

# Poéticas de la reescritura: Héctor Viel Temperley y Leónidas Lamborghini\*

Fecha de recepción: 09 de septiembre de 2014

Fecha de aprobación: 21 de septiembre de 2014

## Resumen

En el presente ensayo se contrastan las poéticas de Héctor Viel Temperley y Leónidas Lamborghini a partir de las nociones de *subjetividad* y *experiencia* que los autores construyen en dos textos claves de sus respectivas obras, en el contexto de la poesía argentina de los 60's: *Hospital Británico* (1986) de Viel Temperley, y *Carroña última forma* (2001) de Lamborghini. Ambas operan como una *summa* poética que actualiza su trayectoria desde de una visión carnavalesca y autoperódica de la figura del poeta y la poesía, por un lado; intimista y confesional, por otro, pero de acuerdo con un horizonte de sentido común: el de la *reescritura* como un modo de producción de la textualidad en tanto que dispositivo de mediación entre la obra y la vida del escritor.

**Palabras Clave:** poesía argentina, Héctor Viel Temperley, Leónidas Lamborghini, reescritura, subjetividad, experiencia.

---

\*Artículo de reflexión

**Citar:** Hernández O., B. (julio-diciembre de 2015). Poéticas de la reescritura: Héctor Viel Temperley y Leónidas Lamborghini. *La palabra*, (27),127-146.

**Biviana Hernández O.**  
Pontificia Universidad Católica  
de Chile – Santiago  
biviana.hernandezz@gmail.  
com

Docente Pontificia Universidad Católica  
de Chile

## Poetics of rewriting: Héctor Viel Temperley and Leónidas Lamborghini

### Abstract

This article inquires into the poetics of Héctor Viel Temperley and Leónidas Lamborghini based on the notions of *subjectivity* and *experience* that the authors develop in two central texts belonging to their respective oeuvres within the context of the 60's Argentine poetry: Viel Temperley's *Hospital Británico* [*British Hospital*] (1986), and Lamborghini's *Carroña última forma* [*Carrion last form*] (2001). Both act as a poetic *summa* that update their oeuvres from a carnivalesque and autoperodic vision of the poet and poetry, on the one hand; and on the other hand, from an intimate and confessional vision. Nevertheless, they are always in agreement at a mutual horizon: that of *rewriting* as a means of production and closure of textuality, as a *mediation* device between the literary work and the writer's life.

**Key words:** Argentinean poetry, Héctor Viel Temperley, Leónidas Lamborghini, rewriting, subjectivity, experience.

## Poétiques de la réécriture: Héctor Viel Temperley et Leónidas Lamborghini

### Résumé

Cet essai propose de comparer les poétiques d'Héctor Viel Temperley et Leónidas Lamborghini à partir des notions de *subjectivité* et *expérience*, que les auteurs construisent autour de deux textes clés de leurs œuvres, dans le contexte de la poésie argentine des années 60 : *Hospital Británico* [*Hôpital Britannique*] (1986) de Viel Temperley, et *Carroña última forma* [*Charognes dernière forme*] (2001) de Lamborghini. Les deux œuvres sont une *summa* poética qui actualise la trajectoire des auteurs, d'une part depuis une vision carnivalesque et auto-parodique de la figure du poète et de la poésie et, d'autre part, depuis une vision intimiste et confessionnelle. Ces deux visions ont un objectif commun : la *réécriture* comme moyen de production de la textualité et en tant que dispositif de *médiation* entre l'œuvre et la vie de l'écrivain.

**Mots clés:** poésie argentine, Héctor Viel Temperley, Leónidas Lamborghini, réécriture, subjectivité, expérience.

## Para comenzar

Una de las lecturas de mayor consenso de la crítica literaria reciente propone que la poesía argentina de los 60's<sup>1</sup> estuvo signada por dos tendencias tan confluyentes como, en algunos casos, contrapuestas: por un lado, la emergencia de escritores comprometidos en la lucha política de izquierda, y, por otro, la emergencia de una escritura de la cotidianeidad de lenguaje coloquial, donde la preocupación vanguardista, ligada al viejo surrealismo por hacer de la vida poesía y viceversa, era tomada como imperativo de acción. Para Daniel Freidemberg, la tendencia a una poesía coloquial es una constante de los años 50 y 60 en casi toda Hispanoamérica, difundida bajo el marbete de "poesía conversacional", "exteriorismo" o "antipoesía", siendo sus principales cultores Ernesto Cardenal, Nicanor Parra, Roberto Fernández Retamar, Herberto Padilla, Mario Benedetti, José Emilio Pacheco, Enrique Lihn, Roque Dalton, Antonio Cisneros y Luis Rogelio Nogueras, entre los principales. En Argentina, y en parte también en Uruguay, esta tendencia presen-

taría, según el crítico, algunos rasgos que la distinguirían del resto de la región, donde sería resultado, en la mayor parte de los casos, de una asimilación de lecturas de los poetas anglosajones (Pound, Yeats, Williams) que José Emilio Pacheco daba en llamar "la otra vanguardia" o la del "británico modo". En Argentina las fuentes serían principalmente César Vallejo, algunos integrantes de las vanguardias (Borges y González Tuñón) "y, con una muy particular incidencia, las letras del tango" (1999, p. 190), en lo que se diferenciaría del aspecto "prosístico" que la poesía conversacional presentaría en Chile, Cuba, Nicaragua o México.

A renglón seguido, agrega que esta tendencia se construiría a la base de apropiaciones más o menos paródicas de fuentes discursivas, tales como las letras del tango, el periodismo, la publicidad, la jerga jurídica y las retóricas de la militancia política, a través de técnicas como el montaje y el collage; formas fragmentarias de escritura que ponen especial atención a la presentación visual del libro como objeto. Pero, más allá de estos usos particulares del lenguaje,

suficientes o no para asumir la etiqueta de "coloquial" o "conversacional", los 60's destacarían por el modo en que *vanguardia, historia y política* llegaron a constituir el marco de un nuevo escenario creativo para la poesía argentina de esos años, donde figuras tan notables como discordantes<sup>2</sup> pasarían a ocupar el espacio de la así llamada *poesía social*, pero manteniendo un sello o estética grupal o generacional más que profundas diferencias en lo relativo a sus búsquedas y exploraciones poéticas individuales<sup>3</sup>. Tal es el caso de los dos autores que se revisan en estas notas: Héctor Viel Temperley (1933-1987) y Leónidas Lamborghini (1927-2009), en los que la noción de una poesía política o social se expande a intereses de orden experimental y autobiográfico.

Héctor Viel Temperley es un poeta que no ha gozado de un verdadero reconocimiento y difusión de su obra por la escasa, y prácticamente nula, participación que tuvo en el circuito literario y crítico de la época. Sus libros circularon de forma restringida y más bien anónima, hasta la publicación de sus obras completas en 2004 por libros

1 Fue la generación que resultó más afectada por la dictadura militar (1976-1983), ya que muchos de sus miembros partieron al exilio (Leónidas Lamborghini, Juan Gelman), perecieron o fueron desaparecidos (Francisco Urondo, Roberto Santoro, Miguel Ángel Bustos, entre otros).

2 Menciono solo algunos de mayor renombre: Alejandra Pizarnik, Juana Bignozzi, Olga Orozco, Susana Thénon, Nira Etchenique, Juan Gelman, Roberto Juarroz, Joaquín Giannuzzi, Miguel Ángel Bustos, Francisco Madariaga, Hugo Gola, César Fernández Moreno, Francisco Urondo, además de Leónidas Lamborghini y Héctor Viel Temperley.

3 Revistas como *La rosa blindada*, *El pan duro* y *El barrilete* fueron los principales focos de difusión de los miembros y obras de esta generación.

del Dock en Argentina, y reeditadas por Aldus en 2008. Hasta ese momento, su obra y figura eran algo así como una presencia fantasmal dentro del campo cultural y literario argentino y latinoamericano.

Distinto es el caso de Leónidas Lamborghini, quien participó activamente en la escena cultural y literaria de la época, desde la aparición de su primer libro, *El sabotador arrepentido* en 1955, en adelante. Su obra y figura representan una verdadera influencia para las nuevas generaciones de poetas que, de modo inter o transgeneracional, reconocen su importancia por razones no solo cronológicas, sino también estéticas:

Por razones cronológicas (fecha de nacimiento, 1927, y de primeras publicaciones), es un poeta de los 50. También lo es, en cierto sentido, por razones estéticas: creo que sus inicios

encuentran un contexto propicio en la innovación experimental y en el tono informal de *Poesía Buenos Aires* (...) Y paradójicamente la fidelidad de LL a ese afán exploratorio inicial, su cambiar para seguir siendo el mismo a diferencia de otros que encuentran su “voz propia” y mueren repitiéndola, lo convierte también en un poeta del 60, de ahora y de cualquier tiempo en que confluyen su obra y un lector (Ingberg, párr. 5).

