

# César Aira y Osvaldo Lamborghini: «Primero publicar». La posteridad de escrituras inconvenientes

**MARÍA NIEVES BATTISTONI** Universidad Nacional de Rosario – CONICET, Argentina

ORCID 0000-0001-7442-7531

[nievesbattistoni@gmail.com](mailto:nievesbattistoni@gmail.com)

## Resumen

El presente trabajo se propone establecer un correlato entre la figura de los editores de la trilogía panameña de César Aira, *El Mago* (2002), *Varamo* (2002) y *La princesa primavera* (2003), y la figura de César Aira como albacea y editor de Osvaldo Lamborghini teniendo en cuenta el impulso editorial que, a su cuidado, reeditó los relatos y poemas publicados en vida de Lamborghini así como sus papeles inéditos. Esta primera operación permite, además, reflexionar acerca de la práctica ariana de superproducción escrituraria como la puesta en escena de la *boutade* de su maestro («primero publicar, después escribir») tematizada en la trilogía hasta la literalidad. Asimismo, la reanimación del maestro no solo favorecería la mutua legibilidad de aquellos que, precozmente, intuyeron sus literaturas hacían sistema, sino también vehicularía un diagnóstico crítico acerca del estado actual de la novela argentina en la que la *boutade* habría perdido todo poder corrosivo.

**Palabras clave:** César Aira / Osvaldo Lamborghini / posteridad / superproducción / novela argentina

## César Aira and Osvaldo Lamborghini: «First publish». The posterity of inconvenient writings

### Abstract

The present work sets out to establish a correlation between the figure of the editors of the Panamanian trilogy of César Aira, *El Mago* (2002), *Varamo* (2002) and *La princesa primavera* (2003), and the figure of César Aira as executor and editor of Osvaldo Lamborghini taking into account the editorial impulse that, in his care, he reissued the stories and poems published during Lamborghini's life as well as his unpublished papers. This first operation also allows us to reflect on the Arian practice of scriptural overproduction such as the staging of his master's *boutade* («first publish, then write») themed in the trilogy to literality. Likewise, the revival of the master would not only favor the mutual readability of those who, early on, intuited his literatures made system, but would also provide a critical diagnosis about the current state of the Argentine novel in which the *boutade* would have lost all corrosive power.

**Key words:** César Aira / Osvaldo Lamborghini / posterity / blockbuster / Argentine novel

---

Recibido: 16/6/2020. Aceptado: 28/7/2020

Para citar este artículo: Battistoni, M.N. (2020). César Aira y Osvaldo Lamborghini: «Primero publicar».

La posteridad de escrituras inconvenientes. *El taco en la brea*, 12 (junio–noviembre). Santa Fe, Argentina:

UNL. e0002 DOI: 10.14409/tb.v1i12.9679

## I

Mi vocación, lo que me gustó hacer, y quizás lo que hice: publicar libros. Lo demás es secundario, por ejemplo escribirlos. El proceso está bien resumido en el lema de mi maestro: «primero publicar, después escribir».

César Aira, «Ars narrativa»

En el breve lapso de cuatro años, entre la inminencia y eclosión de una de las crisis económica, social, política e institucional más profundas de la Argentina —me refiero a la crisis de 2001 y a sus reverberaciones de las que no quedó exento el mercado editorial—<sup>1</sup> César Aira escribe y publica tres «novelitas», *Varamo* (2002), *El Mago* (2002) y *La Princesa Primavera* (2003), conocidas como «la trilogía panameña», que comparten el mismo escenario ficcional —Panamá y sus islas, aunque en diferentes temporalidades—, y la presencia decisiva de editores piratas de larga tradición caracterizados por no pagar derechos intelectuales.<sup>2</sup> Ávidos por «lo nuevo», es decir, nuevos temas con los que expandir el mercado, los editores ofrecerán la posibilidad de convertirse en escritor —una auténtica invitación— a personajes, en principio, extraños al mundo de la literatura, o bien, como en el caso de la Princesa, de vivir de ella mediante la traducción asidua, a ritmo *cuasi* industrial, de novelas de consumo y entretenimiento. En circunstancias fortuitas pero, indefectiblemente, a los cincuenta años, momento conveniente de la *svolta*, el mago argentino Hans Chans que en el 2000 asiste a una Convención de Ilusionistas en Panamá para demostrar(se) que es el Mejor Mago del Mundo, y el empleado público Varamo que en 1923 recibe dos billetes falsos en pago de su salario, serán el blanco de la tentadora propuesta: «Si usted se pone a escribir libros, nosotros se los publicamos» (2017:136).

A partir de la figura de los editores y la promesa de publicación que se anticipa, incluso, al trabajo de escritura, podría establecerse un correlato con la figura de César Aira como albacea y editor de Osvaldo Lamborghini. La reedición de los relatos y poemas publicados en vida (*El Fiord*, Chinatown, 1969; *Sebregondi retrocede*, Noé, 1973 y *Poemas*, Tierra Baldía, 1980), sumados a la publicación de gran parte de sus inéditos, si no con pretensión de «obra completa» al menos como «proyecto de libro» (*Novelas y Cuentos* 1988, *Tadeys* 1994, por Ediciones del Serbal; *Novelas y cuentos I y II*, Sudamericana 2003/Mondadori 2011; *Poemas* 1969–1985, Sudamericana 2004/Mondadori 2012; *Tadeys*, Sudamericana 2005/Mondadori 2012) en cierto sentido, convierten a Lamborghini, escritor de fragmentos, de papeles dispersos, ocultos, en escritor de una reconocible obra póstuma que, a la fecha, continúa ensanchándose.<sup>3</sup> Por otra parte, también permite reflexionar acerca de la propia práctica airiana de superproducción escrituraria acompañada de puntuales estrategias de publicación y circulación bien estudiadas por la crítica, fundamentadas en aquella *boutade* lamborghiniiana, «primero publicar, después escribir» que, tal como lo entiende Sandra Contreras, ejecuta desde sus inicios, a partir de *Los fantasmas* (1990), y vuelve trama novelesca en esta trilogía: «hasta qué punto la publicación, el acto de la publicación —se pregunta Contreras— es parte de la misma obra y la define medularmente, en su intrínseco carácter de experimentación» (2005:80).

## II

«Entre el zen y la lotería/ primero publicar, después escribir». Lamborghini escribe «En el Cantón de Uri» (2012:301), extenso poema al que pertenecen estos versos, en 1976, mientras reside por

dos años en casa de sus padres en Mar del Plata compelido por problemas de alcohol y, sobre todo, por los estragos de la dictadura militar argentina. De acuerdo con Ricardo Strafacce, su biógrafo «no autorizado» según se define, es aquí donde por primera vez se textualiza y tematiza el par publicar/escribir (2008:459).<sup>4</sup> La fórmula se repetirá con insistencia en 1981 ante su inminente partida a España cuando retome un proyecto inconcluso de 1973, *El niño Taza*, ahora bajo el título de *Sebregondi se excede*: «...*(yo pienso siempre en publicar, nunca en escribir)*... Me decidí pues a publicar lo que nunca escribiré»; «Antes por lo menos podía escribir, ahora. Ahora apenas si logro publicar. Lo único que (puedo) (hacer) (es) publicar. Lo único que apenas puedo hacer es publicar, ahora. Antes podía (incluso) escribir» (163),<sup>5</sup> y en «La novia del gendarme», uno de los capítulos de *Las hijas de Hegel* —«su libro más acabado y perfecto», juzga Aira (2011:307)— escrito en pocas semanas en Mar del Plata, entre septiembre y octubre de 1982, en un intervalo de su residencia catalana, cuando regresa a casa de sus padres aquejado por una grave enfermedad: «Después ante lo imposible —primero publicar, después escribir— reptar ane: ante la esmadre y no entregarse» (Lamborghini, 2010:210). Pero no será sino durante su segunda y definitiva estancia en Barcelona, de diciembre de 1982 a noviembre de 1985, cuando anote la fórmula de los términos invertidos en uno de sus cuadernos con fecha del 14 de septiembre de 1983 para dar un diagnóstico certero acerca de las condiciones de la literatura argentina y una mirada aguda sobre la figura del escritor y su trabajo:

