

Aperturas genéricas Violencia y representación en Osvaldo Lamborghini

Pablo López-Carballo
Universidad Complutense de Madrid
pablo112@ucm.es

Citation recommandée: López-Carballo, Pablo. "Aperturas genéricas. Violencia y representación en Osvaldo Lamborghini". *Les Ateliers du SAL* 16 (2020) : 60-71.

Résumé : Le but de cet article est d'analyser comment l'hybridation générique, ou la rupture avec les formes habituelles, devient une ressource centrale de l'écriture d'Oswaldo Lamborghini contre le pouvoir. Je me concentrerai sur le contexte des années 1970 et 1980 en Argentine et sur l'émergence du groupe *Literal*.

Mots-clés : Oswaldo Lamborghini, *Revista Literal*, violence, représentation, poésie hispano-américaine

Resumen: El propósito de este artículo es analizar en qué medida la hibridación genérica, o la ruptura con las formas habituales, se convierte en un recurso central de la escritura de Oswaldo Lamborghini frente al poder. Me centraré en el contexto de los años setenta y ochenta en Argentina y en la irrupción del grupo *Literal*.

Palabras clave: Oswaldo Lamborghini, *Revista Literal*, violencia, representación, poesía hispanoamericana

Abstract: This article aims to analyse to what extent the hybridization of literary genres, or its break from traditional forms, becomes a central feature of Oswaldo Lamborghini's writing. Thus, the essay focuses on Argentina in the 70's and 80's and the irruption of the *Literal* group.

Keywords: Oswaldo Lamborghini, *Revista Literal*, violence, representation, Latin American Poetry

Osvaldo Lamborghini (Buenos Aires, 1940 – Barcelona, 1985) despliega en su obra una amplia variedad de mecanismos textuales que se resisten a la hora de ser catalogados. Lejos de representar un marco de referencia, estas estrategias parecen adaptaciones necesarias para poder expresar lo que no encuentra otro modo expresión. De igual manera, en manos del lector, el horizonte de expectativas que pudieran proporcionar las adscripciones genéricas se ve alterado en la mayoría de ocasiones en las que se enfrentan sus escritos. El albacea de su obra y encargado de sistematizar los textos lamborghiniños, César Aira, encuentra innumerables problemas a la hora de decidir cómo gestionar la ingente cantidad de manuscritos de los que es depositario. Desde las prácticas pseudoteatrales de *Palacio de los Aplausos (o el suelo del sentido)* escrito junto a Arturo Carrera, pasando por las tiras de comic *iMarc!* desarrolladas con Gustavo Trigo, o los numerosos textos de difícil adscripción genérica que se encontraban inéditos después de su fallecimiento en 1985, todas estas formas constituyen un verdadero reto de edición.

Uno de esos problemas con los que se encuentra Aira es el de clasificar su obra poética. En las notas a la edición señala que ha recogido "lo que visualmente se pareciera a un poema [...] salvo en los raros casos en que él mismo había presentado como poesía una página en prosa, o en las series que alterna prosa y verso" (*Poemas* 541). Más allá de lo evidente, la obra de Lamborghini está cargada de elementos que habitualmente no se consideran narrativos, ni poéticos. El caso más llamativo puede ser el de su segunda obra publicada, *Sebregondi retrocede* (1973), de la que encontramos dos versiones contrapuestas. La primera es de febrero de 1969 (Strafacce 257) y diríamos que se trata de una compilación de poemas, si asumimos la premisa empleada por Aira de que la poesía tiene forma poética. Si complejizamos un poco más ese esquema, tendríamos problemas para defenderlo, ya que más allá de su forma externa, quizás el número de evidencias que sustentarían su adscripción poética es equiparable al número que defendería su inclusión dentro de algún género narrativo. La segunda versión es estructuralmente narrativa y fue publicada por la editorial Noé en 1973. Aira interpreta este cambio bajo la óptica de un argumento comercial y así lo refleja en la nota al primer tomo del póstumo *Novelas y cuentos I* (305). Sin embargo, encontramos algunas aproximaciones contrarias a esta interpretación, defendidas por Ricardo Strafacce (266-268) y cimentadas en la brevedad de su siguiente texto narrativo, *El niño proletario*. Este texto, incluso más breve que *El Fiord*, según Strafacce no tendría entidad para ser publicado como texto exento y, quizás por ello, lo incluyó junto con los poemas transformados. En cualquier caso, no nos interesa entrar en esa discusión debido a que puede resultar infructuosa para