### *Hospital Británico*, o la crónica de una muerte anunciada

El último libro publicado en vida de Héctor Viel Temperley, un año antes de su muerte en 1987, fue *Hospital Británico* (1986), un *poema-largo* o *en prosa*<sup>4</sup> que reúne una selección de fragmentos provenientes de la crónica personal del dolor y la enfermedad que el escritor padeciera en el Hospital Británico

de Buenos Aires producto de un tumor cerebral. Hecho que opera como el “biografema mínimo” que activa la composición de *Hospital Británico* conforme una operación de montaje (acoplamiento y yuxtaposición de fragmentos poéticos de sus libros anteriores)<sup>5</sup>, pero que desborda la textualidad -la operación misma del montaje- hacia los límites de la experiencia de vida.

Me detengo aquí en la noción de “experiencia”<sup>6</sup>, entendida no más como un *punto de partida* biográfico del poema, cuanto como *resultado* de un proceso de mediación entre el texto y aquello que lo excede en el más amplio sentido de lo extra-textual. Siguiendo, en esta comprensión, la lectura de Leonor Arfuch (2002), quien sostiene que el *espacio biográfico* se define como un espacio intermedio, “a veces como mediación entre público y privado; otras, como indecibilidad” (p. 27). Un

4 María Cecilia Graña (2006) compila una selección de ensayos críticos en torno a una serie de textos que presentan esta forma poética dentro de la tradición de la vanguardia hispanoamericana: *Altazor* de Vicente Huidobro, *Piedra de sol y Blanco* de Octavio Paz, *Alturas de Macchu Picchu* de Pablo Neruda, *La piedra absoluta* de Martín Adán, *Cántico Cómico* de Ernesto Cardenal, y *Hospital Británico* de Héctor Viel Temperley.

5 Remito aquí a la noción de “postproducción” como una técnica de acoplamiento de fragmentos anteriormente separados para la construcción de nuevas combinatorias de imágenes (que podríamos extender a objetos y textos verbales). La noción aparece articulada dentro de una “estética del fragmento” (fragmentos ya elaborados pero puestos en un nuevo escenario de escritura) que permite pensarla como un elemento de significación móvil según su posición dentro del texto y su relación con el o los anteriores: “el fragmento no representa nada más que un punto que sobresale en una cartografía móvil. Está inmerso en una cadena y su significación depende en parte de la posición que ocupa en ella” (Bourriaud, 2009, p. 16).

6 La noción remite al vocablo alemán de *erlebnis*, un término que designa la actividad del artista y no solo los modelos reales o estados emocionales que proceden a la obra literaria (Wellek 1999), como algo dado en la vida: “una relación estructural entre lo vivido y la expresión de lo vivido; lo vivido es absorbido totalmente por la expresión” (pp. 49-51); como una “ficción de experiencia” (Ferraté, 1999), “un supuesto formal de la literatura en tanto da sus contenidos intelectuales como si fueran intuitivos y concretos, como si fuesen en suma objeto de experiencia” (p. 165). La genealogía crítica del término es actualizada por Scarano 2007.

espacio donde el *valor biográfico* del relato se define como el elemento mediador entre la vida y la obra del escritor, en circunstancias que ordena, administra y organiza el continuum de la vida y su narración. El espacio biográfico es, por tanto, una forma de comprensión, visión y expresión de la propia vida que se hace extensivo al conjunto de “formas significantes donde la vida, como *cronotopo*, tiene importancia (...) El concepto tiene (...) una doble valencia: la de involucrar un orden narrativo, que es, al mismo tiempo, una orientación ética” (Arfuch, 2002, p. 57).

Para la confección de *Hospital Británico*, Viel Temperley decidió seleccionar una serie de fragmentos de sus libros anteriores y mezclarlos, superpuestos e imbricados, con las “esquirlas” de la crónica correspondiente a la etapa de la enfermedad y la convalecencia en el hospital. El poeta usó el término *esquirlas* para reforzar la idea de lo corpóreo, “de la profundidad en la que puede clavarse un verso como si fuese una astilla, el trozo de una madera, una espina que se extirpa o con la que se aprende a

vivir –y a escribir” (Esses, párr. 3). Tratándose de un trabajo de recorte, acoplamiento y ensamblaje, donde el texto, por momentos, es extraído de otros anteriores, modificando su sentido en un nuevo conjunto (aunque no es forzoso que así sea) mediante la práctica del montaje. En nota a la edición argentina de su poesía completa en 2004, se lee: “Corresponden al mes de marzo de 1986, los únicos textos de *Hospital británico* que no van acompañados por su fecha de redacción. Los pertenecientes a los años de 1985 y 1984, ven la luz por primera vez en este libro, mientras lo de 1982, 1978, 1976 y 1969 fueron publicados por el autor en *Crawl*, *Legión extranjera*, *Carta de marear* y *Humanae vitae mia*” (p. 373)<sup>7</sup>. De allí que como relectura y reescritura de su propia obra, *Hospital Británico* pueda leerse como una puesta al día de sus textos anteriores –principalmente, de los que siguen a *Carta de marear*, 1976-, haciéndolo parte de una obra programática, pensada y construida como un único libro, donde el conjunto (¿la obra total?) construye obsesivamente una subjetividad alrededor de un personaje y un relato. Así en

la figura emblemática del *nadador* de su libro homónimo, *El nadador* (1967):

Soy el nadador, Señor, soy el hombre que nada.

Soy el hombre que quiere ser aguada  
para beber tus lluvias  
con la piel de su pecho.

(...)

Soy el nadador, Señor, soy el hombre que nada hasta las lluvias de su infancia, que a las tardes crecían entre sus piernas salpicadas como alto y limpio pajonal que aislaba las casonas y desde sus paredesclestes se ensanchaba.

(...)

Soy el nadador, Señor, soy el hombre que nada.

Gracias doy a tus aguas porque en ellas mis brazos todavía hacen ruido de alas. (“El nadador”, pp. 49-50)

Pero también el *místico*<sup>8</sup> y el *enfermo* que construye en *Crawl* (1982); esa figura aumentada o amplificada del nadador “entrenado en el cuerpo de Dios” que anticiparía la experiencia vivida de *Hospital Británico*, cuando allí, asediado por el fantasma

7 Siguiendo el orden cronológico de los textos reunidos en su *Obra completa*, la obra de Viel Temperley comprende los siguientes poemarios: *Poemas con caballos* (1956), *El nadador* (1967), *Humanae vitae mia* (1969), *Plaza Batallón 40* (1971), *Febrero 72, febrero 73* (1973), *Carta de marear* (1976), *Legión extranjera* (1978), *Crawl* (1982) y *Hospital Británico* (1986).

8 La noción de *poeta místico* es abordada ampliamente por María Gabriela Milone en Héctor Viel Temperley: *el cuerpo en la experiencia de Dios* (2003). En los capítulos: “Introducción. La experiencia de ser un místico, o un santo, o un roto. La mística corrida de lugar de Héctor Viel Temperley”; “Héctor Viel Temperley o el deporte de Dios (cuerpo entrenado, cuerpo inmune)” y “Héctor Viel Temperley o el estallido de Dios (del *polvorín* a las esquirlas)”, es posible encontrar un vasto estudio crítico y analítico de su obra desde esta perspectiva.

de la muerte, el poeta-personaje elaboraba el relato de la experiencia de la enfermedad y la muerte:

Vengo de comulgar y estoy en éxtasis  
-de los labios colgado, o de la hostia-, hospital retraído, respirando;  
Y sangre en celosía, en ella dejo Pulsos, piel, carcajadas de cosacos  
Que de Mohamed no aceptan ser vasallos,

### Hasta besarme el rostro en Jesucristo

(...)

En mi conciencia, que tragué -sacrilego- con Él, que ve el limón, la cal, el sexo  
-La puerta azul de gasa tijereteada, huraña, de la casi casilla que la belleza puso en las costas del yo que en sus muros enyesa (...)

Ya en Él, que hace mi ahora entre costillas -como vendas de espacios sin memoria- Dentro del caracol que usé de pecho al lado de un diluvio, en una mesa  
De plana luz de Cuerpo descendido y pétalos volando como llagas,  
O en esa estrecha pieza, con un sapo, donde brama el motor y no entra el viento

(“Las areneras, Jesucristo y el desagüe”, pp. 333-335).

*Crawl* (2008) se cierra con un colofón que expresa la evidente vocación religiosa del poeta: “CRAWL fue compuesto en alabanza a la presencia misericordiosa de Cristo Nuestro Señor, entre el 1° de febrero de 1980 y el 24 de junio (Natividad de San Juan Bautista) de 1982” (p. 347). Vocación que será plenamente asumida y exacerbada por el sujeto enfermo y “en éxtasis” de *Hospital Británico*. Un texto que, desde la lectura de Giorgio Agambem (2004), invita a reflexionar sobre la noción de experiencia como *infancia del hombre*, mas no como la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico, según la premisa del escritor italiano cuando sostenía su definición de experiencia en estos términos: “(...) que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía infante, eso es la experiencia” (p. 68), sino, fundamentalmente, como profecía, vaticinio, anticipación<sup>9</sup>; y, en tanto que tal, como una experiencia *límite* que enfrenta al sujeto biográfico con su lado más frágil y vulnerable, con aquello que se presenta *sucediendo, vivo sentimentalmente* (Langbaum, 1996).

