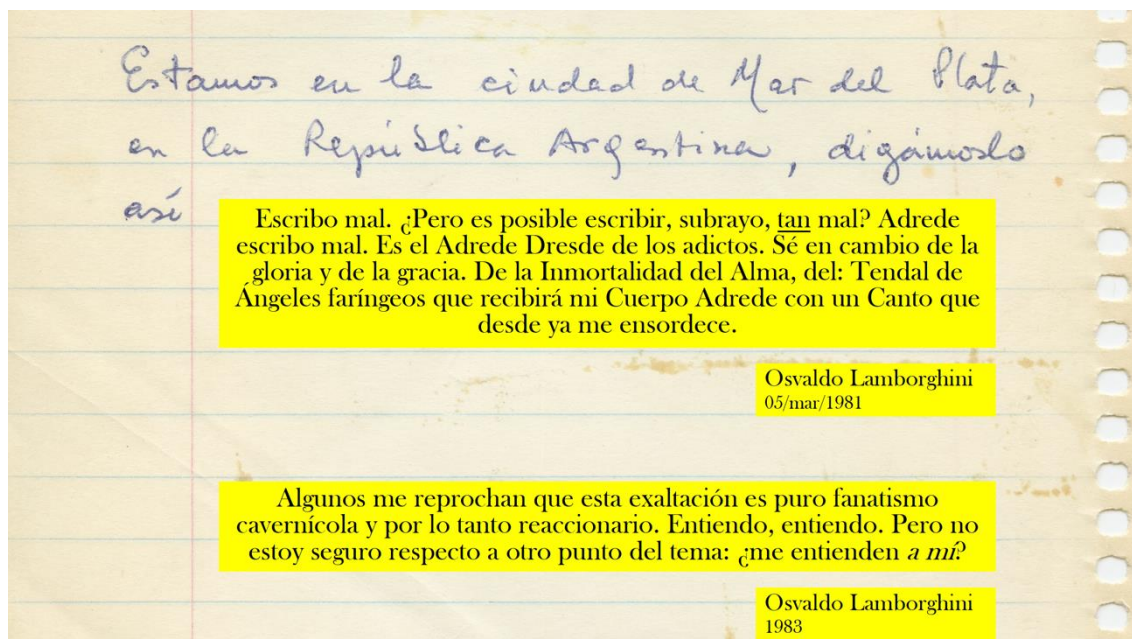
Escribo
Escribo
Escribo

¿de quién son estas manos? Mías —————Escribo, escribo, escribo:
y añoro aquel momento de la cara rojamente borrada, pero entiendo:
clavado en la raíz de esas palabras
está clavado el año

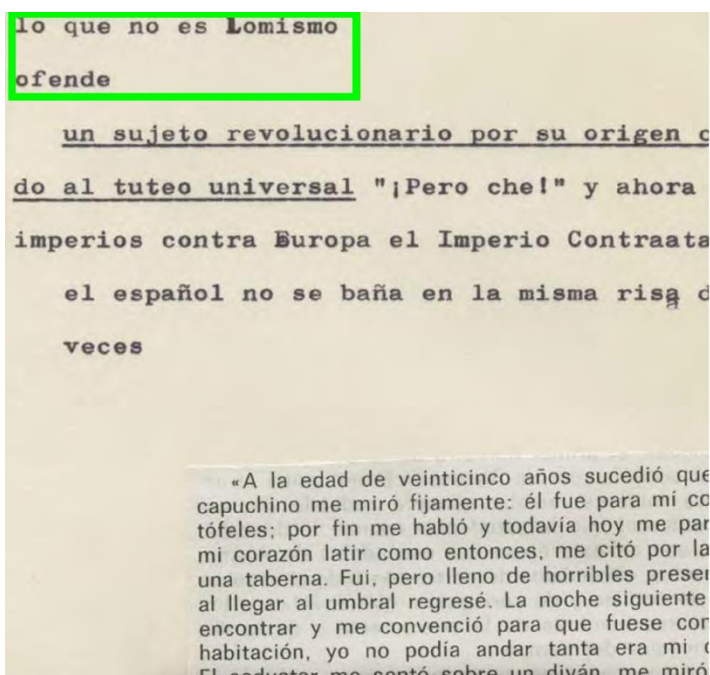
LOS AÑOS

que pasaron y pasaron” (Lamborghini 2011:8-9).

