LEÓNIDAS LAMBORGHINI EN EL JARDÍN DEL EXILIO: AFASIA, ANACOLUTO Y BALBUCEO

Hernán Fontanet
Rider University

Introducción

En consonancia con la premisa "el des-exilio es una tarea imposible"[1], vamos a considerar como obras de exilio, no sólo las que fueron publicadas durante el mismísimo exilio del autor, de 1977 a 1990, sino también aquellas que fueron publicadas más tarde.

Lamborghini se exilia en México, con su mujer y sus cinco hijos, al año siguiente de la usurpación del poder por parte de la "Junta Militar" argentina en 1976. En este clima tan conocido ya, de miedo, persecución y desapariciones, el autor experimentará la sensación de que su obra lo condena y que, por lo tanto, debe abandonar el país:

> Mi obra era una evidencia, la mejor evidencia para que algún Grupo de Tarea me fumigase. Y esa tarea se cumplía día y noche. Curiosamente busqué refugio, entonces, en la Biblioteca Nacional, convirtiéndome impensadamente en una rata de biblioteca[2].

Inflexionar o intentar continuar el proyecto literario en la tierra de acogida, sea quizás, el primer gran obstáculo que enfrenta Lamborghini. Ni su público es el mismo, ni sus códigos son ya compartidos. Sin embargo, el deseo de continuar su obra de denuncia se convierte en la primera tarea. Así también lo expresa el crítico literario Noé Jitrik durante su exilio en México: "[...] inflexionar el proyecto traído de lejanas tierras reconociendo la nueva situación, la pérdida y el encuentro en tierra dudosa pero al menos protectora, no excesivamente hostil en lo general de una apuesta política"[3].

Retomamos, de esta manera, una idea, que el mismo autor ya expusiera con anterioridad, la conjetura de que la palabra legitima y habilita una situación de exilio y de marginación. Con el regreso y el fin del exilio, la legitimación, consistirá no sólo en reescribir su propio pasado, sino también en la constitución de redes y redefiniciones culturales. Definiciones, correcciones y redefiniciones que se hacen en la literatura y forman una voz que intenta la reconstitución del sujeto junto con la memoria colectiva. Es en este momento de exilio, en el que Lamborghini se centra principalmente en el juego de las variantes de palabras, fonemas y versos.

En los trece años que vivió en México, hubo un importante trabajo de relecturas, de revisiones, de reflexiones sobre la teoría literaria. Nada mejor, entonces, que la literatura de la parodia, fuerza superior a lo cómico: parodia de géneros, parodia intrínseca a la condición del ser humano -figura del hijo presentada como parodia del padre- para comenzar, así, esta nueva etapa de reescritura y relectura permanente y "Esperar la musa, soñar con el poema, enloquecer con el lenguaje"[4].

Es en este momento cuando va a gestar *El Jardín de los poetas* -publicado luego en 1999-, que va a tener como característica esencial la reiteración obsesiva de fórmulas que, con algún mínimo movimiento de tipo fónico, van a modificar y reproducir nuevos significados, sin alterar los lugares de enunciación. Más claramente, se arrastran determinados vocablos a lo largo del poema, produciendo, con esos ejercicios fónicos y luego semánticos que se vayan modificando los significantes.

En el prólogo al poemario, Lamborghini nos dice que éste se apoya en el cuadro *El Jardín de las delicias* de Hieronymus Bosch, en el que la delicia está dada por la catarsis producida entre el horror y la risa. La obra, plagada de símbolos y sátiras que escapan al propósito de este trabajo, traslada a su poética esta simbología pictórica, modificando las voces protagonistas. En este caso, son las vicisitudes de los poetas los actores principales de su "tríptico". Es decir, los poetas, presentados en el poema en actitudes solidificadas, en estado inmutable, pero en transición, serán las nuevas voces de su exilio:

Poetas esperando la inspiración de su Musa.
Poetas esperando muy esperanzados la inspiración de su Musa.
Poetas esperando no tan esperanzados la inspiración de su Musa [...].
Poetas nada angustiados esperando la inspiración de su Musa.
Poetas esperando cansados la inspiración de su Musa.
Poetas esperando deseosos la inspiración de su Musa[5].

El poema está dividido en tres etapas: "El poetario de la espera", "el poetario de los sueños" y "el poetario de la metamorfosis". Éstos van a compartir características y van a tener variaciones que serán propias al fragmento y al núcleo de composición. En todas las imágenes propuestas se nos remite de alguna manera a la pintura. De característica minimalista, estos versos, son presentados con la máxima de las simplificaciones formales. Nada realmente acontece en el transcurso de este extenso poema, sólo una acumulación de estados de espera, de sueño y de cambio. No hay movimiento, sino mero intercambio de estados latentes. Este ejercicio de "hacer todo con nada", provocaba en Lamborghini, como bien lo definiera el autor, un desahogo, en tiempos de exilio y distancias, redentor.

