

Un textualismo inviable. Inscripciones del exilio en Witold Gombrowicz y Osvaldo Lamborghini

MARIANO GARCÍA

*Centro de Estudios en Literatura Comparada “M. T. Maiorana”,
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
ardeo2@gmail.com*

Recibido: 3 de marzo de 2025 – Aceptado: 19 de marzo de 2025.
<https://doi.org/10.46553/letras6778> - CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: Este artículo contrapone la experiencia de exilio de Osvaldo Lamborghini con la de Witold Gombrowicz. La diferente actitud frente al cambio en cada caso representó asimismo una distinta recepción y un distinto devenir. Mientras que Gombrowicz confía e interactúa con una comunidad que elige al margen de la cultura oficial argentina del momento, Lamborghini se cierra a la sociedad barcelonesa y crea una obra de recluso en la que renuncia en parte al lenguaje verbal para dedicarse al ámbito de la intervención gráfica de imágenes y libros ya publicados.

Palabras clave: exilio; textualismo; letrismo; recepción; traducción.

An Unviable Textualism. Inscriptions of Exile in Witold Gombrowicz and Osvaldo Lamborghini

Abstract: This article contrasts Osvaldo Lamborghini's experience of exile with that of Witold Gombrowicz. The different attitude towards change in each case also represented a different reception and a different becoming. While Gombrowicz trusts and interacts with a community that he chooses outside the official Argentine culture of the time, Lamborghini closes himself off from Barcelona society and creates a work as a recluse in which he partly renounces verbal language to dedicate himself to the field of graphic intervention of images and books already published.

Keywords: Exile; Textualism; Lettrism; Reception; Translation.

Cada variación del mito tiene su última palabra. Se ha especulado y escrito tanto sobre Osvaldo Lamborghini que parece muy poco o muy redundante lo que se pueda agregar. Las sucesivas exégesis van construyendo una confirmación de ese mito más grande que la obra, mito que las revisiones afianzan. Las líneas que siguen, en cambio, no pretenden ser más que un comentario y fueron suscitadas por la lectura de una notable tesis doctoral que tuve el gusto de examinar como parte del jurado. En dicho trabajo, pensado y escrito por un español y defendido en la Universidad

de Barcelona,¹ se busca entender el fracaso de la operación Lamborghini fuera de su tierra y encontrar un eco de su modalidad (el textualismo) en la de algunas figuras contemporáneas del campo literario de acogida, a fin de crear un contexto de legibilidad para un autor y una obra considerados inviables fuera de su patria. Es a partir de allí que me propongo pensar en ese fracaso, el fracaso de la lengua dentro de la lengua, comparándolo con la experiencia diríase que simétrica, pero inversa, de Gombrowicz y tratando de establecer en qué nivel se habría producido el desencuentro: ¿en la persona real del escritor?, ¿en aspectos discursivos demasiado específicos —lacanismo, peronismo, gauchesca—?, ¿en la ferocidad y la fealdad del contenido? En general todas estas preguntas ya fueron planteadas y la tesis arriba mencionada las recoge, pero las incluyo para desarrollar una argumentación que quiere llegar a otras cuestiones: qué relación tiene el exilio con la escritura, si exilio equivale a viaje tal como el viaje se suele equiparar con escritura, y en qué medida esa escritura viajera o viajada puede reflejar un devenir.

