

JUSTICIA BIOGRÁFICA: LOS ENSAYOS DE CÉSAR AIRA SOBRE OSVALDO LAMBORGHINI Y ALEJANDRA PIZARNIK

*BIOGRAPHICAL JUSTICE: CÉSAR AIRA'S ESSAYS ON
OSVALDO LAMBORGHINI AND ALEJANDRA PIZARNIK*

Nieves Battistoni

ORCID 0000-0001-7442-7531

Universidad Nacional de Rosario
Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Rosario, Argentina

Resumen

En *El ensayo y su tema* (2001), César Aira resume lo fundamental del ensayo en la elección temática, tanto que, si fuera cierto —arriesga— “se escribiría solo” (AIRA, 2001, p. 9). La afirmación es una *boutade*, una más en la lista utópica del arte que se haría solo, pero, aun así, *o por esto mismo*, ¿qué podría querer decir? A partir de aquí, se intentará articular un recorrido por los ensayos biográficos que César Aira escribió sobre Osvaldo Lamborghini (“Prólogo” a *Novelas y Cuentos* de Ediciones del Serbal, 1988) y Alejandra Pizarnik (*Alejandra Pizarnik*, Beatriz Viterbo, 1998, y *Alejandra Pizarnik. 1936- 1972*, Ediciones Omega, 2001) bajo la hipótesis de que, al hacerlo, no sólo ejecuta el dispositivo borgeano de reactivación de la literatura argentina cuyo modelo encuentra en el *Evaristo Carriego* (1930) de Borges, sino, además, instituye un “acto de justicia” respecto de la leyenda negra que los rodeó. En la medida en que el “mito personal” —o “fábula del estilo”— opera una neutralización de esa leyenda, una “mediación” entre vida y literatura, Aira parece ir ajusticiando a lectores y exégetas crédulos, biógrafos ladinos, todos ellos cristalizadores y perpetuadores de una imagen equivocada convenida por una hermenéutica inocente, como si asumiera el perfil atenuado de un defensor que esgrime argumentos biográfico-literarios y acude, desprejuiciado, al recuerdo de los amigos que desde el comienzo se supieron póstumos.

Palabras-clave: César Aira; ensayo biográfico; mito personal del escritor; Osvaldo Lamborghini; Alejandra Pizarnik.

Resumo

Em *O ensaio e seu tema* (2001), César Aira sintetiza os fundamentos do ensaio na escolha temática, tanto que, se fosse o certo – arrisca – “se escreveria sozinho” (AIRA, 2001, p. 9). A afirmação é uma *boutade*, mais uma na lista utópica da arte que se faria, mas mesmo assim, ou

Abstract

In *El ensayo y su tema* (2001), César Aira asserts that the essence of the essay lies in the thematic choice, so much so that, if it were the right choice —he dares say— the essay “would write itself”. This statement is a *boutade*, another whim in the utopian list of art that makes itself but, even so, or

por isso mesmo, o que poderia significar? A partir daqui, tentar-se-á articular um passeio pelos ensaios biográficos que César Aira escreveu sobre Osvaldo Lamborghini (“Prólogo” a *Novelas y Cuentos* de Ediciones del Serbal, 1988) e Alejandra Pizarnik (*Alejandra Pizarnik*, Beatriz Viterbo, 1998, e *Alejandra Pizarnik, 1936-1972*, Ediciones Omega, 2001) sob a hipótese de que, ao fazê-lo, não só executa o dispositivo borgeano de reativação da literatura argentina, cujo modelo se encontra em *Evaristo Carriego* (1930), de Borges, mas também institui um “ato de justiça” em relação à lenda negra que os cercava. Na medida em que o “mito pessoal” – ou “fábula de estilo” – opera uma neutralização dessa lenda, uma “mediação” entre a vida e a literatura, Aira parece executar leitores e exegetas crédulos, biógrafos ladinos, todos eles cristalizadores e perpetuadores de uma imagem equivocada pactuada por uma hermenêutica inocente, como que assumindo o perfil atenuado de um defensor que maneja argumentos biográfico-literários e recorre, sem preconceitos, à memória de amigos que desde o início souberam-se póstumos.

Palavras-chave: César Aira; ensaio biográfico; mito pessoal do escritor; Osvaldo Lamborghini; Alejandra Pizarnik.

for this very reason, what could it possibly mean? Starting from this premise, this paper will attempt to articulate a journey through the biographical essays that César Aira wrote about Osvaldo Lamborghini (“Prólogo” a *Novelas y Cuentos*. Ediciones del Serbal, 1988) and Alejandra Pizarnik (*Alejandra Pizarnik*, Beatriz Viterbo, 1998, and *Alejandra Pizarnik. 1936-1972*, Ediciones Omega, 2001) under the hypothesis that, in doing so, Aira not only executes the Borgean device of reactivating Argentine literature, whose model he finds in Borges’ *Evaristo Carriego* (1930), but he also institutes an “act of justice” regarding the black legend that surrounded them. While the “personal myth” — or “fable of style” — neutralizes that legend, or serves as a “mediation” between life and literature, Aira seems to be executing credulous readers and exegetes, ladino biographers, all of them crystallizers and perpetuators of a wrong image agreed upon by an innocent hermeneutics, as if assuming the attenuated profile of a defender who wields biographical-literary arguments and, unprejudiced, turns to the memory of friends who, from the very beginning, knew themselves to be posthumous writers.

Keywords: César Aira; biographical essay; writer’s personal myth; Osvaldo Lamborghini; Alejandra Pizarnik.