En el primer poetario, el de la espera, segmentado en "parterres" o jardines estancos, por su alusión a la disposición espacial, las variaciones formales se van a distribuir de la siguiente manera:

Versos en presente del indicativo y variaciones de complementos del verbo:

[...] esperan nada
esperan casi nada
esperan un tanto
esperan todo
esperan casi todo[6].

Versos en gerundio y variaciones simlares a la anterior:

[...] esperando muy poco
esperando pacientes la inspiración
esperando inseguros la inspiración[7].

Variaciones en los predicativos con versos en presente negado:

[...] que no esperan[8].

Versos de verbo ausente y la consiguiente transformación:

[...] en espera/// en la espera.

Variaciones no verbales, sino combinación de significantes que producen cambio. Como se puede ver en "Parterre 15"[9] donde Lamborghini introduce centrado el "Bosquecillo"[10]:

Poetas sin musa, postrados
Poetas sin musa, extraviados
Poetas sin musa, yacentes.

El trabajo de variación va a estar dado también en lo espacial, presentándose a modo de jardín, con "parterres" en los que hay poetas en estados "desmusados" en "bosquecillos" centrales. Luego se van a presentar "parterres" semejantes, y más "bosquecillos" y finalmente, el "parterre 41"[11] con cuatro otros "bosquecillos", también dispuestos espacialmente, para finalizar, en el "parterre 54"[12] donde se dice:

Poetas esperando serenamente la inspiración de su Musa.

En el "Poetario de los Sueños"[13] los versos van a tener una base común metapoética, donde se podrá advertir la presencia de voces que sueñan que escriben otras voces:

Poetas soñando su poema.

Las variaciones se van a reacomodar a partir de esta base común del sueño:

> Poetas soñando su poema antes de pronunciar la palabra Suiza
> Poetas soñando su poema después de pronunciar la palabra Suiza
> Poetas soñando su poema en el momento mismo de pronunciar la palabra Suiza
> Poetas soñando su poema poco antes de pronunciar la palabra Suiza[14].

Modificando si hiciera falta el número de versos dentro de los "parterres", con la consabida introducción de los "bosquecillos":

> Poetas escondidos con su Muso
> Poetas ocultando a su Muso[15].

En el "Poetario de las metamorfosis"[16], la base común va a ser la palabra "poetas" al comienzo del verso que, junto a las variaciones y juegos, que van a estar en el plano fónico, producirá un cambio de estado en el significante, mediante la sustitución fonemática:

> Poetas apurados-aparidos-apareados-aporados-porados.
> Poetas aniñados-anidados-anudados-desañudados- al ñudo.
> Poetas concayos-sincayos-cipayos-pepayos- poetas papayos.

Esta estructura se va a mantener a lo largo de más de doscientos versos, desde el "Parterre 1" hasta el "Parterre 2"[17]. Éste comienza con la palabra "poetas", alterando con el juego fónico los seis versos subsiguientes:

> Poetas lados-aludos-alipodados-alípedos-alienredados-aliperlados aliparados- [...] alimpotentes-aliestáticos-aliencogidos-alipíos-alibatientes-aliposados alirisados [...] alidanzantes-aliencrespados-alisubiendo-alibajando- [...][18].

El carácter lúdico del poema es el marco preponderante en esta lectura, con escisiones propia de la escritura de exilio (fragmentación, disociación, anacolutos, etc). En este caso vamos a encontrarnos con un sujeto de la enunciación que expone, de la misma manera en que es expuesto al exilio, fragmentariamente, detalles de su imaginario en permanente cambio.

El combinador de parodias

La voz de Lamborghini se va a enunciar desde la parodia trágica en todas sus obras, porque así cree que es como se define la realidad histórico-política, y porque así también lo entendieron los escritores de la gauchesca y los compositores de tango.

Por consiguiente, la parodia de un modelo determinado, ya sea poético, social, o político trasladará "el tono poético" hacia una nueva zona. Lamborghini en varias entrevistas repitió la frase que Kart Marx dijera en *Das Capital*. Me refiero a que la historia se repite primero como tragedia para posteriormente repetirse como farsa[19]. Su elección teórica, es definida también según la visión "nietzscheana" de la risa conectada al horror[20]. Con ese movimiento, el poeta define su lugar en el destierro, el lugar desde donde produce su literatura, donde se expande su literatura:

> He tratado de explicitar la estética en la que se inscribe mi obra, sobre todo en lo que hace a los hitos ya citados: exploraciones de nuevas posibilidades de lo cómico, y poesía dramática, de personajes frente a un lirismo trasnochado que no se hacía cargo de la historia ni de la política y que, en todo caso, adoptó un tono de poesía social mendicante. Lo cómico como un límite desde el cual se expresa lo trágico. Lo cómico como lo verdaderamente trágico de nuestra situación, especie de risa desahuciada. Lo trágico visto desde lo cómico. El encuentro con la parodia. La parodia como lo verdaderamente serio. Relación burlesca con el modelo. Crisis de todos los modelos[21].