Hay una escena muy conocida para los lectores argentinos, no exenta de cierto halo mítico otorgado por el tiempo y, cómo no, por su actor protagonista: el escritor polaco Witold Gombrowicz se embarca rumbo a la Argentina en el marco de la inauguración de una nueva línea marítima, desembarca en Buenos Aires y una semana más tarde estalla la Segunda Guerra Mundial. Lo que originalmente debía ser una exótica aventura publicitaria (cuando los escritores todavía podían publicitar algo) se transformará en una estadía electiva de veinticuatro años. Como, tras una serie de penurias, consigue trabajo para vivir en el Banco Polaco de Buenos Aires, Gombrowicz puede continuar con su proyecto de escritura en su propia lengua y se puede permitir rechazar a figuras prominentes del campo intelectual local, figuras que él sarcásticamente llama “el parnaso”. Aunque algunos de sus títulos más importantes fueron escritos en la Argentina (*Trans-atlántico*, buena parte del *Diario*, *Pornografía*) es sin duda la traducción colectiva de *Ferdydurke* al castellano, supervisada por un Gombrowicz que no dominaba la lengua, la más legendaria.² Es decir, un polaco ignoto consigue convencer a un grupo de personas para que empleen su tiempo en ayudarlo a traducir una novela escrita en una lengua que nadie de ese grupo conoce.

En dirección opuesta y décadas más tarde, Osvaldo Lamborghini cruza el Atlántico para instalarse en Barcelona. El exilio es, hasta cierto punto, voluntario. La lengua es, hasta cierto punto, la misma. Su fama de escritor secreto lo precede, aunque cuenta con apenas unas pocas publicaciones. Ya parece condenado a ser un autor póstumo, como él mismo decía y como lo confirma la publicación, a tres años de su muerte, del hoy tesoro de coleccionistas *Novelas y cuentos* de Ediciones del Serbal con el muy cuestionado prólogo de su albacea César Aira,³ responsable de la selección y ordenamiento del material. La condición de escritor póstumo se afirma

¹ *Una ausencia que insiste. Inscripciones de Osvaldo Lamborghini entre España y Argentina* de Jorge García López, con dirección de Max Hidalgo Nácher, defendida el 27 de enero de 2025.

² El presidente designado por Gombrowicz para el comité de traducción es otro exiliado, el gran escritor cubano Virgilio Piñera. Esta peculiar versión de *Ferdydurke* será la que llame la atención del crítico François Bondy, que le abre las puertas de Francia y lo convierte en una celebridad. A partir de entonces Gombrowicz será traducido al francés y publicará nuevas obras en su propia lengua en la revista de emigrados polacos en París *Kultura*. Vale aclarar que también la obra de teatro *El casamiento* fue traducida al castellano por Gombrowicz con ayuda de su amigo Alejandro Rússovich. Por último, la conferencia “Contra los poetas”, dictada en la librería Fray Mocho de Sarmiento y Callao (agregada como anexo de su *Diario* mas no en su versión original), es otro ejemplo de la incursión de Gombrowicz en la lengua castellana (Piglia, 2008).

³ Para un relevo de esta cuestión, véase García López (2025: 56-80). En palabras de Julio Premat, “un extrañísimo prólogo, de tonalidad ditirámica, sobre un personaje de escritor a ojos vista ficticio”, con objetivos acaso “paródicos o humorísticos” (2009: 161-162) que desaparecen en las austeras “Notas del compilador” de la segunda edición de *Novelas y cuentos* en Sudamericana.

con la publicación seis años más tarde de la saga *Tadeys* y con los *collages* e intervenciones del *Teatro proletario de cámara*, que representan su testamento desplazado al terreno de la imagen.⁴

Resulta significativo que, pese a los obstáculos que parece plantear una lengua tan ajena como el polaco en el medio rioplatense, Gombrowicz pudiera cultivar su obra y su imagen y que, a su vez y dentro de los límites de una obra no comercial, su carrera siguiera en ascenso y su prestigio creciente. Podría decirse que el período de latencia, oscuridad y marginalidad que representa la Argentina para Gombrowicz eclosiona felizmente con la vuelta a Europa y que la Argentina misma, en su otredad absoluta, significó un desafío inspirador: el desafío de una ascesis, de un desasimiento, de una purga de siglos de cultura europea cada vez más paralizantes, que ni siquiera las vanguardias habían logrado aligerar del todo.

