

“Publicar, sin escribir”: estrategias editoriales como práctica artística en Ulises Carrión y Osvaldo Lamborghini

“Publishing, without writing”: publishing strategies as artistic practice in Ulises Carrión and Osvaldo Lamborghini

Felipe Becerra

Pontificia Universidad Católica de Chile

Chile

fibecerr@uc.cl

RESUMEN

De manera paralela al auge del mercado editorial en los años 60 en Latinoamérica surge una serie de autores y artistas latinoamericanos cuyas obras cuestionan ya no sólo las formas asociadas a los géneros literarios —como hicieron los autores del Boom—, sino también las instituciones que modelan la producción y circulación de libros y otros documentos bibliográficos. Las obras de Ulises Carrión y Osvaldo Lamborghini se componen tanto de los textos que estos autores produjeron como de los modos en que se editaron y por los que se distribuyeron. El presente artículo propone que las obras de Carrión y Lamborghini ejercen un cambio de enfoque desde la literatura como objeto textual hacia una producción editorial entendida como práctica creativa. En este sentido, sus obras ya no pueden ser apreciadas de acuerdo con un sistema interno de valores institucionales, sino precisamente en la medida en que socavan su estructura para abrirse a modos de circulación más allá de los límites disciplinarios convencionales.

Palabras clave: edición, práctica artística, escritura.

ABSTRACT

Parallel to the book market expansion of the 1960s in Latin America, a new generation of authors emerged, challenging not only the conventions of literary genres—much like the Boom writers—but also the very institutions that shaped the production and circulation of books and other bibliographic materials. The works of Ulises Carrión and Osvaldo Lamborghini are defined not only by the texts they produced but also by the ways in which they were edited and distributed.

This article argues that their work shifts the focus from literature as a textual object to publishing strategies as a creative practice. In this sense, their works can no longer be evaluated solely within an institutional framework of literary values; instead, they gain significance precisely by destabilizing that structure and opening up new modes of circulation beyond conventional disciplinary boundaries.

Keywords: publishing, artistic practice, writing.

Las divergencias entre las obras de Osvaldo Lamborghini (1940, Buenos Aires – 1985, Barcelona) y Ulises Carrión (1941, San Andrés de Tuxtla – 1989, Ámsterdam) son, sin duda, significativas. Mientras el proyecto del autor de *El fiord* se mantuvo la mayor parte del tiempo, aun en su disposición crítica y desarticuladora, al interior del campo literario, en la carrera del autor y artista mexicano existe un tránsito más evidente desde la producción estrictamente literaria hacia el arte conceptual. Con todo, es posible encontrar entre ellas ciertas semejanzas no menos importantes. En principio, ambos comparten el haber emergido en los años 60 como figuras que, desde una producción literaria de carácter experimental, concitaron la atención de los medios en Buenos Aires y Ciudad de México, respectivamente. Las prestigiosas editoriales mexicanas Era y Joaquín Mortiz publicaron, respectivamente, los dos primeros –y, en rigor, únicos– libros de Ulises Carrión en el género de la narrativa, *La muerte de Miss O* (cuentos, 1966) y *De Alemania* (cuentos, 1970), con buena acogida de la crítica (Maderuelo 32). Por su parte, aun antes de publicar *El fiord*, su primer libro, en 1969, el medio literario rodeaba a Lamborghini en el aura de mito al que se asociaría a su figura hasta hoy.¹ Además, aunque lo hicieran por extensiones de tiempo muy disímiles, el instalarse en países europeos pareció significar tanto para Lamborghini como para Carrión un distanciamiento del medio y la escritura literaria.

El marco en el que emergen sus obras corresponde al de los largos sesenta en América Latina, período en el que la demanda de politización de la cultura se intensifica al tiempo que los medios se desarrollan al alero de la sociedad de consumo, instalando una reformulación de la cuestión general acerca de la relación entre cultura y política.² El Boom Latinoamericano fue un fenómeno

¹ Esta mitificación tanto de su figura como de su primera publicación, además de las tempranas tensiones con el medio editorial, se observan en la primera entrevista al autor, publicada en la revista *Persona* en mayo de 1969: “Intentó publicarlo [*El fiord*], tarea inútil, que le deparó un previsto destino de marginado: el texto fue pasando de mano en mano” (Bettanin 7).

² Con la Revolución Cubana como su punto de partida y los golpes militares en Uruguay (1973), Chile (1973) y Argentina (1976) como su cierre, este período se caracterizaría por la percepción generalizada de una revolución política

editorial en el que la expectativa revolucionaria, el desarrollo tecnológico y la cultura de masas convivieron en distintos grados de tensión. Mientras, por un lado, el boom supone una expansión del mercado editorial y una sofisticación de la producción industrial del libro que permiten a ciertos escritores sostener la producción literaria como primera fuente de ingresos (Rama 92), por otro, el mismo “fantasma del mercado” constituye a la postre el factor que instala una controversia sobre la legitimidad de su valor literario (Draper 424). Si bien las obras de Carrión y Lamborghini se extienden más allá de los límites de este ciclo, el período de los largos sesenta, marca, en sus comienzos, un trasfondo en el que estos conflictos y debates adquieren especial intensidad.