El caso de *El Riseñor,* publicado en 1975, manifiesta esta preocupación, que se extendería hasta *Episodios*. Con la figura del ruiseñor, imagen de una enorme tradición poética, utilizada por autores de la talla de John Keats, Samuel Taylor Coleridge, Oscar Wilde, Wordsworth William, Luis de Góngora y otros, comienza Lamborghini a esbozar su estrategia paródica, renombrando "riseñor" al ave migratoria, para asociarlo a su estrategia lúdico-paródica:

> [...] la risa risible del riseñor/ entre las hojas/ del ombú suburbano[22].

Este mirar hacia una literatura anterior es un trabajo constante en toda su obra. En "Las reescrituras", donde directamente retoma y reescribe el poema de Keats, el recurso es evidente: una risa que surge de la belleza hasta la exacerbación:

> [...] el exceso de esta dicha: el éxtasis único/ de la Belleza de la risible/ risa[23].

Esta risa como estética está señalada también por el olvido, o el intento de olvido, de otra literatura. Como ejemplo podemos escoger la poesía denominada "El ombú"[24]:

> [...] ¡adiós! El leteo aleteo del riseñor, el leteo aleteo del ombú. El leteo aleteo de las hojas.

En las últimas páginas del libro, se presenta un nuevo elemento, que va a continuar en *Episodios*: el combinador. Con esta nueva instancia, el poeta es transformado en alguien que combina y elige palabras de un *corpus* acotado:

> [...] como ellas *deseen* o *revelen desear* agruparse[25].

El combinador, al respecto se pregunta:

> ¿Las palabras como elementos de una *combinato-*

> *ria*? ¿Las palabras *en orden* a su colocación; *en orden* a su número? Entonces, el combinador sería ese alguien para quien las palabras son los elementos de cada unos de los grupos que con ellas puedan formarse[26].

En la mayoría de los casos, en la experiencia del exílio no hay margen para mucho más que la supervivencia. El universo del poeta, de esta manera, se verá notablemente limitado a un catálogo de desvalores y padecimientos que le tocan en suerte vivir y que trasladará, indefectiblemente, al terreno textual.

El afásico juego del entendimiento

Uno de sus libros más importantes en el exilio, *Episodio*, escrito en 1980, comienza con el poema titulado "El extraviado"[27]. Aquí, Lamborghini retoma y continúa un poema semejante del libro *La canción de Buenos Aires*. Con este poema, el autor inaugura el tema de la delimitación subjetiva del yo que escribe y se sorprende "[...] en la sección de extraviados"[28].

El libro realiza un trabajo sobre postulados que van a atravesar toda la obra del exilio. El trabajo de repetición, que escenifican los conflictos de identidad y las dificultades en la construcción de su subjetividad, está también presente, haciendo énfasis en la frase "y quién soy/ y dónde estoy se pregunta"[29]. La delimitación o reconocimiento del sujeto poético se vuelve fragmentaria, dando origen al tema de la identidad, frente a una fuerte conciencia de unicidad en un yo escindido, expulsado y combatido. Unicidad que se pretende pero que no se logra:

> Como el que intenta/ hacer memoria/ y toca su cuerpo y se dice/ soy este, estoy aquí/ y comienza a buscarse/ y no se encuentra[30].

No hay unidad del ser, ni continuidad con el contexto en el que se "es", y por lo tanto se multiplican las voces del sujeto poético. Al mismo tiempo se pone de relieve la

búsqueda de la identificación propia, de auto-definición, aunque ésta sea múltiple. El desdoblamiento actúa en dos planos: en el plano de la forma del contenido y en el de la expresión del mismo sujeto poético:

> Como el que de una esquina/ a la otra/ camina y habla solo/ porque trata de entenderse/ con ese otro/ que es él mismo[31].

En el poema "El combate" advertimos dos estrategias cardinales: por un lado, el inicio de oración con minúsculas, "en el camino y su y"[32] como continuación o seguimiento de títulos previos; por el otro, el tratamiento de los versos, que produce un susurro hecho sobre aliteraciones y paronomasias:

> [...] siguiendo: sin cesar, y salgo y entro.y/ siguiendo.su/ susúrrame:_ lo que está unido/ susúrrame: _ lo que está entero.y/ siguiendo.el combate de lo que está en el camino su:/ unido-y/ siguiendo: su/ súrrame: _sos. Susúrrame[33].

El ritmo está dado en la repetición de consonantes y grupos de sonidos. A su vez hay un doble pedido: que se le susurre y que se lo zurre, a ese otro, que es él mismo:

> [...] el combate y que/ conduce: la identidad susúrrame: - sin cesar. La realidad./de lo que está/ donde uno está lo que se es. el que. Y/ yo era ese que / no era. Y ese que era/ no era. Y ese otro es que es otro[34].

Estética del desdoblamiento que sesea y susurra, en este caso, las distintas conjugaciones del verbo ser –"era, es, fue, sería y será"- confrontándolas con alternancias lexemánticas y variaciones de semantemas como "realidad", "sueño", "identidad", "camino" e "igualdad" y con espejos gráficos del tipo "se es". Esta estrategia parecería acentuar la fragmentación del sujeto poético, con los recursos de los dos puntos, las barras y los puntos suspensivos.