Osvaldo Lamborghini, por su parte, temeroso de que su situación irregular implique la repatriación a la Argentina, socialmente se aísla cada vez más, reduce el volumen de su correspondencia a familiares y amigos, y trabaja sin descanso, encerrado y “encamado” según la caracterización de Paul B. Preciado (2015). No solo publica casi nada (el texto “Kondal-Berna”, y los fragmentos “A un personaje de Sade...” y “mi tarea = trauma” en la revista vanguardista *Trafalgar Square*), sino que los intentos de su pareja Hanna Muck por presentarlo a la *intelligenstia* local resultan frustrados.

Ya muerto Lamborghini, cuando finalmente Del Serbal asume el riesgo de publicar sus *Novelas y cuentos* (1988), el libro resulta ser un no-acontecimiento en el panorama barcelonés —ni que hablar del español—, y será sobre todo en Argentina donde esta edición circule, aunque de manera escasa, a la que se sumará en 1994 la de *Tadeys*, texto previamente rechazado por Jorge Herralde para Anagrama. Recién años más tarde, bajo la dirección de Luis Chitarroni, Sudamericana publicará para la Argentina una nueva edición de sus novelas, cuentos y poesías. La mayor visibilidad que alcanza Osvaldo Lamborghini en España será con la exposición de su obra gráfica en 2015 en un espacio tan central como el Museo de Arte Moderno de Barcelona, tras la publicación por suscripción de dicha obra, conocida como *Teatro proletario de cámara*.

Hay muchos aspectos extratextuales que necesariamente se cuelan en cualquier reflexión sobre la invisibilidad de Lamborghini en Barcelona: su personalidad hosca y solitaria, sus vitriólicos comentarios a la vida cultural española y catalana, el aura de supuesto personaje maldito que ya la Barcelona preolímpica comenzaba a ver como una antigualla,⁵ la insistencia en el discurso lacaniano (y por extensión telqueliano, derrideano) que habían ayudado a introducir allí Oscar Masotta y Germán García.

Sin embargo, lo más relevante es el debate en torno a la legibilidad de su obra fuera del país natal: el problema de la lengua dentro de la lengua que hunde sus raíces en las agrias polémicas, desde Sarmiento y Alberdi, pasando por las famosas *Cartas de un porteño* de Juan María Gutiérrez

⁴ A estos dos títulos se podría agregar el volumen de 553 páginas *Osvaldo Lamborghini inédito* con trabajo de investigación, clasificación y transcripción de Néstor Colón y Agustina Pérez para la editorial Lamás Médula (Buenos Aires, 2019), con el material manuscrito e ilustraciones en libretas y cuadernos que quedaron tras su muerte en Barcelona (Estrin, 2020).

⁵ “Desde semejante coyuntura no podía Lamborghini haber elegido peor momento, y peor sitio: una urbe sobreexcitada consigo misma, presa de un frenético *lifting* identitario y donde los eslóganes y las consignas circulaban a velocidades vertiginosas; una ciudad aferrándose a la omnipresencia mediática de las olimpiadas, que eran entonces una especie de fantasía de afirmación venidera o un mito fundacional”, cuenta Valentín Roma, curador de la muestra *Osvaldo Lamborghini. Teatro proletario de cámara* (Roma, 2015: 186).

a la Real Academia Española, hasta *El idioma de los argentinos* de Borges. Lamborghini parece inmortalizarse como último avatar del eterno desencuentro lingüístico entre España y Argentina. Aun así, las preguntas sobre otros casos se agolpan: ¿y los escritores del *boom*? ¿eran menos “locales” y más “universales”? ¿o esa operación mercantil se encargó de neutralizar toda posible anomalía semántica y sintáctica? El malestar generado por el debate nunca resuelto de las traducciones al castellano o al rioplatense puede darnos una pista.⁶

A diferencia de la pequeña comunidad “operante” que sabe granjearse Gombrowicz, Osvaldo Lamborghini parece cerrarse con agresiva desconfianza al mundillo intelectual barcelonés, principalmente el de la *gauche divine* que representan los integrantes de la revista *Trafalgar Square* en donde lo invitan a participar y a los que él se refiere, irónico, como “los sublimes” (Echevarría, 2015). Es elocuente en tal sentido la presentación que de él hace la revista: “Osvaldo Lamborghini nació en Buenos Aires hace ya 42 años. Ha publicado *Sebregondi retrocede*. Le gusta hablar mal de las primeras flores y de las últimas huellas por lo que muchos escritores en Barcelona le tienen miedo” (García López, 2025: 112). Sus sentimientos sobre España y principalmente Cataluña aparecerán igualmente en el *Teatro proletario de cámara*, tanto en su aspecto político como cultural.