Hace diez años, un escritor era *algo* por lo menos para sí mismo, por lo menos en Buenos Aires. Las cosas cambiaron, y no se piense que me refiero a alguna brutalidad exterior. El cambio es sutil. Sólo un pobre tipo publica hoy literatura, aunque se trate de una obra maestra. Como si se hubiera vuelto a una cultura de la mirada, «verse» como narcisista o poeta, se transformó en una humillación. Crece el culto por Kafka, el que nunca publicó. La solución del enigma (no daré esta vez las razones de las tachaduras) sería posible encontrarla con una inversión de los términos: publicar, sin escribir. (2011:209)<sup>6</sup>

La fórmula parece haberse despojado de irreverencia y provocación, es ahora «la solución del enigma», la voluntad de alguien que busca una conciliación, una salida para el diagnóstico desalentado. Pero esta vez, además de invertir los términos, también se suprime la instancia de escritura: «publicar, *sin* escribir». ¿Cómo publicar prescindiendo, en absoluto, de escribir? ¿qué publicar, entonces? De acuerdo con Reinaldo Laddaga, Lamborghini fue un sagaz observador que supo captar los signos de obsolescencia de la literatura argentina de la década del 70 y 80 al intuir que «una cierta manera de producir literatura se había vuelto imposible» (97–98). Captar esa obsolescencia lo habría llevado a elaborar un programa de escritura fragmentario centrado en la publicación de archivos, notas y fichas como si se tratara de una empresa inacabada. En *Las hijas de Hegel* (1982), cree Laddaga, el afán parece puesto en «presentar el registro de la fábrica o matriz de la cual provienen los relatos y poemas» (97), y concluye:

publicar sin escribir se vuelve verosímil no en el plano de los hechos como en el momento fantasmático en que la proyección del volumen que se ha acabado se arroja o expulsa en esa escena en la que se pone a la vista de los otros y que tiene a la publicación como su condición empírica. Hay un sentido en que puede decirse que primero se publica, y después se escribe. (98)

Hay, también, otro sentido, más lineal o factual, si se quiere, asociado a la experiencia de tipo gráfico–escrituraria realizada por Lamborghini en sus últimos años recluido en el departamento catalán de Hanna Muck, su pareja de entonces. Consistió en la autoedición artesanal de libros ya publicados y la intervención de revistas pornográficas españolas de los años 80 a través de diferentes técnicas visuales (dibujo, pintura, calco, collage, recortes, montaje de fotografías) que compendia en carpetas acompañadas de una escritura notoriamente adelgazada, como si fuera un «libro de artista» en proceso, considera Christian Estrade (79). *Teatro Proletario de Cámara*, proyecto ambicioso e inconcluso, fue publicado en 2008 en versión facsimilar por Anxo Rabuñal, ex editor de del Serbal. Para Rabuñal, se debería —y siempre se olvida— interpretar a Osvaldo Lamborghini desde el punto de vista materialista–objetual, vinculado con los artistas conceptuales de los 60 y 70, primeros en plantear la voluntad de desmontar o aniquilar el sistema del arte y del mercado. «Primero publicar, después escribir» no admitiría tanto una interpretación literaria como plástica, como si se tratase del apotegma de los «libros intervenidos» por Lamborghini, es decir, explica Rabuñal, «un libro que Osvaldo agarraba y, por distintos procedimientos, pintaba encima de la cubierta, blanqueándola, rasgaba el título o escribía en los márgenes de la obra» (León:s/p).<sup>7</sup> De igual modo entiende «la enigmática frase» Sergio Chejfec en Últimas noticias de la escritura, precisamente, referida a las realizaciones del Lamborghini tardío en las que se apropiaba de las portadas de los libros, les cambiaba el título y escribía su nombre: «una vez hecho esto ya era un libro publicado y propio (...). O sea, componía la obra después de “publicar”» (81).

La habitación de Hanna Muck era el «tallercito» en el que Lamborghini, confinado, hacía sus últimas experiencias: «Me puse un tallercito para pintar todo el material porno que consumo», le escribe a Aira en septiembre del 85 (Strafacce:798). Últimas experiencias que, casualmente, retornaban a su primer mito personal de origen, el del niño pintor que a los ocho años ya había expuesto sus obras ante el público. Quizás exagerando la nota de la genialidad precoz y, más tarde, canjeando un pánico por otro (el de pintar por el de escribir) para medirse con su hermano Leónidas que «ya escribía bellísimamente» (798), en cualquier caso, en el tallercito de los manuscritos y la autoedición, donde «la escritura se hacía pintura» (Aira, 2015c:27), Lamborghini había encontrado un modo de deshacerse de la tortuosa figura del editor.

### III

Insospechado para sus amigos que, durante el período catalán, rememora Aira, solo habían recibido por correo el manuscrito de una novelita, *La causa justa*, la exhumación de su archivo, en cambio, reveló que fueron años prolíficos, años de encierro y escritura voraz en los que, paradójicamente, parece haber decaído su interés por publicar (Aira, 1988:8). Strafacce entiende que esto pudo haberse debido a que Lamborghini habría vislumbrado y aceptado que su tiempo era la posteridad, que la época no estaba preparada para su escritura y que, a una discontinua como la suya, solo podía convenirle la edición póstuma:

Próximo a partir definitivamente a Barcelona, donde moriría tres años después, ya escribe con la suficiencia de sentirse póstumo; ya estaban en marcha —o en manifestación— las grandes sagas (*La causa justa*, *El pibe Barulo*, *Tadeys*, *El Teatro Proletario de Cámara*), la obra. (...) La literatura empieza a ser cosa del pasado. Porque ahora se escribe solamente para la posteridad. (72–73)

No obstante, en la correspondencia que mantiene con sus amigos (Aira, Kamenszain, Libertella) durante aquel autoexilio marplatense del 76, correspondencia escanciada, alternativamente, con euforia y desánimo («Paso de un manuscrito a otro. Un libro me salvaría en estos momentos, pero no lo escribo. No lo puedo escribir»; «Estoy —¡al fin!— metido en un nuevo libro»),<sup>8</sup> Lamborghini ya hace referencia a «los escritos póstumos de los escritores geniales» como un posible género literario, y a la invención de un nuevo tipo de escritor, apócrifo:

Escribo, pero todo lo que escribo pertenece al género de los «inéditos», los textos póstumos de un gran escritor (...). Escribo como si ya estuviera muerto y canonizado, pero como no siempre —o casi nunca— logro leerme así, lo que ocurre es una sensación de completo derrumbe. El único y escaso consuelo sobreviene cuando pienso que a la literatura argentina le faltaba este escritor que estoy inventando. Una sombra, un escritor apócrifo. (Strafacce:483)<sup>9</sup>

Como si el desajuste con la época lo llevara a encomendarse a la posteridad («Nací en un ataúd de plata/Y desde mi nacimiento,/ Desde mi generación,/ Ahuyenté al lector...»<sup>10</sup> —2012:84—),<sup>11</sup> literal y metafóricamente, Lamborghini «no se vende», y no tanto por rebeldía u obstinación sino, de acuerdo con Strafacce, por cierta convicción candorosa —que irá perdiendo— de que con su literatura podía conquistar el mercado.<sup>12</sup> Hay una lucidez concomitante entre hacer el diagnóstico desalentado de la literatura argentina, percibir los signos de su obsolescencia, y saberse tempranamente póstumo. A partir de 1980, después de la desazón que le provoca publicar *Poemas* en la editorial de Rodolfo Fogwill, *Tierra Baldía*, dejará atrás el ansia de publicación y reconocimiento. Bajo la forma latente de la escritura privada, febril, en una habitación catalana, el deseo de publicar se lanza, como una moneda, hacia el futuro, y quien lo recoge *a tiempo* (de algún modo, así estaba previsto), es su amigo y albacea, César Aira.