“Siempre se trata, para que sea un ensayo, de esto o aquello... y yo. Caso contrario, es ciencia o filosofía.”
(César Aira, “El ensayo y su tema”).

En “El ensayo y su tema”, César Aira (2001b) resume lo fundamental del ensayo en la elección temática, tanto que, si fuera la acertada —arriesga— “se escribiría solo” (9). La afirmación es una *boutade*, una más en la lista utópica del arte que se haría solo, pero, aun así, *o por esto mismo*, ¿qué podría querer decir? La distinción entre el ensayo y la novela —continúa Aira— se

juega de lleno en el tema, no por su contenido, sino por el momento en que irrumpe. La clave es de orden temporal: ¿es el tema una decisión capital o una revelación final? Si el tema se revela —en el mejor de los casos, contradiciendo las expectativas del autor— y la forma se decide, estaremos frente a una novela; si, en cambio, el tema se decide y la forma se revela, la resultante será un ensayo: “El ensayo es la pieza literaria que se escribe antes de escribirla, cuando se encuentra el tema. Y ese encuentro se da en el seno de una combinatoria: no es el encuentro de un autor con un tema sino el de dos temas entre sí” (AIRA, 2001b, p. 11). Que el tema se defina “el día antes de escribir”, que su terreno gravitacional sea “lo previo”, y que el encuentro sea de dos términos —“A y B” es el formato eterno, más allá de cualquier coyuntura: “Marxismo y Psiconalálisis”, por ejemplo— aseguran el carácter *literario* del ensayo, es decir, que sea un ensayo (no una opinión o una publicidad; tampoco ciencia o filosofía). Ya desde el título, entonces, “El ensayo y su tema”, Aira cifra su hipótesis y echa a andar, hiper concentrado y redundante —barroco—, el mecanismo del ensayo en un ensayo sobre el ensayo.

La fábula continúa así: si el tema del ensayo no fuera bímembre no valdría la pena escribirlo porque, similar a lo que ocurre con la “ley de rendimientos decrecientes” en la novela (AIRA, 2000, p. 165), sobre un solo tema seguro alguien ya escribió antes y mejor. En cambio, el segundo tema funciona como un suplemento inesperado, un desvío respecto del interés primero, que es vital, y por eso, “nunca alcanza para hacer arte” (AIRA, 2001b, p. 11). Otra ley, la de “la distorsión de las intenciones” dicta que cuanto más se aleje el tema-interés de lo necesario para seguir viviendo, más posibilidades tendrá este de volverse literatura. Aira sugiere no detenerse demasiado en la *forma* artística porque el ensayo se presenta antes que nada como *contenido*. Al ser la forma una revelación, no habría que pensarla, o bien, la exigencia de espontaneidad inherente al ensayo desde sus orígenes, velaría porque la forma sea una sorpresa. No obstante, la forma surgirá como un “elegante descuido” (AIRA, 2001b, p. 12) *si y sólo si* el ensayista es inteligente. Debe ser la suya una inteligencia decorosa capaz de (¿simular?) revelaciones prístinas, iluminaciones instantáneas. Para lograr este discurrir liviano e ingenioso es condición necesaria, de nuevo, que el tema haya sido elegido antes de sentarse a escribir, que cualquier dificultad haya quedado lo más lejos posible del momento de la escritura. De modo que la inteligencia —o “el encanto de la personalidad” como solían llamarla los ensayistas ingleses (ALFÓN, 2017, p. 52)— y el velo de la escritura —“sólo sabiendo cómo escribir uno puede hacer uso de sí mismo en literatura”, anota Virginia Woolf (133-146)— hacen que la subjetividad sobreexpuesta (cuando no sobreactuada) del ensayista sea tolerable. Inteligencia y triunfo del estilo: el ensayo es, para Aira, un género dandy.

En cierto modo, no dejan de subrayar lo mismo Alexander Smith, Richard E. Burton, William J. Dawson, Charles E. Whitmore, Arthur C. Benson, Gilbert K. Chesterton, Oscar Wilde y Virginia Woolf. Aún con sus reparos hacia el genio individual, Aira parece ser más afín a los ensayistas anglosajones que atribuyen condición artística al ensayo que, por ejemplo, a Theodor Adorno, que se la niega por considerar que la búsqueda de una verdad no es incumbencia del arte. Si para los anglosajones el ensayista es una especie de poeta en prosa que alcanza vuelos líricos (“el ensayo como forma se asemeja a la lírica”, dice Smith, 52); (“el ensayo es como el vuelo de golondrina de la prosa, similar al verso lírico”, reafirma Dawson, 101), para Adorno (1998), en “El ensayo como forma” (1958) —donde discute tardíamente con G. Lukács, y por esta vía, con la tradición alemana a la que pertenece— el ensayo no puede aspirar al arte porque avanza por medio de “conceptos”, como tampoco a la ciencia, dada su libertad formal y su dimensión lúdica. Pero esto no quita que logre autonomía estética (y la autonomía no es sólo jurisdicción del arte) en la medida en que, a-metódicamente, experimentalmente, “descubre”, a tientas, su objeto (ADORNNO, 1958, p. 12). En este “avanzar a tientas” hacia lo desconocido —hacia la revelación de la forma que, desatendida, surge— coinciden los anglosajones, Lukács, Adorno y Aira. Pero Aira extrema la idea y llega a la *boutade* del comienzo: el tema, elegido previamente —y la estrategia para elegirlo se cifra en un azar combinatorio— impondría las condiciones formales de la escritura, es decir que la escritura se ejecutaría sola de acuerdo a un procedimiento automático que volvería prescindible al yo individual atenuando, así, la clave subjetiva por excelencia del ensayo:

La separación entre intención y resultado, que la literatura opera en la novela, en el ensayo la realiza una generalización de lo previo; todo se traslada al día antes de escribir, cuando se elige el tema; si se acierta en la elección, el ensayo ya está escrito, antes de escribirse; es esto lo que lo objetiviza respecto de los mecanismos psicológicos de su autor, y hace del ensayo algo más que una exposición de opiniones. (AIRA, 2001b, p. 9).

