

Jugar con el Modelo: Lamborghini lee y reescribe a Quevedo

María Elena Fonsalido
Universidad Nacional de General Sarmiento
Argentina
malenafons@yahoo.com.ar

Resumen:

En su lectura y reescritura de los clásicos, Leónidas Lamborghini pone en práctica lo que denomina "intrusión violenta". Opera, entonces, sobre uno de los sonetos más canónicos de Francisco de Quevedo, "Miré los muros de la patria mía". En su reescritura, y a través del manejo particular de la puntuación, logra la ruptura de la estricta sintaxis del poema, invierte las estrofas y transforma un poema de temática estoica en un texto que expone la decrepitud del hombre contemporáneo. De este modo, a partir de los materiales que le proporciona el clásico, su propio texto adquiere independencia.

Palabras clave: lectura; reescritura; clásico; intrusión violenta; puntuación

Playing with the Model: Lamborghini reads and rewrites Quevedo

Abstract:

In his reading and rewriting of the classics, Leónidas Lamborghini puts into practice what he calls "violent intrusion." He operates, thus, on one of Francisco de Quevedo's most canonical sonnets, "Miré los muros de la patria mía". In his rewriting, and through the particular administration of punctuation, he accomplishes the rupture of the strict syntax of the poem, inverts the stanzas, and transforms a poem with stoic theme into a text that exposes the decrepitude of the contemporary man. This way, on the basis of the materials provided by the classic, his own text gains independence.

Keywords: reading; rewriting; classic; violent intrusion; punctuation

Fecha de recepción: 30/05/2023

Fecha de aceptación: 30/06/2023



Introducción¹

Estas reflexiones surgen a partir de un análisis de caso. Las preguntas guía de un proyecto de investigación que estudia la lectura y la reescritura de los clásicos y que aparecen en cada nuevo texto, son, por un lado, por qué y cómo se lee un clásico, pregunta que se afina si se piensa cómo leen los que escriben: qué aspectos enfatizan, qué sentidos cambian, en qué procedimientos se focalizan. Por el otro lado, por qué el clásico sigue provocando reescrituras, qué implica rodearlo de un nuevo contexto y cómo genera y construye estas nuevas producciones. Decía Claudio Guillén: “Las palabras escritas son, en grado mayor o menor, palabras reescritas” (2005 [1985]: 207). De eso mismo se ocupa este trabajo: de las palabras reescritas.

La categoría de *reescritura* ha ido evolucionando. En la década del 60 Gerard Genette, en su libro *Palimpsestos* (1989 [1962]) planteó la necesidad de “ordenar” la reescritura como fenómeno, y proporcionó una taxonomía que permitió nombrar los diferentes elementos que la componen. En los años 70, en *La angustia de las influencias* (1991 [1973]), Harold Bloom analizó sus diversos “movimientos revisionistas” (19), como él los denomina, que estudian la relación texto canónico/texto contemporáneo desde el punto de vista de la *influencia*, concepto que descartamos porque implica una direccionalidad, una paternidad y una prevalencia del texto clásico por sobre el texto contemporáneo.² En los años 80, Guillén plantea la dinámica entre la comparatividad de las literaturas (ya sea espacial o temporal) y su relación con la historia y la teoría literarias. Puede advertirse un progreso en el interés que despierta el concepto: desde lo instrumental, a la interrelación, para llegar a lo que, para Guillén, serían dos categorías centrales que la reescritura pone en evidencia: la *heteroglosia*, o sea, la apertura a la pluralidad de lenguajes, y la *interhistoricidad*, entendida como *palimpsesto*, es decir, la absorción de un pasado enriquecedor desde el presente (2005 [1985]).

Por último, resulta productiva la postura de la crítica argentina Nancy Fernández, quien en los años 90 propone un concepto de reescritura con el que comulgo plenamente y que resumo aquí. Para Fernández, la reescritura es un “operador relacional generado desde la *repetición* y el *desplazamiento*” (1996: 30), una “deriva” que constituye un sistema literario con características propias y que polemiza con la idea de historia literaria concebida como linealidad. Destaca también que la reescritura deconstruye las nociones de

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación “Figuras de lector: Cervantes, Quevedo y la reescritura de los clásicos”, dirigido por la Dra. Clea Gerber en la Universidad Nacional de General Sarmiento. Agradezco la lectura que Facundo Nieto realizó de la primera versión.

