



Perez, Agustina. "El duelo entre el *dolus* y el *duellum*: impulsos matérico-autobiográficos y escritura inespecífica en Alberto Greco y Osvaldo Lamborghini".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, julio de 2026, vol. 15, n° 37, pp. 44-55.

El duelo entre el *dolus* y el *duellum*: impulsos matérico-autobiográficos y escritura inespecífica en Alberto Greco y Osvaldo Lamborghini

Mourning Between *Dolus* and *Duellum*: Material-Autobiographical Impulses and
Unspecific Writing in Alberto Greco and Osvaldo Lamborghini

Agustina Perez¹

ORCID: 0000-0003-3675-2178

Recibido: 17/04/2026 || Aprobado: 31/05/2026 || Publicado: 31/07/2026
ARK CAICYT: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/9hk10ufic>

Resumen

El artículo propone el *duelo* -en su doble etimología latina: *dolus* (dolor) y *duellum* (combate)- como categoría analítica para leer dos obras situadas en los márgenes del corpus de Alberto Greco y Osvaldo Lamborghini: *Besos brujos* (1965) y *El fiord* (1969). En ambas, el duelo opera simultáneamente como elaboración de una pérdida afectiva personal y como gesto destructivo-combativo frente a las formas establecidas de producir arte y literatura. A partir de esta doble acepción, el artículo argumenta que el duelo atraviesa la materialidad misma de las piezas -su grafía, su disposición en la página, su carácter inespecífico- y articula una pulsión autobiográfica que, leída en clave de temporalidad queer, conecta a dos artistas que no se conocieron pero comparten una misma reinención de los modos de narrar. La reciente recuperación del corpus in *totum* de los artistas permite, asimismo, cuestionar las categorizaciones monolíticas que signan a Greco como "pintor" y a Lamborghini como "escritor", postulando en cambio que ambos se decantan por una escritura

Abstract

The article proposes mourning -in its dual Latin etymology: *dolus* (pain) and *duellum* (combat)- as an analytical category for reading two works situated at the margins of the corpora of Alberto Greco and Osvaldo Lamborghini: *Besos brujos* (1965) and *El fiord* (1969). In both, mourning operates simultaneously as the working-through of a personal affective loss and as a destructive-combative gesture against established modes of artistic and literary production. Drawing on this dual meaning, the article argues that mourning traverses the very materiality of these pieces-their handwriting, their mise-en-page, their unspecific character- and articulates an autobiographical impulse that, read through the lens of queer temporality, connects two artists who never met yet share a common reinvention of narrative modes. The recent recovery of each artist's corpus in *totum* also makes it possible to interrogate the monolithic categorizations that designate Greco as a "painter" and Lamborghini as a "writer," proposing instead that both gravitate toward an

¹ Buenos Aires, 1991. Becaria posdoctoral del CONICET. Su tesis de doctorado versó sobre las interfaces escritas, visuales y objetuales en la obra de Osvaldo Lamborghini, y su investigación de maestría sobre el *Teatro Proletario de Cámara* (c. 1983). Dictó clases de grado y posgrado en la Universidad de Buenos Aires, Universidad de Rosario, Universidad Nacional Tres de Febrero y Universidad Nacional de Hurlingham, entre otras. Ha publicado numerosos artículos en revistas indexadas y de divulgación cultural. Desde el plano artístico, es escritora, dirige el documental experimental en proceso *Un brillo de fraude y neón* y curó tres exposiciones, entre ellas una en ARCO (Madrid). Contacto: agustina1844@gmail.com



inespecífica atravesada por el duelo como forma artística singular.

unspecific writing traversed by mourning as a singular artistic form.

Palabras clave

Dolus; duellum; Osvlado Lamborghini; Alberto Greco; escritura inespecífica.

Keywords

Dolus; duellum; Osvlado Lamborghini; Alberto Greco; unspecific writing.

Duelo: el *dolus*, el *duellum* y sus intersecciones

El proceso reciente y todavía en curso de recuperación de obras “fuera de catálogo” de Alberto Greco y de Osvlado Lamborghini problematiza sus figuraciones predominantes en el campo cultural, que signan al primero como “pintor” y al segundo como “escritor”. La crítica académica ya ha dado síntomas de comenzar a deconstruir estas categorizaciones monolíticas. En cuanto a los vínculos con la escritura de Greco, Antonio Saura (1992) afirmó que su sistema de apropiación se relaciona “con la pintura y con la escritura” (18), y Eduardo Pellejero (2011) reparó en que, a partir de 1962, la escritura se coló en el lienzo” y, con ella, “los elementos autobiográficos” (12). En cuanto a Lamborghini, si, para Nicolás Rosa (2004), su escritura impresa es tipográfica, César Aira (2014), con los manuscritos en mano, aseveró que “era menos una escritura que una caligrafía, una «puesta en página» de índole pictórica” (26) que el libro impreso evaporaba.

Una ópera testamentaria. Una ópera prima. Un “pintor”. Un “escritor”. Greco como antecesor inopinado de Lamborghini y un hilo –electrificado– conductor: el duelo y el duelar pérdidas, entre una última y una primera obra de dos que no se conocieron pero sus piezas, que guardan una extraña conexión, marcaron el rumbo de la escritura inespecífica argentina hacia las s/obras². Cosas del oficio de escribir, o del oficio de vivir, siguiendo a Cesare Pavese. Traslaciones, movimientos rotatorios keplerianos, con el repiqueteo de una misma obsesión. Antecesor desconocido de un igualmente desconocido, díscolo sucesor, sucede que, como señaló Lamborghini, “el arte viene así / como ritual extinto” (Lamborghini 2012:70), en una temporalidad desaforada o, en términos de Elizabeth Freeman (2010), una temporalidad *queer*, de interrupciones y sobresaltos:

Queer temporalities, visible in the forms of interruption [...] are points of resistance to this temporal order that, in turn, propose other possibilities for living in relation to indeterminately past, present, and future others: that is, of living historically.

