

Problemas de la poética de Leónidas Lamborghini: parodia, reescritura y grotesco

Tomás Vera Barros

Resumen

A partir de la revisión, comentario y análisis de textos poéticos, críticos, entrevistas y ensayos del poeta argentino Leónidas Lamborghini (Buenos Aires, 1927), este artículo busca establecer un estado de la cuestión sobre problemas centrales de su poética, y despejar a la vez imprecisiones que se han reproducido sin control epistemológico en el discurso crítico. Este aporte lo consideramos de fundamental importancia toda vez que el proyecto poético de Lamborghini no ha sido calibrado aún por una mirada comprensiva que parta de los textos mismos (poéticos y metapoéticos) para dar cuenta de sus problemas y líneas de fuga, sus herramientas y procedimientos, sus variaciones y desvaríos y sus límites y regresiones.

Palabras clave: poesía argentina del siglo XX, estética, parodia, reescritura, grotesco.

Poetic problems of Leónidas Lamborghini: parody, re-writing and grotesque

Abstract

After the review, commentary and analysis of the poetic and critic texts, interviews and essays of Leónidas Lamborghini (Argentina, 1927), this article works on establishing a context on the most important problems of his *ars poetica*, and on clearing the imprecise judgements produced by the critics over the years. This is relevant because Lamborghini's poetic project has not been fully understood and has not been considered regarding the poetic and metapoetic texts, its limits, proceedings and aesthetic problems.

Keywords: XXth century Argentine poetry, aesthetics, parody, re-writing, grotesque.

Problemas da poética de Leónidas Lamborghini: paródia, reescritura e grotesco

Resumo

A partir da revisão, comentário e análise de textos poéticos, críticos, entrevistas e ensaios do poeta argentino Leónidas Lamborghini (Buenos Aires, 1927), este artigo busca estabelecer um estado da questão sobre os problemas centrais de sua poética, e despejar também imprecisões que se foram reproduzidas sem controle epistemológico no discurso crítico. Consideramos esta contribuição de fundamental importância toda vez que o projeto poético de Lamborghini não tenha ainda sido calibrado por um olhar

compreensivo que parta dos textos mesmos (poéticos e metapoéticos) para dar conta de seus problemas e linhas de fuga, suas ferramentas e procedimentos, suas variações e desvios e seus limites e regressões.

Palavras chave: poesia argentina do século XX, estética, paródia, reescritura, grotesco.

Preliminares

Leónidas Lamborghini es un autor que ha publicado desde 1955 a la fecha más de veinticinco títulos de distintos géneros en diferentes sellos editoriales, con poca atención del público lector en términos de mercado y con irregular atención de la crítica —excepciones son los juicios de Ricardo Piglia o Noé Jitrik (1), el estudio *Los Lamborghini* (2001) de Carlos Belvedere y el extenso volumen *Variaciones Vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini* de Ana Porrúa (2001)—. En cuanto a publicaciones periódicas, la crítica de formación académica que se ha ocupado de la obra poética de Leónidas Lamborghini se desplegó casi exclusivamente en la revista *Diario de Poesía* (2).

A partir de una amplia lectura exploratoria, analítica y descriptiva de la obra poética y crítica de este autor y de la revisión, cotejo y relevamiento de testimonios, artículos y paratextos (3) hemos logrado reconstruir una serie de herramientas, procedimientos, hitos y series a partir de los cuales el autor ha construido su obra. Se trata del establecimiento y esclarecimiento de la **estructura** de un **sistema** creativo móvil y proteico, de una escritura que ha llevado a la poesía argentina a un límite, por fuera de toda escuela, generación y movimiento. El presente artículo, una porción de nuestra extensa investigación que configura una cartografía crítica de la obra poética de Lamborghini (período 1957–2007), parte del análisis de dos tipos textuales: sus libros de poemas [poesía] y sus textos críticos en prosa (artículos, libros, prólogos) y testimonios (entrevistas y conferencias) [prosa], en la búsqueda del establecimiento y esclarecimiento de tres problemas centrales de su poética: el grotesco, la parodia y la reescritura.

Procedimientos

El procedimiento de la reescritura se ha ocupado con insistencia del “universo discursivo peronista” (4). *El saboteador arrepentido* [1955], *El solicitante descolocado* [1971] y “Eva perón en la hoguera” [*Partitas*, 1972] son obras que **reinventan** a los personajes Sargento Cruz, el gaucho Martín Fierro y Eva Perón (ésta como sujeto real devenido en enunciadore), respectivamente, y **reescriben** sus discursos (los cantos del poema de Hernández y la autobiografía en *La razón de mi vida*). El concepto de reescribir no es equivalente al de “glosa” (explicación o comentario); más bien se trata de reelaboración (“El solicitante...”) o reensamblaje (“Eva Perón en la hoguera”, “Villas”) de un *texto origen* (fuente) que se vierte en un *texto destino* (reescritura). Estamos ante un proyecto que construye una obra a partir de ecos de otras voces, pero que también reduce a escombros los textos de la tradición (canónicos).