nuestro propósito. Por una parte, la apariencia externa de los dos textos no revela demasiadas alteraciones literarias pese a su cambio de forma. Por otra parte, el propio autor se desmarcaba de esta visión, argumentando que los materiales eran los mismos pero que cada escritura iba hacia lugares diferentes, dando a entender que la reescritura de este texto suponía también un cambio de dirección y alcance. En la versión final se añade la sección "El niño proletario", que era una obra aparte y que, ahora, inevitablemente modificaba la recepción de las otras partes del texto. Por lo tanto, podemos admitir ambas perspectivas, pues el cambio genérico no altera la esencia del texto y la inclusión de un nuevo texto condiciona ese material en su recepción. Pero nuestro punto de partida era otro: no todo lo que parece poesía es poesía y no todo lo que parece narrativo es narración.

A la hora de definir con precisión el estilo de Lamborghini, considerando la obra en su conjunto, más que hablar de estilo heterogéneo, habría que hablar de un estilo que se aleja de lo homogéneo, de lo estable, de lo tranquilizador. El catálogo de recursos que podemos objetivar o inventariar pasa por incluir herramientas que permiten al autor mantener esa posición de radical distancia con respecto a lo confortable e inmutable. En este sentido, además de la indiferencia mostrada por momentos hacia las divisiones genéricas, podríamos hablar de la presencia de la burla, el ridículo o lo escatológico para cumplir con sus propósitos. Estos procedimientos, o modos de comportamiento, se presentan para el autor como la forma más adecuada de referirse y relacionarse con su entorno. Estamos en un momento delicado de la historia de Argentina, los años setenta, los años de la dictadura. A través de tales estrategias, su obra logra expresar la multiplicidad de la violencia en todas sus facetas y estratos: desde el político-económico, pasando por el físico-psicológico de la tortura y la represión, hasta las consecuencias sociales que todo ello tuvo en la sociedad argentina. Este posicionamiento le permitió someter al sistema y a los discursos establecidos a un severo cuestionamiento. Así, lo creado se vuelve para Lamborghini un artefacto que devolver al mundo, en contraposición a la violencia experimentada y percibida. Por tanto, nos encontramos ante un autor que, recurriendo a la ironía, al sarcasmo y a una escritura desinhibida de los protocolos textuales vigentes en la época, llega a convertirse en un referente indiscutible en la tarea de hacer patente la complejidad de la violencia y de sus ámbitos de actuación.

De entre las múltiples formas de representación que se le otorgan a la violencia, cualquier elección conlleva implícita una concepción particular del hecho literario. Y es ahí donde profundizaremos para dar sentido, o intentar entender, cómo se producen esas rupturas genéricas asociadas a las ideas literarias que

se desprenden de sus textos. Quizás en algunos escritores esta cuestión parta del interrogante inicial sobre la respuesta adecuada que deben ofrecer ante el mundo circundante, pero en el caso que nos ocupa el trayecto es inverso. Debemos partir de su cosmovisión literaria para poder llegar a una conclusión sobre cómo representa lo que ocurre a su alrededor. O, por ser menos restrictivos, cómo se relaciona lo que sucede afuera con lo que ocurre en los textos.