Afirmado en esta paradoja —además de que resuena en ella un gesto borgeano, y además de que “La muralla y los libros” es el primer ejemplo de la azarosa combinatoria de lejanías— curiosamente, o no tanto, Aira (2019) inventa en “La cifra” el mito personal de Borges, a quien llama nada menos que “maestro ensayista”. Borges (2000), “modelo del buen lector”, se habría dado cuenta a tiempo de que la literatura es un sistema completo y que, por ende, no valía la pena sumarle nada; en cambio, habría reconocido y tomado de cada una de sus lecturas (que fueron sus verdaderas experiencias)

los elementos que conformaban el universo de correspondencias por los cuales se volvía sistemática para descontextualizarlos y recombinarlos con desparpajo (de aquí la inactualidad del maestro, su aparente falta de curiosidad intelectual y la clausura de la Historia como proceso creador que asombraban al joven Aira y a sus amigos en “El ensayo y su tema”). La estrategia borgeana habría consistido en inventar un método de lectura cuya lógica obedeciera a un “azar combinatorio” que dejara de lado cualquier psicología individual y que, proyectado a la escritura, recortaba la figura de un escritor con un “yo” atenuado como el de un lector. Por su parte, el escritor, el rol social del escritor, excusaría al hombre que, ocioso, hedonista, continuaba leyendo en la adultez.

De modo que Aira toma de Borges un método de lectura-escritura —ensayístico: asistemático, caprichoso, inactual; irreverente, original, por completo individual: una cifra intransferible— y una justificación para seguir leyendo (y escribiendo, dada la reversibilidad social del escritor). Pero, si la irreverencia ante el saber, ante las tradiciones; si la lectura *bricoleur* movida por el mero gusto, como apunta Alberto Giordano (2005, p. 231), hacen de Borges el “maestro ensayista”, más que replegarse a las características del género —el tono conjetural, el carácter provisorio, la inestabilidad de sentido, la búsqueda inconclusa de una verdad apartada de las esferas del saber— la particularidad de los ensayos airianos, percibe Sandra Contreras, parece ser la contundencia, la “ilusión de totalidad” (CONTRERAS, 2013, p. 187) que no deriva del tratamiento dialéctico de una idea sino, borgeanamente, de su tratamiento paradójico llevado al límite. Es como si en los ensayos airianos la paradoja tuviera un doble efecto: al mismo tiempo que inestabiliza los sentidos, los cierra y avanza creando en la argumentación un “vértigo sin saltos” (hay un gran trabajo de verosimilización textual) aunque esos argumentos sean dispartados, ocurrentes, extrañados, en una palabra: para-lógicos.

Pero además de ser el “maestro ensayista” tal como lo consagra en el relato de la metamorfosis del lector en escritor que es “La cifra”, en *Nouvelles impressions du Petit Maroc* Aira unge a Borges como el “maestro biógrafo” (AIRA, 1991b, p. 59), y en la encuesta “¿Quién es el más grande de los escritores argentinos?” (AIRA, 2021) responde que ese incógnito es “el escritor que pone al día la Historia de una literatura”, y que “el dispositivo borgeano puede ser la mejor herramienta para reactivar nuestra historia literaria. Sin ir más lejos, la biografía de Carriego podría servir como manual de revitalización” (AIRA, 2021, p. 35). Animada por seguir este rastro, creo posible hacer un primer paralelismo entre las biografías sintéticas que Borges publica en *El Hogar* (1936- 1939) y el *Diccionario de autores latinoamericanos* que Aira comienza a escribir en 1987 con carácter doméstico, como notas de lectura o comentarios dispersos que el alfabeto reúne por azar, y publica tiempo después, en 2001

(Emecé/Ada Korn editora).¹ Hay en el *Diccionario* lúcidas descripciones de estilo, análisis minuciosos de procedimientos literarios, retratos imborrables (dice de Juan L. Ortiz: “era un hombre muy pequeño y delgado, que amaba lo minúsculo, lo fino, lo imperceptible” 407), anécdotas que funcionan como sinécdoques de un carácter (dice de Carlos Mastronardi: “Era lentísimo y concienzudo en su trabajo literario: en cierta ocasión un editor le encargó la traducción de los *Poemas de prosa* de Mallarmé; cuando Mastronardi terminó el trabajo, la editorial había desaparecido hacía décadas” 353); pero lo que Aira parece recuperar del maestro Borges y destilar en las 640 páginas con mordida perfecta es la retórica de la maledicencia cada vez que “ha lugar” (dice de Leopoldo Lugones: “*La guerra gaucha* (1905) es un volumen de relatos que constituyen vago pretexto para una cuantiosa acumulación léxica; la insensibilidad literaria de Lugones se manifiesta, definitiva e irremediable, en este libro”, 329; reserva para Juan José Saer el ambiguo elogio borgeano: “Sus libros escritos en la Argentina alternaron los cuentos y la novela: *En la zona* (1960), cuentos, *Responso* (1964), novela, *Palo y hueso* (1965), cuentos, *La vuelta completa* (1966), novela, *Unidad de lugar* (1976), cuentos, y *Cicatrices* (1969), novela. En ellos se aprecia un claro proceso de aprendizaje del oficio, encarnado con ejemplar laboriosidad”, 500). Como en las biografías sintéticas, la presentación de cada autor y autora es breve y el binomio vida/obra se anuda sin tensión narrativa. Tiene, más bien, la forma del relevamiento de datos circunstanciales (o “biografemas”, para decirlo con Roland Barthes) que no apuntan todos a un mismo blanco. No hay, podríamos decir, “noche fundamental” como en el *Evaristo Carriego*, como en los cuentos borgeanos, como en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, en el que, en cierto momento, “el hombre sabe para siempre quién es” porque la narración fue prefigurando ese *para siempre* desde el principio (BORGES, 2016 [1930]).