² Para Guillén, “se trata de una forma conflictiva y familiar de intertextualidad, cuyo marco freudiano solo confirma su carácter compulsivo” (2005 [1985]: 345).

realidad y *contexto* y las relaciones que puedan establecerse entre ellas. Asimismo, considera algo que importa: se trata de una categoría que pone en evidencia el proceso lectura/escritura. Esto resulta altamente significativo, dado que adhiero a concebir la reescritura como la escritura de una lectura propia; dicho con sus palabras: un “desliz productivo de la significación no encapsulada” (30).³

Propongo, entonces, considerar la reescritura del clásico como un doble movimiento: en una proyección hacia el futuro, el texto ofrece su enorme productividad estructural, retórica, sintáctica, semántica y hasta morfológica; en una vuelta hacia el pasado, el poeta contemporáneo encuentra en la forma clásica un modo de representar su presente, situación que lo conforma como lector privilegiado. Considero que esta vuelta al pasado es un gesto autoconsciente, es decir, una intención expresa de seleccionar qué reescribir (texto, género, autor), cómo reescribirlo (parodia, cita, alusión, apropiación de procedimiento, *etc.*) y, sobre todo, para qué reescribir. También creo que el *status* del nuevo texto es independiente del anterior y no aspira a competir con él, sino que encuentra en el clásico su detonante a través de algún elemento *formal* que su lectura detecta: un campo semántico, una sintaxis, un uso especial de alguna figura retórica, hasta una determinada métrica.

Variadas son las actitudes o gestos con los cuales se produce este acercamiento al texto clásico. Distingo, principalmente, dos: el *gesto canonizador* y el *gesto deconstructor*. Un ejemplo claro del primero es el que realiza Octavio Paz, quien en su libro *Homenajes y profanaciones* de 1960 se propone la escritura de un “soneto de sonetos” (1989: 151). Este modo de superlativo bíblico, que remeda el *Cantar de los cantares* salomónico, propone como punto de partida un soneto de alto grado de canonicidad: “Cerrar podrá mis ojos la postrera...” de Francisco de Quevedo. El texto clásico, por su carácter de tal, no necesita mayor encumbramiento. Sin embargo, al armar su propio canon el poeta contemporáneo señala cuál es el texto que privilegia para su poética.

En el marco del segundo gesto es que propongo analizar un caso: el de Leónidas Lamborghini leyendo y reescribiendo un soneto de Francisco de Quevedo. Este poeta interesa especialmente para responder algunas de las cuestiones planteadas porque, además de ser un enorme lector de la tradición y de ser autor de reescrituras, ha elaborado una verdadera teoría de este procedimiento. Esta teoría fue apareciendo

³ Los conceptos de Fernández remiten sin violencia a la categoría de Deleuze de *repetición*: “no es añadir una segunda o tercera vez a la primera, sino llevar la primera vez a la ‘enésima’ potencia” (1995 [1969]: 50). Esta posibilidad es la que importa: encontrar en el texto base sus potencialidades para después expresarlas, desarrollarlas y elevarlas. Este procedimiento no es copia simple, sino que posibilita que la nueva obra encuentre su identidad potenciando la anterior.

fragmentariamente en diversos libros hasta que en 2007 la “sistematizó” y publicó en su libro *El jugador, el juego*. Como es fácil advertir, este título anticipa parte de la respuesta a la pregunta de por qué reescribir: para Lamborghini, la reescritura es, en parte, eso: un juego, juego que, según confiesa, “he venido practicando como un ajedrecista solitario, durante tan largo tiempo que ya he perdido la cuenta” (2007: 9).

El crítico Gerardo Jorge periodiza la poesía de Lamborghini en tres etapas: la primera, de 1955 a 1971, es la que denomina etapa peronista. Hablar de Lamborghini es hablar de uno de los primeros y más importantes nombres de la poesía de la resistencia peronista, es decir, uno de aquellos intelectuales que en los 60 y los 70, desde una concepción vanguardista, militaron el peronismo en sus textos. Esta primera etapa, entonces, coincide con la etapa de la proscripción. Además de tener en cuenta este aspecto ideológico, desde un punto de vista más relacionado con el texto propiamente dicho, de acuerdo con Ana Porrúa, este momento se caracteriza porque “la imaginación literaria se modela a partir de la figura de la *escucha*. La reconstrucción de un ejercicio, el de escribir, debe entenderse entonces como una forma de la audición” (2001: 21, destacado en el original). De este modo explica que Lamborghini trabaje sobre tangos, sobre la gauchesca, el himno nacional o la marcha peronista. Libro emblemático de esta etapa es *Las patas en las fuentes*, de 1965.