A este respecto, hay una fecha clave, 1973, año de publicación de su segundo libro, ya mencionado, *Sebregondi retrocede*, y de la aparición de la revista *Literal*, que surge con una clara intención de oponerse a la escritura que se estaba haciendo en Argentina y que persigue una autoafirmación dentro del panorama literario. Un mes antes de que apareciera el primer volumen, en octubre, y en cuyo comité de redacción figuran Germán García, Luis Gusmán, Lorenzo Quinteros y el propio autor, Osvaldo Lamborghini, estos y otros escritores colocan, durante la noche, unos afiches por las paredes de Buenos Aires, encabezados por la inscripción "Literal nº 1: una intriga". Sería el preámbulo a la publicación de la revista y supondría, sin serlo exactamente, un manifiesto con un carácter reivindicativo similar al que posteriormente se desplegaría en las páginas de *Literal*. En ocho escuetos puntos, sin mucho desarrollo, pero con las ideas claras, exponen un estado de la cuestión de la literatura contemporánea, una declaración de intenciones acerca del trabajo con el lenguaje y, en general, una concepción del hecho literario alejada de la dominante. El que más interesa resaltar ahora, de acuerdo a nuestro propósito, es el segundo de ellos:

Porque no basta escribir para saber qué significan las palabras, el texto se define en una ambigüedad que es condición de su legibilidad: si todo estuviese dicho en la superficie de cada palabra, no habría nada que leer en la relación que hay en ellas (Strafacce 288).

Desde esta aseveración podemos comenzar a comprender qué era para Osvaldo Lamborghini la literatura para, posteriormente, comprobar cuál es el alcance de la misma en la conformación de su estilo. De entrada, parece claro que el lenguaje, en cuanto a su uso literario, no constituye un sistema cerrado, ni tampoco contempla una única posibilidad comunicacional, sino que más bien haría alusión a un terreno arduo en el que establecer nuevos problemas derivados de la interacción de unas palabras con otras. Al mes siguiente de la aparición de los afiches, se publica el primer número de *Literal*, encabezado por un texto sin firma y titulado "No matar la palabra, no dejarse matar por ella". Estaba escrito por Germán García, aunque debemos suponer, debido a su naturaleza y condición, que todos los integrantes de la revista lo suscribían. En este texto, además de atacar vehementemente

la literatura realista por considerar que su intervención en el campo literario solamente logra subordinar el código al referente, se afirma que "hay lenguajes sin literatura, pero no hay literatura fuera del lenguaje" (*Literal*, 1 6). Aquí, encontramos una descripción bastante precisa de la concepción Lamborghiniana en torno a la literatura: un sistema lingüístico que no tendría en la realidad un anclaje directo, ni mantiene con ella relaciones inmediatas, unívocas y representativas. Muy al contrario, se percibe una toma de conciencia sobre las posibilidades y límites del lenguaje. El contexto en el que debe circunscribirse esta postura es el de la literatura canónica de los años sesenta y que dominaba el panorama de las letras argentinas con un marcado corte naturalista, utilizando el realismo para construir una literatura de compromiso y sensible ante los problemas sociales. Es en este marco en el que el autor argentino percibe que "el ojo que ve y refleja el mundo funda un imperialismo de la representación, modificando la «realidad» que dice reflejar" (*Literal*, 2 10). La realidad se cuestiona por ser un constructo, no una situación abarcable y objetivable como parecía que debía concebirse en ese momento. El lenguaje se libera así de la necesidad de cercar un referente estable y opta por la llamada crítica, que desde luego no entraña un señalamiento directo de hechos concretos.

Lamborghini se responsabiliza con el final de aquel modelo, así como con el hecho de que ser un escritor político no pasa por hacer referencia a ello, sino por hacer del texto el cuerpo de la política. De esta manera, no se trata de la adopción programática de un militante, sino de la construcción de una especie de teatro en el que se evidencian las contradicciones ideológicas y problemas sociales en toda su complejidad, y a través del lenguaje. Es por esto que "más que pensar la violencia, intentaba inventarle un idioma con su vocabulario y gramática completa" (González 406). Desde su primera obra, *El fiord*, publicada en 1966, es posible apreciar esta disposición política-literaria, en un texto completamente atravesado por la violencia en todas sus facetas.