Aira parece haber condensado la doble maestría de Borges, como ensayista y como biógrafo, en una forma particular: los ensayos biográficos que escribió sobre autores nacionales (Copi, Alejandra Pizarnik, Osvaldo Lamborghini, Roberto Arlt, Manuel Puig) y extranjeros (ingleses en su mayoría, con excepción de Paul Léautaud: Edward Lear, Denton Welch, J. R. Ackerley, E. M. Forster, Max Beerbohm) (AIRA, 1993, 2004, 2010, 2011). Se trata de ensayos breves que toman ciertos datos de la biografía de un autor, rasgos de carácter, circunstancias fatales, predilecciones, inclinaciones, sin imponerse un orden cronológico o la premisa de ser exhaustivo con el

¹ El *Diccionario* se reeditó en 2011 y 2018 manteniendo la nómina original de autores. Recomiendo la lectura del artículo de Bruno Grossi (2019) “Amplificación, condensación, fragmentación (o Los panameños tienen algo de chino)” en el que, además de hacer un análisis exhaustivo de esta “anomalía” en el *corpus* airiano desatendida por la crítica, propone algunas líneas de cruce con Borges, como el tono maledicente, el esquematismo enciclopédico y tres procedimientos que ordenan la narración de vidas no articuladas históricamente: el relato novelesco de largo aliento, la anécdota lateral y el momento epifánico de la muerte.

contexto histórico y cultural, aunque tampoco lo desconoce, para entramar el nudo vida-obra que explica —desentraña, fundamenta, como si se tratara de un argumento construido sobre relaciones de necesidad: “no hubiera podido ser de otro modo” es la impresión que dejan—, que explica, decía, el estilo del escritor. A este relato fraguado por la relación entre la vida y la obra, Aira-biógrafo lo llama “mito personal del escritor”. En la vocación de entender un estilo parece haber, en la misma medida y al mismo tiempo, invención y desentrañamiento, es decir, develación del mecanismo —porque, en definitiva, no dejan de ser mitos sobre el proceso de creación artística— que Aira construye *como si* lo desentrañara.

En general, el *incipit* de los ensayos biográficos repite una misma fórmula y, en algunos, por ejemplo en *Copi*, las primeras páginas contienen, podríamos decir, “toda” la biografía del autor, a la manera enciclopédica y sintética de las biografías borgeanas: “Copi, Raúl Damonte, nació en Buenos Aires en 1939” (AIRA, 1991a, p. 11); Flora Pizarnik (era su verdadero nombre: “Alejandra” fue una adopción de su adolescencia) nació en 1936 en Avellaneda, provincia de Buenos Aires... es la segunda hija de inmigrantes judíos” (AIRA, 1998, p. 13); “Edward Lear nació en Highgate, el 12 de mayo de 1812. Era el menor de veinte hermanos” (AIRA, 2001c, p. 23); “Paul Léautaud nació en 1872” (AIRA, 2001c, p. 31); “J.R. Ackerley vivió entre 1896 y 1967” (AIRA, 2001c, p. 35); “E.M. Forster nació en 1879, murió en 1970” (AIRA, 2001c, p. 50). Pero una vez expedido el patrón biográfico, los episodios, fundamentales como en la matemática policial de las ficciones borgeanas, como en el *Evaristo Carriego*, ganan proyección ulterior. Aira toma del maestro la rigurosidad de la trama y el ánimo heterodoxo de “inventar una forma”. Contra la vasta realidad, contra la acumulación novelesca, Borges opera por sustracción y condensación (“las variantes raleaban: sus días eran un solo día”, dice de Carriego 394), relaja la sujeción al calendario y las aspiraciones de totalidad que condicionan a la biografía tradicional, modelo que no le hubiera sentado bien al relato de *una* vida de Evaristo Carriego (“mejor buscar su eternidad, sus repeticiones. Sólo una descripción intemporal, morosa con amor, puede devolvérselo” (BORGES, 2016 [1930], p. 16)), como tampoco a la de Pizarnik o Lamborghini.

De acuerdo con esta economía biográfica, dos o tres episodios son suficientes para intuir las invariantes de una vida. Pero además, Aira está particularmente interesado en la operatoria que lleva adelante Borges con las jerarquías del sistema de la literatura argentina al biografar a un poeta menor como Carriego a quien, observa Beatriz Sarlo, lo hace funcionar como un “pre-texto” en su sentido más literal: es el texto anterior a sus propios textos, “el punto de partida para una teoría de la literatura en Buenos Aires consustancial de su primera poesía” (SARLO, 2007 [1993], p. 56), en cierto modo, un oblicuo mito de origen y, a la vez, una estrategia de posicionamiento

distintiva de Borges que encuentra su formulación programática, su gesto más explícitamente irreverente, en “El escritor argentino y la tradición” (BORGES, 1998 [1932]). Así, el margen se corre hacia el centro (o viceversa) ocupado, en la década del 30 del siglo XX, por Leopoldo Lugones y el modernismo epigonal:

¿Qué porvenir el de Carriego?... Creo que algunas de sus páginas —acaso “El casamiento”, “Has vuelto”, “El alma del suburbio”, “En el barrio”— conmoverán suficientemente a muchas generaciones argentinas. Creo que fue el primer espectador de nuestros barrios pobres y que para la historia de nuestra poesía, eso importa. El primero, es decir el descubridor, el inventor. (BORGES, 2016 [1930], p. 418).