Estos copistas del siglo XX no copian la letra de la Ley del Deber Ser de la Cultura, sino que trabajan al modo de mecheras, robando sus elementos e incrustándolos en sus artefactos.



Cuestión de *dispositio*, una vez que estos materiales residuales ingresan en sus dispositivos, la resultante es el trazado de líneas de fuga y el armado de bunkers, no digamos un cuarto propio, no tanto como eso, sino espacios precarios, habitables pero habitables en la intermitencia, más bien, trincheras, pichiceras, espacios titilantes, no permanentes, que permiten resistir el fuego lelo de la industria cultural, en términos de Theodor Adorno, tanto de la cultura de masas como de la cultura letrada y, sobre todo, de la institución académica artística tal como se terminó de configurar, de acuerdo con Vellodi (2019), en el primer tramo del siglo XXI en Inglaterra: industrias que, con el campestre ardor de la trilla, aplastan todo lo que es por su terror a lo desigual, en una siempre sangrienta reivindicación de “Lo-Mismo” en nombre de un dudoso e higienista científicismo.



1.

Vués

Vuélvese idiota el idiota

y pasa

y no pasa

(anda, nada)

y es lo mismo

de lo mismo

aquí en la laguna

(y es como un sismo)

Las s/obras de Greco y Lamborghini son una suerte. En un seminario que dicté en el segundo semestre en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, las pongo en serie con algo que llamo –solo por nombrar de alguna manera– las *Nuevas Escrituras Argentinas*, mote vago que abreva de tres afluentes: el ensayo pirotécnico de 1977 de Héctor Libertella, *Nueva escritura en Latinoamérica*, el libro (¿en proceso?) de 2022 de Mario Bellatin, *Mis nuevas escrituras*, y la miríada de libelos ancestrales y no tanto conocidos como Escrituras, aquellas Escrituras mayúsculas dictadas por no se sabe quién a copistas con malversador afán, que han dado históricamente lugar a gravísimos equívocos, evangelios apócrifos y quién sabe cuántas iniquidades más.

Estas Nuevas Escrituras son nuevas en la inflexión que da a la palabra Charles Baudelaire. No quiere decir que sean las primeras en la historia, sino que son nuevas cada vez que suceden, tal como supone para el acto de escritura lo nuevo radical Maurice Blanchot. Son escrituras que suceden –inciden, tarabustean, hacen *retombée*– una y otra vez desde el Antiguo Testamento hasta el presente en uno y otro lado del mundo.

Ahora bien, el valor diferencial que vengo persiguiendo para arrojar algo de agua sobre estos artefactos –agua, sí, porque ya Libertella (2006) nos advirtió que un texto quemado por el sol de la interpretación impide toda lectura, mientras los textos mojados aún permiten el aventurerismo de una lectura que convoque a otros sentidos, entre ellos, el táctil– es que estas Nuevas Escrituras no producen códex, no producen libros industriales, tampoco libros de artista o libros objeto, ni siquiera producen obra en el sentido clásico, sino s/obras.

Ya no estamos ni frente a *El matadero* (1871) de Esteban Echeverría, por nombrar un ejemplo de otro siglo, o ante *La Virgen Cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara, por citar otro ejemplo, esta vez de nuestro ahora. Pero aquí no se trata de oponer prácticas antiguas a otras actuales (no es ahí a donde apunta lo nuevo), sino de otra cosa. Quizá, a oponer obras a s/obras, concepto desclasador que estoy desarrollando, y que quisiera pensar con ustedes en esta aproximación a las escrituras inespecíficas de Alberto Greco y de Osvaldo Lamborghini, dos escribientes que no se conocieron y, aun así, establecieron entre sus praxis artísticas más que extraños vasos comunicantes, como si el postrer Greco fuese un precursor oscurísimo como la luz del último Lamborghini.