En Viel Temperley, por tanto, vida y escritura (o infancia y lenguaje para utilizar los términos de Agambem) articulan una

relación de semejanza o consenso; un efecto de coincidencia que se plantea desde la convergencia entre la materialidad poética y la empírica-biográfica. De allí que, si es pertinente al análisis de su obra la noción de “poesía de la experiencia”, esta tendrá validez porque “se dramatiza como suceso cuyo acaecimiento aceptamos, en lugar de formularse como idea, cuya legitimidad podemos discutir” (Langbaum, 1996, p. 95).

De tal suerte, si el poema ofrece una experiencia es porque construye “una apariencia de verdad suficiente para procurar esa suspensión voluntaria y momentánea de la incredulidad que constituye la fe poética” (p. 259). De allí la célebre frase de Langbaum: “el poema no comunica como verdad sino como experiencia” (p. 118). Lo cual significa que: “el poeta parte de una experiencia personal (*fact*) que impacta en su imaginación a modo de epifanía y luego procede a la formulación verbal de tal experiencia (*judgement* o *articulation*), en una ardua tarea llena de obstáculos, por la cual debe mediar con su verbo la inmediatez de su experiencia, el impacto sensorial y el residuo emocional depositado en su conciencia” (Scarano, 2007, p. 23). En palabras de Arfuch (2002):

<sup>9</sup> Esta experiencia le habría sido “dictada” por la madre muerta en una suerte de revelación divina, según comentara el autor en entrevista con Sergio Bizzio (1987), al momento de presentarse en la sala del quirófano donde intervinieron su cráneo quirúrgicamente. La madre lo acompañaba allí como un espíritu protector.

no es tanto el contenido del relato por sí mismo (...) sino las estrategias ficcionales de auto-representación lo que importa. No tanto la verdad de lo ocurrido sino su construcción narrativa, los modos de nombrar(se) en el relato, el vaivén de la vivencia o el recuerdo, el punto de la mirada, lo dejado en la sombra... en definitiva, qué historia (cuál de ellas) cuenta alguien de sí mismo o de un *otro yo*. Y esa cualidad autorreflexiva, ese camino de la narración, el que será, en definitiva, *significante* (p. 60)<sup>10</sup>.

Resumiendo, poco antes de morir en 1987, Viel Temperley fue víctima de un tumor cerebral que se operó en el Hospital Británico de Buenos Aires. El libro homónimo que nace de esta experiencia límite es un montaje de pequeñas prosas poéticas, escritas en distintos tiempos, antes y después de la operación, más otras correspondientes a fragmentos de sus libros anteriores que dan vida a este, su diario íntimo o la crónica de su muerte anunciada en sus libros anteriores. Todos los fragmentos están fechados al pie del texto, agrupándose en series con distintos títulos que van nombrado el espacio físico del hospital y lo que en él acontece: *Hospital Británico*, *Pabellón Rosetto*, *Christus*

*Pantokrator*”, *Larga esquina de verano*, *Tu rostro*, *Tu cuerpo y Tu padre*, *Tengo la cabeza vendada* (*texto profético lejano*; *textos proféticos*; *texto del hombre en la playa*), *Me han sacado del mundo*, *La libertad*, *el verano* (*A mi madre*, *recordándole el fuego*), *Yace muriéndose*, *Dormido sobre sus labios* y *Para comenzar todo de nuevo*. En la selección de fragmentos, el poeta va operando la amplificación y variación de los materiales creados y reescritos para la confección de este collage textual que es *Hospital Británico*, en el sentido que vuelve disponible y presente uno o varios textos ya existentes, practicando un “falso encuadre de los tiempos” (Milán, 2008, p. 382) como una coexistencia de situaciones, a veces inconexas, disímiles o contrapuestas, pero que la contigüidad textual hace aparecer como verosímil y, sobre todo, actual o presente. De allí que la narración de la experiencia –unida al cuerpo y a la voz, “a una presencia real del sujeto en la escena del pasado” (Sarlo, 2005, p. 33)– en *Hospital Británico* sitúe cronológica y espacialmente distintas situaciones por las que atraviesa el poeta en relación con su memoria (la madre, los hijos, el mar, el campo, la ciudad, la postal del Cristo Pantokrator, su estadía en el hospital); esto es, el tiempo pasado de

la experiencia. Una experiencia que puede ser entendida como una “sustancia psíquica” pre-verbal, en esa relación que establece Agamben entre infancia y lenguaje, donde aquella es el origen del lenguaje y este el origen de la infancia. El lugar de la experiencia en cuanto que infancia del hombre:

Pues la experiencia, la infancia a la que nos referimos no puede ser simplemente algo que precede cronológicamente al lenguaje y que, en un momento determinado, deja de existir para volcarse en el habla, no es un paraíso que abandonamos de una vez por todas para hablar, sino que coexiste originariamente con el lenguaje, e incluso se constituye ella misma mediante su expropiación efectuada por el lenguaje al producir cada vez al hombre como sujeto (...) el problema de la experiencia como patria original del hombre se convierte entonces en el problema del origen del lenguaje, en su doble realidad de lengua y habla (Agamben, 2004, p. 64).

Pero la narración de *Hospital Británico* no solo está única al cuerpo y a la voz del poeta Héctor Viel Temperley, a una presencia real del sujeto en la escena del pasado, sino que, además, la narración sitúa a la experiencia

10 Arfuch destaca en su lectura la importancia de Paul de Man cuando advertía en “La autobiografía como desfiguración” (1984/1991) que como “no-género” literario, la autobiografía se presenta como un “resultado de escritura”, “la puesta en funcionamiento de un mecanismo retórico que engendra el modelo más que lo replica –la vida como producto de la narración–” (p. 61).

en una temporalidad que no es la de su acontecer (pasado), sino la de su recuerdo en presente. La narración funda, así, una temporalidad que en cada repetición y en cada *variación* (y en cada lectura, podríamos añadir), vuelve a actualizarse. De allí que tiempo y memoria, experiencia y narración (o lenguaje e infancia) converjan en el *topos sensible* que representa el espacio físico en el que se vive (y padece) la experiencia de la enfermedad: el hospital. Situación que vuelve a hacer eco de la muy citada frase de Sarlo (2005): “llamamos experiencia a lo que puede ser puesto en relato, algo vivido que no solo se padece, sino que se transmite” (p. 31). No obstante, el *topos* del hospital como experiencia (narración y lenguaje) en *Hospital Británico* estará siempre atravesado por una presencia que pertenece al terreno de

lo suprasensible: Dios, Cristo, en una alternancia de planos entre lo cotidiano-simbólico:

Sin tu cuerpo en la tierra muere sin sangre el que no muere mártir; sin tu cuerpo en la tierra soy la trastienda de un negocio donde se deshacen cadenas, brújulas, timones (1985) (p. 365).

Santa Reina de los misterios del rosario del hacha y de las brazadas lejos del espigón: ruega por mí que estoy en una zona donde nunca había anclado con maniobras de Cristo en mi cabeza” (1985).

Señor: desde este instante mi cabeza quiere ser, por los siglos de los siglos, la herida de Tu Mano bendiciéndome en fuego (1984)

El reino de los cielos me rodea. El reino de los cielos es

el cuerpo de Cristo –y cada mediodía toco a Cristo (pp. 367-368).

El poeta-personaje de Viel Temperley (el nadador, el enfermo, el místico), define su fe religiosa<sup>11</sup> en la imagen del hombre fuera o salido de sí, en éxtasis (el nadador entrenado en el *deporte de Dios*), por la experiencia de la comunión litúrgica que expresaba en *Crawl*<sup>12</sup> por medio del estribillo “vengo de comulgar y estoy en éxtasis”, y que va a reproducir en la única esquirla de *Hospital Británico* que no se repite en el poema: *La libertad, el verano (A mi madre, recordándole el fuego)*: “(...) aunque comulgué con los cosacos sentados a una mesa bajo el cielo y los eucaliptos que con ellos se cimbran estos días bochornosos en que camino hasta las areneras del sur de la ciudad el vizcaíno, santa adela, la elisa (1982)”

11 A la pregunta de Bizzio, “¿pensás que sos un poeta religioso?, Viel responde: “no, de ninguna manera. Seré un místico, un poeta surrealista, cualquier cosa, pero no religioso” (p. 408). No obstante, la crítica reconoce una mística-cristiana pero no dogmática, corporal aunque no hereje, creyente mas no ortodoxa en su obra poética (Milone, 2003), donde el cuerpo inicia especularmente el viaje del sujeto hacia sí mismo, pero desde un afuera sensible, humano y pagano, que lo atraviesa: “voy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy hacia mi cuerpo (A 1984)” (p. 360). La relación entre el yo A y Dios-Cristo se plantea en los mismos términos que la mística, aunque en estricto rigor, no lo sea. El encuentro con Dios, asevera Milone, será “apetencia y no sobriedad, atletismo y no ascetismo” (p. 29). Freidemberg, en tanto, se refiere a su religiosidad cristiana como atravesada por prácticas de orden pagano que rozan lo aberrante: “como hacerse lamer el pene por una perra”, y sacrílego: “como comparar el blanco de la hostia con el del semen” (p. 23). Viel buscaría afirmar una mitología cristiana en su poesía de acuerdo con una religión o fe privada en la que Cristo “es al mismo tiempo Dios y el yo pecador; y el sujeto lírico, como el Cristo de Blake, un titán desnudo que se baña en el mar radiante de la energía erótica” (Graña, 2006, p. 154).