Tres años después de la muerte de Lamborghini, en 1988, la editorial española del Serbal publica *Novelas y cuentos*, volumen al cuidado de Aira que recopila relatos conocidos e inéditos cuyo «Prólogo» contiene una breve y encomiable noticia biográfica. Comienza así la legitimación del autor que «conoció la gloria sin haber tenido el más mínimo atisbo de fama» (7). Retratado como un caballero anticuado de modales aristocráticos, de inteligencia maravillosa, lector absoluto, sin ningún prurito en asemejarlo a Borges, sin dudas, Aira estaba procurando para su maestro un casillero central en la Historia de la Literatura Argentina.

#### IV

«Los editores nunca entienden nada», decía Lamborghini sobre Alberto Alba, responsable de Ediciones Noé, quien, al parecer, le habría puesto la condición de que transformase en novela *Sebgondi retrocede* (1973), originalmente escrito en versos. Cuando Fogwill incorpora *Poemas* al catálogo de su incipiente editorial, la inexcusable impericia del imprentero para transcribir y poner en página los manuscritos, vuelve tortuosa la relación entre ambos, patentizada en un injurioso intercambio epistolar: «—a la reputa madre que te parió te vas vos, Fogwill, imbécil de mierda, que desde el preciso instante en que pusiste tus manos (o pezuñas) sobre mi libro, perturbaste, postergaste y, finalmente, impediste su salida» (Strafacce:568).<sup>13</sup> Poco después, Lamborghini advertirá, estoicamente, que «desde Celine sabemos que el arte es obra —exquisita— de editores, *marchands*, productores de toda laya y grey» (2010a:199). Podemos pensar, entonces, que si en vida

tuvo experiencias poco afortunadas con la publicación y, en términos más personales, con sus editores, en gran medida motivadas por sus excentricidades, que sus prácticas gráfico–narrativas de los últimos años buscaban reducir o aniquilar el circuito de la publicación comercial (editores, imprenteros, distribuidores, librerías) para que el producto–libro no se desentendiera de su dominio, la posteridad, en cambio, fue benévola con él. Rabuñal, Aira, y más recientemente, Néstor Colón y Agustina Pérez, hicieron un arduo trabajo de exhumación, rescate, transcripción, ordenamiento, una dedicada curaduría y cuidado de los manuscritos huérfanos.

En una entrevista de 1976 para el diario *La prensa* titulada «El mundo de los libros. Reflexiones de un escritor», Lamborghini aludía a una especie de «división del trabajo» del escritor —heredada por Aira en más de un sentido— que consistía en, por un lado, la actividad de programar la obra (proyecto) y, por otro, en su realización (resultado): ante todo, enfatizaba, «el proyecto, más allá de los resultados. No me importan los resultados» (Strafacce:422). Desdeñarlos, desentenderse de ellos, es una declaración estética lícita para alguien cuyo imaginario está puesto en los libros pero sabe de su incompatible fragmentariedad y posteridad. Parece haberlo asistido una temprana conciencia de que, de acuerdo con esa división del trabajo, la realización de su «obra» estaría a cargo de su albacea. Curiosamente, la propuesta de los editores de *El Mago y Varamo* es escribir «libros» (no ensayos, novelas, cuentos, poesías): «Si usted se anima a escribir libros —y no hacía otra cosa Lamborghini en sus últimos años— nosotros se los publicamos». Acaso en esa promesa se cifre parte del acuerdo entre Aira y Lamborghini o, es lo mismo decir, entre «el secretario» y el jefe, «el amo y el esclavo», «el bebé y el padre loco de atar» (Aira, 1995:61).

Lo irónico del caso es que la distribución semiclandestina de *El fiord* (la Librería Hernández de Buenos Aires era el único punto de venta y el ejemplar debía pedirse con disimulo), la circulación privada de los manuscritos dactilografiados y dados a leer a los amigos o regalados a los dedicatarios, el escribir, secretamente, para nadie, el «tallercito» en donde esa escritura se volvía materia infinita, se abre hacia un gran sello editorial como Sudamericana, perteneciente, a su vez, a la multinacional Penguin Random House Grupo Editorial<sup>14</sup> que, no solo se jacta de publicar mil setecientos títulos al año y de conformar sus catálogos con títulos de más de ocho mil quinientos autores (¿ignotos?, ¿fantasmas?, ¿apócrifos?) distribuidos en cuarenta sellos, sino que también invita, con amable ligereza, como los editores piratas panameños, a formar parte: «¿Tenés un proyecto y te interesa publicarlo? Envíanos tu propuesta».<sup>15</sup>

## V

Hasta 1975, cuando Horacio Achával publica *Moreira*, Aira era un escritor tan prolífico como inédito.<sup>16</sup> Sus novelas, *novelitas*, circulaban de modo privado, entre amigos, mientras Lamborghini gestionaba con denuedo la publicación de una de ellas, *Zilio*, a través de algunos contactos que, creía, podían promover la edición en España. No obstante, en esta oportunidad, el desinteresado en publicar era Aira. Particularmente preocupado por la desidia de su amigo, Lamborghini llegó a escribirle a Tamara Kamenszain: «Es monstruoso que todavía permanezca inédito y habrá que convencerlo de que se hará todo lo posible para liquidar esa estúpida contrariedad. Este punto es clave. La no publicación (la *ninguna* publicación) envenena» (Strafacce:463),<sup>17</sup> y al propio Aira:

Usted, señor Inédito, tiene que quedarse en el molde, dejar que sus hermosos libros sean publicados por la gente que ha venido al mundo para dedicarse a esas cosas (dejame hacer un poco el viejo, mañana 12

de abril, cumpla 37 años. En un estante de la biblioteca veo el *Sebregondi...* y me parece mentira, mentira haber escrito un libro tan hermoso y que se haya publicado, mentira la certeza de que voy a escribir libros todavía mejores, mentira la certeza de estar hablando con otro inmortal). (463)<sup>18</sup>

Aira reserva la figura del escritor inédito como ficción de autor en *La vida nueva* (2007). A diferencia de *El Mago* y de *Varamo*, del todo ajenos a la literatura, el protagonista Aira es «un joven de veinte años que quería ser escritor y escribía» (72), lo sabía desde su infancia, ese fondo oscuro y distante en el que vocación y predeterminación parecen unívocas. De acuerdo con la «Teoría del pasaje a la realidad» esbozada en la *nouvelle*, la publicación era el ineludible rito, y el editor, Horacio Achával, su único oficiante (71). Haber permanecido por siempre inédito lo convertía, entonces, en «no escritor», y a Achával, con quien todas las conversaciones tenían un aire de sospecha e irrealidad, en el chivo expiatorio de su fracaso (72) aunque, también, en el fantasma amable, protector, del joven escritor que no había sido (77).

Si bien *La vida nueva* ficcionaliza hechos autobiográficos —Achával, en efecto, fue su primer editor; aunque no se nombre, se alude indirectamente a *Moreira* cuya aparición se retrasó más de la cuenta, las reflexiones acerca de los avatares de las pequeñas editoriales son precisas— construye un mito curioso, el del escritor fracasado, sencillamente porque no hay libro sin publicación, no hay escritor *de verdad* sin libro publicado. Mientras el protagonista Aira es, al momento de narrar su historia, un empresario exitoso que rememora su juventud de autor inédito, el derrotero de Aira, como sabemos, nada tiene que ver con eso. A partir de los años 80 y, sobre todo, de los 90, comienza a publicar a ritmo ininterrumpido en editoriales independientes y multinacionales (elegidas con criterio), provocando un efecto de saturación y desestabilización en el mercado que, explica Cristian Molina, dificulta la lectura de la obra y, de algún modo, frena o entorpece el ritmo consumista del mercado (24).

Que un libro suyo pueda convertirse en «la figurita difícil», lo entusiasma; que sus lectores no sean de los que compran libros mecánicamente o por simple curiosidad, también: «yo publico en editoriales que ya están formateadas para cierto público que va a buscar cosas como las que yo escribo» (Moreno:s/p). No se trata del salto póstumo al que empuja a Lamborghini para que arribe, de una vez, a las grandes editoriales, sino, podemos pensar, de continuados pasos de baile que impresionan por su variedad, lo que los vuelve un tanto impredecibles aunque sean deliberados.