“La aceitosa España”, “España la cobarde”, “los catalanes: por pocos centavos más te la hacen, sin toalla ni jofaina (...) incluso gratis” (TPC, 415), “catalanes esquirols” (*ibid.*, 354), “la sensata y fascista Cataluña” (*ibid.*, 199). Los textos del TPC están plagados de frases de este tipo, aseveraciones que revelan un rechazo por parte del escritor del entorno social de España y, más en concreto, de Cataluña, y especialmente de su burguesía. No obstante, este rechazo lo percibe como mutuo, valga como ejemplo un texto fechado en febrero de 1983, poco después de volver a Barcelona tras su estancia en Mar del Plata, en el que escribe que a los catalanes “los sudacas les caemos fatal. Para peor, saben que los despreciamos y que aquí hasta los más amplios le encontramos aplicativo al dicho *gayego de mierda, más bruto que un par de botas*. Ahora sabemos de qué se trata: de catalanes, gente puta (...) y sucia” (185) (García López, 2025: 136-137).

Junto a ese rechazo, no parece dispuesto Lamborghini a renunciar al doble bagaje que determina su ilegibilidad peninsular: el rioplatense con sus inflexiones varias y la escritura teórica y política. El viaje en cierta medida azaroso, el azar aceptado e incluido en la vida/obra, y la feliz circunstancia de encontrar una cultura “virgen” (la cultura marginal del *cruising* gay de Retiro y la efervescencia de jóvenes intelectuales argentinos, ya que Victoria Ocampo, Borges y demás adláteres son marionetas de la Europa vetusta) en Gombrowicz, se cruzan en trayectoria opuesta con el viaje elegido y la opción por un mundo cultural *ready-made* para Lamborghini.⁷ No hay choque ni despojamiento. La opción es recluirse y seguir adelante con lo mismo, en un frenesí creativo al margen del mundo exterior, a la manera de esas imágenes entre paradigmáticas y míticas de la escritura como mónada en Roussel o Proust.

La escritura de Osvaldo Lamborghini ya presentaba un cortocircuito con lo social, tal como lo analiza Karina Miller: su escritura sale de las dicotomías que propicia la política y se refugia en un discurso impolítico que implica un abandono de la idea de comunidad y en última instancia de la utopía (si algo tiene Lamborghini de vanguardista en su sentido adorniano es la absoluta negatividad). La acumulación de lo que Sianne Ngai llama *ugly feelings* está destinada a producir repulsión y espanto en el lector a través de un “bestiario de afectos” que presentan un catálogo de sentimientos desagradables amorales y no catárticos, es decir, que no ofrecen satisfacción ni

⁶ Sobre el tema de a qué castellano se traduce en el marco de una reflexión sobre las editoriales independientes y los grandes conglomerados se extiende Damián Tabarovsky en su *Fantasma de la vanguardia* (2018: 68-74).

⁷ Cuando hablo de “elección” de Lamborghini me refiero a la ciudad que eligió en oposición al caso más azaroso de Gombrowicz, si bien está claro que el de Lamborghini fue un exilio determinado por la dictadura militar argentina.