Ahora bien, aunque se enfrentan a esos debates, las obras de ambos autores plantean, en distintos grados, una disconformidad ante las demandas de supeditación de sus prácticas a procesos políticos. Ciertamente, al expandir el lugar de la autoría desde la escritura hacia otras labores del circuito de publicación, tensionando los límites entre disciplinas, los proyectos de Carrión y Lamborghini redefinieron conceptos fundamentales para el código estético moderno, tales como *autor*, *lector* y *obra*. En el presente artículo, entiendo sus obras como parte de una serie de autores que, desde fines de los años 60, comenzaron a cuestionar también lo que se concebía como valor político en las producciones culturales. Más que una adscripción a los grandes relatos de la expectativa revolucionaria, su “política” consiste en el cuestionamiento de las condiciones de posibilidad de sus obras y la exploración de procesos de producción y circulación que tensionaran las estructuras institucionales habituales.

Desde principios de los 70 hasta mediados de la década siguiente, Ulises Carrión y Osvaldo Lamborghini experimentaron con formas alternativas de distribución para sus obras. En ellas, las formas de circulación ya no representarían una etapa posterior a la producción, sino un elemento constitutivo de las mismas. En este artículo, reviso algunos modos en que Ulises Carrión y Osvaldo Lamborghini tejieron esas redes, haciéndolas a su vez parte central de su producción creativa. Mediante la observación de los modos en que recurrieron a la materialidad artesanal, la autoedición y la distribución por circuitos no institucionales, expongo cómo sus obras dan cuenta de un cambio de énfasis desde el objeto libro como contenedor de composiciones textuales hacia una concepción más amplia de la obra como proceso editorial.

inminente, una desconfianza respecto del sistema democrático y de los partidos y la consiguiente revalorización de la violencia como alternativa política (Gilman 38, Longoni 21-2).

En este sentido, propongo abordar este corpus ya no desde sus aportes al campo artístico o literario, sino como la elaboración de complejas e interrelacionadas teorías de la publicación, que se articularon en base a una constante experimentación sobre las potencialidades creativas, teóricas y políticas de la práctica editorial. Desde esta perspectiva, Carrión y Lamborghini integraron ciertos rasgos definitorios del arte del período –en especial el descrédito de las instituciones y la disolución de los límites entre arte y vida– para plantear distintas rearticulaciones a la definición del ejercicio literario desde una perspectiva restringida a la producción de textos dentro de un mercado del libro, hacia una concepción más amplia, organizada en torno a una práctica editorial que integra todas las actividades involucradas en el circuito de publicación. Si bien sostienen importantes diferencias estéticas, sus prácticas editoriales coinciden en funcionar como plataformas críticas respecto de las instituciones de la industria del libro, precisamente en el momento en que ésta se expandía y consolidaba en América Latina. Me interesa entonces poner en relieve cómo desde una posición estratégica intermedia, que les permitía transitar por territorios estéticos y disciplinarios tradicionalmente distantes, estos autores no dejaron de interrogar y de participar en los debates que definieron las bases del mercado literario del período, problematizando el consumo editorial por lógicas que tienden a desdibujar las divisiones entre autor, editor y consumidor.

ULISES CARRIÓN: PUBLICACIÓN Y REDES NO INSTITUCIONALES

Cuando parte de México a mediados de los 60 con una beca que le permite continuar sus estudios de literatura en París, Alemania y más tarde Inglaterra, Ulises Carrión deja atrás una promisorio carrera literaria. Al establecerse a comienzos de los 70 en Ámsterdam –ciudad en la que reside hasta su muerte– Carrión abandona todo interés en la escritura literaria para desarrollar una obra que cuestiona las capacidades del lenguaje y los procesos comunicativos a través de la experimentación con medios como el video, el arte correo, la performance, el arte sonoro y el libro.

“El nuevo arte de hacer libros”, su ensayo más influyente, se publica en el número 41 de *Plural*, revista dirigida por Octavio Paz, en febrero de 1975. En este texto, por medio de aforismos y aseveraciones más propias de un manifiesto que de un ensayo, el autor cuestiona las convenciones modernas sobre el libro como “recipiente accidental de un texto” (Carrión, *El arte nuevo* 38) –esto es, el arte viejo– y propone en cambio entenderlo como una secuencia en la que forma y contenido contribuyen al significado de manera equivalente. Desde esta perspectiva, el texto es uno más entre la variedad de elementos que integran la estructura de un libro –composición tipográfica,

encuadernación, papel, tinta, etc.— y sólo adquiere su valor en relación con ellos. Este cambio de perspectiva respecto del libro conlleva además una redefinición de las categorías de autor y de lectura. En su ensayo, Carrión argumenta en favor de una idea de lectura que trasciende la dimensión lingüística para incorporar la diversidad de elementos interrelacionados en un libro. En este sentido, el autor deja de entenderse únicamente como el productor de un texto y asume un rol en la publicación y distribución del libro: “En el arte nuevo la escritura del texto es sólo el primer eslabón en la cadena que va del escritor al lector. En el arte nuevo el escritor asume la responsabilidad del proceso entero” (*El arte nuevo* 39).