Propongo el término operativo de “s/obra” como sobrante o excedente de la contusión entre una figura propia de las artes plásticas, las “obras fuera de catálogo”, y de un texto en

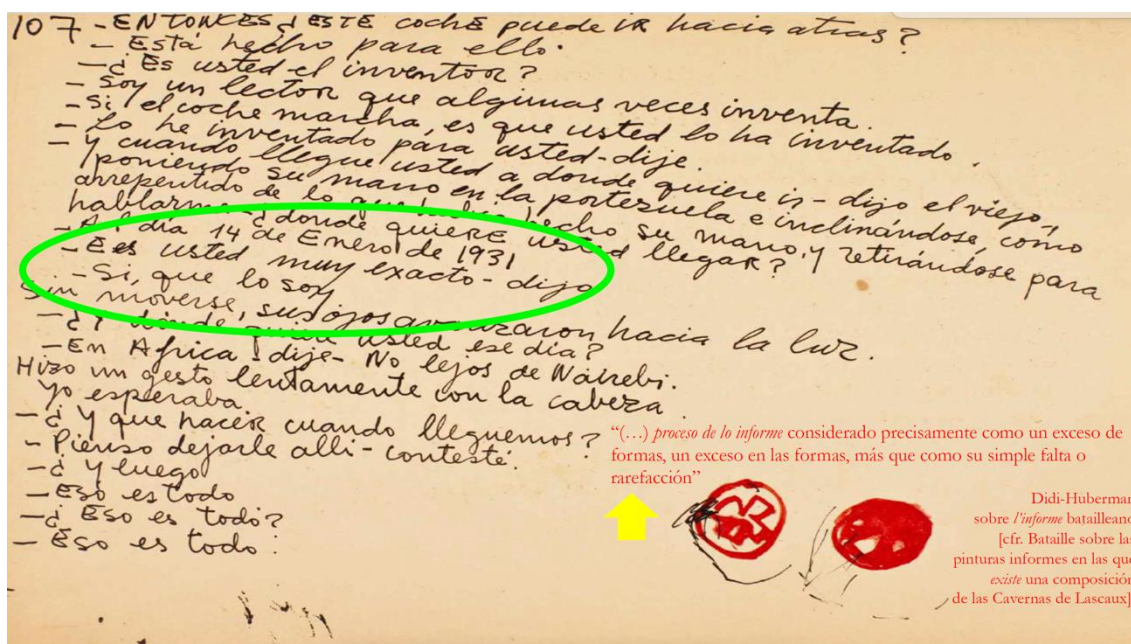
verso de Lamborghini publicado en el artefacto escrito-visual-objetual titulado *Teatro Proletario de Cámara* (2008), en el que se lee:

Todas estas so'obras
Mochilas sin sol dado
Así como la constante zozobra
(¿Están los huesos cargados?)
Irrita, y sobre todo a los amigos
Los aburre: "Cosas de traidor y de jumento"
Comentan, cuando no hago el plomo (testigo)
Yo no puedo decir: "Nada juré, lo siento"
Pues como arma me he pavoneado (Lamborghini 2008:76).