Este artículo traza, a partir de obras tajeadas por el duelo, por una parte las singularidades de cada una, a la par que intenta hacer sonar los repiqueteos entre dos artistas que reinventaron, mediante una rara temporalidad intempestiva, a partir de una pulsión material y autobiográfica, desmontar los modos clásicos de narrar y producir arte.

Dejándose remontar a esa ficción especulativa que anida su red en el interior de cada disciplina que se presume científica de forma monolítica, es posible arribar a las costas de la etimología, fuente inagotable de asociaciones que conectan un pasado remoto de la palabra con un presente que ha perdido la conciencia de sus usos anteriores, como suele suceder sistemáticamente por los vaivenes que los hablantes practican abriendo espacio a nuevas acepciones. Sucede que, en ocasiones, el retorno a ese relato fragmentado del original de las palabras puede resultar más que elocuente para iluminar los modos de sus usos actuales. En

² Cfr. mi artículo “Maneras de rasgar el Salón Literario Las s/obras de Alberto Greco (c. 1963) y Osvlado Lamborghini (c. 1983)”, disponible en *Estudios de Teoría Literaria*, marzo de 2025, vol. 14, número 33.

latín, la palabra *duelo* (*duellum*) remite en primer lugar a un combate que resulta de un desafío. Otra acepción, no casualmente, proviene de la palabra *dolor* (*dolus*), cuyo antecedente protoindoeuropeo es la raíz **del-2*, que se vincula, al unísono, con *doler* y *destruir*. El duelo aparece, así, en ambas acepciones complementarias, que pueden generar, de acuerdo con el caso, inflexiones diferentes. En este artículo, se abordarán dos duelos con particulares resonancias de artefactos textuales argentinos: el duelo que Greco introduce en su último dispositivo artístico inespecífico, *Besos brujos* (1965), y el que Lamborghini deja entrever, muy sutilmente, en su primer escrito, *El fiord* (1969). En ellos se conjuga el dolor por una pérdida personal, y la destrucción de los modos de hacer arte a los que se pertenecía. Dos duelos fundidos, que funden a sus autores y fundan otra manera del quehacer artístico.

El duelo como hilo conductor en el *continuum* entre Greco y Lamborghini

Besos brujos (1965), producido entre Ibiza, Madrid y Barcelona, hasta donde se sabe, es una marisma de relatos fragmentados y (según han señalado varios críticos, opinión que no comparte este trabajo) inconexos, además de fotografías, dibujos y otros materiales. Se trata mayormente de un texto escrito a mano alzada, en letra manuscrita, con tinta realizada sobre hojas de dibujo. Es un dispositivo, materialmente, atravesado por la afección del cuerpo que escribe: en el trazo, la alineación, los temblores en la grafía, las perturbaciones físico-anímicas deambulan fantasmales pero nítidas en la corporalidad de la página. La pieza se trata de una autobiografía dislocada, por decirlo de alguna manera, en tiempo real. A diferencia de los libros de memorias autobiográficas tradicionales, este dispositivo no es memorialista, no recuerda hechos del pasado transcurridos tiempo ha y transcritos luego de una mediación temporal que permitiría una meditación o mayor recreación respecto de lo que cuenta. Tampoco es un diario, que registra con más inmediatez los acontecimientos. Y, de ninguna manera, aunque por su hechura inespecífica pueda llevar a confusiones, es una escritura automática. Más bien, *Besos brujos* (1965) es el presente de producción en que se va elaborando el duelo, pero sin caer en el yoísmo, un relato personal rarificado por la cantidad de relatos-ecos incrustados que se escribe a medida que suceden los acontecimientos, y que se va completando a medida que la escritura avanza retomando los hechos recientes sucedidos en la vida del artista.

En lo que respecta al duelar, procesar una pérdida, el duelo por excelencia que atraviesa Greco al momento de la composición del dispositivo tiene que ver con su tortuosa relación con su pareja o ex pareja en ciernes, el chileno Claudio Badal, del cual está separado pero no de forma tajante. En cuanto al duelo como combate y destrucción, Greco, luego de una larga trayectoria como pintor en muy distintas corrientes, escritor, *enfant terrible* en Buenos Aires y capitales europeas como París e Italia, llega a un punto de su producción artística del que parece no haber retorno, como si, desde el poemario ilustrado objetual *Fiesta* (1950), pasando por los descerrajantes *Vivo-Dito* y el *Gran Rollo Manifiesto del Arte Dito* (1963), por citar algunos casos, hubiese agotado las capacidades expresivas que le permitían producir-vivir, lo que le conduce, sorprendentemente, a diagramar una pieza artística prácticamente sin precedentes a nivel formal.