En la obra de Lamborghini se trituran y parodian textos canonizados, pero también obras menores, del canon popular —Gardel, Discépolo, etc.—. Pero lo más interesante es el trabajo de autoparodia —*Odiseo confinado*— y de desmontaje de la obra propia

—*Carroña última forma*—. Esto pone en duda, suspende la concepción tradicional del texto terminado o cerrado. Según su sistema constructivo, en principio, no hay texto que no pueda ser reescrito, y por reescrito tenemos que entender no sólo la “profanación” de las formas originales, sino también la derivación y hasta inversión de los sentidos propuestos por el texto origen. En términos de Mukarovsky, reduce el objeto estético ajeno artefacto, para transformarlo en un objeto estético propio (cf. Romano Sued 2001).

La serie de reescrituras comienza con sus poemarios tempranos (los personajes El saboteador y El solicitante son las máscaras del Sargento Cruz y Martín Fierro) y se cierra como proyecto con el extenso volumen *Odiseo confinado* (1992), en el que tematiza el fracaso de la reescritura como procedimiento y como forma de relacionarse con la tradición (aunque en el volumen *Carroña última forma*, del año 2001, el autor emprenda un regreso a este proceder con la reescritura de su propia obra).

Corresponde hacer en esta instancia introductoria una serie de aclaraciones sobre el término “deconstrucción”, que es vociferado toda vez que se reflexiona sobre nuestro objeto de estudio. En primera instancia hay que considerar que Lamborghini desconoce en sus declaraciones deuda alguna con esta teoría, incluso se puede tener en cuenta una evidencia temporal: sus primeras reescrituras (procedimiento considerado “deconstructivo” por gran parte de los críticos que se han ocupado de comentar su obra) son anteriores a los textos de Jacques Derrida. No está de más que nos remitamos sucintamente al origen de este problema: qué es y cómo opera la deconstrucción en literatura.

La deconstrucción en literatura trabaja en el nivel de los modos discursivos, en el de las categorías críticas, no en la superficie de los textos ni sobre sus estructuras (5). “Además del propio concepto de literatura, la deconstrucción repercute sobre una multitud de conceptos críticos mediante la ruptura de las jerarquías filosóficas subyacentes”, como por ejemplo, la distinción literal/metafórico. En literatura, “la consecuencia de la deconstrucción es romper la relación jerárquica que previamente determinó (este) concepto reinscribiendo la distinción entre las obras literarias y no literarias” (Culler, 1992: 163). En definitiva, “Lo que se deconstruye en los análisis deconstructivos (...) no es el propio texto *sino el texto tal como se lee*, la combinación del texto y las lecturas que lo articulan” (Culler: 189, énfasis agregado).

La deconstrucción operada por Lamborghini, o la obra de Lamborghini como deconstructiva, no es tal. Se trata en realidad de un desmantelamiento, demolición o desmontaje de la(s) forma(s) y los sentidos a ellas asociados y por ellas producidos. El desmontaje y re-ensamblaje del texto origen que resulta en “Eva Perón en la hoguera” (texto destino), por ejemplo, no es una “deconstrucción”, sino un *procedimiento* especial y específico llamado “reescritura” (reordenamiento de los sintagmas, fragmentación de los significantes, explotación del sentido producido en los nuevos ejes sintagmático y paradigmático, etc.). Hasta aquí la etiquetación (*tagging*) fallida de alguna facción de la

crítica. Sin embargo, sí hay una operación deconstructiva en la obra de Lamborghini: el gesto de tomar un elemento o texto menor (marginal, periférico) y trasplantarlo a un espacio de reflexión central (6). La lógica de la suplementariedad derrideana propone que lo que ha sido dejado al margen —por ejemplo, el texto *La razón de mi vida*, denostado y menospreciado por décadas— puede tomar un lugar de relevancia justamente por los motivos que lo marginaron (es decir, los valores juzgados como negativos se invierten, y pasan a ser indicadores positivos o productivos en términos interpretativos). La reescritura del texto de Eva Duarte de Perón que se transforma en el poema “Eva Perón en la hoguera”, pone de relieve precisamente el contexto de su composición. La exaltación de la figura de Perón y la subordinación del enunciador Eva, del Yo, son expresadas en el texto Lamborghini con las mismas palabras de la fuente, pero ordenándolas de otra manera en la reescritura. La operación *hace decir* al texto una verdad soterrada, no dicha: invierte las jerarquías (nuevo protagonismo de Eva), ilumina un nuevo foco de sentido (la voluntaria y traumática subordinación a Juan Perón) y subvierte distinciones (el protagonismo masculino como negativo, el régimen metafórico del desamparo, etc.).

El presente trabajo se funda en la poética, es decir se ocupa del reconocimiento de las leyes o reglas de las operaciones retóricas que están latentes y condicionan la factura del artefacto poético. La búsqueda de estas leyes tiene lugar en el interior de las obras particulares, pero sin desconocer ni apartarse por completo del horizonte de la literatura y del conjunto de una serie (en este caso, las obras del tipo (7) “poesía” de Leónidas Lamborghini) (8).