No obstante, la superproducción novelística, según lo entiende Graciela Montaldo, es «a-mercantil, artesanal». De este modo, los «textos marca Aira» resisten a las exigencias de la industria cultural y enfrentan la uniformidad de la literatura argentina (14); o bien, en palabras de Contreras, el continuo narrativo airiano propende a la paradójica «multiplicación de lo único» —una historia siempre nueva y singular— tributaria del concepto borgeano de «invención» (2005:77). Porque lo artesanal, lo único, en una escritura que *simula* escalas industriales (la estrategia es escribir poco pero constantemente y publicar en un formato que no supere las cien páginas), parece estar exigido, y al mismo tiempo garantizado, por el imperativo de la invención que lleva al máximo de sus posibilidades la capacidad de imaginar en busca de «lo nuevo». Ese gesto que, cree Aira, es propio del aficionado, redoblaría el carácter performático de la escritura al volver evidente el proceso a partir de explicitar y/o poner efectivamente en práctica (no podemos saberlo) ciertos procedimientos condicionantes de corte vanguardista (no corregir, huir hacia adelante, dar lugar al azar), verosimilizar cualquier hecho de la vida cotidiana que ingrese a la ficción, abandonarla

en el final aun a riesgo de malograrla: todo a la velocidad de una utópica escritura automática que encuentra su límite en la meticulosidad de un escritor lento, que piensa cada frase, frena, levanta la vista, y se preocupa sobremanera por la calidad del papel y la tinta de su pluma Vuitton.

Puestos en práctica o no, los condicionamientos de la escritura, al visibilizar su carácter performático, enfatizan su condición de «experimentación»: «ver qué sale» en cada sesión de escritura, en ese presente puro dominado por la acción, hace que, lamborghinianamente, importe menos el resultado que el proceso. Pero, el escritor que lo entroniza, confiesa que se encarga de borrar sus huellas privando a sus lectores de toda nota y manuscritos.<sup>19</sup> Así parece funcionar el tallercito de Aira en donde se preparan las novelas que los editores irán a buscar —prodigioso, siempre tiene una para darles—<sup>20</sup> transcriptas, editadas, listas para su publicación, a diferencia de los papeles desordenados, manchados, ilegibles, de Lamborghini que temía haber caído en el *maelström* de la escritura privada (Carta a César Aira 12-5-77, *Osvaldo Lamborghini...* 506) porque, en efecto, había caído.

## VI

La publicación periódica de todas las *novelitas* de César Aira («no hay libro sin publicación») puede pensarse como la puesta en escena de la *boutade* de su maestro Lamborghini, «primero publicar, después escribir», tematizada en la trilogía panameña hasta la literalidad al dar por hecho la publicación de los libros de Varamo y el Mago antes de que sean escritos (Contreras, 2005:72).

Si Lamborghini, con su constante de vínculos conflictivos («no tengo un puto peso (el muy marica). El editor me ha bajado la cortina: —Andate Lamborghini a la reputa madre que te parió—» (2011:202),<sup>21</sup> debió negociar títulos, adelantos, formas de exhibición y circulación, incluso, el íntegro pasaje a prosa de *Sebregondi retrocede*, Aira, en cambio, con sus novelas siempre listas, entiende que las gestiones editoriales no implican trabajo alguno y, en la trilogía, como en una escalada de labilidad que vuelve cada vez más ciega la confianza, la garantía de publicación se esgrime al instante de conocer a los futuros escritores (o a los escritores del futuro). Porque, acaso, Hans Chans y Varamo sean esos escritores apócrifos que Lamborghini refería como «el tipo de escritor que la literatura argentina estaba necesitando». Invención propia, necesaria, que veinte años después, el mago de verdad y el empleado público airianos proyectan hacia toda Latinoamérica.

Los personajes escritores de Aira no son «verdaderos escritores», afirma Reinaldo Laddaga, al menos no en un sentido tradicional (7).<sup>22</sup> El argentino Pedro María Gregorini, Hans Chans su nombre artístico, es un mago de verdad, por naturaleza. Por esto, por ser la magia un don, desconoce todo acerca de su oficio. En el 2000 asiste a una Convención de Ilusionistas en Panamá para consagrarse, por fin, como el Mejor Mago del Mundo. Quiere usar su don para hacer algo nunca visto que deje a sus colegas boquiabiertos del asombro, preguntándose *cómo lo hizo*, aunque ni él sabría responder. Por falta de vocación (no eligió ser mago), no tiene talento, es «un fracaso de la imaginación» (75), no se le ocurren ideas para su *espectáculo de magia* ni sabe cómo montarlo (puesto que no hay truco, no necesita ayudantes, ni máquinas, ni artilugios), pero sabe, en cambio, que desentenderse del paso a paso de la *puesta en escena* lo volvería inverosímil, peor aun: sospechoso. Sucede que el funcionamiento de la magia de verdad, a diferencia de cualquier trabajo, no requiere tiempo ni proceso, no pasa por «los trámites pedestres de la causalidad» (74). Todo es ya, de inmediato, y Hans Chans «debía ir a la maravilla total con la inocencia de un niño»

(74). Un niño que no trabaja, o no debería (¿ser mago de verdad lo hacía un niño eterno? ¿escribir lo convertiría en un trabajador?).<sup>23</sup>

«La magia multiplicaba hasta lo innumerable lo que en cualquier otro no habrían sido más que dos o tres alternativas» (23). Lejos de facilitarle la vida, su don se la complicaba, recrudesciendo su sentimiento de insatisfacción permanente y su carácter derrotista que, como también suele sucederle a los escritores, lo detenía en el umbral de la acción: «¿qué hacer? si podía hacerlo todo» (72). Como un escritor recluso en su cuarto de hotel panameño, como José Hernández escribiendo el *Martín Fierro* para alejar el fastidio de esa vida, como el *leitmotiv* de Lamborghini («qué hacer? ¿qué hacer además de leer, en el original, a Tácito y Lord Byron? ¿El aburrimiento, el fastidio de la vida de hotel?» (2010a:201), Hans Chans piensa su número de magia y, como un escritor que necesita de la fantasía y de la lucidez, acondiciona una atmósfera alucinógena de opio para que las ideas surjan naturalmente (76). Pero lo que surge es el desopilante «drama de los accesorios de baño» que buscan editor, y se derrotan, como Lamborghini, por morir inéditos (77-81).

Al igual que Hans Chans, Varamo no supo qué hacer con los dos billetes falsos que recibió en pago de su salario en el Ministerio, «no podía empezar siquiera a planificar un curso de acción» (16) y quedaba, paralizado, en el umbral, sobrellevando su acostumbrada existencia melancólica e insatisfactoria (30). No obstante, escribirá, sin antecedentes, en trance y por única vez, la obra maestra de la poesía vanguardista latinoamericana, «El Canto del Niño Virgen».

La posibilidad de convertirse en escritores repentinos es animada por los editores-imprenteros panameños quienes, «perennes exploradores de lo nuevo, del cambio» (2015a:100), creen que una Convención de magos puede ser un océano de buenas ideas, y la inteligencia y sensibilidad de un hombre común como Varamo, el eco de la del gran público. El desaliento de Hans Chans por el esfuerzo que supone escribir rápidamente es neutralizado por los editores que, con ironía, lo consuelan con que basta decir «abracadabra» para que el libro esté escrito (2017:136). Por ser un mago de verdad, hacer magia no supone trabajar (tan connatural le es que no puede discernir entre invención y realidad), y escribir lo será relativamente ya que hará uso de su don. De este modo, en *El Mago* «se oculta el trabajo invertido en la ficción», afirma Laera (2016:164), igual que Aira escritor oculta sistemáticamente en sus obras las huellas manuscritas.