Un argumento que refuerza la hipótesis de los correlatos entre la vida y la obra corre el riesgo de parecer, para los sociólogos de la literatura y demás cuadrillas, lábil. Es el siguiente. El dispositivo grequiano funciona al mismo tiempo como duelo de la relación con Claudio, oscilante, en términos freudianos, entre la etapa de negación y enojo, como batalla que se está dispuesto a dar, y de la cual la pieza es testimonio, y como destrucción contra una forma de hacer arte ya vetusta, una concepción de la literatura que se intenta arrasar. Pero entre estas acepciones, es necesario tener en cuenta que Greco también lucha contra su propio deseo de autodestrucción en el contexto del destierro, el desengaño amoroso y una actividad artística

cada vez menos comprendida. Es decir, el duelo es triple: la pérdida de Claudio, la pérdida del mismo Greco, la destrucción de un quehacer artístico (otra pérdida que incluye, asimismo, otro duelo). De hecho, como señala Sigmund Freud (1915), el duelo no es unívoco, sino que “el duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.” (241).

Greco batalla contra la muerte en su extraño manuscrito a la vez que, como permite ver la página final en su agrio cinismo –lámina en la que propone intentar ver claro y no confundirse con “tanta huevada que uno se inventa” (Greco 2012:140)–, entiende que el hecho de que su vida esté en juego es parte de la obra. El artista habrá de suicidarse poco tiempo después de terminarla, de una sobredosis de barbitúricos y, mientras las benzodiazepinas hacían su efecto, llegó a poner las manos en cruz sobre el escritorio de trabajo y escribir en ellas, con tinta china, la palabra fin. Acaso esa escena, en que la vida se amasija con la obra, sea la última página de *Besos brujos* (1965). El combate se juega en la escritura-pintura-objetualidad de la obra como un intento final antes de la perdición definitiva, que no termina en derrota, sino en engalanarse con el laurel de la muerte personal, aquella por la que el poeta alemán Rainer Maria Rilke había orado a pedir a Dios que diera a cada uno su propia muerte, no una muerte impersonal, sino un final que se correspondiera con la vida.

En el caso de Lamborghini, cerca de 1968, el hasta entonces civil acaba de separarse de la única mujer con la que contrajo matrimonio, Pierangela Taborelli, y con la que tuvo su única hija, Elvira, además de cortar de un tajo con la militancia sindical peronista. De la casa de la niñez al hogar familiar, pasará a lo que denominó, siguiendo a José Hernández, *el fastidio de la vida de hotel*. Será el primero de sus dos exilios, este, aunque en territorio argentino, parece resultar una intemperie más cruenta acaso que la partida definitiva a Barcelona al inicio de la década de 1980. Rotará por hoteles, casas de amigos y eventuales parejas, como un beduino en el desierto de la Gran Llanura de los Chistes, tal como llamaba a Argentina, algo más de una década.

Mientras duró la vida familiar, Lamborghini era Víctor. Así firmaba sus cartas a Pierangela y así se presentaba ante los demás, con su segundo nombre, durante el lapso en que intentó sostener una vida *comme il faut*: matrimonio, paternidad, hogar estable, trabajo regular y, adicionalmente, una dosis de confianza en el movimiento peronista, herencia familiar. Pero el comienzo de la rotación no copernicana por diversos hoteles lo rompió: allí nació, en uno de esos cuartos impersonales, Osvaldo y, al mismo tiempo, la escritura. Entonces apareció *El fiord* (1969).

Lamborghini publicaría solo dos libros más en vida: *Sebregondi retrocede* (1973) y *Poemas* (1980). Hasta allí lo que se supo de él. Poco tiempo después de su última edición, impulsada por su amigo Rodolfo Fogwill en la editorial Tierra Baldía, se iría, en un ambivalente exilio o destierro a Barcelona. El pasaje lo proveyó la familia, y era solo de ida. Pesaba la persecución de la dictadura militar de 1976, que lo hizo recluirse un tiempo en la casa familiar de Mar del Plata, pero también pesaba la inadecuación de su vida errática, acaso llegando a cansar a su familia y a sus amigos. Una vez en Barcelona, Lamborghini conoce a una alemana, traductora, editora y, podemos agregar ahora, profeta: Hanna Muck. Comienzan una relación. Ella ve lo que los demás no podían ni atisbar. Al igual que los lectores incapaces de leer Lamborghini en serio, Hanna se dio cuenta que, como escribió el autor, *lo único ilegible es la ingratitud del que escucha*. Lo alojó. Vivieron juntos hasta su muerte. Ella trabajaba y traía las provisiones (comida, elementos para la producción artística, droga), él no salía del departamento. Se enclaustra en lo que, en una carta a César Aira, llama “el tallerito”.

Si en *El fiord* (1969) se había montado una batahola expresionista para dejar a media luz el relato autobiográfico, algo que con el paso de los años se fue haciendo más patente en su escritura “clásica”, este afán por dar con un real, con un presente del contexto de producción,

por hacerle una incisión a la página higienista de la literatura para, por allí, introducir la vida, en la estancia catalana esto se realizará *literalmente*: cuando Lamborghini se deja ir hacia lo que siempre fue, una escritura inespecífica, comienzan a aparecer incluso, en sus manuscritos iluminados, en su *Teatro Proletario de Cámara* (c. 1983), en sus collages, dibujos, piezas informes de escritura exangüe que se niega a morir, rastros fantasmales del trabajo físico del quehacer artístico: el *hic et nunc* ya no simplemente narrado sino visible y sensible al tacto. Como en *Besos brujos* (1965) de Greco, su inesperado antecesor.