La concepción formal del texto, donde encontramos una puntuación alterada, una mezcla de diferentes registros lingüísticos —del más elevado al más bajo—, escenas sexuales cargadas de degradación y perversiones extremas, situaciones escatológicas y continuas mutaciones de los caracteres de los personajes, remite directamente a una nueva percepción de la violencia, que pasa por la demolición lingüística para mostrar lo que ocurre fuera del texto y poder, así, acercarse más coherentemente a ella; sin intenciones de reproducirla. Ante el abuso de determinadas posiciones políticas en la literatura del periodo se llegó a un agotamiento de los recursos que era palpable en el contexto social y que, como bien señala Fermín Rodríguez:

Cuando por inverosímil, por excesiva, por pesadillesca, la realidad adquiere la forma de una ficción; cuando el lenguaje se encuentra con su propio límite y se enfrenta con el no-lenguaje de la violencia y del terror, la literatura vive de desaparecer, de desintegrar el marco de la ilusión realista, de hundirse en sí misma, de ahogarse en sus propios estertores (155).

Se vuelve fundamental adoptar una postura que no se deje arrastrar por la plasmación directa del referente. De esta manera, el escritor no debería claudicar ni someterse ante la realidad, sino más bien sobrepasarla. Walter Benjamin, en su tesis *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, diferencia entre dos procedimientos de la práctica irónica que nos pueden servir aquí. Por un lado, en la ironía del material, el poeta trata de superar el sistema lingüístico para obtener una posición privilegiada desde la que dotar a la obra de una mayor capacidad crítica y reflexiva. Por otro lado, la ironía de la forma cuestiona la unidad de la obra con el objetivo de remitirla a algo mayor que la hace estar en continuo devenir. Esta última se sitúa pues como fragmento de la idea de arte general. Si estableciésemos una conexión entre esta ironía romántica y la praxis poética de Lamborghini comprenderíamos rápidamente el sentido que esta posición adquiere en la escritura del autor: la inevitable fragmentariedad que alcanzan sus obras aspira a una relación crítica con la realidad, que haga aflorar las disimilitudes entre lo social y culturalmente establecido y lo percibido, entre las ideas y las palabras o entre el dicho y el hecho. Jankélévitch, haciendo especial énfasis en la distancia que media entre la apariencia y el ser, se ha referido a esta actitud irónica del siguiente modo: « Désaccord de la pensée avec le langage, désaccord de la pensée avec l'action, et finalement désaccord de la pensée avec elle-même! » (53)¹. En la obra de Lamborghini, los significados se multiplican, los juegos de contrarios no se disuelven, el conflicto no encuentra una solución, sino que se presenta en su ambigüedad y complejidad, como ocurre en los juegos de contrarios de *El fiord*. Los géneros masculino y femenino, las figuras del padre y del amo, como odiados y amados o verdugos y víctimas, pueden servirnos para ejemplificar un proceso de indeterminación que mantiene a lo largo de toda su producción.

De esta manera, el recurso irónico permite a Lamborghini construir una obra en perpetuo cambio, que parte de la aceptación de la insuficiencia y la limitación de la escritura que caracterizaba la poética de los primeros románticos alemanes. En su afán por mostrar la fertilidad de sentidos de los que se compone lo real, tal premisa le posibilita negar y afirmar al mismo tiempo cualquier sistema que se muestre como estable en la realidad

¹ "iDesacuerdo del pensamiento con el lenguaje, desacuerdo del pensamiento con la acción, y, por último, desacuerdo del pensamiento consigo mismo!" (49).