> [...] el grito de/ la identidad que da en el combate el grito. Susúrrame: - el/ sueño de la realidad. Lo que por /debajo de la realidad es la realidad: la identidad [...] [35].

La lucha interna ante una imposibilidad de verbalizarse a sí mismo y la identidad son vistas como conquistas por realizar que nunca dejarán de ser duales:

> Sos y/ por detrás lo que no/ sos. sos y/ por debajo lo que no/ sos y sale. y siguiendo sin/ cesar[36].

Así mismo los ejercicios fónicos que presenta el poema de variaciones, alteraciones, alternancias, y reciprocidades, también son duales:

> Conduce lo que la realidad da. dad. Lo que la igualdad. da./ dad: la igualdad de a con/ a. ad. la identidad de a es a: ad[37].

Como vemos en varios de esos ejemplos, dependiendo del lugar donde hagamos la pausa o a qué consideremos como constituyente inmediato, los significados son disímiles:

> "Y siguiendo sin cesar": Y siguiendo _sin cesar o siguiendo sin _cesar[38].

> [...] el sueño de la identidad en el susurro. su": el sueño de _ la identidad en el susurro, o el sueño de la identidad _ en el susurro. etc.[39].

La poesía logra con los ejercicios[40] fónicos, la sensación de cansancio, de vacío y de ausencia, como si de un mantra se tratase. Poesía que parecería hablada, susurrada, suplicante, agotada en la desesperación que también está producida, por esa repetición verborrágica o tartamudeo de sonidos ansiosos:

> [...] en ese hueco donde la identidad está en/ el sueño de/ la identidad en/ el susurro. su/ súrrame, _ sos el que./ en el camino su el sos que imita/ el ejemplo del/ es[41].

El "combate" se va a dar para conquistar una identidad perdida y para buscar esa identidad en crisis:

> [...] el combate de/ la identidad/ combatiendo por la/ identidad en/ la identidad de lo primer/ que es/ el sos[42].

El reconocimiento pero no la identificación que ya se hace visible en "El extraviado" es retomado y deformado hacia el final de "El combate". Ahora ve su cara, no en el periódico, lugar o espacio visto, público y masivo, sino en una foto:

> [...] la foto de mi rostro/ allí_ y ese otro que soy y soy que es otro_ / y me reconozco pero no/ me identifico [...] [43].

Este sujeto poético, reconoce un cuerpo, un rostro, un nombre pero, ninguno de estos elementos ayuda a recobrar su identidad. Hacia el final, en el poema, que termina sin cerrarse, se produce una nueva abertura en la que se profundiza esta inarticulación cíclica, este sin cesar de combates y de identidades perdidas:

> [...] canta canta la identidad y/ siempre y/ como siempre/ en el camino su que/ lleva siguiendo sin/ cesar[44].

No hay punto final, ni marca de final alguna, sólo un espacio, un vacío, hasta la irrupción del próximo título, "SEOL". Allí advertimos una clara intensión de traducción y transformación del himno nacional argentino a los tiempos del exilio. Ahora no son los mortales que oyen el grito sagrado, sino es lo mortal lo que se oye:

> [...] el ruido roto en el trono de la identidad[45].

Es variando los significantes de posición, reiterándolos y manteniendo ciertos núcleos temáticos, como la identidad y sobre todo el fragmento, que se cuestiona la validez de la lírica del himno Nacional Argentino, como si fuera éste el que también se resquebrajara. El juego

se organiza con aliteraciones, consonancias y reiteraciones:

> [...] oíd lo roto. Lo mortal en libertad. la libertad de lo mortal./ oíd: la libertad de lo roto. el grito/ el trono. el ruido de lo mortal en el trono de lo sagrado/ del trono de la identidad[46].

En "El mendigo" es a partir de seis versos y su variación de posición que la poesía es creada. El ritmo paronomásico -que produce la distinción entre dos vocablos únicamente por la variación de su vocal acentuada- está construido sobre dos ejes que a su vez interactúan: "mendigo - mudamente - mano" y "umbral - temblor - temblorosa - temor - temerosa":

> Como el que postrado/ en el umbral/ extiende su mano/ temblorosa/ y pide mudamente/ _ ese mendigo- // con temor[47].

"Extramuros" es quizá, uno de los poemas más representativos y más interesantes desde el punto de vista exílico. Extramuros significa estar fuera de un recinto o una población. El poema está dividido en ocho estrofas. El campo semántico está construido sobre las nociones de carencia, de queja, de recuerdo, de consuelo y de muerte. Hay una modificación hacia un tono más nostálgico, aunque continúe el juego de palabras y de sentidos. En la estrofa final, número VIII, notamos claramente la sensación de desarraigo doloroso y afectivo que el exilio produce, marcado por el uso del tiempo de los verbos:

> [...] lo que vencida por la edad: la espada/ [...] recuerdo de la muerte [...] desmoronados. el yelo de los ojos. del báculo. el yelo [...] cansado del monte. la carrera [...] cansado de las sombras [...][48].