Según Aira, el inacabado *Carriego*, reescrito y ampliado hasta la publicación de las *Obras completas* en 1974, fue un “experimento en apropiación” y “la primera obra maestra” de Borges (AIRA, 2001d, p. 94), ¿qué podría significar, entonces, que en una encuesta de 1981 acerca de quién es el más grande de los escritores argentinos reserve ese puesto para Borges y proponga a *Carriego* como “manual de revitalización”, un modelo a seguir que pondría en hora la historia de la literatura de nuestro país? Aira parece insinuar que convendría proceder como Borges y ser un operador de lo que Kafka llamó “literatura pequeña” —“literatura menor”, en los términos de Gilles Deleuze y Félix Guattari (DELEUZE; GUATTARI, 1978 [1973], p. 28)—, es decir, una literatura nacional a escala pequeña, “de consumo interno” (AIRA, 2021, p. 33), capaz de dar cuenta del universo, una de cuyas claves es el abandono de la individualidad en favor del “dispositivo colectivo de enunciación”: “Cualquiera que haya leído a Borges sabe que no se trata de otra cosa: un dispositivo para deshacer al escritor en el lector, y viceversa (Pierre Menard, Funes, Dahlmann, Américo Castro, Isidro Parodi...), un elegante teorema que mostró la reversibilidad social del escritor” (AIRA, 2021, p. 34). En definitiva, la matriz del mito personal que inventa para Borges en “La cifra”.

En cuanto a apropiarse de figuras menores, (“vale decir —aclara Aira— los que han tenido la cortesía de no realizar enteramente sus proyectos, o dejar abierto el infinito de sus vidas, o no constituirse en buenos ejemplos de sus teorías”, (AIRA, 1991c, p. 60)), ¿acaso las vidas que le interesan a Aira no suelen ser también las de personajes marginales con sus obras menores, más allá, incluso, de que la consagrada Alejandra Pizarnik fuera “siempre un centro, alrededor del cual se organizaba el resto”? (AIRA, 1998, p. 8), ¿no *ejecuta*, al biografarnos, el dispositivo borgeano de reactivación de la literatura argentina?, ¿no se vuelve, de este modo, un “operador de la literatura pequeña”? 153751082

En esta ocasión me concentraré en la semblanza biográfica de Osvaldo Lamborghini en el “Prólogo” a *Novelas y cuentos* de la edición española Del Serbal (1988) y a los dos ensayos sobre Alejandra Pizarnik (*Alejandra Pizarnik*, Beatriz

Viterbo, 1998, y *Alejandra Pizarnik. 1936- 1972*, Ediciones Omega, 2001a), porque me interesa de modo particular cuando la empresa biográfica, amistad mediante, se vuelve un acto de justicia (AIRA, 2001a). Acto de justicia respecto de la “leyenda negra” que tanto Lamborghini como Pizarnik construyeron en sus escrituras de sesgo autobiográfico y autobiográficas propiamente (diarios, cartas) y *performaron* en la sociabilidad literaria de su época. En la medida en que el mito personal, o “fábula del estilo”, opera una neutralización de la leyenda, un distanciamiento, es decir, una “mediación” entre vida y literatura (“...querría hacer la aclaración de que había una gran distancia entre la persona real y la imagen ‘personal’ que puede transmitir su temática (nunca su estilo)”, dice a propósito de Lamborghini (2010, p. 15), Aira parece ir ajusticiando a lectores y exégetas crédulos, biógrafos ladinos, todos ellos cristalizadores y perpetuadores de una imagen equivocada, convenida por una hermenéutica inocente, como si asumiera el perfil atenuado de un defensor que esgrime argumentos biográfico-literarios y acude, desprejuiciado, al recuerdo de los amigos que desde el comienzo se supieron —o quisieron— póstumos.²

Oswaldo Lamborghini nació adulto, a los treinta años, con su *opera prima*, *El fiord* (1969) y murió joven, en 1985, a los cuarenta y cinco años. En el horizonte de escritura de la breve semblanza biográfica que prologa *Novelas y cuentos* resplandece la figura de Borges. En primer lugar, porque *El fiord*, texto inaugural que según Aira refleja todo el universo lamborghiniiano, sin antecedentes ni precedentes en la tradición de la literatura política argentina, habría resuelto el enigma de la alegoría que tanto interés a Borges (al ser un relato en clave del peronismo, pone en abismo el sentido único de la alegoría a partir de un “continuo de sentidos” —el abandono de un término por otro, en perpetuidad). Y así como Borges es para Aira el maestro ensayista y el maestro biógrafo, a Lamborghini también le cabe un tutelaje similar:

² De acuerdo con el biógrafo Ricardo Strafacce (2008), Lamborghini habría vislumbrado tempranamente y aceptado que la época no estaba preparada para una escritura discontinua como la suya y que, por ende, sólo 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 (“El desenfadado deseo de la obra” 72-73). Asimismo, en la correspondencia que mantiene con sus amigos (Aira, Kamenszain, Libertella) durante el exilio marplatense del ‘76, 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” (Carta a César Aira del 18-2-77. *Oswaldo Lamborghini, una biografía* 483).