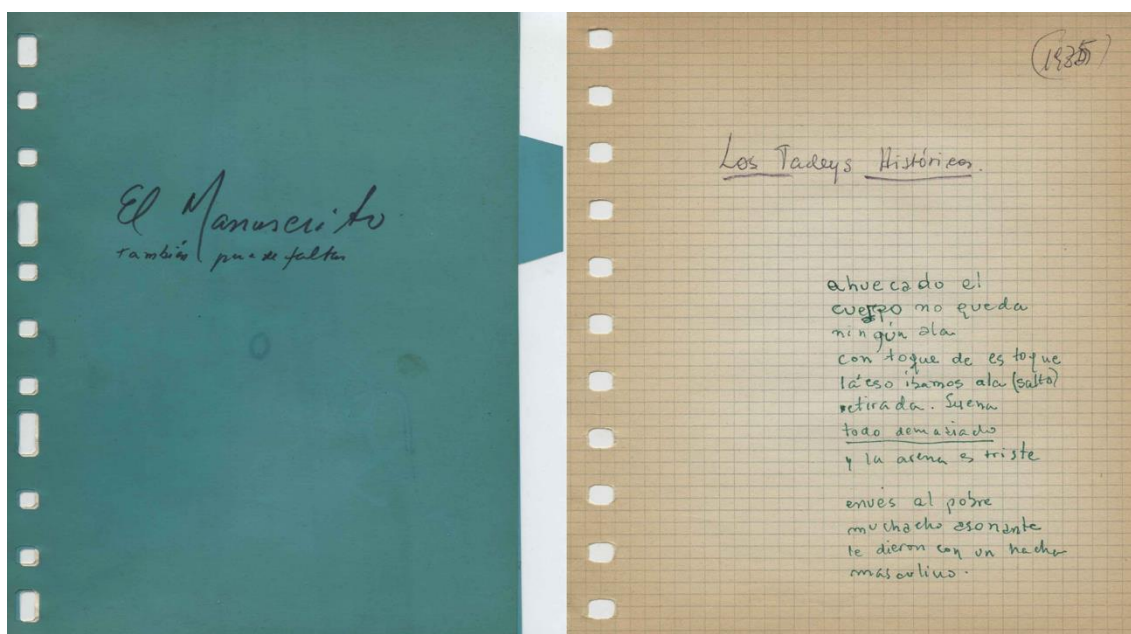
Las s/obras oscilan entre la ausencia y el exceso. Se vislumbran más al modo del espejismo de un Real que con la corporalidad, figural y fugaz, del acontecimiento performático. Se muestran y se demuestran de manera esquiva. Están ahí, entre las cosas del mundo, abiertas y esparcidas, a ojos vistas, pero su composición inespecífica e informe las cubre de una pátina que genera el vértigo de una mal leída ilegibilidad por estar hechas de desechos. Sus materiales dilectos vienen de mecherear entre los desguaces de la lengua y de las imágenes, de revolver la basura literaria, de apropiarse de remanentes de la producción industrial, de incluir intempestivamente restos del presente de producción y agregar, sin temblor de manos, trastos de una memoria falaz y alucinatoria de la propia biografía al objeto estético.

Lo que la institución académica artística que –pese a todo el encono en ponerla en crisis desde el siglo XIX al presente, no deja de hacer sentir de forma cada vez más apremiante su poder– desdén por no tener valor, es el material que las s/obras hacen ingresar en sus distintos objetos, ocasionando que desdibujen sus contornos, que se alejen de la idea de obra –tanto orgánica como inorgánica–, y que se aproximen más bien a la de sobra, al “nada, esta espuma” de Stéphane Mallarmé. Las s/obras insisten con y arrastran sus materiales al modo de una resaca marina, son ese rastro “infra leve”, en términos duchampianos, donde se precipita el espejismo de lo informe.

Estas s/obras objetuales se distancian de las elaboraciones al estilo de los contemporáneos libros de arte, libros objeto y demás categorías en boga, en los que, como señala Garrett Stewart (2011), el “libro irremediamente cerrado a la lectura es el secreto a voces de toda esta estética reinante”, obras-libro que eligen el códex como base de operaciones para llevar adelante una “forma divergente” a partir de la “supresión” que “conlleva el texto abstracto” (12-13). Espejismo del sol clavado en la espuma, brillantísimo, sobre el archivo incompleto de joyas residuales, joyas de verdad, en las que lo simbólico ha desertado de cara a la materialidad de las palabras y la denotación de las imágenes, de donde ha surgido, milagrosamente, una nueva forma de estar que ya no se rige por el *rigor mortis* anterior. Formas que componen su modo de habitar, de estar y de darse a ver y leer a partir de estar desclasadas por la vibrancia vital de lo informe, que en nada tiene que ver ni con la pérdida ni con la falta de forma, como supo precisar Georges Didi-Huberman (2003) leyendo a Georges Bataille (1929).