a través de la virtud ni a través de la purificación o el alivio (Miller, 2014: 127). Es cierto que parte de este “bestiario de afectos” ya se encuentra en los momentos más salvajes del género gauchesco, un género marcado por la urgencia política y por no pocas dosis de sadismo.⁸ Para más, el filtro psicoanalítico parece profundizar de manera insoportable ese salvajismo, como la horda primitiva que devora al padre en *El fiord*, o los tadeys con su oralidad y su analidad preedípica. Hay algo de la ferocidad lamborghiniana que recuerda el rechazo inmediato que suscitó en Goethe la lectura de la *Pentesilea* de Kleist, donde al final la reina de las amazonas devora a dentelladas a su amado Aquiles. Y hay por consiguiente una ebullición de cierto tipo de romanticismo (el romanticismo negro y frenético de Mario Praz) que se vuelve ilegible frente a cánones clásicos como la sensatez, la salud y la universalidad (Kermode, 1983: 17).⁹

Podría pensarse en *Tadeys* como el intento de salir hasta cierto punto del localismo previo y de presentar algo que se acerca más al género fantástico en sentido burroughsiano: situaciones alucinadas de disolución de toda oposición privativa en una interzona llamada La Comarca (o Lacomar: lago y mar); un texto que cuenta una historia a manera de saga, en diversos tiempos cronológicos (una narración propiamente, y con la longitud requerida para satisfacer un mercado que consume mayormente novelas), alejado por completo del pintoresquismo de las novelas del *boom* o del realismo del que siempre abominó. Y si bien *Tadeys* también nacería póstuma, puede pensarse que hay un intento de cambio con respecto a la escritura anterior, esa que conocían los pocos españoles que la conocían. Por eso resulta muy revelador que Jorge Herralde rechazara el manuscrito presentado por Hanna Muck en la editorial Anagrama tras la muerte del autor. Herralde dice valorar el talento de Lamborghini pese a considerarlo “inviable” en España. Uno de los dos informes de lectura de *Tadeys* para Anagrama resume:

Lamborghini es un escritor nacional, o quizás con más exactitud: bonaerense. [...] no solo —y no tanto— porque *sus páginas están cargadas de argentinismos*, sino por la poética misma de su escritura: cuentos y novelas en los que los juegos de palabras, el destruir vocablos, asociar sentidos, el demostrar hasta qué punto el lenguaje siempre juega malas pasadas al que intenta decir algo, están en medio de la escena de ese volumen. Al punto que uno puede llegar a creer que a Lamborghini los asuntos y las tramas solo le interesan en tanto excusa para montar ese laboratorio lingüístico. [...] *Su literatura es como uno de esos elementos químicos que solo cumplen su función en presencia de un entorno apropiado. Ese entorno, para este autor, está obviamente en Buenos Aires* (García López, 2025: 122. El subrayado es mío).

Al decir del segundo informe:

Lamborghini es, al parecer, un escritor de culto dentro de la literatura argentina, literatura, en cierto sentido, mucho más culta que la española. [...] el esfuerzo editorial correspondiente (para su publicación) acaso debería destinarse preferiblemente a obras precedentes del mismo autor

⁸ La gauchesca se proyecta como un género abiertamente rebelde no solo en lo político sino en su política de la lengua. Pero, así como funciona a dos bandas —a favor o contra Rosas, por ejemplo— también presenta una imagen ambigua del gaucho que, según Ezequiel Adamovsky (2019: 52-56), proviene de la sensibilidad romántica. Son sin duda los “gauchos malos” los que le interesan a Lamborghini, los de la célebre “Refalosa”, cuyo siniestro “tintín” junto con otros ecos resuena en *Sebregondi retrocede*. Vale mencionar que Leónidas, el “hermano mayor”, publicó un libro sobre este género, *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*.

⁹ Sainte-Beuve consideraba lo clásico como un indicio de civilidad o bien como producto del genio individual sano, sensato y universal. Para Aulo Gelio, “*classicus... scriptor non proletarius*” (Kermode, 1983: 15-17). Osvaldo Lamborghini a Germán García: “El niño proletario soy yo” (García, 2003: 46). Aunque se lo suele leer como a un barroco (igual que a Lacan) hay afinidades superficiales de Lamborghini con la figuración y la estética romántica: lo fragmentario, la ironía, el erotismo, el interés por la lengua y su devenir histórico, lo político y lo folclórico, la fusión vida/obra y la fusión crítica/ficción. Sin duda su autofiguración presenta rasgos de romántico maldito (cf. Abrams, 1973).

o tal vez a otros autores más accesibles que fueran perfilando el panorama en el que se haría comprensible la literatura de Lamborghini (García López, 2025: 123).