“[...] desde el comienzo se lo leyó como a un maestro” (AIRA, 1988, p. 7), afirma, sin dejar lugar a dudas, y “fue respetado como el más grande escritor argentino” (AIRA, 1988, p. 16) (curiosas correspondencias: en una carta del 20 de enero de 1977, Lamborghini vaticinaba: “Tu *Zilio* es una cosa muy seria, y más seriamente te lo digo: cuando dentro de diez o quince años se hable de vos como el más grande escritor argentino —ya lo sos— sin asombro voy a saludar ese reconocimiento.” (STRAFACCE, 2008, p. 461). Pero es en la composición del retrato final donde el paralelismo se exagera como si se hubiesen superpuesto las filigranas de ambas figuras y repasado los contornos, unificándose:

Oswaldo era un señor apuesto, atildado, de modales aristocráticos, algo altivo pero también muy afable. Nadie que lo hubiera tratado así fuera unos minutos dejaba de recordar, para siempre, alguna ironía, una réplica perfecta, un retrato de insuperable acuñación; *no sólo en eso se parecía a Borges*: tenía algo de caballero anticuado, con ángulos un tanto ladinos, de gaucho, cubiertos por una severa cortesía. Además, lo había leído todo, y su inteligencia era maravillosa, iluminadora. Fue venerado por sus amigos, amado (con una constancia que ya parece no existir) por las mujeres, y respetado en general como el más grande escritor argentino. Vivió rodeado de admiración, cariño, respeto, y buenos libros, que fueron una de las cosas que nunca le faltaron. No fue objeto de repudios ni de exclusiones; simplemente se mantuvo al margen de la cultura oficial, con lo que no perdió gran cosa.” (AIRA, 1988, p. 16, el subrayado es mío).

La cifra del mito de Lamborghini contenida en la pregunta “¿cómo se puede escribir tan bien?” (LAMBORGHINI, 2010, p. 8) se entrama revisitando un anecdotario personal y analizando ciertos rasgos de estilo, tales como el brillo de su escritura logrado por el pasaje (“traducción virtual”) entre la fluidez de la prosa y la fijeza del verso que deja su huella en la puntuación, la brevedad y fragmentación de sus relatos, la frase como unidad mínima de lectura y escritura (así como las novelas largas podían resumirse en una sola frase-representación, una que contenía al todo, y en una “musiquita” que las recorría, también funcionaba como método para escribir: una frase cualquiera tras otra, hasta llenar la página, y la ejecución de una escritura automática que hacía que “todo saliera bien de entrada” (AIRA, 1988, p. 8): no hay manuscritos corregidos, versiones, tachaduras, comprueba el albacea Aira al exhumar los papeles de Lamborghini.³

³ Aunque conviene relativizar esta afirmación, como lo hace Rafael Arce (2023), ya que la curaduría de la obra de Lamborghini por parte de Aira se ajusta a la lectura crítica propuesta en algunos ensayos y varios paratextos y es en función de ella que, como albacea y compilador, tomará decisiones editoriales cruciales para la construcción póstuma de la obra inédita y/o privada de Lamborghini. En este sentido,

La brevedad y la escritura automática también son motivos del mito personal de Alejandra Pizarnik. Así como la brevedad de sus poemas es, interpreta Aira, una sobredeterminación para alcanzar la “pureza poética” (y, entonces, una conquista), estandarte de la generación del ‘40 nucleada en torno a la revista *Poesía Buenos Aires* que Pizarnik levantó a deshora, la escritura automática es un procedimiento heredado del surrealismo que tuvo su círculo en la Argentina liderado por Aldo Pellegrini y trascendido por Olga Orozco y Enrique Molina. Ambos grupos de “poetas malditos envejecidos” acogieron a Pizarnik, asegura Aira, como la joven —siempre joven— prodigio. Fue, de algún modo, su eslabón vital.

Sin embargo, Pizarnik torció las líneas del legado. Los poetas puros ejercieron, en palabras de Ricardo Strafacce (2021, inédito), un “comisariato estético” que censuraba el uso de palabras prosaicas, pero no influyeron en su estilo más allá de eso. Por otra parte, las prerrogativas surrealistas le sirvieron, sobre todo, para invertirlas: comprometida la vida con la poesía al límite del sacrificio, Pizarnik sólo quiso escribir buenos poemas, ser una Gran Poeta (“Ahora sé que siempre haré poemas. Y sé —qué extraño— que seré la más grande poeta en lengua castellana. Esto que me digo es locura. Pero también Promesa. A otros de ser feliz. Yo quiero la gloria, mejor dicho, la venganza contra los ojos ajenos”, PIZARNIK, 2010, p. 199) y, para eso, habría antepuesto el vigilante Yo crítico a la escritura automática convirtiéndolo en garante del resultado calibrado —de la perfección—, en detrimento del incierto proceso (PIZARNIK, 2010, 2016). En el mito personal que Aira construye sobre y para Pizarnik, el surrealismo valió por una biblioteca de grandes nombres (Artaud, Rimbaud, Hölderlin, Novalis) y una fuente de imaginaria visual, pero fueron las “Voces” (1943) de Antonio Porchia —que también guiaron a Osvaldo Lamborghini— las que le habrían dado la fórmula epigramática (condensada, depurada y breve) del “poema-joya”.⁴ Sucede que, razona Aira, “Porchia había tenido la precaución de ser un anciano, y escribir un solo libro, con lo que evitó las encerronas de la evolución” (AIRA, 2001a, p. 26). Para Pizarnik, en cambio, el aforismo sapiencial tipificado en el primer poema de *Árbol de Diana* (1962) (“He dado el salto de mí al alba./ He dejado mi cuerpo junto a la luz/ y he cantado la tristeza de lo que nace”, 2016 103) se convirtió en un callejón sin salida porque el diccionario acotado y las finitas posibilidades combinatorias debían responder, además,

Aira observa que algunos manuscritos tienen tachaduras frenéticas que se vuelven manchas (en consonancia con cierta dimensión plástica de la obra de Lamborghini); en otros casos, en cambio, priman la perfección, la facilidad de la escritura automática.