La parodia

La parodia es la herramienta mediante la cual un autor “habla mediante la palabra ajena (...) e introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesta a la orientación” de ésta (Bajtín 1993: 270). De este modo, la palabra es considerada una “arena de la lucha entre dos voces” (Bajtín: 270) (9). En este horizonte, la voz de Lamborghini penetra en la palabra que no es propia —o en el tono en el caso de la gaudesca— y la fuerza a servir el objetivo de su proyecto, nunca idéntico al del “dueño primitivo”/autor del texto origen o fuente. En ese cruce hostil de horizontes de valoración, semánticos e ideológicos, el autor que invade la palabra primitiva (la palabra parodiada) demuestra la falsedad y la relatividad de ésta. Sin embargo, el alcance de la parodia puede fluctuar o trabajar sobre distintas intensidades: entre la parodia de la superficie —las formas verbales— y “los principios profundos de la palabra ajena” (Bajtín: 270).

La parodia es una de las preocupaciones centrales de la producción lamborghiniana, y está vinculada con lo cómico y lo trágico. Por un lado, Lamborghini se refiere a la forma de “parodia trágica como risa conectada al horror, (...) la desdicha cantada y contada

desde la diversión del tono del lenguaje, la parodia anunciando la tragedia (Nietzsche); o la historia como tragedia, que cuando se repite lo hace como parodia (Marx)” (Lamborghini 1995). Los gauchescos, en este sentido, son sus maestros cuando explotan los matices que surgen de unir la risa y el dolor (cf. Lamborghini 2003, 2008). Lo primero como una forma que puede expresar lo segundo, el dolor, evitando y enmascarando el llanto y el lamento.

El contacto de risa y llanto en la gauchesca es un instante casi inasible, tan sutil que casi se escapa de la comprensión. No obstante su opacidad, es uno de los pilares teóricos de la creación y la reflexión de Lamborghini. A primera lectura, la risa y lo cómico estarían ausentes de obras como *El gaucho Martín Fierro* o los *Diálogos* de Bartolomé Hidalgo (y omnipresente en textos como *Fausto* de Del Campo). Sin embargo, Lamborghini encuentra comicidad en los diálogos insertos en coyunturas de miseria y exclusión, es decir, encuentra lo cómico en lo trágico. En la obra de José Hernández, el sargento Cruz responde con una burla y un llamado de atención al lamento de Fierro, cuando le resume su tragedia: “Amigazo, pa sufrir / han nacido los varones” (I, X). A lo que Fierro le responde —envalentonado— con la invitación de *refalarse* a los indios. O cuando Jacinto Chano cierra su argumentación apodíctica y humorísticamente:

y mientras no vea yo
que se castiga el delito
sin mirar la condición,
digo que hemos de ser libres
cuando hable mi mancarrón
(Bartolomé Hidalgo, *Diálogo patriótico*, vv. 180–185)

También encuentra el humor cuando en los momentos de mayor dramatismo se rompe la tensión y la gravedad del dolor mediante la estilización —que es una forma de la parodia (10)— con los recursos de la supresión, el apócope, la doble acentuación, la diptongación o el cierre de vocales, propios de la gauchesca. Véase la alternancia entre la lengua general y la estilización gauchesca para quebrar la tensión dramática con la risa:

El recuerdo me atormenta,
se renueva mi pesar;
me dan ganas de llorar,
nada a mis penas igualo;
Cruz también cayó muy malo
ya para no levantar.

Todos pueden figurarse
cuánto tuve que sufrir;
yo no hacía sino gemir,
y aumentaba mi aflicción
no saber una oración
pa ayudarlo a bien morir.

Se le pasmó la virgüela
y el pobre estaba en un grito...
(II, VI, 895–907, énfasis agregado)

[...]
era su pena mayor
el morir allá entre infieles;
sufriendo dolores crueles
entregó su alma al Criador.
(*La vuelta de Martín Fierro*, VI, 921–924, énfasis agregado)

Pero no sólo se trata de dialogismo y de lucha de dos voces. En la parodia también hay gusto por la mezcla, por el disfraz y por el remedo. Una carcajada, una mueca fuera de lugar, inapropiada, una manera de responder y agredir al modelo que se presenta como perfecto, cuando “la verdad de un modelo es su imperfección” (Lamborghini, 2008b):

–Ver el horror,
verlo en lo cómico
y ver lo cómico
en el horror: ese es el juego.

Lo que no es loco
no es verdad.
(Lewis Carrol 2006)

Lamborghini la encuentra –como ya dijimos– en la gauchesca: “los Maestros Gauchescos [...] supieron cantar la desdicha desde la diversión (del lenguaje, del tono)” (Lamborghini 1994). La parodia es una clave de lectura y también un vector de escritura. Cuando Lamborghini escribe en la clave de la gauchesca, produce textos que se ríen a su vez de sí mismos, y anticipan —tal vez conjuran— la tragedia. Por ejemplo, en “El consierto del bagual” (1994: 28 y ss.):

–¿Y supo
lo del consierto
del condinao
del bagual?...

–¿Un bagual
dando un consierto?

–¡Y qué consierto, amigaso!
Con música angelical
de’esas que enyenan
los Cielos...

–¿No alusina, compañero?