En el caso de Lamborghini, el dispositivo de *El fiord* (1969) comparte las mismas acepciones que arrastra la etimología del duelo y que, de hecho, algo anacrónicas, llegan a nuestro presente. Por un lado, Lamborghini duela la pérdida de su matrimonio, la separación de su esposa Pierangela que acarrea una mudanza que provoca que pueda frecuentar cada vez menos a su hija. Duela no poder tener un trabajo, una vivienda, la posibilidad de mantenerse por sí mismo. Duela la vida *comme il faut*, el no poder adaptarse a la suave correntada social movida por los tenues vientos del automatismo. Como señala Jacques Derrida (2006):

Aprender a vivir es madurar, y también educar: enseñar al otro, y sobre todo a uno mismo. Apostrofar a alguien para decide: «Te voy a enseñar a vivir», significa, a veces en tono de amenaza, voy a formarte, incluso voy a enderezarte. Además, y el equívoco de este juego me importa aún más, ese suspiro se abre también a una interrogación más difícil: ¿Se puede aprender a vivir? (21)

En Lamborghini, las lecciones sucesivas del dictamen social parecen no haber dado resultado. Por otra parte, dejando de lado el *dolus* y pasando al *duellum*, en *El fiord* (1969), ópera prima, se dará, sin mediación, una batalla, cruenta si las hay, imponiendo un duelo a la literatura. Combate a muerte contra la otra amada, la de la infancia, que luego se tornará en la Gran Literatura, como la llamará después, una vez que tome más distancia, que también implica un modo de duelar un modo de concebir, trabajar, pensar lo literario tal como se lo concebía en la época.

La última producción de Greco es una pieza tambaleante entre escritura, pintura, objetualidad, que tiene la particularidad de que prácticamente no ha recibido atención crítica al presente. *El fiord* (1969), en cambio, es el verso del reverso grequiano, y no solo en este aspecto. Para empezar, hay una diferencia abismal a nivel recepción: es casi grotesca la cantidad de textos que se han escrito en derredor de la primera publicación lamborghiniña. Incluso se ha llegado a postular que en ese libro está toda su obra³. Existe cierto consenso silente de que Lamborghini bien podría reducirse a esta primera pieza, en función de ciertas marcas, fundamentalmente la fusión entre política y la pornografía. Las lecturas, desde ya, son múltiples, diversas, varían en su foco, pero coinciden en que no se percatan de que hay un punto ciego, curiosamente un punto ciego explícito, que por algún motivo se prefiere dejar de lado, y al que Ricardo Strafacce (2008) fue el primero en prestar atención.

Lo que no se lee es aquello en lo que Lamborghini espejea con Greco, el testimonio de un duelo. Para leer en clave de duelo este libro, una pista está en la publicación siguiente de Lamborghini, *Sebregondi retrocede* (1973), que fue escrito en paralelo a *El fiord* (1969) aunque publicado cuatro años más tarde. En el *Sebregondi...* (1973), Lamborghini, quizá algo fatigado por la incompreensión de sus coetáneos, hecha un balde de prístina luz, una *aclaración*, él y tan luego: “Cada canto tiene sus grietas Es el cantor el que se pierde, *pero*. No se puede responder. La cantina estaba llena. Tercera Parte, Capítulo XII. En *El Fiord* se lee, sorprendentemente: «Entonces apareció mi mujer». Entonces se lee” (Lamborghini 2010:44). Es el mismo autor el

³ Lo que, de sopetón, propone la flagrante posibilidad de que uno puede eximirse de leer su *ópera omnia*.

que, a cuatro años de la recepción de su primer libro, remite a los lectores a leer de nuevo, o más bien por primera vez, esta en otra clave. Por otro lado, la obra lamborghínea opera como verso del dispositivo grequiano porque, en su hechura, es un texto impreso de modo convencional, sin trabajo visual notable en la página, y una ópera prima. Un final, un principio. Al mismo tiempo que *El fiord* (1969) es el verso de la postrer pieza de Greco, también es su espejo astillado. En ambos dispositivos, con recursos procedimentales singulares pero que se imantan, se encuentra, entre velos que se erizan apenas entre la hecatombe de registros que todo lo colapsa, el duelo por la pérdida de un objeto amado que acarrea la pérdida de otra vida: la propia.

Las escrituras de duelo también son escrituras de combate, de destrucción que, en el caso de *Besos Brujos* (1965) y *El Fiord* (1969), ante la pérdida de lo amado, reaccionan ante la ausencia no solo escribiendo el dolor (*dolus*), sino también mediante un violento contraataque, una acción destructiva (*duellum*) que se dirige a la hechura de la pieza: un estilete parsimoniosamente introducido en la clavícula de la forma que se cree orgánica, entera y soberana, hija legítima del racionalismo ilustrado y no reconocida como tal por la institución-arte.

El duelo (*dolus*) de *Besos brujos* (1965) y el *finale* de la vida de Greco (1965)

En 1965, Greco compone su obra inespecífica *Besos Brujos* variando entre diversos ayuntamientos españoles, en su ya clásica errancia. Obra “plástico-performática” (como fue clasificada por algunos críticos), es considerada al presente una de sus piezas más emblemáticas. Escaso tiempo después de terminarla, invita a su amado Badal a cenar a su casa. Para ese entonces, ya había consumido la sobredosis de pastillas que, con cierta lentitud, acabarían con lo que quedaba de su vida. La mesa para la cena no estaba lo que se puede decir armoniosamente dispuesta. A su alrededor había vasos y platos con restos, y una gran cantidad de lápices y carbonillas. Sobre la pared, Greco había escrito: “Esta es mi mejor obra” (Lauria y Rizzo 2015). Cuando llega Badal, objeto de su perdición, lo encuentra vestido con unas bombachas turcas rojas y el torso descubierto. Todavía respiraba. Fue trasladado a un hospital de monjas (¿de *Las Monjas*, su exposición argentina? Resonancias), en donde muere en los albores del amanecer.