La segunda etapa, siempre según Jorge, se extendería desde 1972 hasta 2001 y es la que nos interesa, la de las reescrituras. A la opción política de la que se habló más arriba, Lamborghini sumó su actividad periodística y su breve participación como funcionario de la Secretaría de Cultura durante el gobierno de Héctor Cámpora. Esta situación lo obligó a exiliarse durante la última dictadura. Como tantos otros intelectuales argentinos, el poeta vivió desterrado desde 1977 hasta 1990 en México.

Resulta sugestivo que la etapa de las reescrituras coincida con este destierro. Y mucho más que, durante esta época tan dura, sea cuando Lamborghini se vuelva a leer la tradición. Afirma Porrúa que en este momento de su producción “hay dos voces que arman un contrapunto peculiar, la del texto previo y la del autor. Quizá, en este caso, la figura del poeta, más de la que el que escucha, es la del que lee” (2001, 28-9). Estas lecturas producen la parodia y las reescrituras, lo que el propio Lamborghini, en conversación con Hernán Fontanet-Villa denomina “mis dos líneas de trabajo en México” (2002: 462). El detalle de que estas lecturas y reescrituras se hayan realizado en el exilio puede parecer anecdótica, si no se considera que la vuelta a la lectura de clásicos del Siglo de Oro, y su consiguiente reescritura, puede verse también en otros poetas argentinos desterrados, como por ejemplo Juan Gelman en el caso de los místicos, de la lengua sefaradí o del mismo Francisco de Quevedo. Como si la pérdida de la raíz territorial que implica el exilio impulsara a los poetas

a la búsqueda de la raíz lingüística que no se les puede arrebatar.⁴ En el caso de Lamborghini, estas lecturas resultan un modo de supervivencia: “¿Cómo soportar [...] el recuerdo de esta humillación y el tufo de sangre remanente del río? ¿Cómo?, me pregunto sabiendo la respuesta: jugando este juego de mi invención” (2007: 11).

En la que Jorge denomina tercera y última etapa, desde 2001 hasta 2009, año en el que Lamborghini muere, aparecen elementos de las dos anteriores. Podríamos agregar que, en estos últimos textos, aparece “sistemizada” su teoría de la reescritura, expuesta, entre otros textos, en “El gauchesco como arte bufo”, de 2003; *El jugador, el juego*, de 2007 y también los tributos a autores clásicos que lo han acompañado desde siempre (Dante, Quevedo, Carroll), publicados en *Encontrados en la basura*, de 2006.

Leer para reescribir

Según testimonia Gerardo Jorge, recopilador de las reescrituras de Lamborghini, el poeta había afirmado: “Como lees, escribís” (2011: 11). Y en otra entrevista confirma la idea: “Es la lectura la que reescribe” (García Helder 1996: 17). Pues bien, ¿cómo lee Lamborghini el clásico? La respuesta, podría decirse, es casi generacional. Quiero decir que lee como los poetas latinoamericanos que son sus contemporáneos: el chileno Nicanor Parra, el brasileño Haroldo de Campos, el nicaragüense Ernesto Cardenal, el argentino Juan Gelman. Resulta interesante considerar esta lectura desde la perspectiva de Silviano Santiago, quien desdeña la categoría de Bloom de *influencia* como también la de *fuentes*, ya que, en su concepción, “no presenta en su esencia diferencia alguna con el discurso neocolonialista: los dos hablan de economías deficitarias” (2012 [1971]: 67).⁵ Santiago define, entonces, el gesto de la reescritura del clásico en América latina como un *entre-lugar*: “entre la prisión y la transgresión, entre la sumisión al código y la agresión, entre la obediencia y la rebelión, entre la asimilación y la expresión” (2012 [1971]: 76). En este incómodo espacio, Lamborghini, literalmente *desarma* el clásico. Le gustaba citar a Coleridge, el poeta inglés del Romanticismo, quien había afirmado que, para él, las obras maestras eran “pirámides” de las cuales no se podía mover ni una piedra, porque se venían abajo.