Este giro en su interés por el proceso editorial puede remontarse al menos hasta 1972, cuando, ya próximo a terminar sus estudios en Leeds y mudarse a Ámsterdam, Ulises Carrión entabla una intensa correspondencia con Felipe Ehrenberg, quien junto a su pareja Martha Hellion y el artista inglés David Mayor habían cofundado Beau Geste Press un año antes en Devon, Inglaterra. Con un discurso marcadamente anti-institucional,³ esta comunidad editorial publica entre 1971 y 1974 alrededor de 75 publicaciones que incluyen folletos y libros en diversos formatos, además de ocho números de la revista *Schmuck*. A poco de establecerse en Ámsterdam en otoño de ese año, Carrión junto a un grupo de artistas latinoamericanos, islandeses y holandeses co-funda In-Out Center, primer espacio independiente dirigido por artistas en esa ciudad. Aunque ya había conocido algunos de los futuros miembros de este espacio, es Ehrenberg quien le pone en contacto con artistas islandeses residentes en Ámsterdam que colaboran en el llamado *Iceland Schmuck* en 1972 (Ehrenberg, “Carrión” 29). Oficiando como cabeza de puente de BGP al otro lado del Mar del Norte, Carrión difunde las publicaciones de la editorial en la ciudad holandesa, además de invitar a Ehrenberg a realizar una performance en In-Out Center.⁴

Es precisamente al asumir esta posición de agente conector entre las comunidades de BGP e In-Out Center que Ulises Carrión comienza su carrera como editor. Aunque figurara a menudo como autor, editor y distribuidor de sus obras, sus libros y revistas autoeditados suelen visibilizar las interacciones y el marco social en el que se concibieron. Ubicado en el semi-sótano de 227 Herengracht, canal del centro de Ámsterdam, OBAS funciona a la vez como tienda, galería,

³ La correspondencia entre Ehrenberg y Mayor muestra cómo, en paralelo su discurso anti-institucional y a las prácticas de Beau Geste Press que efectivamente fueron a contrapelo de la creciente mercantilización del arte en los años 70, existió en ambos integrantes una aguda conciencia del valor de sus publicaciones en el mismo mercado. Desde esta perspectiva, “los valores que legitiman esa radicalidad —la escasez de recursos, la producción autónoma y en exilio, el rechazo a las instituciones— son al mismo tiempo [en Beau Geste Press] aquello que acrecienta su plusvalía en el circuito institucional” (Becerra, *Oficina* 115).

⁴ La performance se tituló *Condition-Connection* y tuvo lugar en julio de 1973.

editorial y espacio comunitario, siendo reconocido hoy como “the first bookstore dedicated specifically to artists’ publications” (“Ephemera” *Monoskop*). Respecto a las publicaciones disponibles en este espacio, a casi un mes de su inauguración un reporte del diario local *NRC Handelsblad* señala: “On view are objects in all sorts and sizes, which at first sight, and to simplify matters, can all be referred to as books, yet there is not a single real book” (en de Rook 4). En una entrevista grabada poco después de su cierre en 1978, Carrión declara que OBAS había sido creada por la necesidad de instaurar “a place for books . . . a place for exchanging artists’ books” (“An End and” 22). Su apreciación de OBAS como un lugar de encuentro, intercambio y distribución antes que de compraventa enfatiza su intención de generar un espacio a través del cual desarrollar redes y comunidades alternativas. Durante sus casi cuatro años de existencia, artistas locales y foráneos visitan con frecuencia el espacio⁵ y más de 50 exposiciones y otras varias performances se realizan en su sala. La galería-taller –como la definiría más tarde–, por cierto, sólo había sido posible gracias a un esfuerzo colaborativo. Carrión y van Barneveld solicitan a 18 amigos y amigas la donación de 100 florines cada uno para pagar los primeros seis meses de renta: “In exchange for that we would give them a diploma, and we would give them discounts” (Carrión, “An End” 22). Tres semanas antes de la inauguración, Carrión remite más de mil cartas a artistas, escritores y editores solicitándoles el envío de sus trabajos. De acuerdo a Gerrit Jan de Rook, artista neerlandés y uno de los co-fundadores de In-Out Center, “[t]hanks to the broad scope of the collection, in terms of origin (Eastern and Western Europe, Latin America, the United States) as well as technique (stencil, offset, photocopy, letterpress, stamp or handwritten), the gallery developed into the ultimate hangout for lovers of experiments with books” (“Ulises Carrión” 5-6).

En este mismo espacio, Carrión, van Barneveld y su amigo y artista Salvador Flores editan *Ephemera* (1977 – 1978), revista de arte correo que surge como una forma de mantener en movimiento la gran cantidad de materiales enviados a OBAS desde todo el mundo. A la manera de *Schmuck* y otras revistas de arte correo, sus doce números siguen un principio editorial anti-selectivo que se acentúa por la disposición en formato collage de las contribuciones. Postales, textos, fotografías, estampillas, marcas de sellos de goma y objetos efímeros se reparten por las páginas y tienden a superponerse en un estilo aparentemente desorganizado que da cuenta del tono anti-jerárquico de la revista. Además, la descripción y dirección precisadas en la portada, así como también el año y

⁵ La Colección Ulises Carrión del Archivo Lafuente conserva 94 fotografías de amigos de Carrión que visitaron OBAS.

el autor de cada contribución, están con frecuencia escritos a mano, lo cual acentúa la calidad artesanal de la publicación.

El amplio espectro de las colaboraciones de *Ephemer*a resalta su carácter *translocal*.⁶ Si bien este tipo de colaboraciones constituye el principio articulador de los números especiales dedicados a Hungría (#11) y Brasil (#12), un ejemplo proveniente del número 9, rotulado “Poetry as Social Environment”, resulta esclarecedor. Una hoja plegada, con el título de “Relatos Urbanos/ ‘Sociedade Anônima’” sobre el lado que hace de portada, muestra en su reverso seis personas disfrazadas de vagabundos. El folio corresponde al décimo número de *Nervo Óptico*, un *cartazete* (pequeño afiche) publicado por el grupo artístico homónimo en Porto Alegre entre 1977 y 1978. Para Carrión, estas conexiones translocales entre colectivos y comunidades al margen de las grandes capitales artísticas tendrían importantes consecuencias para el arte.