Besos Brujos (1965) reúne textos de variados registros: detritus de la literatura popular de época, historias de espías, otras del *far west*, con el emblema fantasmal de los cowboys, los cazarrecompensas en la presencia fantasmal de aquellos paisajes yermos, además de cartas de lectores copiadas de revistas, intermitencias de music-hall con letras de tango (Gardel, Discépolo, Lamarque, por citar tres casos), boleros y canciones pop, como alguna de Palito Ortega. Todas, al ingresar en la obra, la hienden, la hunden, la funden, de melancolía.

Acaso, incluso, como veremos más adelante, esta pieza sea una variación dub de la tragedia griega. Entre una desaforada y deshilachada alternancias cortante de tramas diversas, la constante es su amor obsesivo por Claudio, el joven artista chileno que conoció en París 10 años antes. Podría pensarse, como dirán los que dicen, que es un “pastiche”. La crítica ha considerado que la multiplicidad de tramas, de requechos, de discursividades, de incrustes, son meras palabras sueltas, sin relación alguna entre sí, que conforman un collage caótico y delirante. Difícilmente, si, como José Lezama Lima rezaba, se acepta aquello de que *sólo lo difícil es estimulante*, podría comenzar a considerar que en Greco, el aparente caos, la supuesta arbitrariedad, la presunta falta de sentido es menos producto de una falta de sentido que de la lectura *con lasitud* [tomando el término de Rubén Santantonín en su “manifiesto” “Hoy a mis mirones” (1961) de los académicos. Todo, en verdad, encastra -pero el espejo de la representación está roto. En un examen más atento, es posible percibir una lógica interna

[*informe*, en términos batailleanos (1929)] que aglutina los materiales. Cuestión de dispositivo, como señalará Georges Didi-Huberman (2008), de montaje, en la que hay, empero una impresión (una *impresionante* impresión) de unidad rota, un vidrio astillado cuyos trozos se resisten a caer, sostenidos en la contienda.

Besos brujos: entramos a una lámina ocrácea por el tiempo, añejada (en el soporte el tiempo también *pasa*, más en los materiales residuales dados a la ruina, como las páginas sueltas), pero que en algún momento ha debido ser una *Página Blanca* (de esas repletas del poema de Rubén Darío) que Greco debió vaciar para volver a rellenar, abigarrada. La primera lámina empieza con el procedimiento físico de *calentar la mano*, que será marca de fábrica en los manuscritos de Lamborghini. Una breve prueba de la pluma y de su tinta y del propio temple del escribiente, que dibuja-escribe un arabesco. Al arabesco sigue un número 1 de considerable tamaño, con rebordes, al modo de las velas de cumpleaños. La primera frase nos sitúa en tiempo y espacio. Ambos son indefinidos. Hay una pequeña princesa que sale –es la mañana– a dar un paseo “acostumbrado” –hasta que lo insólito es lo que ocurre.

Lo inimaginable: eso es Greco, también. La pequeña princesa Lidia cambiaría el curso, cauce acuoso, de la vida de un pescador humilde. Tensiones entre linajes: uno regio, el del principado; el otro hijo del viento, un pescador que aparece presentado sin nombre alguno. Párrafo seguido nos enteramos que se llama Ramiro. “¡Qué hermosa es!”, exclama con una frase remanida de cuento de hadas. Acto seguido, salto olímpico brevísimo, tercer párrafo (trinidad santísima que se alcanza rápido post-precalentar) el registro vira, se revira y re. Línea de diálogo y disquisición radial (voces escritas, voces oídas por los nuevos medios de comunicación) en torno a los Beatles, en torno a la memoria: ¿qué se recordará en los anales de la música? ¿qué diferencia hay entre original y copia? (las bandas subsiguientes, “una copia barata”). El aura de Benjamin, en la ochava aérea, circundante... La memoria. Cuarto párrafo. Otro *personae*, que se vincula con la disquisición incrustada anterior: Morandi, un joven “simpático, inquieto nervioso” que “no comprende a un artista que actúe sin emocionarse” (Greco 2012: 8). Y otro artista, Gianni. La escritura está en mayúsculas plenas, hay manchones del pulso o del capricho de la pluma que ajustician de espesor algunas letras. La hoja se rompe al final. (Doloroso todo final).

En la lámina 3 aparece un coro. Hay una canción de la playa, que evoca, es claro, los desencuentros con Claudio en Ibiza:

“No, este año yo ya no estaré / contigo en la playa / (pero yo sí lo estoy, pero no⁴ me sirve de nada)” (10)

La canción de amor se descerraja. Primero sutil, “en toda la playa sólo en ti...”, luego explícito, “SE FIJAN EN TI POR PUTA Y MARICONA”: el coro anticipa que la voz del texto, el aliento fantasmal de Greco *lui même*, le hable a Claudio: “CHUPAME UN HUEVO, CLAUDIO. SABES TÚ que yo no soy celoso” (íbid), se escribe mezclando mayúsculas plenas con minúsculas reglamentarias. Todo en tono español neutro melodrama.

El coro, como en las tragedias clásicas. Porque esta acaso sea una tragedia clásica del porvenir de las nuevas escrituras abolladas, compuestas no a partir de la *mimèsis* sino de las *s/obras* del y que son el presente: ese esquivo regalo.

Greco mezcla relatos de westerns y princesas con apelaciones directas a su amor no correspondido: “NO TE PERDONARÉ NUNCA QUE HAYAS VENIDO A ESTA ISLA SABIENDO QUE YO ESTABA. HABIÉNDONOS PROMETIDO NO VERNOS MÁS, CLAUDIO. ¿POR QUÉ LO HICISTES? ¿POR QUÉ ERES TAN CRUEL MI AMOR?” (11).