La operación de Lamborghini consiste, precisamente, en quitar las piedras del monumento, provocar que se venga abajo y *jugar* con esa materialidad, como un niño que

⁴ Así explica Juan Gelman, la situación en el prólogo a *Dibaxu*: “Escribí los poemas de *dibaxu* en sefardí, de 1983 a 1985 [...] Como si la soledad extrema del exilio me empujara a buscar raíces en la lengua, las más profundas y exiliadas de la lengua” (1994, escolio).

⁵ Esta respuesta no resulta llamativa si se tiene en cuenta que Bloom ejerció toda su vida de profesor en universidades de los países centrales, desde las que propone un canon de 26 escritores, la mayoría de los cuales pertenecen a esos mismos países; mientras que Santiago dio clases en América Latina y estudió escritores de estas latitudes.

desarma su juguete para ver de qué está hecho. Lamborghini denomina “Modelo” a su juguete. Como afirma Daniel Freidemberg: la suya es “una poesía de materiales” (1999: 204). Y si jugar con el clásico ya es una provocación de por sí, asume un segundo desafío: no solo deconstruye las “pirámides más altas” (la gauchesca argentina, la poesía del Siglo de Oro español, el himno nacional), sino que también aparecen textos no literarios a los que transforma en literatura porque los lee como literatura: el ejemplo más acabado quizá sea la reescritura de *La razón de mi vida*, de Eva Perón, que se transforma en su poema “Eva Perón en la hoguera” (1972).

También es interesante subrayar es que Lamborghini comienza a desarrollar su práctica en la década del 50, antes de que la escuela francesa de Deleuze, Derrida o Kristeva proponga los conceptos de *rizoma*, de ausencia de texto original o de *intertextualidad*. Para Freidemberg,

a principios de los 70 ha empezado a difundirse la noción de intertextualidad y la idea de la desaparición del autor [...] Lamborghini deviene en un impensado experimentador *avant la lettre* [...] ya que a fines de los 50 percibía y exploraba cuestiones tales como la prevalencia de lo metonímico sobre lo metafórico y del signifiante sobre el significado, o bien la idea de que la representación es imposible y la de que todo discurso es ficcional (1999: 208).

El poeta también se adelanta a categorías como la de *carnavalización*, ya que la pone en práctica con la gauchesca antes de que este concepto sea difundido en nuestro país.

Por supuesto, estamos bien lejos de una concepción de la poesía centrada en la subjetividad, en el sentimiento, en el poema desconectado del conflicto social o producto de la “inspiración” que aspira a la “belleza” (Freidemberg 1999). Este modo de concebir la poesía se complementa con un total rechazo a la idea del “texto definitivo”. De hecho, el propio poeta reescribe sus textos para cada edición nueva de sus libros. Según Ana Porrúa, “el poeta no es un médium [...], sino más bien *el que lee de manera distinta algo que ya existe* y lo hace de manera consciente” (2001: 206, destacado mío). De este modo, las reescrituras de Lamborghini resultan interesantes, ya que tienen como base una lectura de la tradición desde la post-vanguardia (Porrúa 2001). La tradición literaria, entonces, no es para Lamborghini un cauce en el que quiera inscribirse, como indicaría la postura tradicional; ni tampoco algo que deba ser eliminado, como postulaban las vanguardias. En su concepción “la tradición es lo que debe ser reescrito porque tiene algo para decir” (Porrúa 2001: 216), concepción que coincide con Italo Calvino en su famoso texto “Por qué leer los clásicos”



(1991).⁶ Veo en esta afirmación uno de los postulados en los que me baso: la potencia del clásico, que sigue generando textos, aun en contextos lejanos en el tiempo y en el espacio. Uno de sus primeros libros, *Las patas en las fuentes* de 1965 remite, como es obvio, a la frase despectiva con la que la oligarquía argentina se refirió a la movilización obrera del 17 de octubre de 1945, pero también, según Freindemberg, a “ir a las fuentes [literarias], pararse en el terreno básico” y, además, en ir a las fuentes de la manera más irreverente que sea posible (1999: 203). De este modo, frente a Lamborghini, conviene repensar las relaciones entre tradición y vanguardia. En palabras de Ricardo Piglia, “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 haya producido Leónidas” (1996 [1992]: 24).