Por otro lado, la resonancia del poema de Francisco de Quevedo titulado "Miré los muros" es más que elocuente:

> 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.

Salíme 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[49].

En los versos agrupados bajo el número VII, constatamos otro señalamiento, cambia el uso verbal y la rapidez de lectura del poema:

> [...] entré y salíme: vi que con sombras. miré/ entré en mi casa: anciana amancillada. salíme/ al campo: vi que el sol. miré. entréme: vi./ salíme[50].

El yo poético se adentra en su casa deslucida y ajada, pero debe salir. Como en los versos de Quevedo o como se ve en la triste vuelta de "Martín Fierro" al pago, donde no encuentra nada de lo que alguna vez le perteneció -ni su casa, ni su familia, ni sus amigos-, Lamborghini, cansado y decepcionado regresa y advierte que no hay desexilio posible. La coordinación de los diferentes versos parece estar determinada más por la significación de las palabras, que por los signos de puntuación. Así se ve en la estrofa 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[51].

A pesar de que conceptualmente se supone que "el recuerdo de la muerte" llegaría a enlazar con el primer concepto de "yelo", en la lectura se disuelve esta significación, y "el recuerdo de la muerte" llega claramente hasta el último "yelo". La carencia está muy marcada, como la falta de luz y las sombras.

> [...] lo que la sombra hurtó: la luz [...] lo que la muerte desmorona: ojos[52].

Por esto, en la estrofa VIII, solventar esta carencia significa: "poner la luz", pero también continuar con la utilización del infinitivo: "poner", en sentido de restablecer, disponer, encender, colocar, ordenar, levantar y alzar. Así, con la utilización y reiteración de un solo verbo, se implican diferentes condiciones determinadas:

> si quisiera restablecer mi desgarro
> si quisiera restablecer mi exilio.

Intentos todos de restablecer las ausencias y carencias que el exilio agrega a una existencia descentrada:

> [...] 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[53].

Y termina el poema con esta pregunta dual: en qué poner los ojos que no traiga sufrimiento, en qué poner los ojos que no signifique más angustia o aún peor, que no signifique el recuerdo de lo que nunca se ha tenido.

En "Las dos orillas"[54], también dividido en ocho estrofas, a lo largo de todo el poema aparece el tratamiento dual, que más adelante se convierte en la organización primordial y determinante de toda la poesía. En oposición a la imagen de la orilla se contrapone la imagen fuerte desde el primer verso de la otra ribera:

> [...] de esotra parte en la ribera[55].

También vamos a notar la alteración del orden sintáctico corriente y de la puntuación ordinaria:

> [...] alma desatada. venas que han. médulas: lo ardido/ que han: desatadas:/ gloriosamente[56].

El poema trabaja, no sólo con variantes del verbo "nadar" y el sustantivo "nada", sino también juega con

sonidos y significados del verbo "llamar" y el sustantivo "llama":

- llama a un otro
- llama en tanto llama, como sustantivo
- llama de otra llama – como eco, de la llama
- llama de Dios[57].

El humor conserva una función y posición central, como se observa en la estrofa III:

> [...] de esotra parte: el humor: la llama/ en agua. un Dios – Llama nadando en Agua Fría/ gloriosamente:/ desatado[58].

Y en la estrofa IV se presenta la contraparte, la otra cara de este humor: la ley severa y el alma - prisión. Todo el poema se presenta dualmente. Las oraciones presentan ambigüedades irresolubles: son oraciones que sintácticamente determinan la ambigüedad, el doble sentido:

> Dios- Llama que nada y llama Nada: tendrá sentido[59].

Dios que efectúa el acto de "llamar" a la "nada" y "llamar Nada": Dios que es "llama", efectúa el acto de "nadar" y "llama Nada". La frase final "tendrá sentido" es la coronación de un procedimiento ambiguo y mordaz.

Eco, anacoluto y balbuceo

El método de "En la montaña"[60] también es alusivo. Se nos habla de ecos de montaña, ecos poéticos, como repetición de un sonido, y como composición poética. Repercusión de otras voces, acompañando y apoyando la verborragia de palabras:

> "eco" se repite veinticinco veces y
> "Mole" se repite diecisiete veces.

Ambas reiteraciones actúan como simuladores de ecos, no como palabras autónomas en significado, sino como sonidos arrastrados, quizás, provenientes de la lejana orilla del Buenos Aires al que no se puede volver. Este eco trae consigo, una identidad desdoblada, la que se "es" en el exilio y la que se "fue" en Buenos Aires. El eco es la identidad que se tuvo y que aflora. No hay registro alguno de una identidad originaria, sólo lejanos ecos:

> [...] ese vértigo frente: el eco del eco de la identidad. ese/ abismo del nombre que se nombra en el eco de/ la Mole. el nombre: eco del eco/ en el camino su/ de la Mole. el nombre[61].

La progresión presentada es la siguiente: identidad, eco y vértigo. El vértigo es lo que llega después del vacío, es la sensación que no termina:

> [...] el nombre de la identidad: vértigo./ el nombre de la identidad: abismo. y eco del eco[62].