⁴ En la semblanza biográfica de ediciones del Serbal, a propósito de la frase que resume toda una novela, frase que tiene sentido y, a la vez, es “pura música”, Aira se refiere a la inclusión en *Sebregondi retrocede* de Porchia, “que lo tenía encantado”.

a los requerimientos de un personaje implacable, “el personaje alejandrino”, nacido luego del primer libro de poemas, *La tierra más ajena* (1955), cuando Flora Pizarnik firma como “Flora Alejandra Pizarnik” y, de allí en adelante, “Alejandra Pizarnik”, a secas.⁵

Corregir una injusticia, como es la motivación de esta biografía, quiere, antes que nada, contrarrestar las lecturas lineales, valorativas y miméticas del “personaje alejandrino”. Aunque algunas circunstancias biográficas hayan sido tomadas para la creación del personaje, sobre todo, aquellos problemas para “lidiar con la vida” (la dependencia económica familiar, sus complejos físicos, la tartamudez, la angustia, la soledad, el insomnio), y del personaje se haya nutrido la obra bien dispuesta al tono confesional, esto no significa que sea su representación (mucho menos, su confesión). En todo caso, la obra parece revertir sobre la persona-personaje y viceversa, como un uróboros, una serpiente que muerde su propia cola, y esto lo supo Pizarnik: “Sí. He confundido literatura y vida”, anota en su diario el 16 de febrero de 1958 (PIZARNIK, 2010, p. 107).

La ilusión de totalidad de los ensayos biográficos dedicados a las figuras de artistas en donde se cuenta el “mito personal”, como señalaba Contreras (2002), parece ser tributaria de la estructuración del relato de la vida y la obra como un cuento completo, como una ficción borgeana que, por un lado, recupera “la historia bien contada” por sus protagonistas, la leyenda negra poetizada y narrada, y hasta quizás *vivida*, por Pizarnik y Lamborghini, y la neutraliza y, por otro, cuenta otra vez, con aires definitivos, lo narrado en biografías, monografías, estudios críticos, por aquellos que los leyeron con vocación mimética, confianza excesiva y deseosa familiaridad. A partir de la distancia que impone el decoro (o al revés), Aira busca dejar sin efecto esas réplicas de segunda mano. Y esa elegante circunspección, esa “inteligencia” propia del ensayista, monta una explicación *presumiblemente lógica*, otra vez, como si se tratase de un relato anudado por necesidad que ingresara, con autorización, en el pulso de una matemática.

Ejercer la defensa póstuma de escritores amigos que se supieron póstumos implicaría, entonces, contar otra vez la “historia bien contada”, sobreescribir el mito personal en las leyendas negras, sin énfasis dramáticos ni patetismos débiles, objetivado como un mecanismo autónomo que funcionase interponiendo “mediaciones”, es decir, “modos de tomar distancia” entre la

⁵ El agotamiento poético que se entrevé desde el comienzo contrasta con la libertad de *La tierra más ajena*, poemario que según Aira es anterior a la construcción del “personaje alejandrino”. Aunque ya estén presentes en él la noche, la sombra, el viento, la muerte —con sus ataúdes y catacumbas— que, a fuerza de repetición, se convertirán en emblemas; y aunque se padezca la nostalgia del Todo (“Seguiré”), y alguien diga “Yo” ávido por definirse desde la disolución, la falta, la herida (“Yo soy”), se desprende de los poemas una constelación léxica formada por palabras tales como “alpargata”, “calorías”, “uñas comidas”, “curitas”, “caspá”, “dedo gordo”, “dientes separados”, “pelos” inimaginable —prohibida— en el universo pizarnikeano posterior.

vida y la obra, la obra y la vida. Porque de ello resultará, no sólo un relato atemporal, que no se percibe como fechado; que, por lo tanto, “no pasará de moda”; que, por lo tanto, permitirá que Osvaldo Lamborghini y Alejandra Pizarnik sigan siendo póstumos en una reactualización perpetua (como una especie de puesta en abismo de la posteridad), sino, además, un relato singularísimo. Si en la leyenda negra la originalidad es una batalla perdida de antemano porque la vida de los malditos se parece mucho, en el mito, en cambio, cada escritor es “irreductible a los demás” (AIRA, 2001c, p. 13).