–¡No, qué cine,
es rialidá!
Se lo cuento,

usté me dice...
 –Cuente meló que soy tuito
 orejas para escucharlo...
 –Y a lo mejor,
 de' escuchar
 hace cuenta que lo ve...
 –Eso ya es alusinar!
 –Güeno, cine o rialidá,
 amigo
 se lo rilato...
 [...] Y empieso por aclararle
 que jué consierto
 e' timbal...
 Y el cuerpo
 de' ese sotreta
 jué el timbal
 ande sonaba,
 la música 'e percusión
 que' el maistro
 del garrote
 pa' diversión
 le arrancaba.

En el marco de la teoría bajtiniana, podríamos trocar el término *parodia* por el de *estilización paródica*, en el sentido de que el objeto de la parodia es un estilo o un lenguaje social ajeno, consagrado, cristalizado y “oficial”. Pero en el caso de la gauchesca, hay un juego de falsa simetría o doble fondo, ya que la gauchesca en sí es una estilización paródica por parte de los mismos autores del XIX (como Del Campo y Ascasubi). En definitiva: desenmascaramiento de las intenciones semánticas y demostración de los artificios (de verdad, de legitimidad, de verosimilitud) de los autores y de los estilos.

Respecto de los **textos cómicos y trágicos**, para Lamborghini la risa se produce por una distancia adquirida por la experiencia. Es poder no creer, conocer la falsedad de los apotegmas y los modelos (una actitud “deconstructiva”). A veces, la torsión de lo trágico se convierte en una carcajada; otras, lo cómico es embadurnado de dolor, de grotesco o de escatología para tensarlo hasta la tragedia. Pero a la vez, hay un sentido político: “La risa del bufón es la que controla la locura del poder” (Lamborghini en Desiderio, 2005), lo que ayuda a pensar la infrecuente mezcla de política y comedia en textos todavía inexplorados como *El solicitante descolocado* o “Payada” (*Partitas*).

En la obra de Lamborghini lo cómico y lo trágico no siempre son posiciones diametralmente opuestas. Genette (2005) marca una distinción interesante sobre la diferencia entre éstas. La línea divisoria, la frontera más bien, es la intensidad del dolor de los conflictos humanos (así, la infidelidad es tema tanto de obras de hondo dramatismo como de comedias de enredos). Es, entonces, en diferentes intensidades y tratamientos, que la materia es trágica y/o cómica (cf. Genette 2005: 144–145). Así sea quizá cómo tene-

mos que interpretar el sentido que Lamborghini le da a la gauchesca como “arte bufo” (2003). Un ejemplo que ya comentamos (la muerte de Cruz) es clave para el enfoque que Lamborghini le da al humor. La reflexión que la escena suscita es útil para comprender su visión combinatoria de lo cómico unido a lo trágico (o la risa al horror): “Se está muriendo Cruz, y él lo tiene en sus brazos, que es *como una Piedad*. Es un momento solemne. Y él dice: ‘se lo llevó la virgüela’. Pudo haber puesto “viruela”. Dejarse de joder. ¡En un momento así!” (Lamborghini citado en Desiderio 2005, énfasis nuestro).

Pero el humor también funciona como instrumento de crítica y polémica (cf. Genette 2005). Es la risa satírica moderna: negativa, distópica y destructiva. A diferencia del humor involuntario (Genette) o inofensivo (Freud), distinto de la carnavalización bajtiniana (libertad, inversión de valores, festividad), por su efecto crítico, por su voluntad de lucha —polémica— el humor en Lamborghini busca reírse de todo (y de todos). *Tanto dolor que hace reír* (Discépolo).

Sumariamente, consignamos algunos ejemplos de importancia que ilustren las variaciones y movimientos de la risa al dolor y viceversa.

Textos cómicos:

* “El mate de Estanislao” (1994): reflexión metalingüística y filosófica sobre la identidad (de gaucho a “guacho”): “un guacho es un gaucho al que le han metido / la a detrás de la u [...] y por eso corre y recorre la inmensidad e’ la pampa inmensa / hasta que a juerza e’ la juerza de correrla y ricorrerla / –¡iluminao de inmensidad!– / se saca la a de atrás y se la mete por delante...” (11).

* “La cura ‘el mate’” (1994): mate y metafísica: “¡Qué avería de estrañar la yerba! / si la gracia (¡Danoslé!) (¡Danoslé!) / está ahí en risar y déle reso con el mate vacío en el / vacío pa’ que el vacío del mate en el vacío / ¡Jue pucha! / lo deje vacío el pecao... ¡Vacío Santo!” (1994: 15).

* “La doma”: analogía grotesca y humorística de la mujer con el caballo y de la dominación sexual con el corte de pelo (Sansón): “–Un gaucho sabe / –¡barajo!– / que las hembras / son sansonas...” (1994: 21).

Textos trágicos:

* “El consierto del bagual”: “–¡No alusina, compañero? / –¡No, qué cine, / es realidá! [...] –Y a lo mejor, de’ escuchar / hace cuenta / que lo ve... / –¡Eso ya es alusinar! / –Güeno, cine o realidá, amigo / se lo rilato...” (28). En este texto, además del tono y los recursos humorísticos citados, se presenta el dolor y la crueldad –la tragedia– en una *reversión* de “La refalosa” (Ascasubi): “Y era una furia / el sonido / de palos, / de garrotasos [...] sobre el cuero / del bagual [...] Sangre y pus / que lo esmaltaban / habían formao / una ciénaga. / Y el pérfido / del bagual / parecía / una pintura... [...] Y enritorsido / en la ciénaga / daba música / e’ quejidos, / contrayéndose / el maldito [...] (1994: 28 y ss.).