12 *Crawl* ha sido leído como una preparación para *Hospital Británico*: “(...) e, incluso, con el verso “Y alguien dice ‘Cristo en Rusia’ (‘las areneras, Jesucristo y el desagüe’), se anticipa el motivo de la tarjeta postal con el Christus Pantokrator del poema largo de Viel Temperley” (Graña, 2006, p. 153).

13 Los puntos de referencia temporal más alejados entre sí en el texto son 1986 (comienzo del poema) y 1969 (final del mismo). Sin embargo, el final del poema es el comienzo de la escritura: “El verano en que resucitemos tendrá un molino cerca con un chorro blanquísimo sepultado en la vena (1969)” (p. 372), coteja el título del enunciado con el que finaliza *Para comenzar todo de nuevo*, el mayor punto de alejamiento de la fecha inicial que corresponde al hospital. Todo indica que la travesía de la escritura se cumple hacia atrás o *in extremis*.

(2008, p. 369)<sup>13</sup>.

El poema se compone de dos partes. La primera, titulada “Hospital Británico, mes de marzo de 1986”, consta de cinco breves oraciones –enunciados que corresponden a los títulos o entradas de cada glosa–, como fragmentos aleatorios y atemporales descronologizados que forman parte de todas las esquirlas que contiene esta crónica o diario poético de la enfermedad:

Pabellón Rosetto, larga es-  
quina de verano, armadura de  
mariposas: Mi madre vino al  
cielo a visitarme. Tengo la cabe-  
za vendada. Permanezco en el  
pecho de la luz horas y horas.  
Soy feliz. Me han sacado del  
mundo.

Mi madre es la risa, la libertad,  
el verano.

A veinte cuadras de aquí yace  
muriéndose.

Aquí besa mi paz, ve a su hijo  
cambiado, se prepara –en Tu  
llanto – para comenzar todo  
de nuevo. (p. 359).

La primera parte termina en la página inicial, tras la lectura de cada uno de estos enunciados. La segunda, en tanto, se titula del mismo modo, “Hospital Británico, mes de marzo de 1986”, y agrega en paréntesis y

bastardilla: *Versión con esquirlas* y “*Christus Pantokrator*”, correspondiendo a una variación de la primera parte que la amplifica o expande. Incluye, idénticos, los cinco fragmentos anteriores, pero continúa hasta el final del poema adicionando una sección de fragmentos encabezados con frases del mismo texto. Son las esquirlas que se van sumando (y “ascendiendo”), mas sin nunca coincidir con la simple sucesión cronológica.

El presente discontinuo y aleatorio del poema opera sobre la noción de montaje y reescritura desde su inicio, al hacer explícita la primera parte del texto por su forma y cronología: “Mes de marzo de 1986 (*Versión con esquirlas* y “*Christus Pantokrator*”); esto es, una “versión con esquirlas y postal”, la postal del Cristo Pantokrator, ícono de la pintura bizantina<sup>14</sup>, cuya leyenda reza: “siglo XIII”. La figura del Cristo Pantokrator sitúa el estado anímico del poeta convaleciente, que aun por sobre el dolor físico mantiene invicta su fe religiosa:

Con la postal en el zócalo, con  
Christus Pantokrator en el es-  
pigón larguísimo, mi oscuridad  
no tiene hambre de gaviotas.  
(1985)

(...)

La postal viene de un Christus  
Pantokrator que cuando bajo  
las persianas, apago la luz y  
cierro los ojos, me pide que  
filme Su Silencio dentro de  
una botella varada en un banco  
infinito. (1985)

(...)

Sé que sólo en los ojos de Chris-  
tus Pantokrator puedo cavar en  
la transpiración de todos mis  
veranos hasta llegar desde el es-  
ternón, desde el mediodía, a ese  
faro cubierto por alas de naran-  
jos que quiero para el niño casi  
mudo que llevé sobre el alma  
muchos meses. (Mes de abril  
de 1986)(pp. 361-362).

Este diario íntimo de la enfermedad, el dolor, la agonía y el padecimiento -padecimiento siempre doble: del cuerpo y del alma (Milán, 2008)- con la cronología trastocada, se va armando, de este modo, a partir de las relaciones que establece el poeta-personaje con el modo de construcción del relato -*las esquirlas*- y la propia vida que es expresada (y experimentada) como una experiencia límite. Valga acotar, aquí, que el dolor como intensidad pura, o como una verdad corporal absurda y violenta (Alcántara, 2008), no estará más en el lenguaje o en el

<sup>14</sup> En el arte bizantino y románico, con el término *Pantocrátor* se designa la imagen con que se representa al Todopoderoso, Padre e Hijo, es decir, Creador y Redentor. Para De Lotto, el arte antiguo ruso llega a su máxima representación con la figura del salvador Pantokrator, imagen antigua originada en Egipto y Siria, “La representación del Pantokrator refleja la esencia de la religiosidad bizantina: adoración del Dios grande y potente, hacia el cual el hombre se acerca con miedo y temor” (cit. en Graña, 2006, p. 171).

contenido del relato que en la forma de expresión elegida, el fragmento, las esquirlas, la prosa breve, acotada y sentenciosa. El dolor físico, como pura *erlebnis* en *Hospital Británico*, es una intensidad no articulada, pero que atraviesa la escritura y la experiencia misma del poeta, desarticulándola, lo cual explica la deformidad o desestructuración interna del poema, el que no logra componerse o articularse del todo. Se trata, en suma, del relato y la experiencia de vida de un moribundo que va repasando su escritura para encontrar lo que él llama “textos proféticos lejanos” (¿la infancia de su propio lenguaje?), indicios de una enfermedad que se declararía muchos años después. Así es como alguien que sabe que va a morir se autoencarga una antología de su propia obra, cosida con el hilo conductor de la muerte (Kamenszain, 2011).

*Hospital Británico* es, con todo, la síntesis de una obra programada a la base de un montaje de textos recortados, montados y ensamblados, pero también “creados”, que da cuenta de su *valor biográfico* como elemento

mediador entre la vida y la obra en tanto forma de comprensión y expresión de la propia vida en la propia obra. Esa obra que leemos como la crónica de una muerte anunciada, y que ya se escribía en *Carta de Marear* (1976) desde la evocación de dos tiempos y dos cuerpos, donde la fijación temporal del hablante demostraba que la vida, como *cronotopo*, tiene máxima importancia:

Febrero 74, Febrero 72, Febrero 76 y otros dos más, impares pero idénticos (entre Él y los ladrones, yo en dos cuerpos):  
Parálisis azul tal vez buscada,  
Cirugía sin nubes que trepana,  
Leve náusea debajo de los cielos. (p. 252).

En este fragmento la noción del pasado como infancia, en el sentido agambeano del término, vuelve a ser experiencia como límite trascendental del lenguaje (aquí netamente biográfica), pero al mismo tiempo como visión donde el futuro se hace presente: *parálisis, cirugía que trepana y náusea*, prevén la situación que el mismo Viel Temperley describiera a propósito de su *Hospital Británico* como

“el libro de un trepanado”<sup>15</sup>, ese libro que ya se escribía diez años antes en los versos de *Carta de marear*:

Estoy como una cueva taponada  
Con algodones húmedos,  
mis fosas Repletas de anestesia  
y de torpeza, Ahíto de almidones  
de esperanza, Descompuesto de estar  
donde no debo! (p. 243).

*Carroña última forma,  
asimilar la distorsión y devolverla multiplicada*

A partir de la construcción de una figura de autor alterna a la imagen tradicional del poeta como vate, vidente o creador, y frente a la concepción de la poesía como un estándar, modelo, canon o estereotipo, la obra de Leónidas Lamborghini se posiciona en una relación conflictiva con dicho estatuto al proponer una serie de nuevas condiciones de producción del texto y la textualidad, y de eso llamado o identificado con “lo poético”. Lo que en su obra puede leerse en el prosaísmo inarmónico de la mirada, y la visión ordinaria en el tratamiento de sus referentes y materiales, oblitera la

15 En entrevista con Sergio Bizzio, comenta Viel: “(...) Se me ocurrió la solución de las esquirlas, lo ordené, escribí lo que habla de la muerte de mamá... y el resto es el estado de un tipo que se había salido de la realidad porque tenía un hueco en la cabeza (...) ¿quién carajo armó todo eso? No tengo idea (...) lo que yo tengo que ver con el efecto de ese libro es muy poco. No soy el autor de eso como de *Crawl*. *Hospital Británico* es algo que estaba en el aire. Yo no hice más que encontrarlo” (p. 411).