Como sugiere su título, en “From Bookworks to Mailworks”, texto introductorio para la exposición homónima que curara en el Museo Stedelijk en 1978, Carrión explora la relación entre las obras-libro y las obras de arte correo. Si el libro como objeto artístico ofrecía al artista la posibilidad de expandir la distribución de su trabajo, “el arte correo acentúa esas tendencias” (Carrión, “From Bookworks” 30, traducción mía). En su opinión, el arte correo suscita al menos dos importantes y complementarias consecuencias para la práctica artística en general. En relación a lo mencionado arriba, la primera concierne a la superación de los límites espaciales y el consiguiente desmantelamiento del modelo centro-periferia en el mundo del arte: “An artist doesn’t need to live in an ‘art-capital’ to have his voice heard and as a matter of fact there are centres of Mail Art activity in places where there are no art galleries but only a modest post-office” (Carrión, “From Bookworks” 30). Mientras la primera consecuencia conlleva la superación de límites geográficos, la segunda implica la disolución de los límites de la práctica artística en sí misma:

Where does the border lie between an artist’s work and the actual organization and distribution of the work? . . . When an artist is busy choosing his starting point, defining the limits of his scope, he has the right to include the organization and distribution of his

⁶ Arjun Appadurai señala que, en el mundo contemporáneo, la globalización no necesariamente implica una homogenización de las culturas locales. Más bien, las diferentes localidades establecen diferentes tipos de interacción con el fenómeno de la globalización: “What does need to be recognized . . . is that locality itself is a historical product and that the histories through which localities emerge are eventually subject to the dynamics of the global” (Appadurai 18). El concepto de *translocalidad* de Appadurai describe un nuevo sentido de localidad que no está determinado por “el imaginario de la nación-Estado” (166, traducción mía).

work as an element of the same work. And by doing so he’s creating a strategy that will become a constituent *formal* element of the final work (Carrión, “Personal Worlds” 51).

Para el mexicano, el arte correo representa un cambio de paradigma no sólo porque en su práctica el artista deja de crear objetos –el conceptualismo o la performance ya habían logrado eso–, sino sobre todo porque hace de él un organizador de sistemas de comunicación. A estos sistemas, de los cuales el arte correo es un modelo, Carrión los denomina estrategias culturales: “the utilisation of various media –visuals, mail, sound– is not considered any more to be the defining factor in the art activity, but it is rather the coordination of a complex system of activities occurring in a social reality and including as well, non-artistic factors: people, places, objects, time, etc.” (“Personal Worlds” 51, note). Carrión recurre al concepto de cultura para enfatizar que estos sistemas incorporan aspectos hasta entonces considerados como ajenos al campo de acción del arte. Desde esta perspectiva, “el artista no es el que hace la obra que está en medio del espacio, [sino] el que crea toda la circunstancia cultural” (Carrión, “El arte como” 212).

Debido a problemas de financiamiento, Carrión cerró OBAS a fines de 1978. Su enorme colección de libros de artista, arte correo, revistas y objetos efímeros pasó desde el año siguiente a formar Other Books and So Archive (OBASA). Carrión registró el archivo en la Cámara de Comercio de Ámsterdam como asociación sin fines de lucro y lo instaló en 121 Bloemgracht, espacio que se mantuvo abierto al público hasta que lo trasladó a su domicilio un par de años más tarde. Ya antes de la apertura del archivo, cuando aún no tiene claro qué hacer con su acervo de materiales, el mexicano concibe OBAS como su obra, su propia estrategia cultural:

You are someone who is not acting with your own name but with, for instance, Other Books and So . . . you cease being a person, I mean an individual, who is doing a certain work only in his name. You become an institution, a social body that works among other social bodies. You’re not an artist, but you are a gallery. Or you are as a gallery. Or you are a bookshop . . . Or a magazine, for instance (Carrión, “And End” 23).

Su propuesta de convertir la figura del artista en “cuerpo social” subraya su concepción de una autoría que recae más en la organización de estrategias culturales –entre ellas OBAS y OBASA– que en la creación de objetos artísticos. Aquello sobre lo cual Carrión declara su autoría, entonces, ya no es una revista determinada ni los materiales ofrecidos en su galería-taller, sino esa práctica

editorial por medio de la cual se crearon nuevas comunidades y redes que cuestionaban las vías institucionales de circulación.⁷

OSVALDO LAMBORGHINI: PUBLICAR COMO HACER (UN) PÚBLICO

Aunque parecieran ir en direcciones distintas, el *modus operandi* del escritor argentino Osvaldo Lamborghini coincide con las prácticas editoriales de Ulises Carrión al tensionar los procesos institucionales de publicación, haciendo de ese cuestionamiento parte central de su propia obra. Como indica David Oubiña, la estrategia de Lamborghini consiste en “producir textos como si fueran el protocolo de otros textos, construir una literatura que está hecha de las condiciones de posibilidad de la literatura” (83).