⁴ Aclaración: el “no” de “no me sirve” fue olvidado, un lapsus, y figura en el manuscrito agregado a posteriori: la pura elocuencia del fallido.

Mayúsculas plenas, plenamente desesperantes. Claudio: ¿por qué? Y tintas sueltas, digamos, manchones. Rayas, rayas, rayas que dibujan una celdas aireadas, sin por eso perder su carácter de cárcel.

En 2017, Badal escribe de sí mismo en tercera persona un apartado de dos secciones. En la primera cuenta que a Greco, en París, le hablan de él. Mientras le contaban sobre el ignoto, a quien no había visto nunca ni conocía de nombre, Greco dibujaba. Terminada la charla sobre el chileno, Greco le mostró el dibujo a su interlocutor: era un indudable, un perfecto retrato de Badal. Las cosas así, en artistas rotos de este estilo. En la segunda y última parte del breve texto, un día antes de morir, Greco le dice a Badal que lo ve en una casa muy grande y un poco oscura, pero que él, Greco, no estaba allí. Pronto, Badal partiría a Ginebra. Allí lo espera su hermana. Alquilan un departamento grande y algo oscuro frente al río.

La destrucción (*duellum*) de la literatura y el principio de la escritura en *El fiord* (1969)

Si bien cualquier obra admite una cierta cantidad de lecturas disímiles, esto no implica en absoluto que de un texto pueda hacerse *cualquier* lectura. Es posible, de hecho, que en esa proliferación, en la coherencia interna de cada postulación crítica, resida la riqueza y la eficacia de las obras. Para explicitar, aquí la diatriba es con Silvia Adoue (2011), quien señaló que *El fiord* (1969):

El texto es, en su forma, una recuperación de fragmentos discursivos conocidos, cultos, marginales, políticos, que, por su yuxtaposición, aparecen desfamiliarizados. Así, y por la exacerbación de los elementos abyectos, contamina los fragmentos letrados, de izquierda y derecha, retirándoles su sentido original. *El fiord* no llega a permitir la construcción de un nuevo sentido. Esto dificulta el apego a la lectura. Su eficiencia, como texto de intervención es, por lo tanto, inferior inclusive a su *El niño proletario*. (s/p)

Precisamente, la fuerza de choque radica en la imposibilidad de consolidar un nuevo sentido que se erija como otro Amo y Señor Textual. Si bien la paleta de significaciones diversificadas está servida, el banquete es limitado.

Desde una perspectiva antagónica, Diego Peller señalará que (2014):

En *El fiord* la mezcla de flujos (sangre, semen, sudor, materia fecal, lágrimas, mocos, vómito), de cuerpos (prácticas heterosexuales, homosexuales, incestuosas, orgiásticas), de discursos (alto, bajo; de derecha, de izquierda, literario, teórico; poético, gauchesco) alcanza un coeficiente de velocidad e intensidad insostenibles, atravesando un umbral tras del cual ya no es posible reconocer identidades ni límites. (221)

Este extremo tampoco resulta satisfactorio, ya que pierde de vista ciertos retazos, fantasmales, de significación, referentes en particular a la materialidad de las hilachas autobiográficas, una coagulación desenfadada y singular, que serán una de las *retombées* lamborghinineas que habrán de desembocar, en el último capítulo de su producción catalana, en un revés demencial, como pulsión física que se decanta por los objetos.

Una de las repeticiones –doble y ya no doble– más relevantes del relato es de orden estructural y tiene que ver con el *ostinato* de la presencia del octosílabo “Entonces apareció”. El sintagma se repite en dos momentos esenciales que traman el primer pliegue y el primer estallido: el nacimiento de Atilio Tancredo Vacán y la aparición de la mujer. La escena comparte con la iconografía religiosa el ‘baño de luz’ que acompaña a la natividad del alumbramiento de Cristo, pero en clave terrena: aquí la luz viene de una ventana y hace sonreír

la vagina de Alcira Fafó, acaso porque ya puede prever el derrocamiento de la figura del Loco que pergeña astutamente tras el nacimiento del engendro remolón.

Entonces, ocurrió.

Escena de agencia por parte de quien ocupaba el rol pasivo, y escena de destrucción. La voz poética escribe:

Rasgué, sin embargo, todos los tapices a mi alcance. *A traición*, claro que *a traición*. Mutilé las bordadas escenas del bien y del mal, deformé su sentido, mordí algunas con mis dientes mellados. *A traición*. Salía un juguito dulzón, asqueroso y de rechupete y con sabor dulzón. (Lamborghini 2010:10)

El primer “entonces apareció” narra no solo el nacimiento de la figura especular de Vador, sino también los primeros pasos que da una todavía infantil traición. Es el primer pliegue del relato. Luego de un párrafo de larguísimo aliento (de casi dos carillas), así narra Lamborghini el corte que supone el segundo “Entonces apareció”:

Estallaron todos los vidrios de la casa, se hicieron añicos. La primera bola de fuego incendió la cabellera de Alcira. Esta vez, en serio, fue necesario recurrir al chiste que se le hiciera a Sebastián, que semiahogado hipaba sobre unos titulares revolucionarios. La segunda bola de fuego calcinó la mano izquierda de Carla Greta Terón. Entonces apareció mi mujer. Con nuestra hija entre los brazos, recubierta por ese aire tan suyo de engañosa juventud, emergía, lumínica y casi pura, contra el fondo del fiord. (11)

El estallido de los vidrios rompe el hermetismo del cuarto, lo vuelve poroso, permeable al exterior (como, en una escena próxima, se volverá *literalmente* poroso el mismo Loco). El afuera radical ingresa en forma de bolas de fuego (que habían sido anunciadas por los aros llameantes de madera que atravesó el narrador mientras escapaba de la cogida del Loco) que incendian la cabellera de Alcira (¿acaso la dejan rapada, adecuándola al look militar?) y acaban con la mano izquierda de Carla Greta Terón, figura especular de la CGT, haciendo que este personaje se vuelque hacia la derecha.