16 La noción de *scriptor luddens* proviene del concepto de *bricoleur* propuesto por Levi-Straus y desarrollado por Jacques Derrida en *La escritura y la diferencia*. Marcelo Rioseco, en tanto, la utiliza para analizar la obra del poeta chileno Rodrigo Lira, de quien señala: “el *scriptor luddens* juega pero deconstruye (...) Su discurso no es confiable, está plagado de trampas y dobleces, dispone de todos los medios y los usa. Ataca y también se ataca (...) No busca establecer otro discurso, sino anular los que ya hay” (2013, pp. 14-15).

articulación de un sujeto estable y reconocible para dar lugar al *scriptor luddens*<sup>16</sup> como un hábil combinador de elementos heterogéneos, pero que, por sobre el juego y la combinatoria, plantea una dimensión política que busca impugnar o destruir otros discursos. En homenaje al célebre compositor del tango “Cambalache”, Enrique Santos Discépolo, Lamborghini (1986) llamaba a esta operación la “mezcolanza”<sup>17</sup> de soportes y registros, y la definía como la combinación “inarmónica, impropia y revulsiva entre lo alto y lo bajo, entre lo cómico y lo trágico”, de donde creó la contracción del “horro-reír”: “Canto: lo cómico del horror. -contracanto: el horror de lo cómico (...) lo horrendo de lo mí en lo cómico de lo mí: ¡hasta el horro-reír!” (p. 27).

Lamborghini (2001) piensa la noción de “obra” como un artefacto inacabado y abierto al mundo de la vida, los libros, la cultura; y, en tal sentido, la concibe como un “mosaico móvil” en tanto que es “suma de infinitos instantes, escenas, episodios, variaciones, cuyo hilván se diera

no como unidad de las “partes” sino, más bien, como “partes” de una unidad a la manera de un mosaico que, al cabo, revelara su diseño total” (p. 12). Así nace la concepción de *Carroña última forma* (2001) como *summa* poética o reescritura de la obra completa, cercana al ejercicio de montaje que practicara Viel Temperley en su *Hospital Británico*.

El expreso afán de Lamborghini por fundar su propia estética-poética de la reescritura como una modalidad de su trabajo creativo (que no “original”), proviene de la noción más amplia y difundida de la *intertextualidad*<sup>18</sup> como ese espacio donde se cruzan, mezclan y reordenan enunciados, al tiempo que múltiples textos y discursos provenientes de las más diversas fuentes, literarias y no literarias, de la cultura en general sin ir más lejos, letrada y no letrada. Así, la relación del texto con otros textos, su producción a partir de otros precedentes, la escritura como “palimpsesto”, la lectura “interactiva, lineal y tabular a la vez” (Martínez, 2001, p. 37), resulta clave a la hora de explo-

rar el concepto de la reescritura lamborghineana. Primero, porque el poeta es determinante en el empleo de diferentes formas de reciclaje y collage textual; operación que utiliza como un recurso de la historia de la poesía y de la tradición cultural que recupera para ser reescrita. Y, segundo, porque reconoce en ella el fundamento de una ética-política que acompañará, de modo sistemático, a su proyecto de escritura, ya como producción textual o creativa, ya como reflexión teórica sobre la misma o *metatexto*.

Desde muy temprano, Lamborghini propuso la reescritura como una modalidad de la crítica en poesía por la transformación de los “Modelos de la tradición” (con mayúsculas, escribía). El poeta quería oír otros tonos en la poesía: *anti-lirismo*, *anti-lagrimita*, *anti-humanitarismo*, en contra del tono elegíaco, luctuoso y nostálgico del lamento asociado a la ética y a la estética del yo lírico romántico. Tal era su apuesta en *El solicitante descolado*<sup>19</sup>:

habla/di tu palabra/y si eres

17 Enrique Santos Discépolo (1901-1951), más conocido como Discépolín, compositor, músico, dramaturgo y cineasta argentino, famoso por sus tangos, “Cambalache” (1935), “Desencanto” (1937), “Alma de bandoneón” (1935) y “Canción desesperada” (1944), entre otras. Lamborghini trabaja la reescritura como homenaje de estos textos en *Verme y 11 reescrituras de Discépolo* (1988).

18 Remito a la definición de Kristeva (1967/1969), quien atribuyó a Bajtín su origen en las nociones de dialogismo y polifonía: “Todo texto se construye como un mosaico de citas; todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*” (citado en Navarro, 1997, p. 14).

19 Libro que puede leerse como reescritura de sus primeros escritos: *Al público* (1957), *Al público, diálogos 1° y 2°* (1960), *Las patas en las fuentes* (1965, 1966, 1968) y *La estatua de la libertad* (1967). La edición de 1971 de *El solicitante descolado* va a incluir las dos últimas más *Diez escenas del paciente*.

poeta/"eso"/será poesía/(...)/  
que tu palabra/sea irrupción/  
de lo espontáneo/que lo que  
digas/diga tu existencia/antes/  
que "tu poesía"/(...)/que  
tu verso/dé la vida/antes que  
su comentario/(...)/libre de  
la complicidad/con "lo poético"/  
(...)/golpeando/rompe el  
mito/de que has nacido antes  
que nada/para expresar "lo  
bello"/para decirlo ante todo/  
"bellamente"/¡Comienza a  
abandonar esos prejuicios!/  
(...)/golpea/golpea/en la lla-  
ga/libre de la "belleza"/libre  
de "lo poético"/y golpea/gritó  
asomando detrás de/desde la/y  
que ése sea tu gesto/(...)/jodi-  
dos y jodiendo/a los demás/  
por dorar demasiado/la píldo-  
ra/por eso/a no "poetizar"/ya  
más/lo podrido/está podrido/  
lo enfermo/está enfermo (pp.  
28-29)<sup>20</sup>.

A la base del sentido "carro-  
ñero" del texto, la voz del *solici-  
tante* (su primer personaje) apa-  
rece posicionada en el lugar del  
des-colocamiento y el des-cen-

tramiento del sujeto, pero que  
en la voz plural y dialogante del  
exterior -el coro multitudinario  
de los susurros que se oyen, casi  
siempre entrecortados, porque  
aquí el corte es la textura de  
la voz, su distorsión extrema,  
como señala Porrúa-, reclama y  
protesta contra un estado de co-  
sas que, en poesía y en política,  
significan romper con el orden  
canónico de lo establecido. De  
allí las variaciones o *partitas*<sup>21</sup>  
que dan título a su libro homó-  
nimo de 1972, donde incluye el  
poema *Eva Perón en la hoguera*,  
que da inicio al ciclo de sus re-  
escrituras en "clave peronista"<sup>22</sup>.  
El poema reescribe, copiando y  
pegando -y por tanto, de acuerdo  
con la técnica del montaje  
que usaba Viel Temperley, como  
acoplamiento y ensamblaje de  
fragmentos de textos ya crea-  
dos-, pero con recurrentes va-  
riaciones sintácticas, la autobio-  
grafía de Eva Duarte de Perón,  
*La razón de mi vida* (1951),  
mediante un peculiar trabajo de  
"edición" de ese material, basa-  
do en el (re)corte de las frases,

en sus repeticiones y variacio-  
nes, la superposición y el mon-  
taje, logrando extraer de él una  
"productividad" que el texto  
original no ofrecía:

Yo misma quiero explicarme aquí.  
Para eso he decidido escribir  
estos apuntes. Confieso que  
no lo hago para contradecir o  
refutara nadie. ¡Quiero más  
bien que los hombres y muje-  
res de mi pueblo sepan cómo  
siento y cómo pienso...! quiero  
que sienta conmigo las cosas  
grandes que mi corazón expe-  
rimenta

(...)

Descamisados fueron todos  
los que estuvieron en la Pla-  
za de Mayo el 17 de Octubre  
de 1945; los que cruzaron a  
nado el Riachuelo viniendo de  
Avellaneda, de la Boca y de la  
Provincia de Buenos Aires, los  
que en columnas alegres pero  
dispuestos a todo, incluso mo-  
rir, desfilaron aquel día inolvi-  
dable por la Avenida de Mayo  
y por las diagonales que con-

20 Por necesidad de espacio, reproduzco los versos en línea horizontal.

21 Entiéndase *partita* como equivalente a *variaciones*: "una partita o partida musical es el juego completo que se hace sobre un tema, variándolo y transformándolo, melódica, contrapuntística y rítmicamente" (Porrúa, 2011, p. 8). Tomada de la música, la noción remite a la combinación de elementos a partir de la repetición, partiendo de una gran economía de medios y produciendo como efecto un texto homogéneo de ritmo monótono, "que supone la reiteración de pequeñas cédulas de sentido, detectables en poemas de Lamborghini por la operación de corte que alcanza incluso a aislar de la *Marcha Peronista*, o de *La Razón de mi vida* partículas mínimas como son las reposiciones" (Porrúa, 2011, p. 8).

22 Para Dalmaroni (2004), el nombre de Eva Perón condensa una de las mitologías más controvertidas de la cultura argentina del siglo XX: "(...) la formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina a partir de 1955, una de cuyas constantes es el paulatino crecimiento de la figura de "Evita" como puente entre el peronismo clásico o histórico (1945-1955) y los sectores sociales, especialmente juveniles, que durante los años sesenta ingresan a la política. Lo que se lee en algunos de estos textos (...) es la continuidad de una obsesión creciente con el cuerpo o la voz de Eva Perón, desde el cuento "Esa mujer" de Rodolfo Walsh hasta "El cadáver de la Nación" de Néstor Perlongher, pasando por "Evita vive (en cada hotel organizado)" del mismo Perlongher, los relatos de Osvaldo Lamborghini, y especialmente, la poesía de Leónidas Lamborghini" (p. 71).

ducen a la Casa de Gobierno; hicieron callar a la oligarquía y a aquél que dijo “yo no soy Perón”; los que todo el día reclamaron a gritos la presencia del Líder ausente y prisionero; los que encendieron hogueras con los diarios de la prensa que se había vendido a un embajador extranjero por treinta dineros ¡o tal vez menos!