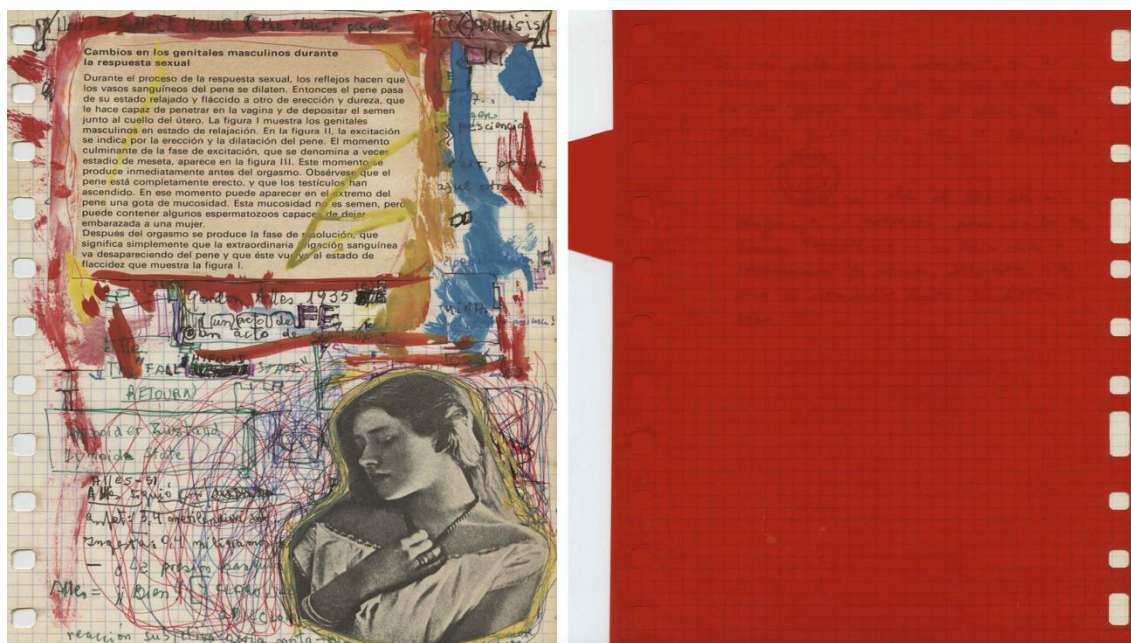


Retomando ciertos planteos de Florencia Garramuño (2009 y 2013) y tergiversándolos ligeramente, considero que Greco y Lamborghini son dos casos emblemáticos, que comparten una misma pulsión vital-materialista que se patentiza en la inclusión de lo autobiográfico – desde lo textual– y de restos de elementos cotidianos –desde lo material– como componentes fundamentales de la obra. La inclusión, en diversas modalidades, de lo concreto, estría las piezas, volviéndolas permeables y porosas en su interior –ya no rigen las dicotomías prosa/verso, marco/exterior, materiales nobles/materiales innobles, alta cultura/baja cultura– y en su exterior –resulta caduco, en estos artefactos, plantear una segmentación disciplinar que aisle las artes–.