Sin embargo, lo que parece ignorar el segundo informante es que otra editorial catalana ya había publicado “obras precedentes del mismo autor”, eso sí, con muy poco éxito, tal como intuye que sería el caso de *Tadeys*. En cuanto a “otros autores más accesibles”, ya Manuel Puig había sido publicado en España, y Cortázar. ¿Estaría pensando quizá el informante en Macedonio Fernández, autor ignoto para los españoles?

La actitud irónica o a veces incluso cínica tampoco parece de gran ayuda a la hora de seducir a un público receloso. Lamborghini admitía que *Tadeys* era un falso poema (en referencia al poema homónimo y no a la novela), que *El fiord* era un falso relato y que *Sebregondi retrocede* era una falsa novela experimental. En palabras de Miguel Dalmaroni: También en este aspecto, entonces, la poesía de Lamborghini sucede a las poéticas del sesenta en un nuevo paso de transformación: ahora el pasaje de un género a otro, de la poesía al relato o viceversa, es una falsificación en el sentido contraideológico del término, ya que su efecto es desenmascarar la autoridad del centinela de la representación, desnaturalizar contra las morales más fosilizadas del naturalismo (Dalmaroni, 2004: 68).

Falsificación, hibridación de géneros al punto de lo irreconocible, y el *parodio* como filosofía de escritura: entre el odio y la parodia (Premat, 2009: 153) se enredan con la imposibilidad de una traducción del rioplatense al castellano.

No parece casual entonces que, frente a este panorama, Osvaldo Lamborghini se recluyera, además de en la cama de su habitación, en el mundo de las imágenes. El contenido de la escritura española no le interesa (como reflejo y reacción al desinterés que percibe por parte de los españoles en una escritura argentina) y ya ha perdido la esperanza de ser el adalid de un posible *post-boom*. ¿Qué hacer? Buscar imágenes (su lenguaje es “universal”), y dentro de las imágenes, las que ataquen el decoro burgués (solo en ese sentido, supongo, entra lo “proletario” en su *Teatro proletario de cámara*): la imagen como intento de conectar sin el peaje de la lengua, o con una reducción de este. Sin embargo, esto no es nuevo. Como aclara César Aira, Lamborghini decía “yo vengo de ahí” en referencia al mundo de la pintura (Aira, 2015: 23). De niño, en lugar de ir a aprender inglés había conseguido que sus padres lo mandaran a aprender pintura. Más tarde, en 1972, guionaría la historieta *¡Marc!* y gran parte de su escritura parece directamente ligada a obras como el último Antonio Berni, Adolfo Prior y sobre todo Pablo Suárez, además de la vinculación con el Instituto Di Tella.¹⁰ Por su parte, la neovanguardia visual de los sesenta y setenta estaba familiarizada con las escrituras ilegibles y los pseudoalfabetismos de León Ferrari o Mirta Dermisache, por ejemplo. En palabras de Julio Prieto: En vez del período o la frase (neo)clásica, ahora el elemento productivo es la línea “pseudoalfabética” —la línea en cuanto elemento textual o unidad semiótica reducida a su visualidad y a su materialidad, movilizadas en un parpadeante umbral entre la (esfumada) promesa de sentido y la performatividad de un acto verbal indiscernible (Prieto, 2020).