Entre las diversas frases tipo eslogan que sobresalen en la obra de Lamborghini, la más citada y analizada por la crítica ha sido “Primero publicar, después escribir” (*Novelas y cuentos I*, 159). Incluida en *Sebregondi se excede*, manuscrito de 1981 que fuera publicado de manera póstuma, la frase ha dado pie a múltiples interpretaciones. Para Craig Epplin, la obra de Lamborghini tendría como horizonte el fin de la literatura como posibilidad de un encuentro trascendente, en el sentido de acceso a una comunidad, a un espacio público entre el autor, el lector y la cultura. Al contrario, la suya sería una escritura que busca superponer los distintos estadios –escritura, publicación, lectura– en los que se organiza el consumo literario: “a writing coupled irremediably to its own construction and display and one that seeks to collapse the time between the two: a writing of the restricted dimensions of the present” (26). Si bien la idea de que la escritura del autor de *El fiord* se restringe a la dimensión del presente es discutible⁸, coincido con Epplin en que la obra de Lamborghini tiende a hacer indisociables los procesos de publicación y de escritura.

Esta superposición se aprecia claramente en *Sebregondi se excede*. En este texto, la escritura se presenta como un simulacro necesario para dar cuerpo a la publicación: “Finjo *publicar*, pero es evidente que

⁷ Con todo, la relación entre Ulises Carrión y las instituciones no puede reducirse a una mera oposición. Anteriormente, se ha mostrado cómo en sus publicaciones tempranas, por medio de las tecnologías utilizadas –mimeógrafo, máquina de escribir, etc.–, Carrión alude a distintos aspectos del aparato burocrático. Este “campo alusivo” de la burocracia está estrechamente vinculado a la idea de la creación de una institución en tanto obra de arte que Carrión desarrollaría a partir de la apertura de OBAS en 1975 y su posterior conversión en OBASA (Becerra, “Communities” 41).

⁸ Lamborghini de hecho decía escribir “como si ya estuviera muerto y canonizado” (en Strafacce 483). El reconocimiento de ese juego entre presente y posteridad lleva a Strafacce a sostener que ese “futuro ‘post mortem’ [es la] única clase de presente que posibilitaba esa escritura” (482). Habría entonces un futuro interviniendo no sólo en el momento de escritura en Lamborghini, sino también en una lectura que él condicionó con la elaboración consciente de su propio mito.

intento *escribir*” (Lamborghini, *Novelas y cuentos*, I, 161); “En este momento finjo escribir para lograr, a cualquier precio, que me publiquen Lamborghini” (163). Es en *Sebregondi se excede*, como indicábamos, que Lamborghini incorpora su célebre frase: “‘Primero publicar, después escribir’ me decía cuando aún creía pasajera mi Cruz, mi *T tora* (*mi* marido, *tu* concha: labial). Sé ya ahora que hay no –*no hay*– tal después, tal. Ahora nada más que publicar” (*Novelas y cuentos I* 159-160). La obra de Lamborghini funciona en base a la negación de ese “después” en el que ella, finalmente, habría de consumarse. En *Sonia (o el final)* Lamborghini acuña otra frase que bien podría ser el lema de su proyecto literario: “Si tuviéramos fuerzas . . . tendríamos la fuerza suficiente para no empezar” (*Novelas y cuentos*, I, 139). Lo que llama “astenia del umbral” (*Novelas y cuentos*, I, 139) es esa voluntad de mantener la escritura en una instancia previa a la constitución de la obra, entendida ésta en el sentido de un *producto* acabado y en consecuencia disponible para entrar en el circuito de la institución literaria. Para Lamborghini, esta sería una carnada de la que hay que rehuir: “El cebo. Entren, entren en la literatura” (*Novelas y cuentos*, I, 156). En términos de David Oubiña, “el modo del *work in progress* (...) detiene la escritura en una instancia preliminar a toda obra. No se trata del paso previo a lo que luego tomará forma definitiva sino una forma definitivamente inconclusa que se sostiene en el diferimiento constante” (90). La obra entonces como mecanismo de reescritura permanente; y el autor, en consecuencia, “como un escritor de procedimientos, de proyectos, no de resultados” (Premat 122).

Por otro lado, Sergio Chejfec ha relacionado el célebre eslogan con la práctica performática mediante la cual Lamborghini hacía suyos libros de la cultura de masas: “Para ello pegaba sobre la tapa de algún libro una sobrecubierta casera. Así, como por arte de magia el libro podía considerarse propio: título y autor aparecían flamantes en la portada. Lo que faltaba entonces era escribir, cosa que hacía en las hojas interiores, en el interlineado del texto impreso” (*El punto vacilante* 110-1). Durante sus últimos años de vida en Barcelona, Lamborghini recurrió con frecuencia a este “gesto de apropiación”⁹ (Chejfec, *Últimas noticias* 83). El Museu d’Art Contemporani de esa ciudad (MACBA) realizó en 2015 una exposición que incluía, además de su *Teatro Proletario de Cámara*, varios de los libros intervenidos por Lamborghini. Valentín Roma, curador de la exposición, describe en el catálogo el tipo de libros que el autor argentino utilizaba como soporte para sus propios collages: “volúmenes delirantes, dedicados a temas absolutamente peregrinos como la aviación, la novela romántica o la poesía existencial, que Hanna Muck [su pareja y conviviente] traía

⁹ En *Últimas noticias de la escritura*, Chejfec analiza esta práctica apropiacionista de los subrayados realizados por Lamborghini y aquellos descritos en su obra.