La aparición de la mujer cambia el tono del relato, ralentiza su velocidad, hace entrar al afuera, al norte, con su galería de retratos de poetas ingleses de fines del siglo XVIII, sus rubias lavanderas y el bordoneo de guitarras. Allí se ven “buques que navegaban lentamente, mugiendo”, siendo este el primer sonido no estertóreo o desesperado que se deja oír en el relato, buques que iban “desde el río hacia el mar”, es decir, alejándose del país. Es un oasis, un momento de detención, pero también una premonición de que este precario equilibrio de fuerzas será inestable, que habrá de quebrarse enseguida, signado por la inversión aquí, dirá el narrador, “no se acabó lo que se daba. Continuó bajo otras formas” (ibid).

Una tercera bola de fuego aparece: son “los ojos del lúcido, del crítico Sebastián”. Si antes tenían un brillo agónico, adquieren ahora uno infernal que preludia su futuro rol, en el cual elegirá los instrumentos de tortura para acabar con el Loco. Pero todavía no se acabó lo que se daba: falta que el aire adquiera una densidad desconocida que taje las manos del narrador:

Tampoco era casual que mis manos rompieran el invisible aire de su contorno y, algo lastimadas, se extendieran hacia la figura de mi mujer, aunque luego se detuvieran a mitad de camino, crispadas, convertidas en dos puños increpantes, incapaces incluso de la salutación. Ella me mostró sus tobillos: dos muñones sangrantes. Ella transportaba en la mano derecha sus pies aserrados. Y me los ofrendaba a mí, a mí, que sólo me atrevía a mirarlos de reojo. Que no podía aceptarlos ni escupir sobre ellos. (ibid)

Se trata de una ofrenda de resonancias bíblicas:

¡Ay del mundo por *sus* piedras de tropiezo! Porque es inevitable que vengan piedras de tropiezo; pero ¡ay de aquel hombre por quien viene el tropiezo! Y si tu mano o tu pie te es ocasión de pecar, córtatelo y échalo de ti; te es mejor entrar en la vida manco o cojo, que, teniendo dos manos y dos pies, ser echado en el fuego eterno. (Mateo 18:18)

La mujer es la figura del chivo expiatorio, el inocente que se presta al sacrificio por el perdón de los pecados. Pero la mujer es también el ingreso, por vez primera en la obra lamborghínea, de una nueva materialidad que se cuela por los intersticios de la escritura: aquella con la densidad de lo biográfico. Como escribe Andrés Monteagudo (2016):

Lamborghini traslada a los confines –extramuros de la escritura (una isla, un fiordo, un cantón)– el condensado de sus experiencias-límite [...] En primer lugar, el naufragio de su matrimonio con Piera; luego, la ruptura con la militancia sindical y un profesionalismo literario en ascuas; por último, su deriva grotesca (por el sufrimiento) en beneficio de eso que al escribir se revelaba -miserias de la salvación- y que lo emancipaba de la triste humanidad de la que provenía. (s/p)

Y, como reza el lugar común, *lo que no entra por la puerta entra por la ventana*: aquellas trazas biográficas que serán la constante en el resto de su producción aparecen aquí, donde no se las esperaba, entrando por la ventana de manera literal, en franca discordancia con el ambiente de la revuelta sexual.

El relato se contorsiona en un último pliego con la segunda aparición de la mujer. Aparece, esta vez, en toda la amplitud semántica de la palabra, como un muerto vivo, con la boca destrozada por haber roto la cerradura con los dientes, acercando el relato al fantástico *gore*. Su barco había partido. Y este es, será, el segundo don: sus manos aserradas. Y la imposibilidad de redención. A continuación, se aleja, caminando de rodillas. Las manos de la mujer, ahora autónomas de su cuerpo, presagian lo que ocurrirá en clave política más adelante: “la izquierda se posó sobre la derecha; luego, la derecha sobre la izquierda” (Lamborghini 2010:16).

Tras la partida de la mujer, el relato culmina con consignas que se reflejan de forma literal sobre los cuerpos, de ala izquierda y derecha superpuestas. Antes de salir en manifestación, Alcira y el narrador agarran a Sebas de una oreja (como se reconviene a un niño) y lo derrumban bajo el peso de la bandera. El mástil se le incrusta en su hombro escuálido y Sebastián mismo, en una última vejación, deviene palo de la bandera de este, presumiblemente, nuevo y llanuro país. Pero la verdadera revuelta –cosaca– de *El fiord* (1969) es aquella de la materialidad, en particular la de lo autobiográfico que escolta, en momentos de precisión quirúrgica, los vires del relato. Vendaval que anuncia el porvenir de una obra exasperada, de velas tendidas hacia el canto de sirenas de lo real.