Referencias

- AIRA, César. Prólogo Osvaldo Lamborghini. *En: LAMBORGHINI, Osvaldo. Novelas y cuentos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988. p. 7-15.
- AIRA, César. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1991a.
- AIRA, César. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Saint- Nazaire: MEET, 1991b.
- AIRA, César. El sultán. *Revista Paradoxa*, Rosario, UNR Editora, n. 6, p. 27-29, 1991c.
- AIRA, César. Arlt. *Revista Paradoxa*, Rosario, UNR Editora, n. 7, p. 55-71, 1993.
- AIRA, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- AIRA, César. La cifra (Conferencia leída en el “Homenaje a Jorge Luis Borges” en la Alianza Francesa de Buenos Aires, octubre de 1999). *Revista Präuse*, 10 oct. 2019. Disponible en: <https://revistaprause.blogspot.com/2019/10/la-cifra-cesar-aira.html>. Acceso en: 27 mayo 2021.
- AIRA, César. La Nueva Escritura. *En: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Boletín 8*. Rosario: FHyA, UNR, 2000. p. 165-170.
- AIRA, César. *Alejandra Pizarnik (1936- 1972)*. Barcelona: Omega, 2001a.
- AIRA, César. El ensayo y su tema. *En: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Boletín n. 9*. Rosario: FHyA, UNR, 2001b. p. 9-15.
- AIRA, César. *Las tres fechas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001c.
- AIRA, César. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé/ Ada Korn editora, 2001d.
- AIRA, César. *Edward Lear*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- AIRA, César. Nota del compilador. *En: LAMBORGHINI, Osvaldo. Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Mondadori, 2010. p. 303-311.
- AIRA, César. Nota del compilador. *En: LAMBORGHINI, Osvaldo. Novelas y cuentos II*. Buenos Aires: Mondadori, 2011. p. 303-308.

- AIRA, César. ¿Quién es el más grande de los escritores argentinos? *En: AIRA, César. La ola que lee: artículos y reseñas (1981- 2010)*. Buenos Aires: Random House, 2021. p. 32-35. (Originalmente publicado en *Vigencia* n°53, octubre de 1981).
- ADORNO, Theodor. El ensayo como forma. *En: Pensamientos de los confines*. Buenos Aires: [S. n.], 1998. n. 45, p. 247-259.
- ALFÓN, Fernando. *La razón del estilo: ensayos anglosajones en torno al ensayismo*. Selección y traducción de Fernando Alfón. Rosario: Nube Negra, 2017.
- ARCE, Rafael. Acerca de lo póstumo: la compilación de la obra de Osvaldo Lamborghini. *Cuadernos del CILHA*, n. 38, 2023. Disponible en: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>. Acceso en: 18 feb. 2023.
- BORGES, Jorge Luis. *Borges en Sur*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. Evaristo Carriego. *En: BORGES, Jorge Luis. Obras completas I*. Buenos Aires: Sudamericana, 2016 [1930-1974]. p. 371-449.
- BORGES, Jorge Luis. *Borges en El Hogar (1935- 1938)*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. El escritor argentino y la tradición. *En: BORGES, Jorge Luis. Discusión*. Madrid: Alianza, 1998 [1932]. p. 188-203.
- CONTRERAS, Sandra. Aira con Borges. *La Biblioteca*, v. 10, n. 13, p. 184-198, 2013. Disponible en: <https://www.bn.gov.ar/micrositios/revistas/biblioteca/la-biblioteca-no-13-cuestion-borges>. Acceso en: 14 mayo 2020.
- CONTRERAS, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1978 [1973].
- GIORDANO, Alberto. *Modos del ensayo: de Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.
- GROSSI, Bruno. Amplificación, condensación, fragmentación (o Los panameños tienen algo de chino). *Revista Präuse*, 1 dic. 2019. Disponible en: <https://revistaprause.blogspot.com/2019/11/amplificacion-condensacion.html>. Acceso en: 02 feb. 2020.
- LAMBORGHINI, Osvaldo. Sebregondi retrocede. *En: LAMBORGHINI, Osvaldo. Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Mondadori, 2010. p. 31-33.
- PIZARNIK, Alejandra. *Poesía completa*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2016.
- PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*. Barcelona: Lumen, 2010.
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Emecé/Seix Barral, 2007 [1993].

STRAFACCE, Ricardo. *Osvaldo Lamborghini, una biografía*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.

STRAFACCE, Ricardo. Aira sobre Pizarnik: una lectura en prosa (Primera parte). *Los asesinos tímidos*, 2021. Disponible en: <https://asesinostimidos.blogspot.com/2021/09/aira-sobre-pizarnikuna-lectura-en-prosa.html>. Acceso em: 19 ago. 2022.

STRAFACCE, Ricardo. Aira sobre Pizarnik: una lectura en prosa (Segunda parte). Inédito.

Nieves Battistoni es Licenciada en Letras (UNR), Secretaria Técnica del Centro de Estudios de Literatura Argentina (CELA) y alumna de la Maestría en Literatura Argentina y el Doctorado en Literatura y Estudios Críticos (UNR, IECH-CONICET). En el 2017 obtuvo la Beca Doctoral de CONICET. Su proyecto, enmarcado en la línea investigativa “Literatura y Vida”, se titula “Lo biográfico borgeano en la literatura argentina contemporánea. Las vidas escritas por César Aira, Ricardo Strafacce y Osvaldo Baigorria”. Entre los resultados preliminares de dicha investigación, cabe mencionar los artículos “Una vida en grandes dimensiones: Osvaldo Lamborghini por Ricardo Strafacce”, publicado en *Un arte vulnerable. La biografía como forma* (Avaro, Musitano y Podlubne eds., Nube Negra 2018) y “La maldición del proyecto. Sobre la escritura íntima de César Aira”, publicado en 2021. *Veinte ensayos sobre literatura y vida en el siglo XXI* (J. Podlubne y J. Yelin comps., Editorial Municipal de Rosario). Del 2014 al 2017 fue ayudante-alumna de la cátedra Literatura Argentina II y, desde el 2018 a la actualidad, se desempeña en la misma como Auxiliar de Investigación. Compiló, editó y prologó, junto a Bernardo Orge, 2022. *Veinte apuntes para una literatura argentina del siglo XXII* (Editorial Municipal de Rosario. En prensa).

Email: nievesbattistoni@gmail.com

Recebido em: 07/12/2022

Aceito em: 15/03/2023

Declaração de Autoria

Nieves Battistoni, declarado autor, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.