Ahora el escenario ha cambiado y nos sitúa "En los molinetes", donde se adivina la reescritura de *La canción de Buenos Aires* de 1968:

> Como el que dejaba/ caer- deslizar-/ presurosamente/ ese pequeño disco[63].

En este molinete, cada vuelta agrega una complejidad más al asunto de las identidades. Si antes, en la Buenos Aires de los 60, era: "Como el que aprieta ese pequeño disco"[64], ahora, ese mismo disco se "cae presuroso", sin mano que, no solo no lo apriete, sino que ni siquiera pueda sujetarlo. El disco cae y con él, caen las redes a las que ya no se pertenece, el público que ya no nos lee y los compañeros ausentes.

La acumulación de desvalores continúa:

> [...] porque eran su mañana sin demora[65].

Quizás el tiempo ya no corra como entonces. Quizá ahora, sólo nos quede la espera, para volver y poder, otra vez, pensar en un mañana promisorio. En el exilio todo es detenido, cristalizado en la memoria, a través de los ecos, que cual punzantes agujas, nos sorprenden y asaltan desde el pasado:

> [...] y ahora lo detiene ese eco[66].

Repetido en tres oportunidades, parecería que se retomase, de este modo, el "eco" de la poesía anterior. Como si el molinete nos devolviera con sus giros, los sonidos de lo ya acontecido:

> [...] del golpe del molinete a sus espaldas[67].

En "Los dos Sabios"[68], se da cuenta de la disputa entre "Martín Fierro" y el "Moreno" del *Martín Fierro*[69]. Se dan a conocer el "Sabio Blanco" y el "Sabio Negro" alternadamente y con características compartidas:

> El Sabio Negro que también/ tiene algo blanco. el Sabio Blanco/ que también./ tiene algo negro.

El juego se torna múltiple: con las palabras, con los significantes, con el equívoco, con frases inconclusas, con el sin sentido y con el tratamiento del tiempo circular. Lo que es blanco, también es negro. Lo que sucedió ayer, también sucede hoy, traído por los ecos remozadamente. El "Martín Fierro" del siglo XIX, reaparecerá ahora joven y entusiasta, pero también perseguido y estigmatizado. El mismo recurso también es utilizado en la estrofa XXXIII pero en referencia a lo que no vino y nunca vendrá:

> [...] la rueda. el tiempo. lo que está por./ voy a decir: el tiempo es rueda que rueda y la rueda/ es tardanza de lo que está por no/ venir. lo que no viene en el tiempo: la eternidad. lo que/ nunca. Lo que viene es [...] la rueda/ formada cuando Dios/ rodaba[70].

Si la historia se repite dos veces, primero como trage-

dia y luego como farsa, como bien dijo el filósofo, porqué no pensar que lo que nunca sucedió, nunca sucederá. Que lo que nuestros deseo y fantasías alguna vez pergeñaron, quedará relegado definitivamente al terreno de lo imposible e innato.

En "Cabeza cortada"[71] las voces del eco repiten las ideas de un tiempo circular, donde pasado y presente se suceden al unísono, sin ningún tipo de orden o jerarquía. Se pone en escena, de esta manera, el cuestionamiento a la fragmentación de un tiempo que se debate entre la realidad y el sueño:

> Como el que ve/ rodar su cabeza/ en la realidad/ de un sueño.// Como el que ve/ la realidad/ como un sueño cortado// de su cabeza que rueda cortada [...] Como el que con los ojos/ despiertos del sueño/ ve cortada/ la realidad de su cabeza[72].

Más que explícito, la sugerencia del equívoco, la proposición de varios significados dados por el movimiento de palabras construyen este juego organizado con variaciones de palabras:

> "Cortada" con realidad, el sueño, la cabeza.
>
> "Rodar" con la cabeza, la realidad, el sueño.
>
> "El sueño" con despierto, de la realidad, de la cabeza cortada.
>
> "Despierta" con la realidad, el sueño, su cabeza.
>
> "Realidad" con de la cabeza, despierta, del rodar, del sueño, etc.

La multiplicación de combinaciones, sumada al juego de pronombres intercalados y variados, pretende llegar a un infinito expresivo que es evidente en la estrofa IX:

> [...] con su cabeza cortada/ ya dormida/ sueña que está dormido[73].

A partir de este poema el procedimiento es similar, lo

que cambiará son las variantes:

> [...] lo uno, lo otro, lo uno, lo otro, que habita en uno, uno: dos, que habita: los hilos/ que tiran/ de uno. los/ hilos que tiran/ del otro/ que es/ uno. los/ hilos [...] [74].

En el "Monólogo de la marioneta", se puede apreciar de mejor manera este extrañamiento en el poema, ilustrado por la imagen o las imágenes vivas:

> [...] del espejo a uno/ que es/ lo otro[75].

> [...] sueño. el sueño/ en el no sueño/ del sueño[76].

Los juegos de variaciones también se verá "En la cascada"[77] con adverbios temporales como "hoy", "ayer" y "mañana" y con la conjugación del verbo "ser":

> [...] el mañana del fue en el fue, el ayer del será/ en el será. el hoy del siendo en el siendo./ sin parar/ sin parar.