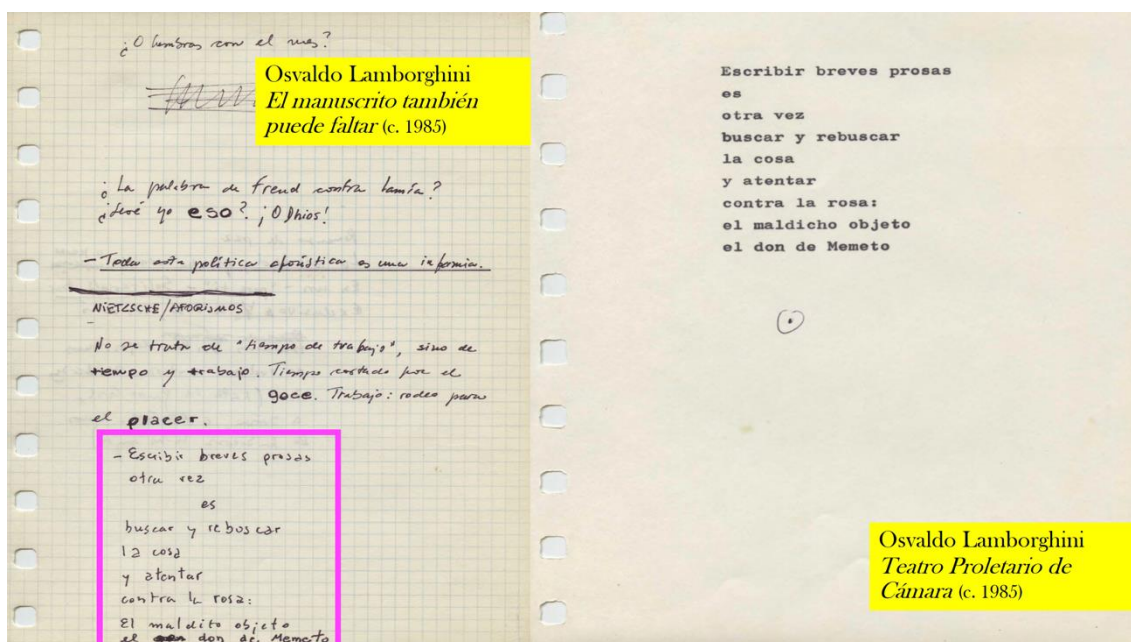
Las s/obras de Greco y Lamborghini desafían el concepto de obra autónoma, pero este desafío sobrepasa la dificultad teórica vislumbrada por Walter Benjamin (2006) y teorizada por Peter Bürger (2000), centrada en la tensión entre “obra orgánica” –esteticismo burgués– y “obra inorgánica” –vanguardias históricas–. Es, en cambio, síntoma de la emergencia, desde fines

de los 60, de una serie de prácticas que, contemporáneas a las neovanguardias y lectoras ellas también de las vanguardias históricas, las retoman al tiempo que las sobrepasan. Carmen Bernárdez Sanchís (2016) reparó en que es un hecho que, entre los años sesenta y setenta, se produjo un cambio de paradigma respecto a la tradición de las Bellas Artes. Mas, en el mismo auge del nuevo conceptualismo y la tendencia a la desmaterialización, ciertos artistas inician una “rendición ideológica de la materialidad” (11), en la que construyen una praxis que rescata elementos de otras esferas de la vida, incluidos los desechos autobiográficos, los materiales “bajos” y aquellos orgánicos, con los que construyen “una suerte de ruinas” (*op. cit.*), memoriales personales. En el terreno literario, el problema de la materialidad cobra un cariz especial. Como señala Paola Cortes Rocca (2016), el texto literario no tiene materialidad, no hay objeto porque está hecho para ser reproducido. El trabajo de Greco y Lamborghini apuesta, precisamente, por “infundir materialidad a la página abstracta de la literatura” (245). Estas producciones reclaman al investigador, por su precariedad, posicionarse desde la perspectiva de una obra que se concibe más como proceso que como producto.