El clásico

Si hay una forma poética que ofrece un “chaleco de fuerza”, esa es el soneto. Y si hay un maestro del soneto en la lengua castellana, ese es Francisco de Quevedo. La “pirámide” que Lamborghini quiere deconstruir en este caso es alta y pesada: una de las formas poéticas más tradicionales de occidente, elaborada por uno de sus poetas más canónicos.⁷ Y si el género, por definición, constriñe, la sintaxis que exige lo hace aún más. Precisamente comentando la sintaxis de los sonetos de Quevedo, afirma el crítico español Fernando Lázaro Carreter: “el artista barroco tiene muy mediatizados los límites de su anarquía [...] Quevedo ha hecho correr su violenta decisión por bien estrictos canales” (1978: 297). Esta sintaxis apretada va a ser uno de los “blancos” favoritos de Lamborghini, uno de los elementos del poema que va a hacer “estallar”.

El hipotexto sobre el que trabaja Lamborghini en esta ocasión es uno de los sonetos morales más canónicos de Quevedo, dado a conocer por primera vez en 1613 en el *Heráclito cristiano*:⁸ “Miré los muros de la patria mía”. El soneto, que tiene una bibliografía abundante,⁹ fue recuperado en 1648 por el primer editor de Quevedo, José González de

⁶ “Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir” (Calvino, 1995 [1991], 15).

⁷ En otro lugar (Fonsalido 2009), me ocupé de la reescritura que Lamborghini realiza del soneto hipercanónico “Cerrar podrá mis ojos...”

⁸ El *Heráclito cristiano* es una serie de 40 poemas (sonetos, silvas, estancias, canciones) que Quevedo, al uso de su época, denomina *salmos*. Aparecen en Madrid en forma de cuadernillo que el poeta envía a su tía Margarita de Espinosa el 3 de junio de 1613 (Jauralde Pou 1999): “El conjunto de poemas [...] se distribuye claramente en dos grupos: los de inspiración religiosa y los que merodean insistentemente en torno al tema de la muerte y la vanidad de los bienes terrenos, *incluyendo la propia presencia física, el cuerpo*” (Jauralde Pou 1999: 296, destacado mío).

⁹ Entre otros críticos ilustres, lo han analizado y comentado Dámaso Alonso, José Manuel Blecua, Francisco García Lorca, Pablo Neruda, Ignacio Arellano, Lía Schwartz y Pablo Jauralde Pou.



Salas, quien lo publica después de la muerte del poeta en el *Parnasso español, monte en dos cumbres dividido. Con las nueve Musas castellanas, donde se contienen poesías de don Francisco de Quevedo y Villegas, caballero de la orden de Santiago*, en el apartado de la musa Polimnia.

Miré los muros de la patria mía

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes ya desmoronados
de la carrera de la edad cansados
por quien caduca ya su valentía.

Salime al campo: vi que el sol bebía
los arroyos del hielo desatados,
y del monte quejosos los ganados
que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi casa: vi que amancillada
de anciana habitación era despojos,
mi báculo más corvo y menos fuerte.

Vencida de la edad sentí mi espada,
y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte.

(Quevedo, 2007 [2002]: 88)

El poema ha sido considerado por muchos críticos como una cumbre del senequismo español. En su edición del salmo, James Crosby (2019 [1981]) cita el hipotexto de Quevedo: la epístola número XII de Séneca, a Lucilio. En ese texto, Séneca escribe: “Adonde quiera que vuelva, veo la evidencia de lo avanzado de mi edad” (citado por Crosby 2019 [1981]: 123). Más adelante, al encontrar uno de sus esclavos y no reconocerlo, pregunta: “¿Quién es este vejete decrépito?” (123). Resalto este punto, porque en el soneto de Quevedo, “lo avanzado de la edad” es solo uno de los elementos que presagian la muerte, mientras que para Lamborghini será central.