social y política; violentar lo establecido y aquello que es inamovible y, por tanto, cuestionar las bases que lo sustentan. Al contrario de la literatura realista, no hay inconveniente en mostrar las cosas como simulación. Precisamente Schlegel defendía una concepción no retórica de la ironía en la que "todo debe ser broma y todo debe ser serio, todo debe resultar cándidamente sincero y profundamente simulado a la vez" (Schlegel 49). Gracias al uso reiterado de este procedimiento se entiende, asimismo, el giro hacia lo paródico/sarcástico que plantea el autor argentino con el objetivo de darle la vuelta al concepto de historia y eliminar las identidades culturales que rastrea en sus textos, convirtiéndose así en un cínico. De este modo, cuestiona la capacidad de la narración temporal para ofrecer una visión unitaria en un único relato y se propone mostrar una ficción que resulte más efectiva a la hora de hablar de las identidades sociales y las interpretaciones de la realidad del periodo. Esta formulación del problema entronca con el rescate que Foucault defendió del concepto nietzscheano de genealogía para referirse a un tipo de historia que el pensador alemán oponía a la historia convencional. Frente a una visión conciliadora del historiador, que pretende englobar diferentes visiones en un relato, la historia efectiva —*Wirkliche*—: «[...] introduira le discontinu dans notre être même. Elle divisera nos sentiments; elle dramatisera nos instincts; elle multipliera notre corps et l'opposera à lui même » (Foucault 160)². Es un procedimiento presente en toda la obra de Lamborghini y que, como en el caso de la historia efectiva, termina por virar en la conformación del relato y « [l'histoire] porte ses regards au plus près, — sur le corps, le système nerveux, les aliments et la digestion, les énergies; elle fouille les décadences » (162)³.

Tanto en la breve novela *El fiord* como en obras posteriores, ya sea en *El niño proletario*, *Las hijas de Hegel*, *El pibe Barulo*, *El cloaca Iván*, *Teatro proletario de cámara* o en sus poemas, el cuerpo ocupa un lugar central, haciéndose indisoluble del lenguaje que lo está formulando. Por ello: "el lenguaje no es representación ni significación sino zona de paso, de rozamiento, de superposición entre lenguaje y cuerpo, la palabra parece volverse una partícula mínima de goce, una puntada que mezcla placer con dolor" (Rodríguez, 168). Esta operación de ubicar en el centro del relato el cuerpo y hacerlo protagonista, desarrollando el conflicto en torno a él, tiene una clara connotación política y de resistencia frente al poder, como bien han observado Josefina

² "[que] introduzca lo discontinuo en nuestro mismo ser. Divida nuestros sentimientos; dramatice nuestros instintos; multiplique nuestro cuerpo y lo oponga a sí mismo" (47).

³ "dirige sus miradas hacia lo más próximo, —al cuerpo, al sistema nervioso, a los alimentos y a la digestión, a las energías—; indaga en las decadencias" (51).

Ludmer y Martina López Casanova. Esta última, al preguntarse sobre el sentido de ciertas escenas brutales en la obra de Lamborghini, subraya la indudable filiación política que mantienen el cuerpo y la violencia:

El cuerpo es protagonista en la función narrativa que tiene cada personaje, en las relaciones que éstos mantienen y en su referencia al cuerpo del Estado. La lectura de Ludmer sobre El fiord como texto pornográfico se centra en la violencia que se despliega en lo orgiástico: lo obscuro niega toda sublimación. Entra en conexión con el abajo, con los de abajo —los personajes están en una especie de sótano— y con "lo bajo": lo escatológico, lo sexual, el cuerpo sucio y desbordado. No se trata de cuerpos que actúen lo que dicta ninguna "espiritualidad". En cambio, los cuerpos buscan desde un mecanismo propio la superposición, el aniquilamiento del otro; la función que el texto asigna a las acciones de *parir, nacer, defecar, penetrar sexualmente, matar o comer* es la de la violencia política (López Casanova 195).

En los años sesenta y setenta la juventud despliega una suerte de posibilidades prácticas alrededor del cuerpo, que tienen por finalidad la transformación de la gobernabilidad y la discusión de sus propias voluntades, al establecer una ruptura con las generaciones anteriores. Si añadimos a esto el tabú que reinaba en torno al sexo, obtenemos como resultado el combinado idóneo de pudor sobre el que desplegar diferentes posturas estéticas. Lamborghini lleva estos procesos hacia el extremo, construyendo cada personaje en base a concepciones corporales, haciendo de sus cuerpos el lugar de la política y, por tanto, intensificando el padecimiento de la violencia que sobrepasa la representación. Fermín Rodríguez, a propósito del exceso en la obra del argentino, señala que los *Tadeys*:

es una ficción escrita sobre los límites del lenguaje —allí donde los cuerpos verbales, investidos de intensidades y consignas, participan gozosa e ilícitamente de mezclas monstruosas de materias imperfectamente formadas y sentidos inarticulados y chirriantes. Umbral de paso entre el lenguaje y la imagen, entre lo pensado y lo escrito, entre la representación y sus límites, entre lo animal y lo humano, entre el placer y el dolor, los *Tadeys* son una grieta o un agujero en el lenguaje por el que mana la escritura (165).