* También el largo poema del “Solicitante descolocado” combina el dolor trágico de la clase obrera peronista después del golpe del ‘55, con la risa: “En el rebusque / cada vez me pica más / el bagre / vendo shakespeares usados / a un Moro sin entrañas // Descubro / inscripciones / no figurativas / en las letrinas de Altamira...” (2008: 16-17).

Reescritura

La reescritura es uno de los procedimientos fundamentales de la poética de Lamborghini, si no es el más importante y distintivo. Reescribir un texto es un acto de intrusión, mutación y permutación de los elementos constitutivos de una fuente; puede estar reescrita 1) con las mismas palabras del original ó 2) en otra selección léxica y/u otra sintaxis. En la primera modalidad, o “reensamblaje” con las mismas palabras del texto origen, “Eva Perón en la hoguera” y “Villas” son casos y modelo —es una reescritura “de segundo grado” (llamada por el autor “reescritura intratextual”)—. En el segundo modo —como ejemplo sirva *El solicitante descolocado*—, se trata de reescrituras “de primer grado”, o “reelaboraciones”. En palabras del propio Lamborghini: “en mis reescrituras hay una intrusión violenta en el interior del texto del modelo, de su materia verbal. El modelo es reescrito con sus propias palabras o en otra combinatoria y otra sintaxis” (Lamborghini, entrevista de Zapata, s/f). Valgan como ejemplo de reescritura estas dos tiradas en espejo: “El solicitante descolocado” (texto destino) y *El gaucho Martín Fierro* (texto origen) (reelaboración); y “Eva Perón en la hoguera” (texto destino) y *La razón de mi vida* (texto origen) (reensamblaje):

Aquí me pongo a cantar
Al compás de la vigüela,

}

Me detengo un momento
por averiguación de antecedentes

Que el hombre que lo desvela
Una pena extraordinaria
Como la ave solitaria
Con el cantar se consuela.

}

trato de solucionar importantísimos
problemas de estado;

Pido a los Santos del Cielo
Que ayuden mi pensamiento;
Les pido en este momento
Que voy a cantar mi historia
Me refresquen la memoria
Y aclaren mi entendimiento.

}

vena mía poética susúrrame contracto
planteo, combinación
y remate. [...]

(*El gaucho Martín Fierro*)

(“El Solicitante Descolocado”)

Este libro ha brotado de lo más íntimo de mi corazón. Por más que, a través de sus páginas, hablo de mis sentimientos, de mis pensamientos y de mi propia vida, en todo lo que he escrito, el menos advertido de mis lectores no encontrará otra cosa que la figura, el alma y la vida del General Perón y mi entrañable amor por su persona y por su causa. Muchos me reprocharán que haya escrito todo esto pensando solamente en él; yo me adelanto a confesar que es cierto, totalmente cierto.

Y yo tengo mis razones, mis poderosas razones que nadie podrá discutir ni poner en duda: yo no era ni soy nada más que una humilde mujer ... un gorrión en una inmensa bandada de gorriones... Y él era y es el cóndor gigante que vuela alto y seguro entre las cumbres y cerca de Dios [...].

(*La razón de mi vida*)

por él.
a él.
para él.
al cóndor él si no fuese por él
a él.
brotado ha de lo más íntimo. de mí a él:
de mi razón. de mi vida.
lo que es un cóndor él hasta mí:
un gorrión en una inmensa.
hasta mí: la más. una humilde en la bandada.
un gorrión y me enseñó:
un cóndor él entre las altas. entre las cumbres:
a volar.
si casi y cerca:
a volar [...]

(“Eva Perón en la hoguera”)

Búsqueda combinatoria. Es la aleatoria (azar) o la variatoria (como en las variaciones musicales, una búsqueda por la repetición con pequeñas alteraciones morfológicas o sintácticas) de los términos y partículas lingüísticas, dispuestos en distintas posiciones sintácticas en distintos versos, alterando de manera definitiva el orden y el sentido establecido en el texto origen. Puede verse, por ejemplo, en las variaciones sobre *Los siete locos* de Roberto Arlt realizadas en *Carroña última forma* [41 y ss.]. A diferencia de la reelaboración y el reensamblaje, la combinatoria es una búsqueda posicional “obsesiva”; explora exhaustivamente las distintas posiciones de los elementos de la fuente, variándola (y vareándola) en un juego transformador. Reescritura por búsqueda combinatoria de *¡Escucha, blanco!* de Franz Fanon:

malamente
se derrumba
los niños mueren como moscas en la laguna sopa aguas podridas 65
por mil se derrumban edificios construidos con proteínas
no las ven con dis-trofia dis-lexía malamente malamente
malamente malamente malamente malamente malamente mala mente
mala mente:
en el borde de la basura las proteínas escondidas jugando a

–El buzo tuvo que descender hasta la afacia
 dificultades para
 dis
 dis
 para rescatar las proteínas escondidas en la laguna de aguas
 el buzo se especializó en: doctor Fort de France 1925
 los niños segregados los cadáveres como moscas
 más tarde en psiquiatría
 los cadáveres de los chicos malamente
 mala mente
 mala mente
 [...]
 “Villas” (*Partitas*, 17–18)

Este procedimiento lleva a un extrañamiento sobre el discurso poético y sobre los lexemas en particular, que termina abriendo una brecha semántica a partir de una revisión y una reinterpretación de la semántica y significados establecidos y en juego en el texto origen.