(...)

No queremos que nadie explote a nadie y nada más. Esto es lo que Perón ha querido asegurar para su pueblo y ha quedado bien asentado en la nueva Constitución.

Yo, sin embargo, por mi manera de ser, no siempre estoy en ese justo punto de equilibrio. Lo reconozco. Casi siempre para mí la justicia está un poco más allá de la mitad del camino... ¡Más cerca de los trabajadores que de los patrones! (*La razón de mi vida*, 19-21)

XVII

(...)

quiero explicarme aquí. esto: cada golpe. aquí esto: los corazones. el líder él. el cóndor él. aquí esto: un sol que hay que mirarlo. una fuerza. quiero: para mí los obreros. para mí los que cruzaron. para mí los que encendieron hogueras:

¡ellos son! ¡yo los he! pronto pronto: y lo declaro. y lo sentí. revelación: mi vida es. no digo Dios. creo. aquí estoy: una

providencia. un sol: fuego. no funcionario: pájaro. creo que nació. perdóneseme. quiero explicarme: esto. los enemigos. los comunes. los eternos. juramentándose. un sentimiento que. prontopronto. allí yo pongo: mis obras. las paredes nacen. las mesas. allí; un océano. la injusticia: allí yo. por mi manera. allí la esperanza. la enorme. la tremenda. querida. Evita. para mí el pueblo. para mí los obreros. mi vida es. fue: una fuerza. un sol. para mí: ¡yo los he! (*Eva Perón en la hoguera*, 14)

En palabras de Dalmaroni (2004), la reescritura de *La razón de mi vida* destrabó la sintaxis de un tipo de texto saturado de ideología como un particular procedimiento de quiebre de las unidades del discurso: “Partir el todo de la frase, su orden serial normal, en distintos puntos de su curso, disponer nuevamente esas partes en composiciones que se alejan de la forma originaria, para producir combinaciones a la vez rítmicas e ideológicas no previstas” (p. 72). Es desde esta inserción en un particular contexto ideológico que debe leerse el poema, en tanto sus estrategias discursivas se construyen en relación con esa polémica histórica. *Eva Perón en la hoguera* poetiza el proceso de construcción del propio texto como variación de otro ajeno, exhibiendo el procedimiento de la reescritura que, en este caso particular, implica referirse de

manera permanente a ese discurso político-propagandístico, simbólicamente tan cargado, como advierte Dalmaroni.

El caso puntual de esta reescritura envía al concepto de *dialogía*, entendido por Bajtín como la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas, en que frente o al lado de la palabra “objetual y de la directa, denotativa, autoral”, se “alza la interacción de voces, la palabra como asunción de la palabra “ajena”, de la voz del otro” (Martínez, 2001, p. 53), oponiéndose, por tanto, a la voz *monológica* de un sujeto normativo y unitario. Cabe recordar, al respecto, que si todo enunciado está habitado por la voz ajena, nuestro hablar será también un hablar del otro, pues no somos propietarios de las voces que usamos, “el lenguaje es una propiedad colectiva. Y en cuanto voces de otros no nos llegan de forma neutra, sino cargadas, ideologizadas, configuradas con intuiciones ajenas, de otros” (Martínez, 2001, p. 53). Son materiales ya manipulados y, como tales en el plano semántico, “no son solamente semantemas, sino también ideogemas” (Ponzio, 1996, p. 94), no tienen solo un significado general, sino un sentido ideológico preciso. De este modo, y de acuerdo con estas precisiones, valga reflexionar sobre los alcances pragmáticos de la reescritura y la figura misma de *Evita* en la obra de

Lamborghini.

La variación o partita, entonces, como procedimiento clave de la reescritura lamborghiniana, remitirá a la construcción discursiva de los textos por la *mezcolanza* y el *contrapunto-acoplamiento* de voces (ajenas y propias), que se superponen desde la alienación de su lugar original, mezclándose no solo con las consignas políticas, sino también con las voces del tango, la publicidad y el relato periodístico, entre las principales. “Yo abrevé en todo”, confesaba Lamborghini:

Declaro que nada salió originalmente de mí sin tener presente antes un modelo. Será por eso que ahora reescribo y rompo los modelos usando sus propias palabras (...): letras de tango, poetas clásicos y contemporáneos, poetas mayores y menores, noticias de los diarios, el habla popular. Todo puede ser aprovechable (cit. en Fondebrider, 1989, pp. 159-160)<sup>23</sup>.

La declaración sirve para entender su, acaso inconsciente, aspiración de *gran escritor*, “criatura voraz y vandálica que entra a saco en lo que halla a su

alcance, apoderándose de todo cuanto le interesa, manipulando, digiriendo e integrando toda clase de materiales en el ensamblaje de su propia creación” (Lamborghini, 1995, p. 157). Así lo entendía, elocuente, Juan Goytisolo (1995): “Todo, absolutamente todo influye en él: un libro meditado o leído por casualidad, un recorte de periódico, un anuncio callejero, una frase captada en un café, una anécdota familiar (...)” (p. 157). Por azarosas y extrañas coincidencias, varias de las *fuentes* que menciona Goytisolo son utilizadas por Lamborghini en sus reescrituras. De esta forma, es comprensible que su visión y empleo de la reescritura corresponda tanto a la *reelaboración* de un texto *fuerza* u *origen*, como ocurre con *El solicitante descolocado* (1971) que reproduce el “espíritu” de la poesía gauchesca, pero no la forma de su modelo en el *Martín Fierro*<sup>24</sup>. O bien, corresponda a una operación de *reensamblaje*, como sucede con *Eva Perón en la hoguera* (1951) que monta, copiando y pegando, fragmentos de la autobiografía de Eva Duarte de Perón, *La razón de mi vida*. Con Freidemberg (1999), podemos decir que la reescritura respondería, finalmente, tanto a un llamado

del texto como a una doble capacidad de amplificación:

la de saber oír algo que late en el texto, reclamando mayor despliegue y la de ponerlo a desplegarse en otro texto hecho con materiales del primero que somete a otra lógica, no necesariamente enfrentada. Ni cita ni parodia en el sentido estricto, sino manipulación de elementos de un texto mediante la reubicación, el recorte, la reiteración y la mixtura; a veces de modo que el texto resultante recuerde el original, lo aluda y hasta lo ilumine, a veces como un juego puramente autónomo, que hace pie en el original y aprovecha esa fuerza pero no necesariamente permite reconocerlo (p. 206).

Una lectura que concuerda con la de Ana Porrúa cuando arguye que algunas veces los materiales que ingresan al poema conservan sus constituciones iniciales, respetándose figuras e incluso, repitiéndose los sentidos de origen; mientras que en otras son sometidos a procesos de transformación que suponen la pérdida de su identidad: “se alteran hasta la exasperación las sintaxis del

23 La cita hace pensar la obra de Lamborghini contra el prurito psicologizante de *La angustia de las influencias*, teorizada por Harold Bloom en su libro homónimo de 1973. La historia literaria no sería siempre un conflicto de generaciones angustiadas por la desesperada insistencia de la mente creadora en el valor de la originalidad.

24 En palabras de Lamborghini, se trata de un gauchesco urbano: “una gauchesca sin gaucho, sin caballo, sin boleadoras, lo que cantaba era el espíritu de la poesía gauchesca (...), quería plantar dos voces –la del Solicitante y la del Saboteador –que cantaban una experiencia afín, como en el caso de Cruz y Fierro” (cit. en Fondebrider, 1989, p. 158).

original, se desfiguran sus imaginarios y se construyen sentidos inexistentes en el texto previo, o se radicaliza (y se ridiculiza) una línea argumental, partiendo de la inversión de una pequeña frase, o de un enunciado aleatorio” (Porrúa, 2001, p. 40). Reescritura o partida/variación, entonces, el procedimiento permite que un mismo material aparezca de forma distinta cada vez, mas no como la reproducción exacta de una forma, cuanto como un modo de producción o estilización de los textos (esa filigrana entre lo que se reelabora y reensambla).

*Asumir la distorsión, asimilarla, y devolverla multiplicadamente*, rezaba la máxima de Lamborghini para definir el modo de actuar de la parodia en su escritura como reescritura. Un tratamiento singular de esta figura que, desde la más prosaica “payasada”, deslindaría en la construcción de un cierto imaginario político -(*la politicidad* de los materiales y el tono poético, más que la representación de una poesía social como demanda o compromiso con una moral política de la literatura)-, y un linaje discursivo de  *apropiación* que determinaría toda la serie de sus reescrituras. Pero, es en *Comedieta* (1995) donde Lamborghini propuso una de las reflexiones metatextuales más sólidas sobre la condición de la parodia como distorsión multiplicada de un modelo. Un texto reescrito en 2004 bajo el título

de *La risa canalla* que acentúa, como su modelo, los factores de la risa y la comedia en tanto características de su personaje tragicómico: el bufón y el canalla, cuya identidad destaca a modo de manifiesto el poema-comiqueo “La moral del bufón”:

La verdad del Modelo, es su propia caricatura, y ésta revela la mentira de su falsa perfección

(...)