La estructura del soneto de Quevedo es, en palabras de Christian Wehr, una “ordenación anticlimática” (2017: 174). Quevedo invierte la enumeración amplificada heredada de los clásicos (de menor a mayor), por una enumeración decreciente, es decir, de mayor a menor y del exterior al interior: la patria, el campo, la casa, el cuerpo. Este uso de la enumeración le da al poema una “estructura episódica” (Wehr 2017: 213), un “movimiento dramático en cuatro tiempos” (Jauralde 2007 [2002]): 86), que pasea al lector por la meditación sobre la patria, la contemplación del campo, la entrada a la casa, hasta llegar a la visión del cuerpo despojado. El tema del poema, como en otros casos, está prácticamente definido por el título con el que lo edita González de Salas en el *Parnasso*:



“Enseña cómo todas las cosas avisan de la muerte”. Conviene recordar que en la cosmovisión estoico-cristiana de Quevedo tener los ojos puestos en la muerte es una garantía de virtud, una especie de faro que ilumina el camino de la vida en pos de una eternidad.

La reescritura

¿Qué hace Lamborghini con los “materiales” del soneto una vez que su lectura lo deconstruye?, ¿cuáles son los ladrillos de la pirámide que privilegia su lectura?, ¿qué hace con estos “ladrillos”?, ¿cómo mete, literal y literariamente, las patas en las fuentes (literarias)? El poeta, sumamente autoconsciente de su práctica, lo explica así en un reportaje:

yo tomo modelos y los reescribo con sus propias palabras, solo que con otra combinatoria y con otra sintaxis. No hay tangenciación con el modelo, sino intrusión violenta [...] En la reescritura como intrusión el Modelo es llevado nuevamente al caos original, de modo de practicar otra vez con él las operaciones del azar (García Helder 1996: 16).

Para Lamborghini, el resultado es que “El Modelo respira de nuevo, rompe su chaleco de fuerza, vuelve a delirar a pleno” (17).

Estas “intrusiones violentas” son realizadas a través de combinatorias, repeticiones, permutaciones, variaciones con una herramienta esencial: la puntuación como modificadora de la sintaxis. Una puntuación que, en principio podría parecer caprichosa, pero que, como último efecto, logra una poesía de la textura. Una poesía que obliga al lector a detenerse en cada palabra, en cada frase, en cada sonido. La deconstrucción del Modelo es una actividad gozosa. Afirma Lamborghini en “El Jugador, el juego”: “Juego, penetro la materia del Modelo. Traspaso sus límites. Su magma verbal se agita. Su gramática estalla [...] La sensación de libertad es muy grande” (2007: 20).

La reescritura se titula “La espada, el báculo” y apareció con ligeras variantes en *El riseñor* (1975), *Episodios* (1980), *Las reescrituras* (1996), *El jugador, el juego* (2007) y *El genio de nuestra raza. Las reescrituras* (2011).

La espada, el báculo¹⁰

I

lo que vencida por la edad: la espada.
lo que se queja: el báculo más corvo y menos. lo que
la sombra hurta. los ojos

¹⁰ Considero última versión, es decir, la que aparece publicada en *El genio de nuestra raza. Las reescrituras*, de 2011.



que no hallan.
el recuerdo menos. la espada
menos.

II

por quien caduca ya. más corvo y.
lo que no halla
en qué. la espada menos fuerte. lo quejoso del báculo.
lo que la muerte desmorona: ojos.

III

recuerdo de la muerte: los arroyos
del yelo. lo que la sombra. los despojos. el
yelo en que los ojos. el monte. la espada. ya:
de yelo.

IV

lo que la sombra hurtó: la luz.
la luz de la espada. lo más del báculo.
los muros fuertes. la edad por quien:
la valentía.

V

el sol bebía: los arroyos. los ganados ya
desmoronados. el yelo de los ojos. del báculo. el yelo
del monte. de la sombra.

VI

de la carrera de la edad. la carrera del báculo
cansado. del monte. la carrera
de la espada. de los ganados. la carrera del sol
cansado. de las sombras. la carrera de la luz. del yelo
la carrera de los muros cansados. de los arroyos
de la edad:
cansados.

VII

entré y salime: vi que con sombras. miré.
entré en mi casa: anciana amancillada. salime
al campo: vi que el sol. miré. entreme: vi.
salime.