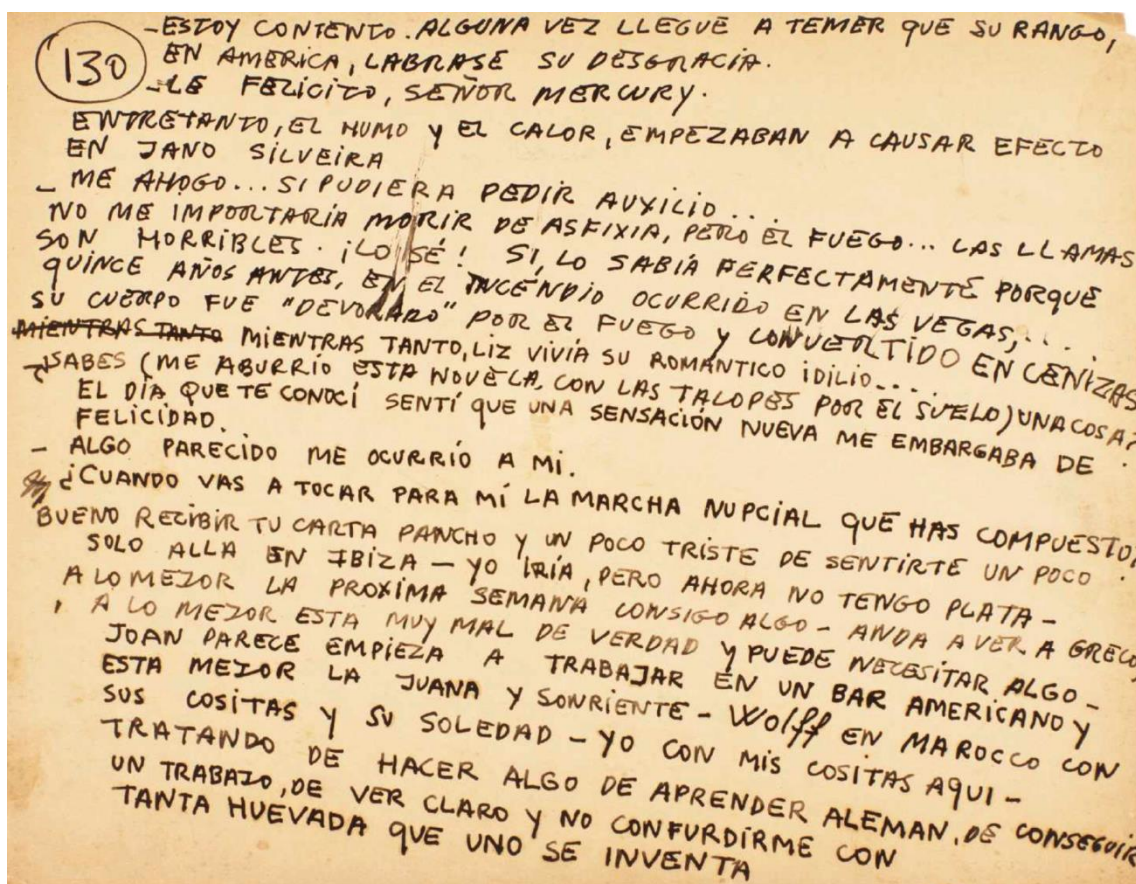
Las s/obras, por último, son la experiencia límite con un infraleve muy particular: lo aurático. Desde la antigüedad clásica, agua, fuego, tierra y aire fueron los componentes elementales de la naturaleza consensuados por la tradición aristotélica, y ya desde ese entonces hubo tensiones para incluir al éter, ese elemento esquivo y renegado, que en ciertas escrituras teosóficas, como en la de Madame Blavatsky, equivale a lo aurático. Más censurada que leída –y menos aún experimentada– por diversos discursos de la actualidad que la rechazan como un fetiche retrogradizante, el aura tiene, efectivamente, una perspectiva material, en la que el trabajo físico de la praxis artística aparece como huella material-fantasmal sobre la superficie del soporte.

Las s/obras son síntoma de una inespecificidad en la que se disuelven tanto el sujeto como la obra, pero ambas persisten, de forma inquietante, como un borrón fantasmal.



María del Pilar Blanco y Esther Peeren (2015) han señalado que, como consecuencia de los episodios que erradican el cuerpo (y el corpus) moderno como referente, sucede que “a medida que lo corpóreo da paso a lo incorpóreo, el sujeto aparece deviniendo menos afincado en la realidad, se torna inespecífico, liminal y misterioso” (203). Y, en este misterio, el aura puede reingresar, laica y reconfigurada.