Los sentidos se amalgaman en torno a una producción incesante, los *Tadeys* se dividen, se multiplican, son simple carne que excede en su producción cualquier ley de mercado y categoría literaria. Se establece un nuevo límite que cuestionar, la vida no se muestra como concepto cerrado, se violenta su significado. Al mismo tiempo hay una resistencia a formar parte de la historia, los *Tadeys* muestran una manera que impide ser historiada,

generan dudas sobre su propia existencia y su catalogación rebasa las taxonomías existentes, sobre todo las genéricas, haciéndonos dudar de su propia humanidad.

Por tanto, la manera que tiene Lamborghini de hacer política no es, como se ha tratado de mostrar previamente, la de representar el escenario social, o la de desplegar los artefactos realistas, sino que la única forma que entiende como posible es llevar el material con el que trabaja, el lenguaje, hacia el extremo, violentarlo de tal modo que la gramática no sea el único elemento posible para adentrarnos en sus textos. Las palabras tienden hacia un significado, pero la fonética empleada arrastra al lector hacia otro terreno donde el diccionario o la norma sintáctica ya no guían la lectura. Ahí las clasificaciones genéricas dejan de ser prácticas porque una adscripción u otra no revelaría ni estabilidad catalogadora, ni representaría una profundización en sus preceptos literarios. De esta manera, los elementos que habitualmente utilizamos para acercarnos a un texto, nuestros puntos de referencia, dejan de ser útiles y son violentados en favor de una experimentación lingüística que pretende fundar un decir otro fuera de la norma. Este es el sentido en el que podemos hablar de malas palabras o malas escrituras, que fundamentan su razón de ser frente a lo convencional. Al respecto, David Oubiña señala:

Hay un vínculo estrecho entre higiene y gramática: el estudio de la sintaxis y la flexión de las palabras dentro de una construcción es, en primer lugar, una normativa. La gramática organiza, purga, sanea, refina el lenguaje. Es posible, entonces, pensar en una alquimia invertida de la lengua, desandar el proceso de metamorfosis por el cual toda belleza —que nunca es inocente— ha adquirido su brillo. Frente a la letra limpia y pura, la mala palabra exhibe el circuito que las une. Rescata la naturaleza de desperdicio de la lengua: su boca sucia (73-74).

Así, desmitificado todo intento de realismo, Lamborghini se apropia de las palabras para lograr transmitir la violencia y el horror de la dictadura sin necesidad de utilizar un marco objetivista que propicie la referencia directa o la nominación. Mediante estos procedimientos pretende fundar un espacio al margen, un espacio en el que los códigos habituales de lectura no funcionan con la misma precisión que otras prácticas. De esta manera obliga al lector a adoptar estrategias que excedan su horizonte de expectativas frente al texto. Su última obra, inacabada, *Teatro proletario de cámara*, refleja muy bien esa disolución necesaria para poder fundar un espacio y una expresión. Es una obra en la que trabajó encerrado en un piso de Barcelona. En esa época escribe sus textos más extensos. Hasta ese momento apenas había publicado *El Fiord*, *Sebregondi retrocede* y una colección poética