Doloroso todo final

Como escribe Freud (1915), el trabajo de duelo opera cuando el examen de realidad muestra que el objeto amado no existe más, y el sujeto se ve exhortado a quitar toda la libido de sus enlaces con él, trabajo que, en Greco y Lamborghini, no llega a realizarse de modo no-patológico en términos freudianos, pero sí en términos artísticos acerca a una “renuencia” que “puede alcanzar tal intensidad que produzca una extrañamiento de la realidad y una retención del objeto por vía de una psicosis alucinatoria del deseo” (242), intensidad que queda patente en sus dos dispositivos artísticos.

En los casos analizados de las producciones, la última del “pintor” y la primera “escritor”, ambos devenidos escritores inespecíficos, se juega en el cuadrante de la intimidad. Como menciona José Luis Pardo (1996):

La dimensión íntima de una conversación es aquella que no permite ni necesita determinar responsabilidad civil ni apelar al testimonio público, íntimos son los que no tienen que responder a cuando se les pregunta, los que no se sienten obligados a responder, los que pueden callar y guardar silencio sin dejar de producir sentido, un sentido que sienten sus íntimos. (83)

En el caso de las obras visitadas, el lenguaje no se cifra en el entre-dos de la intimidad. Sin estar las claves a cielo abierto, están blindadas, no obstante, con sus llaves y claves de acceso, que pertenecen al campo de lo llamado “extra-literario”. Al mismo tiempo, por la intimidad como premisa, son piezas glosolálicas, en el sentido que atribuye al término Giorgio Agamben (1983) en tanto un lenguaje oscuro, criticado por su hermetismo, acusado de no querer decir nada y que, empero, *dice* o, mejor, *clama* algo del orden de lo Real. Para Pardo (1996):

El lenguaje íntimo se caracteriza por su falta de significado. Porque nunca nadie puede estar seguro de lo que otro ha querido decir con sus palabras. La intimidad no es seguridad, lo que confiere seguridad es siempre la privacidad, los altos muros del castillo y las puertas blindadas, o la publicidad, la policía y el Ejército que garantizan las fronteras y protegen el orden público; la intimidad sólo existe entre quienes no están seguros ni necesitan estarlo. Los íntimos no se hacen nada (no se hacen daño y sin embargo pueden matarse) al hablar, no se interpenetran sino que se soslayan, se rodean, se acarician con lo que dicen, nunca en línea recta sino indirectamente.

Autobiográfico fabulado, con el duelo clavado como un facón que lo haría desangrar lentamente, Greco anticipó prácticas que, sin saber de ellas, Lamborghini vendría, unos 20 años después, a reactivar y radicalizar. El factor común (considerando, al decir de Víktor Shklovski, que en toda similitud hay una disimilaridad) es que se trata de creadores que mezclaban impunemente, ante los ojos de la institución-arte, las disciplinas artísticas, y, en lo que a literatura respecta, la someten a tartajear el relato de la obra orgánica para, en esas incisiones informes, poder introducir sucesos de sus propias vidas, arriesgándose a jugar a llegar a los confines a un “más allá..., al jugar tan seriamente a escribir más allá” (Derrida *La vida* 333), aunque la situación de un duelo imposible de transitarse implique que ya no haya a dónde ir.

Obras citadas

Adoue, Silvia (2011) “El fiord y ¿Quién mató a Rosendo?”, *IV Congreso Internacional CELEHIS*

de Literatura, Mar del Plata.

Agamben, Giorgio. (1983). “La glossolalie comme problème philosophique”, *Discours psychanalytique*, N° 6, Paris, Joseph Clims.

Aira, César. (2014). “Las dos fórmulas” en Lamborghini, O. et. al.: *El sexo que habla*, Barcelona, MACBA.

Bataille, Georges. “L’informe”, *Documents*, N° 1, Paris.

Derrida, Jacques (2006). *Aprender por fin a morir. Entrevista con Jean Birnbaum*. Buenos Aires, Amorrortu.

- Derrida, Jacques (2021) *La vida la muerte. Seminario (1975-1976)*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Didi-Huberman, Georges. (2008) *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I*. Madrid, Antonio Machado Libros.
- Greco, Alberto [1965 (2006)]. *Besus brujos*. Buenos Aires, Galería del Infinito.
- Freeman, Elizabeth (2010). *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham, Duke University Press.
- Freud, Sigmund [1915 (1992)]. “Duelo y melancolía”, en *Obras completas. Tomo XIV*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Lamborghini, Osvaldo [1969 (2010)]. “El fiord” en *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires, Mondadori.
- Lamborghini, Osvaldo (2012). *Poemas 1969-1985*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Lauria, Adriana y Natalia Rizzo. “Entrevista. Alberto Greco: Besos Brujos, una muestra homenaje”, en *La izquierda diario*, Buenos Aires, 28 de junio de 2015.
- Monteagudo, Andrés (2019). “Bienvenido, Osvaldo”, *Revista Teatro Colón*, Año XXI, N° 123.
- Pardo, José Luis. (1996). *La intimidad*. Valencia, Pre-Textos.
- Peller, Diego (2014). *Pasiones teóricas en la crítica literaria argentina de los años setenta*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires
- Pellejero, Eduardo (2011). “Alberto Greco (Obra fora de catálogo)”, *Alegrar*, N° 8.
- Rosa, Nicolás (2004). “Los confines de la literatura o Los hermanos sean unidos”, *Lucera*, N° 5.
- Santantonín, Rubén (1961). *Hoy a mis mirones*. Buenos Aires, Galería Lirolay.
- Saura, Antonio (1992) “Glosa con cuatro recuerdos”, *Alberto Greco. Catálogo*. IVAM Centre, Valencia.
- Strafacce, Ricardo (2008). *Osvaldo Lamborghini. Una biografía*. Mansalva, Buenos Aires.