Textos grotescos

Aunque lo grotesco (la conjugación de risa y horror, la última frontera de la parodia, la risa bufa que expresa la condición humana en situaciones límite) campea en toda la obra de Lamborghini, podemos observarlo puntualmente en el volumen *La risa canalla*, que expone su poética del grotesco en el poema “La moral del bufón”:

La mezcla, el remedo y el disfraz
 que a nosotros el Modelo inspira,
 anuncian, desde siempre, la tragedia.

Desde el reír, lo trágico mirado;
 la tragedia que empieza en la parodia,
 sigue en caricatura y da en grotesco.

La tragedia que cede su lugar
 a esas tres formas y, con ellas,
 se confunde en violento carnaval.
 (*La risa canalla*, 11)

Fragmento A:

que el asco y el horror sean impulso,
 reirán y a la vez vomitarán.
 (ídem, 15)

Fragmento B:

Vi al espantoso, hinchado, gliptodonte
en aquel barro ardiente resbalándose:
trastabillaba, hacía pie, pujaba.

Avanzaba jadeando y reculaba,
se erizaba su cresta, abría su boca
como si a vomitar se dispusiera.

Y vomitó su líquido blancuzco,
pegajoso, que a los ríos [vaginales] unióse
en la final vertiente del orgasmo.
(idem, 18)

Pero el grotesco no es pura escatología (imaginería y campo semántico), sino también pesadilla y absurdo de la condición humana contemporánea. En el fragmento A, el yo lírico es una prosopopeya: quien habla es Tiny, una cucaracha que ha sido “descubierta” por un productor de Hollywood para hacer “la película” (“Salté de la alacena al estrellato / gracias a un tal John Payson, productor / graduado en Harvard, que me descubrió” (15)). En el fragmento B, se trata de una “minicámara” que filma el orgasmo de una mujer por mandato de sexólogos y del rating para “Cerca de diez millones por TV, / golosos esperaron las imágenes: / tal un postre a servir después de la cena” (17). Es decir, no es sólo imagen o escena revulsiva, sino la construcción de una situación que es negativamente superadora de la parodia y de la caricatura en su necedad, su banalidad y trágica estupidez. Véase si no el discurso de la xenofobia en el “Comiqueo de la negación”

—Esa niña se ahoga mas no es blanca;
es oscura, seguro es una ilegal:
traga agua y se la traga el agua.

Estamos padeciendo, esta invasión
de gente sospechosa por su raza
o subraza; gente oscura, sucia.

(...) no es nuestra culpa lo que está pasando.
Es culpa de ellos que vienen y se quedan.
(*La risa canalla*, 24)

Es la risa canalla del bufón:

(Comiqueá, comiqueá: sólo en lo cómico
hallarás la salvación a tu locura;
mirá lo trágico desde lo cómico)
(idem, 83)

Textos paródicos

El concepto de parodia es complejo de ceñir en la obra de Lamborghini, quien la entiende como “burla y risa del Modelo”; como una burla distorsiva, que descascara toda pretendida seriedad y perfección. “La parodia es siempre una relación de semejanza y contraste con un Modelo determinado” (Lamborghini, 2003), es una relación que escapa a la definición tradicional de “relación burlesca”. Pero también se trata de la relación y unión de risa y dolor, que termina evolucionando de forma dramática —por la violencia, por la tragedia, por el horror— en grotesco. Además de la instancia de la parodia como herramienta de des-cubrimiento, los textos paródicos tienen un funcionamiento particular. En *Tragedias y parodias* (“Estanislao del mate”, “La ovejiada” [Ars poética], “En la laguna” (editados en 1994, escritos entre 1977 y 1990)) se condensa y se potencia la parodia de los gauchescos (que trabajaron sobre lo cómico como redil del dolor) (11), en una metaparodia que remeda a aquéllos, resaltando la actualidad de aquel procedimiento. Su visión particular de la gauchesca (2003, 2008) es la de un arte “bufón, arte payaso como hay pocos, género bufo, distorsivo”, que denuncia la injusticia y la crueldad entre lágrimas y risas, “entre muecas payasescas y guiños cómplices”; que alterna la bravura con la queja y la lástima (cf. Lamborghini 2003). En otras palabras: ver y relatar lo trágico desde lo cómico, mediante diálogos cargados de humorismo, en coyunturas de miseria y exclusión.