Un par de décadas antes, a fines de los cuarenta en París, los esfuerzos de Artaud por superar los límites del lenguaje buscaron encarnarse en el letrismo de Isidore Isou, Maurice Lemaître y Gabriel Pomerand, sobre todo en sus metagrafías, que debían incluir diversos elementos gráficos como “pictogramas, palabras, detalles fotográficos o tiras cómicas, que incluían fragmentos de alfabetos no latinos, símbolos de sonidos onomatopéyicos, escritura braille, partituras musicales, señalización geográfica y un sinfín de marcas tipográficas” (Feldman, 2012: 118). Las metagrafías ofrecen relatos tradicionales, pero narrados con un sistema inventado y cambiante de “neojeroglíficos”, donde “la escritura alfabética se interrumpe no solo con pintura sino con ‘los gráficos de todos los pueblos o categorías sociales del pasado y el presente’” (Feldman, 2012: 119). No es de extrañar

¹⁰ Así lo expresa Antxo Rabuñal, editor del *Teatro proletario de cámara*, en entrevista con Gonzalo León. Para Rabuñal, la famosa y enigmática *boutade* —“primero publicar, después escribir”— debe entenderse como el trabajo de intervención que hacía Lamborghini sobre libros e imágenes previas (León, 2019).

que tan amplias ambiciones solo pudieran completarse en escasa medida. Más discreto, o más pragmático, Lamborghini ciñe su proyecto a la intervención de libros y material pornográfico de los años setenta, sobre el que trabaja en su “tallercito” con elementos no tanto profesionales sino “de los que usan los chicos en la escuela” (Aira, 2015: 26).

El nombre de Artaud se esgrime con menos insistencia, junto con el de Bataille y Genet, para comentar la crueldad o el erotismo en Osvaldo Lamborghini, aun cuando para 1968 según Germán García (2005: 43) Lamborghini “ya estaba harto” de Artaud. Si bien son múltiples y multiformes los “espectros” de Artaud, es indudable que el teatro constituyó su legado más visible. Y si bien la última obra de Lamborghini se titula *Teatro proletario de cámara*, lo cierto es que el carácter teatral solo proviene de la invitación a contemplar; lo “proletario”, además de lo dicho arriba, puede ser un *leit-motiv* que enlace con su obra anterior, y lo camerístico se aplicaría a un conjunto pequeño, algo si se quiere íntimo. Por el contrario, la experiencia teatral sí parece más plena en el caso de Gombrowicz, que solo escribió tres piezas pero que las vio llevadas a escena e interactuó con las producciones y sus directores. Hay nuevamente una constatación de la capacidad de Gombrowicz para trabajar en comunidad, que por contraste vuelve la experiencia de Lamborghini solitaria, negativa, asocial.

El viaje como metáfora para la escritura es un tópico clásico que ya Curtius (1990: 128-130) señaló oportunamente, porque el acto de escribir es un proceso de búsqueda, creación y revelación que se asemeja a un viaje. Este viaje no solo es físico, sino también interior y teórico: el escritor se desplaza por territorios desconocidos y se enfrenta a la incertidumbre y a la extrañeza. La exigencia de movimiento para la teoría es la que caracteriza la filosofía de Heidegger, una manera de captar el devenir que resulta importante para la escritura de Gombrowicz, por ejemplo, pues [...] consciente de su condición de exiliado polaco en territorio americano, concibe el devenir como práctica y sobre todo, como condición de su escritura. La búsqueda estética es, entonces, una búsqueda por descifrar un devenir propio del ser en el exilio, y del ser en el exilio de su escritura, escritura que es viaje, escritura que es exilio mismo (Gómez Montoya, 2012: 23).

Paradójicamente, el filósofo del movimiento “es alguien que en términos de su dinámica personal se niega a moverse, que solo puede sentirse en casa en la cercanía de sus paisajes originales” (Sloterdijk, 2017: 4). Esta idea de pertenencia tan arraigada en Heidegger es justamente lo que termina dinamitado en Gombrowicz y en Lamborghini (así como en tantos otros escritores contemporáneos) entregados a la intemperie. Pero mientras que Gombrowicz consigue incorporar y volver operativa la otredad del rioplatense a través de diversas estrategias que implican e interpelan a una comunidad, Lamborghini rechaza una asimilación al castellano peninsular, un punto medio de neutralidad lingüística o siquiera una problematización del encuentro o choque entre rioplatense y castellano. La presencia de la imagen, aquella que estuvo en sus orígenes y que es la que se termina imponiendo para la recuperación póstuma en Barcelona, acaba dominando la escena. Gombrowicz, aunque selectivo, busca comunicarse; Lamborghini, por el contrario, baja la persiana de su tallercito y se queda a vivir y a morir adentro.