La ilusión del trabajo en *Varamo* puede relacionarse con lo que Laddaga llama «fe vanguardista» (8), vale decir, una literatura hecha por todos, o por *cualquiera*, impersonal, que avanza veloz, automática y, sin correcciones, vuelve a estrechar los lazos con la vida. «Escribir es muy fácil y se puede hacer muy rápido», le dicen a Varamo los editores que ya dan por hecho la publicación de un libro inexistente (2015a:105). De este modo, la novela tematiza la *boutade* del maestro, «primero publicar, después escribir», reivindicando la perfección de lo que sale de una vez, espontáneamente, sin dejar huellas y, en cierto sentido, ni *obra*, porque «El Canto del Niño Virgen», en definitiva, no es más que un título dado por hecho. Como en Varamo, «En Osvaldo hay una alusión a lo perfecto de verdad, que escapa al trabajo. Se trata más bien de la facilidad, una suerte de escritura automática. Entre sus papeles no hay un solo borrador, no hay versiones corregidas; de hecho, no hay casi tachaduras. Todo salía bien de entrada. No había parto. En todo caso, lo había habido» (1988:8). Así describe Aira el proceso creativo de su maestro, aunque este llenara página tras página quejándose de la imposibilidad de escribir que iba templando su fracaso.<sup>24</sup>

Un mago y un empleado público padecen de las aficciones típicas de los escritores, de los lugares comunes que en Lamborghini hicieron carne: paralizarse, quedar en el umbral de la acción ante la proliferación infinita de posibilidades. No obstante, al «convertirse» en escritores se vuelven los más resolutivos. Al mago le basta pronunciar «abracadabra» para que el libro sea escrito, Varamo crea una obra maestra en solo doce horas en trance. ¿Esto quiere decir que escribir no es trabajoso, o *no debería serlo*? ¿la invención, como en *El Mago*, prescinde de todo esfuerzo de imaginación y cálculo? ¿inventar, como en *Varamo*, es «copiar»?

## VII

«En este caso el autor se limitó a copiar todos los papeles que se había metido en el bolsillo desde que saliera del Ministerio esa tarde», leemos en *Varamo* (114). Al parecer, escribir es trabajoso pero no para un empleado público; escribir es trabajoso pero no para un mago. De hecho, porque el de escritor es un oficio que consume la vida en cuotas, «los escritores terminan prefiriendo soñar los libros a escribirlos» (2017:137), le anticipan los editores a Hans Chans cuando pone reparos ante el gran esfuerzo que vislumbra por delante (136).

En este sentido, las vanguardias, tal como las entiende —y rescata— Aira, dieron una fórmula, un *procedimiento*, para seguir escribiendo cuando la profesionalización de la escritura llegó a su culminación, a un estadio de perfección que no podía ser superado (Balzac, Flaubert, Proust, Joyce, son los modelos), por lo que fue necesario empezar de nuevo, renovando, también, los paradigmas de valor estéticos (Aira, 2000:165).<sup>25</sup> Entregado a la improvisación definitiva —de acuerdo con su programa— sin volver atrás, sin corregir, Aira ejecuta a la vez la improvisación de su personaje que, en un atajo lúdico, devuelve la poesía a sus orígenes para que esta empiece otra vez:

lo hizo de modo puramente acumulativo, sin puntuación ni divisiones, sin más orden que el sucesivo, en líneas irregulares (...). El orden fue el del azar. Usó como esquema básico el cuaderno de claves, y fue alternando éstas con la reproducción literal de las demás anotaciones. Lo benefició haber recibido dos instrucciones contradictorias, a las que se atuvo con providencial obediencia de principiante: la de Caricias de modificar las claves dadas hasta hacerlas irreconocibles, y la de los editores de respetar el material previo. (2015:14)

Ser «profesional» de la literatura, entendido por Aira, solo funcionó en determinado momento histórico y por un breve período puesto que, por un lado, estuvo sujeto a la inexorable «ley de rendimientos decrecientes» según la cual el iniciador cubre la mayor parte del espectro de originalidad posible y deja un acotado margen de innovación a los continuadores (2000:165) y, por el otro, porque requirió una exigente especialización que solo pudo llevar adelante un pequeño sector social (los que entendían las reglas del oficio) desestimando, así, la riqueza de experiencias del resto (166). Por eso las vanguardias celebran al hombre común, al aficionado sin cualidades profesionales especiales (167). «La poesía hecha por todos», o por *cualquiera*, como Varamo, más que una consigna democrática es, entonces, la voluntad de terminar con ese «hiperprofesionalismo humano» tanto como con el legado del escritor maldito, del genio sufriente del Romanticismo torturado por sus «miserias psicológicas» (el talento, el estilo, la misión, la inspiración, el trabajo) (166). La impersonalidad del procedimiento, esa «burocracia artística» (1994a:6) con la que Varamo crea de un tirón el Canto renovador de la poesía latinoamericana, vuelve banal y ocioso el resultado a

tal punto que, afirma Aira, «la obra no es más que el procedimiento para hacer obras, sin la obra», o bien «un mero apéndice documental que permite deducir el proceso del que surgió» (2000:167). De ahí que a partir de *El Canto del Niño Virgen* se pueda reconstruir, con tanta minucia como ironía, el día de Varamo, desde que recibió los dos billetes falsos hasta que se sentó y escribió. De ahí también que, como una reduplicación de la naturaleza documental del poema, el relato se adjudique la categoría de histórico («éste es un libro de historia literaria») en lugar de novelístico, ya que, precisa, los hechos fueron verídicos y Varamo realmente existió (2015a:57).<sup>26</sup>

En sus ensayos, Aira insiste en diferenciar la «creación de arte» de la «producción de obras», el «arte auténtico» del «mero uso del lenguaje» (2000:168), y es contundente al aclarar que el resultado de lo escrito con un procedimiento —único, inejemplar cada vez— «no es un objeto-mercancía», y que su vocación es ajena a la de publicar libros «de los que circulan en el mercado de los objetos» (1994a:5-7). Ser escritor profesional es, *parece ser*, quedar afuera de la experiencia radical del lenguaje desinteresada de los resultado y, en su lugar, producir una obra, una *serie* de obras, convencional e invariablemente «bien hechas», como las artesanías.<sup>27</sup>

La exhumación de las vanguardias y el culto al error, al experimento, a la mala literatura —herencia de su maestro Lamborghini— llevan a pensar que los libros-objetos de consumo, es decir, los *best sellers*, reemplazaron a lo que alguna vez fue la alta literatura escrita por los primeros profesionales; que, de algún modo, son hoy la alta literatura de la que, además, se puede vivir: «el escritor experimentalista y radical, no gana millones. El que sí los gana es el autor de *best sellers*, pero en su caso se los gana con el sudor de su frente, porque él sí ha aprendido su oficio y lo ejerce a conciencia; los *best sellers* son novelas decimonónicas construidas a fuerza de trabajo y oficio, y además muy largas», expone Aira ante sus escuchas madrileños en el coloquio *Artescrituras* (2010) (2016:49).