Para Lamborghini, Martín Fierro es “un bufón pero sus bufonadas viviseccionan la mentira del Sistema” (2003). También es crítico el lugar que ocupó progresivamente el poema, que crecía amenazando el ámbito de la poesía culta, “riéndose del Modelo y de sus aduladores” (2003):

Canta el pueblero... y es pueta;
canta el gaucho... y, ¡ay Jesús!,
Lo miran como avestruz,
su inorancia los asombra;
mas siempre sirven las sombras
para distinguir la luz.
(*El gaucho Martín Fierro*, v49–54)

En “La refalosa” (Ascasubi), ve el horror mostrado desde lo burlesco. En una inversión deconstructiva, propone a *Fausto* (Del Campo) como la burla suprema: la supuesta inocencia del gaucho Anastasio le muestra en realidad a la sociedad letrada y culta su esnobismo, su inadecuación, su condición pueblerina. Cuando el Modelo es tomado en solfa, se lo neutraliza o populariza. Ante el castigo de la risa, la perfección y la seriedad se transforman en impostura. La retórica e imaginería de Anastasio (Fausto “la agarró [a Margarita] de los cuadriles”) sabotean la estética del texto original y su recepción, des-sublimando la experiencia y el prestigio de la ópera. “Risa que abre una grieta en la

fachada de 'lo serio' cuando esto no pasa de ser más que una impostura" (Lamborghini, 2008: 14).

En "Vuelo del alma y faconaso 'e Dios" se parodia a Santa Teresa de Ávila ("Vivo sin vivir en mí") (12); en "El concierto del bagual", dos paisanos, en diálogo, con porrón de por medio como dictan las convenciones del género, desarrollan una relación: el *concierto* de marras —estructurado incluso en "alegro, adayio"— es un concierto de "los palos que le partían el cuero al animal" en la doma brutal ("Sangre y pus / que lo esmaltaban / habían formado / una ciénaga"; "y era una furia / el sonido / de palos / y garrotasos"). Este viraje hacia el horror se aleja de la **parodia** por la tangente de la crueldad hacia el **grotesco** y lo **trágico** ("Cuando espiró / en medio el charco, / aquel cuerpo / ansí achicado / se convirtió / en un niño...") ("El concierto del bagual", 1994).

Gran parte de la producción de Leónidas Lamborghini es paródica, es decir, en términos de Bajtín, se apropia del discurso de otro con una intención valorativa diferencial. Es una escritura cuyo referente es otro discurso. Esta orientación hacia la palabra la aleja de la densidad del mundo y las cosas, y el lenguaje trabaja, se representa, se comenta a sí mismo. La reescritura —representación aviesa de un discurso preexistente— también puede ser considerada dentro en la problemática de la ruptura con el referente "mundo" o "la realidad", lo que también la aloja en un verosímil discursivo cerrado: tema—variación, modelo—copia, origen—fuente.

Notas

(1) "Todos admiramos a Leónidas Lamborghini y todos lo hemos copiado. (...) Leónidas definió una exigencia en relación con la lengua que es única en nuestra literatura (...). No conozco otro poeta tan consciente de la propia tradición y a la vez no conozco en esta lengua un poeta que haya producido el corte que produjo Leónidas" (Ricardo Piglia, Homenaje a Leónidas Lamborghini, 2008); "la brutalidad me importó mucho menos que la 'fuerza' y un imaginario desbordante, irresistible, un fenómeno casi equivalente a lo que pudo ser la irrupción de un Sade en la tranquila literatura francesa". (Noé Jitrik, Revista *La Rana* n° 3); "Las reescrituras de Leónidas Lamborghini no son 'glosas' sino 'reescrituras', o sea operaciones mayores del discurso poético y, como tales, están atravesadas por mecanismos de destrucción verbal que resultan impresionantes". (Noé Jitrik, en Lamborghini, 2007).

(2) Osvaldo Aguirre (num. 13, 1989 y n 33, 1995); Daniel Freidemberg, Susana Cella, Ana Porrúa (en n 38, 1996: "dossier Leónidas Lamborghini"); Daniel Freidemberg (n° 27, 1993); Horacio González (n° 50, 1999).

(3) Tomamos los testimonios y declaraciones, entre otros, de los **textos escritos**: "La política y la historia en la ficción argentina" (ponencia de Leónidas Lamborghini); "El concepto de perfección es algo paralizante" (entrevista de Silvina Frieria); "Leónidas Lamborghini: entre la reescritura y la parodia" (entrevista de Miguel Ángel Zapata); "Leónidas Lamborghini: meditaciones del jugador" (entrevista de J. Desiderio); "Una notoria falta de épica" (entrevista de Carlos A. Maslato); "El poeta es alguien que le roba a la palabra el silencio" por Ángel Zapata; "El poeta que eligió la parodia" (entrevista de Silvina Frieria); "La política de la risa", entrevista de Mónica Curell; "Lo gauchesco como arte bufo" (artículo de Leónidas Lamborghini); "Yo era un monstruito" (entrevista de Silvina Frieria); y **audiovisuales**: Audiovideoteca de Buenos Aires: noviembre de 2004 (http://www.buenosaires.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura); s/d: <http://es.youtube.com/watch?v=3hwZbVsuWR0>;

(4) Con “universo peronista” nos referimos a que el yo lírico de una serie de obras pertenece a este imaginario político, ya sea por identificación del personaje (el caso de Eva Duarte de Perón en “Eva Perón en la hoguera”) o por la experiencia de la coyuntura (el Solicitante Descolocado y el Saboteador Arrepentido discurren en el escenario traumático post-'55; el Paciente monologa en el contexto de la proscripción del peronismo). Vale la aclaración de que su obra, sin embargo, no la consideramos “política” en el sentido de “militante” o partidario, ni en el sentido puramente temático (literatura social o de tesis). Como el autor dice, la política —una fuerza que lo llevó hasta el exilio en México por casi 20 años— fue, y es, una **presión**. La política como una presión, entonces, sobre su poética y sobre la reflexión estética: “Yo creo que lo que ha buscado uno es siempre una violencia sobre el lenguaje. Descargar la violencia de esta sociedad sobre el lenguaje” (Lamborghini en Raimondi).