muy breve recogida bajo el elocuente título de *Poemas*. Pero en esos últimos años, su producción aumenta considerablemente, escribe sin detención y desperdigando sus textos por la casa. Ahí desarrolla sus obras más extensas, los *Tadeys* y la saga de *El Pibe Barulo*. El *Teatro proletario de cámara*, el más vasto de sus escritos, lo va organizando en carpetas clasificadoras. No parece que exista un programa apriorístico, pero indudablemente tiene idea de conjunto o acumulativa. César Aira, a la hora de decidir cómo nominar el formato, no lo tiene claro: "libro ilustrado, álbum de recuerdos, revista pornográfica intervenida, museo portátil" (*Teatro s/n*). Este proyecto se dividía en ocho tomos, cada carpeta clasificadora estaba encabezada por la inscripción numérica correspondiente, dando todavía más sensación de obra de conjunto. Desde su aislamiento, la forma que el autor encontraba de conectarse con el mundo era a través de las revistas pornográficas, que en ese momento estaban en auge en España. La base que sustenta la obra se ubica en las fotos y en los textos de estas "obras" de ficción. Desde ellas, Lamborghini genera su escritura, a veces partiendo de subrayados o de intervenciones gráficas y textuales en las imágenes y, en otras ocasiones, haciendo dialogar la pornografía con composiciones textuales yuxtapuestas.

Estos procedimientos del final de su vida nos dan la escala de esa ruptura genérica, que siempre ha estado en sus escritos pero que en ese momento se presentan de una manera incontestable. Tanto en la selección como en el empleo y tratamiento de los materiales y herramientas hay una resistencia a la catalogación. Como hemos argumentado, no sería tanto un cuestionamiento directo, sino que su puesta en entredicho viene determinada por la propia concepción textual y su confrontación con la institución literaria y social del momento. Con estos condicionantes, podríamos decir que el texto aparece en la obra de Lamborghini como un cuerpo con vida, en el que las prácticas funcionan por exceso, por superposición, nunca por síntesis, para mostrar la crueldad que, de otro modo, se resistiría a la representación. La ficción logra romper con los sentidos compartidos de la realidad para ofrecer un real inabarcable, complejo, lleno de aristas que fundamentan una manera de acercamiento singular a los procesos políticos.

Bibliografía

- Aira, Cesar. "Nota del compilador". Osvaldo Lamborghini. *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2003.
- _____. "Prólogo". Osvaldo Lamborghini. *Teatro proletario de cámara*. Santiago de Compostela: AR publicaciones, 2008.
- Benjamin, Walter. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán. Obra Completa*, libro I, Vol. 1. Madrid: Abada, 2007. 7-122.
- Foucault, Michel. « Nietzsche, la généalogie, l'histoire ». *Hommage à Jean Hypolite*. Ed. Suzanne Bachelard. Paris : PUF, 1971. 145-172.
- _____. *Nietzsche, la Genealogía, la Historia*. (Trad.) José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 2014.
- González, Horacio. "El "boom": rastros de una palabra en la narrativa y la crítica argentina". *Historia crítica de la literatura argentina*, 11. Ed. Elsa Drucaroff. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000. 405-430.
- Jankélévitch, Vladimir. *L'ironie* [1936] Paris: Flammarion, 1964.
- _____. *La ironía*. (Trad.) Ricardo Pochtar. Madrid: Taurus, 1986.
- Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Mondadori, 2010.
- _____. *Teatro proletario de cámara*. Santiago de Compostela: AR publicaciones, 2008.
- _____. *Poemas 1969-1985*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2004.
- _____. *Novelas y cuentos I y II*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2003.
- _____. *Tadeys*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
- López Casanova, Martina (2000): "La narración de los cuerpos". *Historia crítica de la literatura argentina*, 11. Ed. Elsa Drucaroff. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000. 183-215.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.
- Oubiña, David. *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Rodríguez, Fermín. "Escribir afuera: literatura y política en Walsh y Lamborghini. (Para una lectura de *Tadeys*)", en *Y todo el resto es literatura: ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Eds. Natalia Brizuela y Juan Pablo Dabove. Buenos Aires: Interzona, 2008. 155-181.
- Schlegel, Friedrich. *Fragmentos seguido de Sobre la incomprendibilidad*. Barcelona: Marbot, 2009.
- Strafacce, Ricardo. *Osvaldo Lamborghini. Una biografía*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.
- VV. AA. *Literal (1973-1977)*. Ed. facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011.