Precisamente, este tipo de literatura de consumo es la que traduce a ritmo *cuasi* industrial la Princesa Primavera para los editores panameños y, aunque constituya el grueso de sus publicaciones, no solo se muestran aventurados como vanguardistas en busca de «lo nuevo» sino que, al explicarles a Varamo y Hans Chans los rudimentos del oficio, detallan procedimientos de escritura de neto corte vanguardista. ¿En qué tipo de escritores intentan convertirlos? Varamo hace, por única vez, su experimento. Siguiendo instrucciones (contradictorias) llega a «lo nuevo», su poema es una obra maestra de la vanguardia latinoamericana. En el caso del Mago, no lo sabemos, porque su literatura se proyecta hacia el futuro, la novela no se expide sobre esto. Sin embargo, por su condición de «mago de verdad», por ser la magia un don, la escritura para Hans Chans no constituye un trabajo y, quizás, tampoco un experimento con la radicalidad del lenguaje porque le bastará decir «abracadabra» cada vez. Pero no hay dudas de que ambos se convierten en improvisadores, por fin pasan a la acción que en sus vidas corrientes se debilitaba ante la proliferación de posibilidades. ¿Qué hacer?: «la vieja pregunta leninista» (2017:72) se dirime en estos términos: ahogarse en un vaso de agua por no saber qué ni cómo, o volverse artistas ejecutantes.<sup>28</sup>

## VIII

Un mago no tiene ideas para su espectáculo de magia; un empleado público que lo único que hace es cobrar su sueldo, lo cobra en billetes falsos; una princesa trabaja y vive austeramente en un palacio con servidumbre; editores no pagan derechos de autor e invitan a escribir: hay cierto escándalo lógico en estos personajes y, más escandaloso aun, parece ser el hecho de que Hans

Chans y Varamo se conviertan en escritores. ¿Quiere decir Aira —se pregunta Laddaga— que los escritores pueden ser *cualesquiera*? ¿se trata de una concesión a que la literatura sea hecha por todos? (8), ¿ficcionalizan estas novelas una crítica a la mercantilización del arte y a sus efectos en los escritores y su escritura, como interpreta Laera? (2014:4-7).<sup>29</sup> En todo caso, la concesión vanguardista podría funcionar como antídoto a la inevitable mercantilización.

La *Princesa Primavera*, traductora *free lance* de literatura comercial, pasatista, trabaja para los editores piratas panameños. Por una módica paga y precarias condiciones laborales, desmiente su aristocracia: la traducción es su único medio de vida.<sup>30</sup> Excepto por la guerra declarada de su primo, El General Invierno, junto a su mano derecha, Arbolito de Navidad, que pretendían quedarse con la isla y el palacio de la Princesa, amenaza que enloquece su puntillosa rutina diaria, gran parte de la novela es la descripción al detalle de su oficio agotador, poco creativo, vulnerable a todas las críticas (19) y de la literatura de entretenimiento que traduce. En este caso, el guiño autobiográfico es doble porque, como sabemos, Aira no solo es traductor, sino que también lo es de este tipo de literatura:

el objeto de sus esfuerzos, que por supuesto no elegía ella, era una literatura pasatista, de entretenimiento, de «seguro impacto de ventas», como decía la frase hecha, lo que quería decir convencional y previsible. Las novelas que traducía oscilaban entre lo deleznable y lo olvidable: lectura de evasión, exterior a la literatura de verdad y en cierto modo parasitaria de ésta, de la que tomaba el formato para hacer un simulacro, que evidentemente era todo lo que pedían los compradores. (19-20)

El ensayo «Evasión» sistematiza lo que la novela ofrece ficcionalizado (Aira, 2018). Como el visionario Lamborghini que en los 80 diagnosticaba la obsolescencia de la literatura y comprendía, desalentado, que el arte era obra de editores y *marchants* (2010a:199), casi dos décadas después, Aira se despacha con el mismo desaliento acerca del estado actual de la novela argentina: la vieja buena literatura de evasión (a lo Stevenson) ha muerto, la «narración–construcción» en la que el novelista artesano empleaba sus habilidades para narrar una historia, pero también para dar volumen y densidad a cada escena de esa historia, la tridimensionalidad necesaria que pusiera en pie los complejos mecanismos de su ensoñación (27), perdió contra la mala literatura de entretenimiento en la que la aventura de la forma es despreciada por la repetición de fórmulas–éxito de ventas, y perdió también contra el auge repentino, sobre todo entre los escritores jóvenes («subsidiados, psicoanalizados, viajados y digitalizados» —24—), de una literatura de pegajosas subjetividades autocumplientes, relatos lineales de la épica menguada, banal, del Yo: «Hoy la novela fluye directamente del autor, sin pasar por la intermediación de la literatura; el trabajo que la respalda *ya no es el de la escritura, sino el de la publicación*» (34, el subrayado es mío). Es claro que, en estos tiempos, la *boutade* del maestro no desafía a nadie.

También para Martín Kohan la divisa de Lamborghini perdió fuerza corrosiva. Casi todo lo publicado hoy, entrevisté en «Más acá del bien y del mal», sabe a muy publicado y «poco escrito» (8). Esa clase de libros, esa clase de autores, «completamente deseosos de la visibilidad y la circulación, pero escasamente deseantes del lenguaje y de sus formas» (8),<sup>31</sup> predomina en la literatura argentina del presente de la que, sin embargo, el fenómeno Aira constituye una excepción, un foco de innovación pese a las críticas acumuladas por sus «malogradas» novelitas. Así como para Contreras la publicación es consustancial a su obra, de modo que el acto de publicar

define su carácter de experimentación (2005:80), para Kohan, Aira sobreproduce libros porque sobreproduce escritura, y la radicalidad de su proyecto literario difícilmente pueda sostenerse prescindiendo de la desmesura de la publicación, «pero de una publicación —aclara— que no anula, sino que presupone, la compulsión a escribir» (11). En la superproducción de novelitas muy escritas, entonces, y no en la mera y descuidada reproducción, parece residir la coartada de Aira para convertirse, en la actualidad, en el brazo ejecutor del lema de su maestro.

Pero además de la compulsión por publicar lo propio, cabe preguntarse qué puede significar publicar los papeles dispersos de Osvaldo Lamborghini bajo un formato que, en cierto modo, emula el de «obras completas» y hacerlo, además, en una editorial multinacional como Sudamericana/Penguin Random House. Quizás pueda resultar inconsecuente que sea justamente Aira quien propicie la entrada triunfal de Lamborghini al mercado, por la puerta grande, diríamos, la más accesible y, por ende, la menos escondida, desacertada para las «figuritas difíciles». El ensayo «Sobre el arte contemporáneo» tal vez ofrezca una pista de lectura atenuante de este gesto en apariencia contradictorio. Si todo «lo hecho», por haber sido hecho, es un producto, un objeto del mercado (2016:30); si el ingreso de los libros («lo hecho») al mercado es inevitable y si, como observa Laera, lo problemático de la relación entre el escritor y el mercado es la necesidad de que este exista y esté firmemente consolidado para que la resistencia a la mercantización adquiera verdadero sentido (2014:4), entonces es más que lógica la elección de una editorial multinacional en detrimento de una pequeña, independiente. La desestabilización del sistema, sin dudas, se vuelve más potente allí, como si el detonante se implantara en el corazón mismo. Lo «no hecho», dimensión utópica del Arte contemporáneo, se aloja en la materia de lo hecho como un relato secreto (lo hecho es, necesariamente, su soporte) (2016:30-31), afirma Aira, y de ese modo, aun constreñido a los valores del mercado, pero siempre a un paso de ventaja, sigue creando nuevos.

En términos más personales, Aira, como albacea, se hizo cargo del deseo de publicación de Lamborghini lanzado hacia el futuro, diferido a la posteridad por saberse incompatible con su época. El «Prólogo» al volumen de del Serbal tiene un claro tono de homenaje. Por siempre, allí, Lamborghini es afirmado como «el más grande escritor argentino» (16). Además, la reanimación del maestro favorece la mutua legibilidad de aquellos que, intuían, sus literaturas hacían sistema, («vos y yo somos protagonistas de un intercambio textual que ya es un hecho histórico para la literatura argentina», le escribe Lamborghini a Aira en 1977 (Strafacce:463); «Creo que tengo la marca exclusivamente de Osvaldo, por la relación que tuvimos, por la personalidad de él, la diferencia de edad que teníamos. Todo eso sigue muy presente para mí», le responde Aira a María Moreno en una entrevista del 2009 (s/p), y también, por qué no, es la preferencia por seguir en compañía de un amigo en las sucesivas posteridades. César Aira y Osvaldo Lamborghini, el Pibe y Balón, los dos payasos, dos payasos escritores, dos escritores apócrifos, no dejan de hacer su comedieta con el mismo viejo chiste *como si* fuera único cada vez porque, después de todo, el público se renueva.

## Notas

1 Sobre el mercado editorial y la transnacionalización de editoriales en la década del 90, cfr.: De Diego y Molina.

2 Las fechas de escritura y publicación son: *Varamo*, 15 de diciembre de 1999/2002; *La Princesa Primavera*, 16 de febrero de

2000/2003 y *El Mago*, 21 de abril de 2000/2002.