VIII

poner la luz. el báculo.
poner los muros. el monte. poner
la habitación. la casa. poner
la espada. el recuerdo. poner los ojos:
poner en qué.
(Lamborghini, 2011 [1975]: 27-8)

Como puede advertirse, la reescritura opera sobre diferentes niveles del texto clásico. En primer lugar, de la lectura de “La espada, el báculo”, no se desprende una idea moralizante



ni un planteo que responda a una escuela filosófica. Las operaciones que Lamborghini realiza sobre el texto de Quevedo cambian totalmente el tema del soneto. El poema de Lamborghini es un texto representativo de la conciencia del hombre contemporáneo que vive la decadencia de la vida sin esperar nada después: “poner los ojos:/ poner en qué”.

El primer procedimiento significativo para lograr este cambio en el tema es el título. A diferencia de Quevedo, que simplemente numera su salmo, Lamborghini lo titula con dos de los elementos que el poeta español había utilizado en su enumeración de las cosas que le señalaban la cercanía de la muerte. En el soneto, el báculo y la espada, que bien pueden ser leídos metafóricamente como la alusión a la virilidad del poeta, aparecen al final, como la constatación definitiva de la decadencia. En el texto de Lamborghini, en cambio, estos dos elementos del campo semántico se resignifican. Lo que en Quevedo era una alusión, aquí se potencia a través de la repetición, que atraviesa el poema. La espada es mencionada siete veces y el báculo, seis, sin considerar el título. De este modo, el nihilismo de descartar hasta el pensamiento de la muerte como guía, está provocado por la decadencia de la virilidad, por la debilidad corporal, que aparece focalizado en la primera estrofa. Todo lo que era ruina en Quevedo, todo lo que estoicamente llevaba al pensamiento de la muerte como fin natural (los muros caídos, el campo oscurecido, el deshielo, la casa amancillada) se transforma aquí en subsidiario de la decadencia física.

Por eso es que la estructura del soneto aparece invertida en el poema contemporáneo: la “ordenación anticlimática” de Quevedo es bruscamente invertida en Lamborghini: se parte de la corporalidad, que en el soneto aparecía recién en los tercetos, y se la constituye en eje del poema. Los cuartetos del soneto se deconstruyen después de reescribir los tercetos. En esta inversión también opera el uso de los verbos: Quevedo “salía” al campo a verificar el desmoronamiento de las cosas y luego “entraba” a su casa a comprobarlo. Lamborghini “entra” primero a la casa, donde todo es ruina y sale después al campo: “salime”. Siempre respecto de los verbos, esta es la única estrofa de la reescritura en la que aparece la primera persona. Resulta sintomático que la primera persona solo aparezca en la casa, metáfora corporal, vista como “anciana amancillada”

La “marca” para lograr estos efectos la constituyen la puntuación funcional a la repetición y el corte. El efecto de la puntuación, que hace estallar la sintaxis quevediana, nos obliga a detenernos en cada una de las palabras, que funcionan como imágenes repetidas y lo que podía leerse como una secuencia cinematográfica, se transforma en el poema argentino en una serie de fotogramas sueltos que focalizan siempre en lo mismo. Para este “montaje”, el instrumento es la puntuación, que funciona como moviola de corte, desarma la secuencia y pone en evidencia cada elemento: “la espada”; “el báculo más corvo y menos”; “los arroyos”; “los despojos”. A este uso de los puntos, muy habitual en su poesía, el



argentino suma también otro de los signos de puntuación que utiliza con frecuencia para realizar los cortes: los dos puntos. En este caso, los dos puntos anticipan la “explicación”: “lo que vencido por la edad: la espada”; “lo que la muerte desmorona: ojos”.

En “El jugador, el juego”, el Modelo le dice al poeta: “Sí, soy Perfecto, pero en tu reescritura, sigo aprendiendo” (Lamborghini 2007: 14). Este aprendizaje tiene que ver con los materiales que ofrece el clásico. Estos materiales sufren las intrusiones violentas que los cortan en pedazos, que los re-componen en otros planteos, otras ideologías: la muerte dejó de ser faro moral que ilumina la vida, porque no hay otra vida. Lo que hay es solo decadencia, mancha, “menos”, “cansancio”, “sombra”. Los mismos elementos que sostenían una concepción vital en el siglo XVII, al ser objetos de la intrusión violenta, exhiben una sintaxis rota, focalizan en el fragmento, se prestan, en fin, a mostrar el desamparo del hombre del siglo XX. El poema de Lamborghini ejemplifica que la reescritura no funciona como un texto subsidiario, sino que, al tiempo que ratifica la potencia productiva del clásico, exhibe su independencia y configura con los materiales canónicos su decir propio.