a casa desde la agencia literaria International Editors donde ella trabajaba” (205). De acuerdo con Roma, al intervenirlos con comentarios, dibujos y collages, Lamborghini daba una segunda oportunidad a “libros [que habían sido] desestimados para su publicación, la mayoría en alemán” (205). Es interesante observar que el material con el que operaba Lamborghini no sólo era compuesto por libros y revistas de segunda mano, sino también por aquellos que habían sido retirados de circulación por las propias editoriales o que ni siquiera habían alcanzado a ingresar en los circuitos de distribución. Todo ese verdadero corpus abyecto parece ajustarse al proyecto lamborghiniense que hemos descrito arriba. Se trataba, en suma, de ir renovando, a través de gestos no exentos de humor, la postergación de ese ingreso en las instituciones literarias.

La célebre frase de Lamborghini, además, puede leerse desde otro punto, complementario del anterior. En el programa del autor argentino *publicar* también tiene algo de *hacerse un público*. Entre 1969 y el año de su muerte Lamborghini fue conformando un público reducido, pero constante, a través de entregas personales o envíos postales dirigidos a amigos en los que compartía un texto nuevo (tipografiado, pero también tachado y anotado) o hacía referencia a textos que estaba escribiendo. En su biografía, Ricardo Strafacce describe cómo en los períodos en los que no estaba escribiendo piezas literarias, Lamborghini no sólo mantenía el envío de cartas a sus amigos y lectores, sino que lo intensificaba al punto de componer “una suerte de ‘diario’ de la escritura –y de la no escritura– de la ‘obra maestra’ y donde las quejas en torno a la esterilidad se alternarían con noticias del avance de poemas y relatos la mayoría de las veces inexistentes o apenas esbozados” (455). Fue por medio de este “teatro de la correspondencia” (Strafacce 455) que el autor argentino consolidó un círculo de lectores e interlocutores para sus escritos que se mantendría entre lo público y lo privado. Es interesante notar que al referirse en sus cartas a esos textos –que enviaba mecanografiados y fotocopiados, pero llenos de subrayados, tachados y correcciones escritas a mano– Lamborghini recurría tanto al término “libro” como a “manuscrito”:

Aquí les mando dos copias de mi librito marplatense, ése que creía imposible de terminar y que provocó tantas desoladas cartas sobre el tema de mi esterilidad literaria . . . (No le presten la copia a nadie. El que quiera leerlo que les dé dinero para fotocopiarlo ustedes: 1° porque me resultó pesado –y caro– pasarlo a máquina; 2° nunca falta un curioso desaprensivo que pida el manuscrito para después perderlo. A mí me queda solamente el original (en Strafacce 472).

El pasaje de esta carta, dirigida a Tamara Kamenszain y Héctor Libertella en 1976, da cuenta del particular estatuto de esos ejemplares. Sin duda, Lamborghini se mantiene fuera del sistema editorial, pero ofrece a la vez una cierta apertura —aunque limitada— hacia hipotéticos “curiosos” más allá de su círculo cercano de lectores. La ambivalente condición de esas copias —a un tiempo terminadas y provisionales, libros y manuscritos— se refleja en una distribución que abre la obra hacia lo público a la vez que restringe su acceso a condiciones determinadas por el autor.

En un texto de 1983, Lamborghini varía significativamente su famosa frase: “Sólo un pobre tipo publica hoy literatura, aunque se trate de una obra maestra . . . La solución del enigma . . . sería posible encontrarla con una inversión de los términos: publicar, sin escribir” (*Novelas y cuentos* II, 207). El fragmento alude tanto a la práctica de apropiación y de intervención de libros que hemos revisado arriba como a *Teatro Proletario de Cámara*, proyecto inconcluso al que dedicara sus últimos años. Organizadas en ocho archivadores de tamaño oficio, las 529 páginas de esta obra incorporan textos en diversos géneros (poesía, relato, ensayo, diario) y formatos (mecnografiado, manuscrito), además de collages, fotografías, dibujos y portadas de libros. Fue también por medio del correo que Osvaldo Lamborghini dio a su pequeño público noticias sobre el *Teatro Proletario de Cámara*: “Me puse un tallercito para pintar todo el material porno que consumo” (en Strafacce 798). La cita alude a las fotografías y relatos extraídos de revistas pornográficas que componen la obra. Aunque no me detendré en las implicaciones del uso de material pornográfico¹⁰, es relevante subrayar que el autor argentino se sirve de la pornografía con objeto de desplegar un ejercicio metarreflexivo acerca de los regímenes de representación. En alguna medida, como apunta Preciado, toda “representación adquiere el estatuto de pornografía cuando pone en marcha el devenir-público de aquello que se supone privado. He aquí otra definición posible de pornografía: dispositivo de publicación de lo privado” (Preciado, *Testo* 179-80). En este sentido, Lamborghini recurre a la fórmula pornográfica de hacer aparecer lo que normalmente se oculta para poner en cuestión, también de manera visual, el límite entre público y privado.