3 Me refiero a la reciente publicación de *Osvaldo Lamborghini inédito* (2019) por el Grupo Editorial Sur, edición a cargo de los investigadores Néstor Colón y Agustina Pérez.

4 Un fragmento de este largo poema apareció en la revista norteamericana *Escandalar* 4 (3), julio–septiembre de 1981. *Poemas 1969–1985* también reproduce solo un fragmento (293–304).

5 Recopilo aquí más citas pertinentes: «Primero publicar, después escribir» me decía cuando aún creía pasajera mi Cruz... Ahora nada más que publicar» (163–164); «Finjo publicar pero es evidente que intento escribir, y es evidente que fracasa él» (165); «En este momento finjo escribir para lograr, a cualquier precio, que me publiquen Lamborghini» (167); «Si no fuera puto tendría tiempo para escribir. En cambio (pero no cambio) así sólo me queda tiempo para publicar y publicar» (2011:173).

6 Reproducido bajo el título «Fragmentos».

7 La cita corresponde a la entrevista realizada por Gonzalo León a Anxo Rabuñal en el 2019 en ocasión de su visita a Buenos Aires por el homenaje a César Aira en la Biblioteca Nacional a propósito de sus setenta años y sus más de cien títulos publicados.

8 Carta a César Aira del 8/2/77 y a Tamara Kamenszain y Héctor Libertella del 3/4/77, respectivamente. Cfr. «39. Pringles —1976–1977—» (Strafacce:455–463).

9 Carta a César Aira 18/2/77.

10 El poema citado se titula «Die Verneinung».

11 Transcribo las siguientes citas a propósito de saberse un escritor póstumo: «Escribí “La negación” como un muerto, no como un genio. Era la muerte la que estaba en juego, y fue la muerte lo que convirtió al poema en un mármol sombrío y aberrante. (...) El post–mortem esta vez me salió redondo, parece» (Carta a Tamara Kamenszain del 23/2/77, —478—); «Recibí una hermosa carta de Tamara sobre “La negación”. (...) Ahora ha entendido el efecto de “voz póstuma” que circula por todo el libro. Entendió la técnica de “los inéditos de un gran escritor”, tan empleada por mí, pero sobre todo en este último texto: nunca me había puesto a poetizar, tan ladina-mente, mis “condiciones de producción”» (Carta a César Aira del 14/3/77 —481—).

12 «Jamás se preguntó si debía “adaptar” su escritura a los gustos de la época, al público, a la censura o a las buenas maneras literarias —precisa Strafacce—, no porque, habiéndose planteado el dilema ético, lo hubiera rechazado por motivos estéticos o viceversa, sino porque, simplemente, pensaba que *El fiord o Sebregondi retrocede* podían aspirar al reconocimiento masivo que empezaba a tener Puig (...) y que si ello no ocurría

no se debía a la calidad de su escritura, que sabía le sobraba, ni a los trabajosos compromisos de lectura que exigían, sino a la incuria, o a la incompetencia, de los editores, de los críticos amigos, de los distribuidores o, incluso, de los encargados de las librerías» (325).

13 Carta a Rodolfo Fogwill 3/3/80.

14 Desde 1998, afectada por el proceso global de concentración y transnacionalización de la industria editorial, el sello nacional «Sudamericana» forma parte, como tantos otros, del Grupo «Penguin Random House» y, desde 2008, pasó a llamarse «Random House Mondadori».

15 La invitación se encuentra en la página web de la editorial, puede consultarse aquí: <https://www.penguinrandomhousegrupoeditorial.com/>. El gran salto de Lamborghini hizo que Alan Pauls se cuestionara si era conveniente que un autor de culto formara parte, ahora, del circuito comercial de las editoriales multinacionales: «¿Estaba bien sacar al maldito de su aguatero y emparedarlo entre dos cartones suntuosos, oficializando con la dignidad burguesa del Libro las injurias, la violencia, los fantasmas deformes que sus feligreses habían aprendido a gozar en subediciones estilo *fanzine*? El «ascenso social del monstruo», según Pauls, habría hecho de «Lamborghini, el maldito» un «maldito mito» (s/p).

16 *Moreira* debería haber sido la primera publicación de Aira pero ciertos inconvenientes editoriales hicieron que apareciera luego de *Enma, la cautiva* (1981).

17 Carta del 23/2/77.

18 Carta del 11/4/77.

19 Sobre esto, le dice a María Moreno en entrevista: «Es curioso, ahora que me lo hacés pensar, yo sostengo que en el trabajo literario, o artístico en general, lo que vale es el proceso, no el resultado. Y, sin embargo, me ocupé de borrar metódicamente las huellas del proceso, haciendo desaparecer todas las notas y manuscritos. Quizás no sea contradictorio, si la intención es hacer que todo sea proceso, sobre todo el resultado, y que nada distraiga de eso» (s/p).

20 En entrevista con Craig Epplin y Phillip Penix–Tadsen, Aira se refiere a cómo son las exigencias de las editoriales, cómo es trabajar con, por ejemplo, Alfaguara y Eloísa Cartonera: «No es trabajar. Yo escribo mis novelitas y las guardo y cuando alguien me pide una, saco una, se la doy. Algún editor de la editorial me hace alguna observación de que hay alguna cosa y la corregimos. Pero nunca es más que una

palabrita acá o allá. No, acá no existe esa figura que los norteamericanos tienen, de editor que corrige y cambia» (s/p).

21 Capítulo «Fragmentos», apartado «Diarios».

22 Laddaga analiza ficciones cuyos personajes escritores son tomados del arte contemporáneo en lugar de la tradición de las letras. Si bien el Mago y Varamo no son artistas, son totalmente ajenos al campo literario. Bellatin, Aira, Noll, entre otros, están interesados en este tipo de figuras, según Laddaga, porque no construyen objetos concluidos sino perspectivas, ópticas, marcos —«espectáculos de realidad»— que permiten observar procesos del presente (13-14).

23 La figura del niño puede asumir la carga de la impostura, el fraude: «era casi como un chico que jugara a ser mago, pero sobre un escenario y frente al público» (11), como de la maravilla, la suspensión de la incredulidad: «No tenía la más remota idea de cómo funcionaban esos dobles fondos, esos resortes, esos espejos; cuando veía actuar a uno de sus “colegas”, estaba en la misma situación que un niño de cinco años: le parecía magia» (13).

24 Sobre el fracaso de escribir en Lamborghini, cfr. *El niño Taza*, «La novia del gendarme» (*Las hijas de Hegel*) (2010a:79-104; 202-213). También puede consultarse el capítulo «39. Pringles [1976-1977]» de la biografía escrita por Ricardo Strafacce en donde se compendian fragmentos de cartas con este tópico (2008:455-463).

25 Como explica Sandra Contreras, la vuelta a las vanguardias históricas por parte de Aira es un gesto anacrónico, simulado —«Aira habla como si fuera un vanguardista, se sitúa históricamente como si fuera un vanguardista en los orígenes de la vanguardia»— que posibilita «la supervivencia del arte» (y por ende, del artista), como si este pudiera empezar de nuevo «con la misma facilidad de factura que tuvo en sus orígenes e independientemente de la consecución de las obras» (2002:15-16).

26 Según Laddaga, Lamborghini es para Aira el último gran representante de la literatura de vanguardia que él mismo quisiera prolongar debido al programa de escritura de sus últimos años en el que las narraciones y poemas registraban la fábrica o matriz de las cuales provenían, como si fuesen «archivos», registros de una «experiencia». La mejor definición acerca de qué es exactamente la literatura de vanguardia — cree Laddaga — la da en *Varamo* cuando afirma que «El Canto del Niño Virgen» es ejemplo sobresaliente por «su capacidad de contener todos los rasgos circunstanciales previos a su escritura», es decir, los sucesos reales que le dieron origen (112).