Alberto Greco termina su s/obra *Besos brujos* (1965) con estas palabras:



Momentos más, momentos menos después, se suicida de una sobredosis. Mientras se deslizaba acusadamente hacia el terreno del sueño farmacológico de los barbitúricos, seguía escribiendo. El soporte, ahora, era su cuerpo. En su mano, antes de caer en el agua abisal narcótica, llegó a escribir con tinta la palabra “FIN”. Osvaldo Lamborghini muere súbitamente en Barcelona en 1985. Lo encontraron en su “tallercito”, una cama repleta de libros y revistas, sentado, en posición de trabajo, continuando su s/obra.

Si bien en ambos casos la muerte resultó fulminante, estas piezas que provienen de un porvenir muy antiguo, muchas de ellas no estudiadas, nos invitan a darles una sobrevida si decidimos verlas de frente.

Darles una sobrevida a ellas, o darnos a nosotros algo que nos permita sobrevivir en un mundo en que los obenques de la literatura que nos sostenían en medio del naufragio se han ¿milagrosa, fatalmente? evaporado.

¡Esto! ¡Los animales dando a
luz en la selva!
EL que se desangra con la
vida recupera otra sangre.

Alberto Greco
*Del regreso a la ciudad
de las naranjas (s/f)*



Obras citadas

- Bataille, Georges. “Informe”, *Documents*, N°7, Paris, 1929.
- Bellatin, Mario. *Mis nuevas escrituras*. La Plata, Malisia, 2022.
- Benjamin, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid, Abada, Editores 2006.
- Bernárdez Sanchís, Carmen. *Historia del Arte contemporáneo y materialidad*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- Blanco, María del Pilar y Esther Peeren (eds). *The Spectralities Reader*. London, Bloomsbury, 2013.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 2000.
- Cabezón Cámara, Gabriela. *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- Cortés Rocca, Paola. “Flores de papel. Cruces entre la fotografía y la literatura”, *Javeriana*, Vol. 20, N° 40, 2016.
- Deleuze, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
- Didi-Huberman, Georges. *A semelhançainforme*. Contraponto Río de Janeiro, Editora, 2003
- Duchamp, Marcel. *Escritos*. Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2018.

- Echeverría, Esteban. *El matadero*. Buenos Aires, Revista del Río de la Plata, 1871.
- Foucault, Michel. *Les Mots et les choses*. París, Gallimard, 1966.
- Garramuño, Florencia. “Frutos Extraños. Prácticas de la no pertenencia en la estética contemporánea”, en *III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, Rosario, 2013.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires, FCE, 2009.
- Greco, Alberto. *Besos Brujos*. Buenos Aires, Del Infinito, s/f [1965].
- Lamborghini, Osvaldo. *Poemas completos*. Buenos Aires, Sudamericana, 2011.
- Lamborghini, Osvaldo. *Tadeys*. Buenos Aires, RHM, 2013.
- Lamborghini, Osvaldo. *Teatro Proletario de Cámara*. Barcelona, A/X, 2008.
- Libertella, Héctor. *La arquitectura del fantasma*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006.
- Libertella, Héctor. *Nueva escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires, El Andariego, 2008.
- Quignard, Pascal. *El odio a la música*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2012.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Shklovski, Víktor. *La disimilitud de lo similar*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- Shklovski, Víktor. *La resurrección de la palabra*. Originalmente publicado en San Petersburgo en 1914. Traducción propia.
- Shklovski, Víktor. *Zoo o cartas no de amor*. Barcelona, Anagrama, 1971.
- Stewart, Garret. *Bookwork. Medium to Object to Concept to Art*. Chicago, The University of Chicago Press, 2011.
- Vellodi, Kamini. “Thought beyond Research. A Deleuzian Critique of Artistic Research”, De Assis, Paulo & Paolo Giudici (eds). *Aberrant Nuptials: Deleuze and Artistic Research*. Leuven, LeuvenUniversityPress, 2019.