En el prólogo a la edición facsimilar del *Teatro Proletario de Cámara*, César Aira se pregunta cómo definir esta obra: “libro ilustrado, álbum de recuerdos, revista pornográfica intervenida, museo portátil...” (8). Si el título acentúa el artificio de la representación —*teatro*— y el carácter privado de su ejecución —*de cámara*—, Aira acierta al reconocer en ella algo de álbum y museo. Además de los

¹⁰ Este aspecto ha sido estudiado por Martín Arias en “Un autor licencioso: pornografía y lenguaje en el *Teatro Proletario de Cámara* de Osvaldo Lamborghini”, *Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, no.7, 2015, pp. 11-27; Beatriz Preciado en “Encamados”, *El sexo que habla. Osvaldo Lamborghini*, pp. 153-164.

gestos de apropiación e intervención, su irónica lista pone en relieve el carácter archivístico de la obra. Este aspecto no sólo se hace evidente en el uso de archivadores en vez de cuadernos, sino también de manera literal a lo largo de la obra. Sobre una de las fotografías pornográficas, a modo de encabezado, se lee: “Teatro Proletario de Cámara, 2ª época. Archivo y Fichero” (Lamborghini, *Teatro* 168, subrayado en el original). En otra carpeta, en lo que parece componer una portadilla, Lamborghini escribió a mano en grandes letras: “El Art Chivo” (*Teatro* 390). Por otro lado, que las 529 páginas de *Teatro Proletario de Cámara* estén archivadas y fichadas en carpetas, no sólo convierte en una cuestión de archivo a la selección de fotografías pornográficas, sino a todos los materiales incluidos en la obra. La escritura, tanto como el resto de esos materiales, aparece como si se la hubiera escrito fuera del proyecto, seleccionándose para ingresar en él en un tiempo distinto al de su producción.

De este modo, la frase “publicar, sin escribir”, contemporánea a la elaboración del *Teatro Proletario de Cámara*, refuerza la idea de una obra que se resiste a la identificación con cualquier motivo literario. “El asa delata’za”, poema mecanografiado en el *Teatro*, se inicia con una declaración programática: “Rehusar, rehusar con todo. / No! a la literatura / propuesta como tema” (Lamborghini, *Teatro* 333). En ese rechazo a la literatura como tema se revela, por contraste, una idea performática de la literatura que trasciende el plano lingüístico para incorporar otros potenciales de significación. En este sentido, la potencia creativa en *Teatro Proletario de Cámara* no recae tanto en la escritura, el dibujo, el collage, etc. en cuanto disciplinas o técnicas artísticas, sino sobre todo en el despliegue de prácticas editoriales que comprenden tanto la apropiación e intervención de libros desestimados como la organización de un archivo mediante procedimientos de diseño editorial.

César Aira coincide con Craig Epplin al señalar que el “tallercito” que Lamborghini se montó en Barcelona constituiría “una máquina del tiempo con la que se detenía, para expandirlo indefinidamente, el momento de la creación” (“Las dos” 28). Para Aira, *Teatro Proletario de Cámara* “tenía algo de autoedición, ya que el artista continuaba en persona el proceso hasta el final” (“Las dos” 28). Más que como un taller de artista, sin embargo, cabría entender el tallercito de Lamborghini como un espacio entre la imprenta moderna y el *scriptorium* de los copistas medievales, destinado a una suerte de artesanía editorial realizada individualmente. Este trabajo de composición es sin duda uno de los aspectos más llamativos al recorrer las páginas de la edición póstuma del *Teatro Proletario de Cámara*. Además de mecanografiar sus manuscritos, el uso de la máquina de escribir de Hanna Muck le permitió a Lamborghini elaborar sofisticados diseños editoriales que

incluyen páginas a dos columnas, cajas de distintos tamaños, portadas con títulos entre líneas horizontales de separación y otras ornamentaciones. A lo largo de los ocho archivadores, el autor subrayó la relevancia de esa composición de distintas maneras, entre ellas el dejar espacios libres para la eventual inclusión de un recorte pornográfico o escritura. Enmarcado en un rectángulo dibujado se lee, por ejemplo, el siguiente texto escrito a mano: “El Manuscrito/ también puede/ faltar”, y más abajo: “EN CARPETA/ archivo del Teatro Proletario de Cámara” (Lamborghini, *Teatro* 360). El fragmento confirma la idea de una obra que vale más en tanto práctica editorial que por su contenido lingüístico, al punto de que puede prescindir de la escritura. Otro modo de poner de relieve la composición recae en la yuxtaposición en el armado de una página de textos mecanografiados con manuscritos. Este último procedimiento es llevado al extremo en la página que abre una entrada de corte diarístico en el que se narran las peripecias que sufre el autor al ir a comprar un lápiz rojo. El título del texto, “Página manuscrita”, aparece mecanografiado. El resto del texto, en cambio, no sólo está escrito a mano, sino que describe además las vicisitudes del gesto caligráfico: “Me había propuesto escribir con letra clara. Incluso una bella caligrafía . . . Prioridad: a la estilográfica la voy a pisotear hasta deshacerla en mil pedazos. Bella caligrafía, en fin. En mil . . . en cualquier momento, en este párrafo: quizá más adelante” (Lamborghini, *Teatro* 183-4).

CONCLUSIONES

El cuestionamiento de las vías comerciales e institucionales de publicación llevó tanto a Carrión como a Lamborghini a concebir el proceso de edición como una práctica creativa en sí misma. En ese marco, el recurso al correo como medio para establecer nuevas condiciones de lectura es, para ambos autores, parte constitutiva de la obra. Si para Carrión el correo representa una herramienta para activar redes de colaboración artística que no pasen por instituciones oficiales (museos, galerías no regidas por artistas, universidades, etc.), en Lamborghini el correo parece más bien servir como plataforma de consolidación de un público para sus escritos —la modelación de una manera de leer su obra que, siendo directamente controlada por su autor, se hace indisociable de la misma.