Reproduzco la cita original: «Es de vanguardia todo arte que permite la reconstrucción de las circunstancias reales de las que nació. Mientras que la obra de arte convencional tematiza la causa y el efecto, y con ello se cierra alucinatoriamente sobre sí misma, la obra vanguardista queda abierta a sus condiciones de existencia...» (2015:60). Queda pendiente para un futuro trabajo el análisis de la herencia vanguardista de Lamborghini en la literatura de Aira y las relaciones con el arte contemporáneo y el artista sin obra, como un ejecutante virtuoso.

27 Transcribo un fragmento del ensayo «Sobre el arte contemporáneo» a propósito de la diferenciación entre arte y artesanía: «La artesanía debe hacerse bien (de modo que pueda aceptarse, apreciarse y venderse). Para hacerla bien es preciso hacerla como se la hizo siempre, ajustándose a un canon que solo admite variaciones, y éstas dentro de márgenes aceptados. El arte en cambio no es arte si se lo hace bien (es decir si se somete a los valores ya establecidos). (...) Si es arte, o para que sea arte, debe crear valores nuevos; no necesita ser bueno, al contrario: si se lo puede calificar de bueno es porque está obedeciendo a parámetros de calidad ya fijados, y se lo puede poner entonces, según este novedoso concepto dieciochesco reinterpretado por mí, en el rubro de “artesanía”» (2016:33).

28 Con «artistas ejecutantes» aludo al sentido amplio de improvisadores, *performers*.

29 Ambos coinciden en identificar un cambio de paradigma en la literatura argentina en el contexto de la crisis económica de 2001 que marca el fin del ciclo moderno dominado por la noción de autonomía. Laddaga observa que los personajes escritores de Aira no son figuras tradicionales sino que «mutaron a especies irreconocibles»; son ahora *performers*, «productores de espectáculos de realidad» cuyos modelos provienen del arte contemporáneo (13), así como Laera detecta la emergencia en situaciones de crisis económicas (las más paradigmáticas, en 1890 y 2001) de conjuntos de ficciones que funcionan como «módicas alegorías» de esas crisis. Las «ficciones del dinero» y las «ficciones del trabajo», de las que *El Mago* y *Varamo* forman parte, visibilizan aquello que en la literatura moderna permanecía oculto o sublimado: la relación del escritor con la dimensión económica y las condiciones laborales de su propia práctica (2016:160-171).

30 Siguiendo el análisis de Laera, podríamos pensar que la Princesa se inserta en un sistema laboral mixto. Fordista, por un lado, en tanto el ritmo de traducción es industrial (un libro tras otro, sin descanso); y posfordista, por el otro, ya que lo

lleva a cabo bajo condiciones laborales flexibles, «líquidas» en términos de Bauman (sin vacaciones pagas, ni bonificaciones, ni aguinaldos, «cobraba por lo que hacía, y si no lo hacía, no cobraba» —2015b:15—). Para un mayor desarrollo del tema, cfr. Laera, 2016.

31 Con los términos «poco escrito» e «inescrituras», Kohan se refiere a textos convencionales, previsibles, subyugados a la fuerza normalizadora de la edición. Se trata de novelas «tramitadas en una medianía sin sobresaltos», «armadas», más que escritas (8).

## Referencias

### Corpus

- Aira, C. (1988). Prólogo. *Novelas y cuentos*. Barcelona: Del Serbal, 7-16.
- Aira, C. (1994a). Ars narrativa. *Criterion*, (8), 26–30.
- Aira, C. (1994b). La innovación. *Boletín. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (4), 65–170.
- Aira, C. (1995). *Los dos payasos*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, C. (2000). La nueva escritura. *Boletín. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (8), 165–170.
- Aira, C. (2010). Nota del compilador. En Lamborghini, O. *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Mondadori, 303–311.
- Aira, C. (2011). Nota del compilador. En Lamborghini, O. *Novelas y cuentos II*. Buenos Aires: Mondadori, 305–308.
- Aira, C. (2012). Notas. En Lamborghini, O. *Poemas 1969–1985*. Buenos Aires: Mondadori, 541–551.
- Aira, C. (2015a). *Varamo*. Buenos Aires: Emecé.
- Aira, C. (2015b). *La Princesa Primavera*. Buenos Aires: Emecé.
- Aira, C. (2015c). Las dos fórmulas. En AA.VV. *El sexo que habla. Osvaldo Lamborghini*. Barcelona: Museu D'art Contemporani de Barcelona, 23–28.
- Aira, C. (2016). *Sobre el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Aira, C. (2017). *El Mago*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Aira, C. (2018). *Evasión y otros ensayos*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Aira, C. (2019). *La Vida Nueva*. Buenos Aires: Mansalva.
- Lamborghini, O. (2010a). Las hijas de Hegel. En *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Mondadori.
- Lamborghini, O. (2010b). *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Mondadori.
- Lamborghini, O. (2011). *Novelas y cuentos II*. Buenos Aires: Mondadori.
- Lamborghini, O. (2012). *Poemas 1969–1985*. Buenos Aires: Mondadori.
- Strafacce, R. y Valente, A. (2000). Por un capítulo primero. *Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (8), 9–22.
- Strafacce, R. (2008). *Osvaldo Lamborghini, una biografía*. Buenos Aires: Mansalva.

### Bibliografía crítica

- Chejfec, S. (2015). Últimas noticias de la escritura. Buenos Aires: Entropía.
- Contreras, S. (2002). *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Contreras, S. (2005). Superproducción y devaluación en la literatura argentina reciente. En Cárcamo-Huechante, L.; Fernández Bravo, A. y Laera, A. (Comps.). *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 67–86.
- De Diego, J.L. (Comp.). (2006). *Editores y políticas editoriales en la Argentina 1880–2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Epplin, C. y Penix-Tadsen, P. (2006). Cualquier cosa. Un encuentro con César Aira. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, (15). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7295485>

- Estrade, C.** (2015). *Teatro Proletario de Cámara* de Osvaldo Lamborghini: un dispositivo pornográfico. *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 5(9), 76–97. <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/259>
- Gallardo, D.** (2009). Las conversaciones. En Carrión, J. (Coord.). Dossier César Aira: el arte contemporáneo. *Quimera*, (303), 46–51.
- Kohan, M.** (2005). Más acá del bien y del mal. La novela hoy. *Punto de Vista*, (83), 7–12.
- Laera, A.** (2014). Exhibición de los cuerpos: ¿cotización del escritor? *Grumo*, (19), 8–17. <http://hdl.handle.net/11336/46890>
- Laera, A.** (2016). Más allá del dinero: ficciones del trabajo en la Argentina contemporánea y la fetichización del escritor. *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 6(11), 158–173. <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/216>
- Laera, A.** (2017). Dinero y vida. Inflexiones contemporáneas en la cultura literaria argentina a partir de *Historia del dinero* de Alan Pauls y de *Los diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia. *Revista Diferencia(s)*, 4(5), 61–79.
- Laddaga, R.** (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Molina, C.** (2012). Relatos de mercado en Argentina (1990–2008). *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 2(3), 1–31. <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/39>
- Montaldo, G.** (1998). Borges, Aira y la literatura para multitudes. *Boletín, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (6), 7–17.
- Pauls, A.** (2003, 4 de mayo). Maldito mito. *Página/12, Radar Libros*, suplemento de *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-550-2003-05-04.html>
- Strafacce, R.** y Valente, A. (1998). Osvaldo Lamborghini y el desenfrenado deseo de la obra. *El Rodaballo. Revista de política y cultura*, (9), 69–72.

### Fuentes periodísticas

- León, G.** (2019). Osvaldo Lamborghini, ingobernable acá y allá. Entrevista con Anxo Rabuñal. *Revista Ñ*. [https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/osvaldo-lamborghini-ingobernable-aca-alla\\_o\\_NgkSvbFqw.html](https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/osvaldo-lamborghini-ingobernable-aca-alla_o_NgkSvbFqw.html)
- Moreno, M.** (2009). César Aira por María Moreno. *BOMB Magazine*, (106). <https://bombmagazine.org/articles/c%C3%A9sar-aira/>