Bibliografía

- Bloom, Harold (1991 [1973]). *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila.
- Calvino, Italo (1995 [1991]). “Por qué leer los clásicos”. *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets, pp.13-20.
- Crosby, James (2019 [1981]). “Comentario al Salmo 17”. Quevedo, Francisco de. *Poesía varia*. James Crosby (ed.), Madrid, Cátedra.
- Deleuze, Gilles (1995 [1969]). “Repetición y diferencia”. Foucault, Michel y Deleuze, Gilles. *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, Barcelona, Anagrama.
- Fernández, Nancy (1996). “Fiesta y cuerpo: algunas reescrituras de Civilización y Barbarie”. Elisa Calabrese y otros. *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 29-52.
- Fonsalido, María Elena (2009). “Variaciones sobre un soneto. Lamborghini reescribe a Quevedo”. Ferreyra, Sandra y María Elena Fonsalido (comps.). *Palabras cruzadas. Dimensiones culturales de la lengua y la literatura*, Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 141-152.
- Fontanet-Villa, Hernán Jaime (2002). “Leónidas Lamborghini. Parodia, ironía y ruptura contra la expulsión” (capítulo V). *Poéticas el exilio: Micharvegas, Constantini, Gelman, Lamborghini, Urondo y Sylvestre*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.



- Freidemberg, Daniel (1999). "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman". Susana Cella (dir.). *La irrupción de la crítica*. Noé Jitrik (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina, Volumen X*, Buenos Aires, Emecé, pp. 183-212.
- García Helder, Daniel (1996). "Nada que ver con la belleza", entrevista a Leónidas Lamborghini. Dossier Leónidas Lamborghini. *Diario de poesía* número 38, Buenos Aires, invierno de 1996, pp. 16-17.
- Genette, Gérard (1989 [1962]). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Guillén, Claudio (2005 [1985]). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets.
- Jauralde Pou, Pablo (2007 [2002]). "Comentario". Quevedo, Francisco de. *Antología poética*. Pablo Jauralde Pou (ed.), Madrid, Austral, pp. 86-87.
- . (1999). *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia.
- Jorge, Gerardo (2011). "20 entradas sobre Lamborghini y sus reescrituras". Lamborghini, Leónidas (2011 [1996]). *El genio de nuestra raza. Las reescrituras*, Buenos Aires, Mansalva, pp. 7-19.
- Lamborghini, Leónidas (2011 [1996]). *El genio de nuestra raza. Las reescrituras*, Buenos Aires, Mansalva.
- . (2007). *El jugador, el juego*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- . (2006). *Encontrados en la basura*, Buenos Aires, Paradiso.
- Lázaro Carreter, Fernando (1978 [1956]). "Quevedo, entre el amor y la muerte. Comentario de un soneto". *Papeles de Son Armadans I*, N° 2, mayo de 1956. Sobejano, Gonzalo. *Francisco de Quevedo*, Madrid, Taurus, Serie "El escritor y la crítica", pp. 291-299.
- Piglia, Ricardo (1996 [1992]) Dossier Leónidas Lamborghini. *Diario de poesía* número 38. Buenos Aires, invierno de 1996, p. 24.
- Porrúa, Ana (2001). *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Quevedo, Francisco de (2007 [2002]), *Antología poética*. Pablo Jauralde Pou (ed.), Madrid, Austral, p. 88.
- Santiago, Silviano (2012 [1971]). "El entre-lugar del discurso latinoamericano". Estupiñán, Mary Luz y Rodríguez Freire, Raúl (traducción, presentación y edición). *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago*, Santiago de Chile, Escaparate, pp. 57-76.
- Wehr, Christian (2017). *Meditación espiritual e imaginación poética. Estudios sobre Ignacio de Loyola y Francisco de Quevedo*, Madrid, Vervuert.