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

(...)

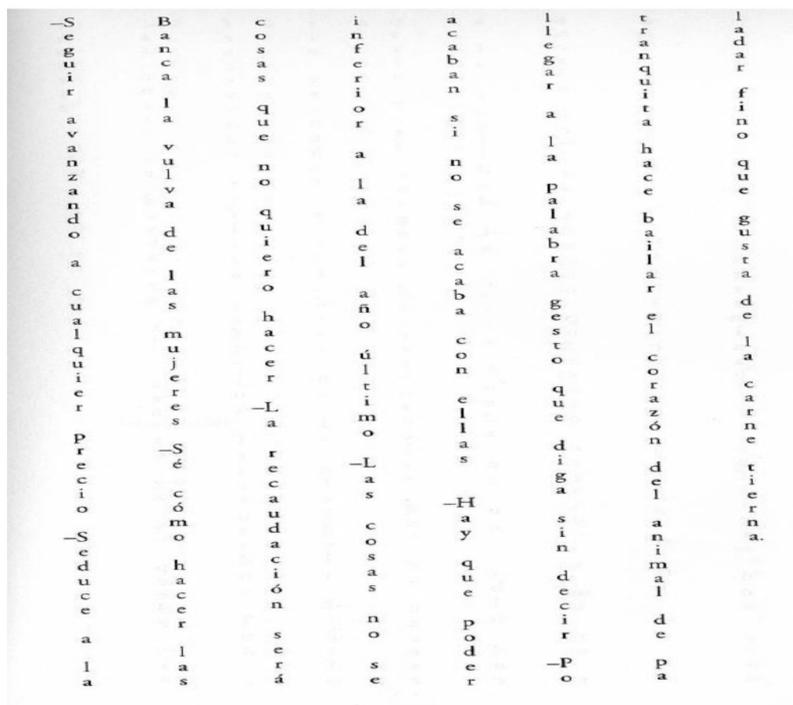
Y trágicos por cómicos y cómicos Por trágicos, en este laberinto de horror y risa, sea nuestra guía la moral del bufón: sus comiqueos. (p. 25).

No es casual que este *comiqueo* se reelabore en *Carroña última forma* (2001) siguiendo la descomposición total del verso, que permite leer el mismo manifiesto pero ahora siguiendo la forma *última* de la escritura, en vertical, donde el verso, a veces, consta de una sílaba o menos que eso, un fonema: (ver imagen)

Los *comiqueos*, como ex-

presión lunfardesca del horror y la risa que hay en lo monstruoso (Curell, 2005), son parlamentos dramáticos, escritos en verso métrico, que vuelven a transformar no solo el contenido ideológico de sus modelos (en este caso, la televisión y los medios masivos de comunicación), sino también a jugar, desde la posición del *scriptor luddens*, con las formas y estructuras retóricas del poema, dislocando y descolocando sus sentidos. De allí que, descargado, destrabado, desmandado, desobligado, desplegado, destapiado, desencarnado, desligado, desgarrado, desollado, descolocado, sean los adjetivos con que puede identificarse este nuevo y último *solicitante descolocado* en sus tránsitos verticales por la ciudad alucinada de sus palabras (su obra completa fragmentada, dispersa, disgregada) y la experiencia límite del extravío mental y la locura, cuando en *Carroña última forma* ya no logra reconocerse como poeta ni personaje.

Mediante la descomposición de un juego de palabras, el sujeto se autorretrata en las cualidades del vagabundo que divaga en la forma última de esta *máquina lúdica*, donde el verso fragmentado hasta su total desmembramiento otorga nuevos sentidos a la realidad siempre precaria de un yo extraviado física y mentalmente. Tal como sostiene Porrúa, el libro descompone la lengua, la palabra, la sintaxis, con



un ritmo de corte, variaciones y repeticiones, al tiempo que se suceden los ecos de esa voz popular y colectiva que lo asedia en la “extrema violencia de la miseria”: “Estoy/vagando como un loco/y nada sé/sólo quizás que haré reír/un poco/con la historia de mi vida” (p. 65). Pero sabemos que, a diferencia de Viel Temperley, esa “historia de mi vida” no es la de la biografía de Leónidas Lamborghini, sino la *autoficción* con que el poeta llevó a sus últimas consecuencias la figura de un sujeto lúdico (extraviado, errante, vagabundo, bufonesco), mas siempre atravesado por la concepción del poeta como mediador entre la vida y la obra, la escritura y la realidad, el afuera y el adentro del poema. Atravesado por la *experiencia*, en suma, como garante

de un *orden narrativo* -vamos a decir acá: poético, artístico, estético y reflexivo del mundo de la vida-, sobre el que se sostiene, en paralelo, una determinada *orientación ética* de la escritura.

Lamborghini cifró el contenido de su obra completa (la reescritura permanente de sus textos) en la imagen del “mosaico móvil” como análogo del libro total, el de la última forma, el libro abierto hacia la realidad y la vida, sin comienzo ni final. Así se lee en las “Diez escenas del paciente”, incluido en la edición de 1971 de *El solicitante descolocado*:

en la casa llena de ruidos/el libro comienza/en cualquier parte/termina en cualquier parte/el lenguaje/narrándose

a sí mismo/protagonista de sí mismo/embrollándose a sí mismo/lleeno de ruidos/el lenguaje destruyéndose/a sí mismo/-quebrándose a sí mismo/-repitiendo su destrucción/(...)/desovillo/desovillo/ como el niño que repite/la destrucción/(...)/“pero no entiendo nada”/me digo ahora/(...)/sólo que el libro/puede empezar en cualquier parte/seguir en cualquier parte/y terminar o no terminar en cualquier parte (pp. 210-211).

La anécdota del *demente paciente de paciencia*, que parece recobrar el entendimiento cuando reconoce los “ruidos” de los otros personajes mas sin reconocerse él mismo, determina el sentido autoparódico y carnavalesco de la figura del poeta que está a la base de la reflexión metatextual de Lamborghini. Reflexión que lo llevó, como poeta, a confundirse con sus personajes, allí donde la experiencia roza el límite de la subjetividad, donde yo siempre es *otro*.

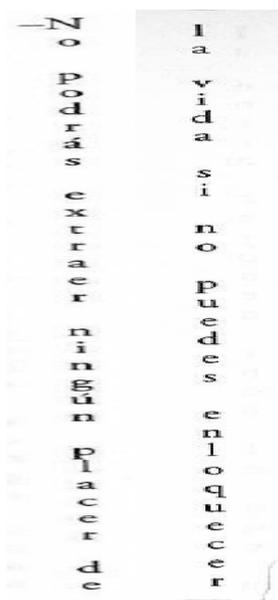
El poeta-personaje de *Carroña última forma* experimenta, en una última variación de su “modelo”, esta vez sobre su propio nombre de autor cuando no sabe quién es realmente, si Lamborghini Leónidas T. o Lamborghini Leónidas C.:

cuando salgo de la casa llena de ruidos/al ruido/y salgo y entro al subte/y bajo al/con el ruido de la calle/en mi oído/(...)/y

veo allí cuando bajo/tanta gente en silencio/cada uno con su ovillo/desovillando/cuidadosamente/el silencio hacia adentro/(...)y empiezo a gritar de pronto/si alguno me conoce reconoce/y me miraban y no/-Paciencia!/-Paciencia!/y yo era/ése/que no era/y ése que no era/era/y lo que gritó es que tienen que conocer/reconocer al poeta Lamborghini Leónidas T./al gran poeta Lamborghini Leónidas C./-paranoia-/o conocen al menos grité/al peligroso sujetísimo que soy/que en el fondo soy (p. 142).