(5) “La deconstrucción no es una operación crítica. La crítica es su objeto” (Derrida cit. por Culler, 216).

(6) Cf. Culler, 125.

(7) Tipo: propiedad del discurso literario que no tiene existencia concreta fuera de la reflexión teórica; son las categorías clave de las poéticas clásicas: poesía, prosa, épica, tragedia, comedia. Cf. Todorov, III.

(8) Cf. Romano Sued (2001) y Todorov (2004)

(9) No obstante la consideración cerrada de la poesía lírica como monológica, monovalente y subordinada a los lenguajes y géneros “oficiales” de Mijaíl Bajtín (quien consideró la novela como “aleph” dialógico y sincrético) (cf. Lachmann, 1997), optamos por el marco teórico bajtiniano porque en su caso lo paródico no está exento de responsabilidad ética y cognitiva frente ante los contenidos por parte del parodiante.

(10) Cf. Bajtín, 1993: apropiación y representación de un estilo ajeno con un sentido y propósito diferentes al original.

(11) Los gauchescos “vieron en las posibilidades de lo Cómico la fundamental de dar expresión profunda y verdadera, expresión en el límite, al dolor humano” (Lamborghini, 1994, 7).

(12) “...y está como china / impasiente e’ dirse’ el rancho... // –Repitiendo y repitiendo / que “muero porque no muero” / y que “muero porque no muero”... (“Vuelo del alma...”, 17).

Bibliografía

- Ainbinder, E. (2007, agosto 4). Las piedras dispersas (reseña de *El jugador, el juego*), *Revista Ñ*.
- Arán, P. O. et al. (Dir.) (2006). *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba: Ferreyra editor.
- Bajtín, M. (1993). *Problemas de la poética de Dostoievsky*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Belvedere, C. (2000). *Los Lamborghini. Ni “atípicos” ni “excéntricos”*. Buenos Aires: Colihue.
- Culler, J. (1992). *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra.
- Curell, M. (s/d). La política de la risa. www.ajudicial.org.ar, <http://www.elortiba.org/lambor2.html>, <http://www.revista-atmosfera.com.ar/atmosfera1/index.php>
- Desiderio, J.; Varela, M. & Villa, J. (2005). Leónidas Lamborghini: Meditaciones del jugador. *Atmósfera. Revista Virtual de Poesía*.
- Friera, S. (2005, febrero 16). El concepto de perfección es algo paralizante. *Página 12*.
- _____ (2006, diciembre 14). El poeta es alguien que le roba la palabra al silencio. *Página 12*.
- _____ (2008, junio 20). Yo era un monstruo (entrevista a Leónidas Lamborghini). *Página 12*.
- Genette, G. (2005). Muertos de risa. *Figuras V*. México: Siglo XXI.
- Lachmann, R. (1997). Prosa, lírica y dialogicidad (Mijaíl Bajtín). *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Nº 15-16*.

- Lamborghini, L. (1972). *Partitas*. Buenos Aires: Corregidor.
- _____ (1994). *Tragedias y parodias I*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- _____ (1995). El poder de la parodia. En *La Política y la Historia en la ficción argentina*. Santa Fe: Centro de Publicaciones Universidad del Litoral.
- _____ (2001). *Carroña última forma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- _____ (2003). El gauchesco como arte bufo. En *Historia crítica de la literatura argentina (T. 2): La lucha de los lenguajes*. Buenos Aires: Emecé.
- _____ (2004). *La risa canalla (o la moral del bufón)*. Buenos Aires: Paradiso.
- _____ (2005). *Odiseo confinado*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____ (2007). *El jugador, el juego*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____ (2008). *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*. Buenos Aires: Emecé.
- _____ (2008 [1971]). *El solicitante descolocado*. Buenos Aires: Paradiso.
- Molle, F. (2001). La reescritura permanente (prólogo). En Lamborghini, L. (2001), *Carroña última forma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Porrúa, A. (2001). *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Raimondi, S. (2007). Leónidas Lamborghini, una entrevista. *Y sin embargo magazine*, N° 17.
- Romano Sued, S. (2001). *Jan Mukarovsky y la fundación de una nueva estética*. Córdoba: epoKé ediciones.
- Somoza, P. (2008, octubre 11). La voz de un saboteador arrepentido. *ADNCultura*.
- Todorov, T. (2004). *Poética estructuralista*, Barcelona: Losada.
- Zapata, M. A. (s/f). Entre la reescritura y la parodia. www.jornaldepoesia.jor.br; <<http://www.elortiba.org/lambor2.html>>