En segundo lugar, al cuestionar las estructuras oficiales ambos autores tensionan también los límites entre ámbito público y privado, asumiendo irónicamente en sus prácticas creativas individuales ciertas formas de las instituciones culturales. La constitución de una galería-taller y un archivo en Carrión tiene un eco en el insistente uso de Lamborghini del concepto de archivo para referirse al *Teatro Proletario de Cámara*. En esta línea, en ambos autores hay una tendencia a privilegiar la

publicación como proceso por sobre el contenido textual del objeto, cuestionando de paso la idea de originalidad.

Por último, es productivo concebir estas obras como parte de una zona de la producción del período sesentas / setentas en América Latina que no se integró a las lecturas canónicas articuladas en torno al fenómeno del boom ni encajó del todo en las narrativas del conceptualismo. Mientras la lógica del boom comprendía al libro como objeto de consumo y apuntaba a maximizar las utilidades por medio de tirajes cada vez más elevados, dejando al autor al margen de las decisiones editoriales, las obras de Carrión y Lamborghini se componen tanto de los objetos que los autores mencionados produjeron como de los modos en que los editaron y los circuitos por los que los distribuyeron. En oposición a la relativa serialidad y uniformidad con que se producía y se distribuía el libro durante este período, dichas obras reconocen en la materialidad, la autoedición y distribución de sus piezas aspectos tanto o más relevantes que su contenido lingüístico, haciendo insuficientes, en este sentido, categorías centradas en rasgos exclusivamente literarios para comprenderlas.

REFERENCIAS

- Aira, César. “Las dos fórmulas”, *El sexo que habla*, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2015, pp. 23-28.
- , “Prólogo”. *Teatro Proletario de Cámara*, AR Publicacions, 2008.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, 1996.
- Becerra, Felipe. “Communities, Bureaucracy, and Office Technologies in Ulises Carrión’s Publishing Projects”, *Ulises Carrión: Bookworks and Beyond*, editado por Sal Hamerman y Javier Rivero, Princeton University Library, 2024, pp. 38-66.
- Becerra, Felipe. *Oficina fantasma: tecnología, escritura y prácticas editoriales en América Latina (1964 – 1984)*. 2022. Columbia University, tesis doctoral.
- Bettanin, Leonardo. “Las voces del silencio”, *No más tadeos. Entrevistas completas y textos desconocidos*, Osvaldo Lamborghini, editado por Eduardo Ainbinder, ediciones seré breve, 2020.
- Carrión, Ulises. “An End and a Beginning”, *Umbrella. The Anthology*, editado por Judith Hoffberg, Umbrella Editions, 1999, pp. 22-24.
- , “El arte como sistema paralelo de comunicación”, *El arte correo y el gran monstruo*, Tumbona/ CONACULTA, 2013, pp. 207-26
- , *El arte nuevo de hacer libros*. Tumbona/ CONACULTA, 2012.
- , “From Bookworks to Mailworks”, *Second Thoughts*, VOID Distributors, 1980, pp. 24-31.
- , “Personal Worlds or Cultural Strategies?”, *Second Thoughts*, VOID Distributors, 1980, pp. 50-55.
- Chejfec, Sergio. *El punto vacilante*, Norma, 2005.
- , *Últimas noticias de la escritura*, Entropía, 2015.
- De Rook, Gerrit Jan. “Ulises Carrión: Other Books and So”, *The Journal of Artists’ Books*, no. 30, 2011, pp. 3-6
- Draper, Susana. “El boom en *Mundo Nuevo*: crítica literaria, mercado y la guerra de valoraciones”, *MLN*, vol. 121, núm. 2, pp. 417-438

Ehrenberg, Felipe. “Carrión: Más allá de la literatura”, *Ulises Carrión: Querido lector. No lea*, editado por Guy Schraenen, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015, pp. 27-31.

“Ephemera.” *Monoskop*, <https://monoskop.org/Ephemera>. Consultado el 4 Enero 2025.

Epplin, Craig. *Late Book Culture in Argentina*, Bloomsbury, 2014.

Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI, 2003.

Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y cuentos I*, Sudamericana, 2003.

----- *Novelas y cuentos II*, Sudamericana, 2003.

----- *Teatro Proletario de Cámara*, AR Publicacións, 2008.

Longoni, Ana. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Ariel, 2014.

Maderuelo, Javier. *Ulises Carrión, escritor*, Ediciones La Bahía, 2016.

Oubiña, David. “De la literatura entendida como *delirium tremens*”, *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre la obra de Osvaldo Lamborghini*, editado por Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela, Interzona, 2008, pp. 71-93.

Preciado, Beatriz. *Testo Yonqui*, Espasa, 2008.

Premat, Julio. “Lacan con Macedonio”, *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre la obra de Osvaldo Lamborghini*, editado por Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela, Interzona, 2008, pp. 121-154.

Rama, Ángel. “El boom en perspectiva”. *Más allá del boom: Literatura y mercado*, editado por Ángel Rama, Marcha, 1981, 51-110

Schraenen, Guy et al. *Ulises Carrión: Querido Lector, no lea*, editado por Guy Schraenen, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015.

Strafacce, Ricardo. *Osvaldo Lamborghini. Una biografía*. Mansalva, 2008.