Las posibilidades parecen infinitas: el futuro que se presume lleno de posibilidades, ya ha sido arrollado por el pasado. El presente, no es más que un continuo vivir, expresado con los gerundios "siendo", condicionado por el tiempo precedente.

En "Reflexión de pequeñas partículas en un espejo", como su nombre lo indica, se observan tres reflexiones internas que se permite el poeta. La primera comienza con una presentación:

> Como el que/ asoma/ su rostro/ al espejo[78].

La introducción del objeto, como veremos más adelante, va a potenciar el juego de las múltiples identidades: la imagen y su reflejo, que en realidad no es tal, competirán y se pretenderán auténticas, detrás de las repeticiones e inversiones de vocablos que propone el poeta:

Como el que/ desde el rostro/ del espejo/ asoma un/ rostro[79].

En la reflexión segunda se agrega un pronombre "ese" y una preposición "a". Y llegando al final vemos el carácter interminable, espejos que repiten rostros de otros espejos:

Como el que/ asoma/ el espejo de un rostro/ -ese rostro/ de espejo-/ desde el rostro/ de/ el espejo[80].

En el poema "Cíclope" se da gran importancia a la disposición espacial de las palabras. El verso y poema uno está centrado y enfrentado al verso y poema dos, que reproduce el espacio del juego poético y el dibujo. La organización espacial también nos habla del ojo de un "cíclope". Lo transcribimos para describirlo mejor:

Ojo de un cielo o sol en la frente
Sol
en un cielo que es
la frente o
un ojo en
la frente que es
el cielo humano:
sol humano o
celeste ojo que es
un sol en el humano cielo
de la frente o frente
que es
cielo o cielo
que es
frente
vi[81].

El comienzo es definitorio. Existe una intención de definición que va de lo particular –"el cíclope"- a lo general –"el sol"-. En segundo plano, el juego se traslada desde lo total a lo particular. Luego coloca al "Sol" centrado y solo. Se presenta de manera dialéctica la opción: sol humano/ celeste ojo. Y la síntesis es "vi", el verbo ver, caracterización inherente al cíclope. En el "Cíclope II" también va a realizar un juego de variación e indecisión,

a través del uso de la conjunción "o", repetida veinticinco veces: entre humano/ cíclope, cíclope/ celeste, cielo/ cíclope, lo celeste/ lo humano, y demás vocablos. Por otro lado, y paradójicamente, se introduce el sustantivo "fe". Veamos el ejercicio.

> [...] fe/ al cíclope de lo celeste o/ a lo humano/ del cielo/ fe: a cuál:[82].

Finalmente en el "Cíclope V" cierra con la misma idea del comienzo: cíclope dibujado, garabato, dibujo del cíclope. Cerrando el poema con el sujeto poético:

> O OJO O
> SOL DE
> LO NEUTRO
> DE LO MÍ
> EN
> MÍ[83].

La trasgresión está lograda por el código, nuevo si se quiere, y por las innovadoras formas de decodificación que plantea y nos propone. Entonces, su trabajo, consciente nos induce en la retórica y la duda irresoluble: nos preguntamos ¿cómo decodificamos la parodia que a su vez no deja de mencionarnos la actividad codificadora y mostrarnos la actividad decodificadora de esta parodia? Se puede decir que esta manera de escribir, entonces, se caracteriza por:

- mantenerse en el límite,
- no presentar nunca una identidad unitaria y
- por consiguiente, mostrar un sujeto dividido.

Si bien este es un rasgo que se hace explícito y constante en la literatura producida en el exilio, va a continuar después en todas las obras con los siguientes procedimientos:

- mezcla de los diferentes códigos,
- propuesta de diferentes descodificaciones posibles,
- negación de la literatura anterior,

- cuestionamiento formal de la escritura y
- presencia del deseo, no sólo de renovación sino de restablecimiento.

Notas

[1] Fontanet, Hernán. *Modelo y su(b)versión en la poética de Leónidas lamborghini*. New York: Edwin Mellen Press, 2009: 57.

[2] Lamborghini, Leónidas. "El solicitante descolocado". *Las patas en las fuentes*. Buenos Aires: Editorial Sudestada, 1968: 48. .

[3] Jitrik, Noé. *Las Armas y las Razones: Ensayos sobre el peronismo, el exilio, la literatura*, *op. cit.*: 117.

[4] Lamborghini, Leónidas. *El jardín de los Poetas.* Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1988: 36.

[5] Lamborghini, Leónidas. *El jardín de los Poetas.* Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1988: 64.

[6] Lamborghini, Leónidas. *Partitas.* Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1972: 50.

[7] *Ibídem.*

[8] *Ibídem.*

[9] *Ibídem.*

[10] *Ibídem.*

[11] Lamborghini, Leónidas. *Partitas.* Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1972: 90.

[12] *Ibídem.*

[13] *Ibídem.*

[14] *Ibídem.*

[15] *Ibídem.*

[16] *Ibídem.*

[17] Lamborghini, Leónidas. *Partitas.* Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1972: 102.