El demente vagabundo hace un triple recorrido en esta *carroña última forma*: “por la ciudad, por su propia mente y su propia escritura” (Molle, 2008). Y allí aparecen las “esquirlas” de poemas anteriores, reformulados y dispuestos en un nuevo y último escenario: “Tomó su obra poética, desde *El Saboteador arrepentido* para acá, y realizó con ella un trabajo de “intrusión” de unos textos con otros, rompiendo de esta manera la ilusión de la sucesión cronológica, con lo que *Carroña última forma* se convierte en varios libros a la vez: el que es, y todos los que cita” (Prieto, 2006, p. 26). Siguiendo la técnica del montaje, de una manera mucho más sistemática y radical que Viel Temperley, Lamborgh-

ini recortó, ensambló y pegó, fragmentos de los textos originales de sus libros, reescrituras anteriores, para reelaborarlos ya sea con sus propias palabras o en otra combinatoria y otra sintaxis. Pero, en *Carroña última forma* el blanco-silencio de la página, que es también el silencio final de una voz y una vida (Muschiatti 1989), se transforma en la fase final del habla como la puesta al día de esta, su última forma física y mental; última, pero también primera postura ética de la escritura y la vida:



### A modo de conclusión

Por sobre las diferencias temáticas y estilísticas que percibimos en la obra de Héctor Viel Temperley y Leónidas Lamborghini, se ha destacado el modo como el concepto de *erlebnis*

aparece como eje transversal del procedimiento de la reescritura en ambos autores, toda vez que se trata de una construcción retórica que remite tanto a la experiencia vivida como al modo de tramarla en el relato o discurso sobre ella. Un relato que, por cierto, más en un caso que en el otro, deja ver una determinada concepción y valoración de la poesía y del sujeto que la produce. Es evidente que en Lamborghini se trata de una subjetividad mucho más artificiosa en el sentido textualista y metarreflexivo del término que la de Viel Temperley, aparentemente más tradicional en su atmósfera y construcción verbal. Lamborghini funda un tipo de subjetividad (un tipo de sujeto) a partir de una autoconciencia creadora de carácter rupturista con la tradición, que se instala en el horizonte discursivo, crítico y textual de la vanguardia histórica, pues aun se trate de un sujeto venido a menos, débil en el sentido filosófico del término, y sobre todo lúdico (recordemos la figura del *scriptor luddens*), se presenta como un sujeto que inaugura una estética para otro tipo de escritura poética -*antilirismo*, *antilagrimita*, *antihumanitarismo*-. Menos impacto, en este sentido, tuvo la obra de Viel Temperley, sin afares de ruptura vanguardista ni ejercicios de experimentación lingüística, sus temáticas y at-

mósfera nunca abandonaron el tono intimista y confesional y, a diferencia de Lamborghini, no parece haber registros en su obra de un *metatexto* que estableciera el universo conceptual, estético y simbólico-ideológico de su propia construcción, es decir que sirviera de explicación teórica a su producción poética o que la autodefiniera como tal en los términos que la definió Lamborghini: “distorsión multiplicada de los modelos de la tradición”, “parodia-reescritura”, “bestia disonante”, ya sea en textos paralelos o externos a sus textos poéticos como dentro de los mismos (*La risa canalla o la moral del bufón* es decisora al respecto). No obstante, quiero insistir en que la reescritura que practican ambos poetas permite una lectura en filigrana del sentido de la *erlebnis* como experiencia de vida ligada a los usos retóricos del lenguaje.

En Lamborghini esa experiencia está mucho más mediada por la ficción del yo poético que autoconstruye el personaje del bufón, el clown, el demente, el extraviado o el canalla, conforme una genealogía crítica y literaria de distintas lecturas acerca de la existencia y el valor de la figura del poeta y lo poético. En Viel Temperley, en cambio, no se cuenta con esa autoconciencia, pero sí con la obsesión por completar el círculo de la escritura según los trazos de lo “real”: la propia vida enfrentada

a su límite más frágil (la enfermedad y la muerte), que opera como el auténtico motor de la experiencia de vida y habla (la escritura). Experiencia y vitalismo parecen ser, en su caso, los términos que mejor se adaptan a sus búsquedas poéticas, mientras que en Lamborghini la de experimentación y auto-reflexividad sirven para entender su anclaje en la experiencia de una vida (un poeta y un personaje) autoconstruida desde la trama retórica y discursiva del lenguaje. Sin que esto signifique que haya “menos vida” o menos autenticidad de la experiencia. Se trata simplemente de las distintas gradaciones que cada poeta imprime a esa autoconstrucción del yo, y lo que deciden dejar (cifrar, transparentar o mediar) como sello no más de su autoría que de su empiricidad en el poema.

En consecuencia, la visión de la propia obra y la figura de sujeto que los poetas construyen en sus textos, *Hospital Británico* (Viel Temperley), y *Carroña última forma* (Lamborghini), es distinta en cada caso, al mismo tiempo que hay algo que las emparenta. Ambas operan como una *summa* poética (reescritura de toda la obra anterior) que actualiza por reelaboración la obra completa de los autores; cifrándose, en el caso de Viel Temperley, en la experiencia límite de la vida y la muerte (un tumor cerebral), y en el caso de

Lamborghini, en la constante reelaboración de un personaje (el poeta vagabundo que divaga en busca de su identidad) entre lo carnavalesco y autoperódico de su figura de autor o creador (¿el poeta Lamporghini Laónidas T. o el gran poeta Lamborghini Leónidas C.?).

De tal suerte, sobra decir que la reescritura, como versión ampliada y variación del concepto de *intertextualidad*, permite el diálogo de los textos con los contextos históricos y extra-verbales en que se han producido. Narración y experiencia, *infancia* y *lenguaje*, por tanto, son los ejes que movilizan la *dicción apropiativa* tanto de *Hospital Británico* como de *Carroña última forma*, textos donde la forma del relato determina la puesta en sentido, la orientación ética y el mecanismo retórico de la reescritura, que en ambos autores puede ser entendida como un modo de producción de la subjetividad/textualidad en torno a un personaje y un relato; en Viel Temperley, tenemos al nadador, al enfermo, al místico; mientras que en Lamborghini a la bestia *disonante*: el clown, el loco, el bufón, el canalla.

## Referencias

- Agamben, G. (2004). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. (S. Mattoni, trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Alcántara, J. (2008). "Héctor Viel Temperley y la desposesión de la escritura", en Viel Temperley, H. *Poesía completa*. México: Aldus.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- Bizzio, S. (1987). "Viel Temperley: estado de comunión" (entrevista). *Vuelta Sudamericana* 12, s/n. Buenos Aires.
- Bourriaud, N. (2009). *Postproducción*. (S. Mattoni, trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Curell, M. (2005). "La política de la risa" (entrevista). *Página 12*, s/n.
- Dalmaroni, M. (2004). "La pura sintaxis perdida". *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002)* (pp. 71-77). Santiago: Melusina/RIL.
- De Man, P. (1991). "La autobiografía como desfiguración". *Anthropos*, 29, 113-118.
- Esses, C. (2012). "Héctor Viel: el éxtasis del místico". *Revista Clarín*. Recuperado el 26 de marzo de 2013 de [http://www.revistaenlinea.clarin.com/literatura/Hector-Viel-Temperley-El-extasis-del-mistico\\_0\\_724127606.html](http://www.revistaenlinea.clarin.com/literatura/Hector-Viel-Temperley-El-extasis-del-mistico_0_724127606.html)
- Ferraté, J. (1999). "Lingüística y poética". En: Cabo Aseguinolaza, F. (ed.). *Teorías sobre la lírica* (pp. 155-176).
- Fondebrider, J. (1989). "Las pretensiones son enormes, los resultados deformes" (reportaje a Leónidas Lamborghini). *Diario de Poesía*, 13, 183-212.
- Freidembegr, D. (1999). "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman". En: Jitrik, N. (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 10 (pp. 183-212.). Buenos Aires: Emecé.
- Goytisolo, J. (1995). *El bosque de las letras*. Madrid: Alfaguara.
- Graña, M.C. (comp.). (2006). *La suma que es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Ingberg, P. (2011). "Cordero el Polítropo, recorrido por la obra de Leónidas Lamborghini". *Analecta literaria*. Recuperado el 7 de abril de 2014 de <http://actaliteraria.blogspot.com/2011/10/leonidas-lamborghini.html>
- Kamenzain, T. (2011). "Poeta de brazadas frenéticas". *Revista Clarín*. Recuperado el 26 de marzo 2013 de <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2002/06/22/u-00501.htm>
- Lamborghini, L. (2001). *Carroña última forma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lamborghini, L. (2004). *La risa canalla (o la moral del bufón)*. Buenos Aires: Paradiso.
- Lamborghini, L. (1995). *Comedieta*. Buenos Aires: Ediciones Estanislao.
- Lamborghini, L. (1971). *El solicitante descolocado*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Langbaum, R. (1996). *La poesía de la experiencia*. Granada, Comares: Julián Jiménez Hefferman editor.
- Martínez Fernández, J. (2001). *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra.

- Milán, E. (2008). "Para llegar a Hospital Británico y salir". En: Viel Temperley, H. *Poesía completa*. México: Aldus.
- Milone, G. (2003). *Héctor Viel Temperley: el cuerpo en la experiencia de Dios*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Molle, F. (2001). "La reescritura permanente". En: Lamborghini, L. *Carroña última forma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Muschietti, D. (1989). Las poéticas del 60. *Cuadernos de Literatura*, 31, 129-141.
- Navarro, D. (ed.). (1997). *Intertextualidad. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (D. Navarro, trad.). La Habana: Casa de las Américas.
- Porrúa, A. (2001). *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Porrúa, A. (2011). "‘Como el que sin voz estudia canto’ En torno a la poesía de Leónidas Lamborghini". *Estudios*, 18, 11-32.
- Rioseco, M. (2013). *Maquinarias deconstructivas. Poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira*. Santiago: Cuarto Propio.
- Ponzio, A. (1998). *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea* (M. Arriaga trad.). Madrid: Cátedra.
- Prieto, M. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Scarano, L. (2007). *Palabras en el cuerpo: literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.
- Viel Temperley, H. (2008). *Poesía completa*. México: Aldus.
- Wellek, R. (1999). "La teoría de los géneros literarios, la lírica y la Erlebnis". En: Cabo Aseguinolaza, F. (ed.). *Teorías sobre la lírica* (pp. 25-56).