Referencias bibliográficas

- ABRAMS, Meyer Howard, 1973, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, Norton.
- ADAMOVSKY, Ezequiel, 2019, *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- AIRA, César, 2015, “Las dos fórmulas”, en AA.VV. *El sexo que habla*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, pp. 23-48.
- CURTIUS, Ernst Robert, 1990, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press.
- DALMARONI, Miguel, 2004, *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*, Mar del Plata, Melusina.
- ECHEVARRÍA, Ignacio, 2015, “Hanna Muck”, *El cultural*, 24 de julio.
- ESTRIN, Laura, 2020, “Lamborghini da en el blanco”, *Revista Ñ*, 30 de mayo.
- FELDMAN, Hannah, 2012, “Nuevos sistemas de escritura. Escritura de nuevos sistemas”, en AA.VV. *Espectros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 117-128.
- GARCÍA, Germán, 1986, “La intriga en Osvaldo Lamborghini”, en Germán García (2003), *Fuego amigo*, Buenos Aires, Grama Ediciones, pp. 43-50.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, 2025, *Una ausencia que insiste. Inscripciones de Osvaldo Lamborghini entre España y Argentina*, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- GÓMEZ MONTOYA, Carolina, 2012, *La rebeldía de la letra. Escritura, viaje y teoría en la novela española y argentina del siglo XX*, Tesis doctoral, Universidad de Maryland. Disponible en: <https://api.drum.lib.umd.edu/server/api/core/bitstreams/10c63808-d811-47b3-9110-d289f432a287/content>.
- KERMODE, Frank, 1983, *The Classic. Literary Images of Permanence and Change*, Cambridge and London, Harvard University Press.
- LAMBORGHINI, Osvaldo, 1988, *Novelas y cuentos*, Barcelona, Del Serbal.
- , 1993, *Tadeys*. Barcelona, Del Serbal.
- LEÓN, GONZALO (2019, 4 de mayo), “Osvaldo Lamborghini, ingobernable acá y allá”, *Revista Ñ*. Disponible en: <https://www.pressreader.com/argentina/revista-n/20190504/281505047646819?srsltid=AfmBOopAeasfDReezcyEJQDmPJlhuZAaLhQYZEOTTIrNGREORiAv5zL>.
- MILLER, Karina, 2014, *Escrituras impolíticas. Antirrepresentaciones de la comunidad en Juan Rodolfo Wilcock, Osvaldo Lamborghini y Virgilio Piñera*, Pittsburgh, Nuevo Siglo.
- PIGLIA, Ricardo, 2008, “La lengua de los desposeídos”, *La Nación*, 19 de abril de 2008. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-lengua-de-los-desposeidos-nid1004590/>.
- PRECIADO, Beatriz, 2015, “Encamados”, en AA.VV, *El sexo que habla*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, pp.153-183.
- PREMAT, Julio, 2009, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- PRIETO, Julio, 2020, “La línea pseudoalfabética: apuntes sobre lo ilegible en Mirtha Dermisache y León Ferrari”, *Cuadernos LIRICO*. Disponible en: <http://journals.openedition.org/lirico/9627>.
- ROMA, Valentín, 2015, “Siete imágenes para un collage de Lamborghini”, en AA.VV, *El sexo que habla*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, pp.183-208.
- SLOTEDIJK, Peter, 2017, “The Plunge and the Turn. Speech on Heidegger’s Thinking in Motion”, en *Not Saved. Essays after Heidegger*, Cambridge, Polity Press.
- TABAROVSKY, Damián, 2018, *Fantasma de la vanguardia*, Buenos Aires, Mardulce.