[18] *Ibídem.*

[19] *Hegel bemerkte irgendwo, daß alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen. Er hat vergessen, hinzuzufügen: das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce.* La idea de concebir a la Historia, primero como tragedia y luego, en una segunda instancia, como una farsa, como sugiriera Karl Marx respecto a la visión trágica de la Historia de Hegel, es un ingenio recurrente en la poética de Lamborghini. *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, 1. Kapitel: Karl Marx 1852. Karl Marx/Friedrich Engels - Werke, Band 8, "Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte", S. 115-123, Dietz Verlag, Berlin/DDR 1972.

[20] Nietzsche habla con frecuencia acerca de cómo los dioses griegos ven con liviandad las actividades que realiza el hombre, incluso aquellas crueles, como la guerra y el genocidio. Es evidente que los dioses no comparten, ni nuestras visiones, ni nuestra moral. Quizá, acaso, experimenten lo mismo que nosotros cuando reímos de los tortazos de los payasos o las caídas de los enanos. Quizá, lo que se nos representa como doloroso y trágico para nosotros los humanos y los actores, sea placentero y cómico para los dioses y espectadores. Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Biblioteca Edaf, 1998: 59.

[21] Lamborghini, Leónidas. "La cultura argentina. De la dictadura a la democracia: digresiones 1976-1993". *Cuadernos Hispanoamericanos,* Nº 517-519. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, julio-

septiembre de 1993: 501-502.

[22] Lamborghini, Leónidas. *Riseñor.* Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1975: 122.

[23] *Ibídem.*

[24] *Ibídem.*

[25] Lamborghini, Leónidas. *Episodios.* Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1980: 73.

[26] *Ibídem.*

[27] *Ibídem.*

[28] *Ibídem.*

[29] Lamborghini, Leónidas. *Episodios.* Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1980: 77.

[30] *Ibídem.*

[31] Lamborghini, Leónidas. "En el Hospicio". *Episodios.* Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1980.

[32] Lamborghini, Leónidas. *Episodios.* Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1980: 44.

[33] *Ibídem.*

[34] *Ibídem.*

[35] *Ibídem.*

[36] Lamborghini, Leónidas. *Episodios.* Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1980: 52.

[37] El subrayado es mío.

[38] Lamborghini, Leónidas. *Episodios.* Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1980: 29.

[39] *Ibídem.*

[40] Uso el término "ejercicio" como exposición de una práctica determinada, como modificaciones sobre el lenguaje y como objeto lúdico.

[41] Lamborghini, Leónidas. *Episodios.* Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1980: 60.

[42] *Ibídem.*

[43] *Ibídem.*

[44] Lamborghini, Leónidas. *Episodios.* Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1980: 48.

[45] *Ibídem.*

[46] *Ibídem.*

[47] *Ibídem.*

[48] Lamborghini, Leónidas. *Episodios.* Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1980: 89.

[49] Quevedo, Francisco de. *Quevedo esencial.* Liverpool: Ed. Celsa C. García Valdés. *Bulletin of Hispanic Studies*, 72, 1995: 432.

[50] *Ibídem.*

[51] *Ibídem.*

[52] Lamborghini, Leónidas. *Episodios.* Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1980: 15.

[53] *Ibídem.*

[54] *Ibídem.*

[55] *Ibídem.*

[56] Lamborghini, Leónidas. *Episodios.* Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1980: 96.

[57] *Ibídem.*
[58] *Ibídem.*
[59] *Ibídem.*
[60] *Ibídem.*
[61] *Ibídem.*
[62] Lamborghini, Leónidas. *Episodios.* Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1980: 33.
[63] *Ibídem.*
[64] *Ibídem.*
[65] *Ibídem.*
[66] Lamborghini, Leónidas. *Episodios.* Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1980: 122.
[67] *Ibídem.*
[68] *Ibídem.*
[69] Hernández, José. *Martín Fierro.* Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires, 1985. Transcribo aquí las estrofas más ilustrativas: 214: "Me hirvió la sangre en las venas/ y me le afirmé al moreno,/ dándole de punta y hacha pa dejar un diablo menos", 215: "Por fin en una topada/ en el cuchillo lo alcé,/ y como un saco de güesos/ contra un cerco lo largué" y 216: "Tiró unas cuantas patadas/ y ya cantó pal carnero:/ nunca me puedo olvidar de la agonía de aquel negro".
[70] *Ibídem.*
[71] Lamborghini, Leónidas. *Episodios.* Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1980: 119.
[72] *Ibídem.*
[73] *Ibídem.*
[74] Lamborghini, Leónidas. *Episodios.* Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1980: 49.
[75] *Ibídem.*
[76] *Ibídem.*
[77] *Ibídem.*
[78] *Ibídem.*
[79] Lamborghini, Leónidas. *Episodios.* Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1980: 58.
[80] *Ibídem.*
[81] *Ibídem.*
[82] Lamborghini, Leónidas. *Episodios.* Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1980: 14.
[83] Lamborghini, Leónidas. *Episodios.* Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1980.