

La poética de la reescritura
en Leónidas Lamborghini:
significación cultural y
vínculos con poéticas de la
traducción “posesiva” en
la poesía latinoamericana
de la segunda mitad del
siglo XX

Gerardo Jorge

Gerardo Jorge es Licenciado en Letras (UBA) y doctorando en Letras en la misma institución con una beca del CONICET. Realizó estadías de investigación en 2012 y 2013 en la biblioteca del Íbero-Amerikanisches Institut de Berlín (Alemania), con becas otorgadas por el IAI y el DAAD. Su investigación doctoral estudia las concepciones y usos de la traducción y la reescritura desarrollados por un conjunto de poetas latinoamericanos (Nicanor Parra, Augusto y Haroldo De Campos, Leónidas Lamborghini) en busca de caracterizar nuevas formas de producción de poesía y modos de relación con la tradición poética occidental que estas poéticas propusieron y ayudaron a consolidar durante ese período. Es también escritor, editor y traductor.

Contacto: gerardjorge@yahoo.com.ar

PALABRAS CLAVE:

Lamborghini; reescritura;
traducción creativa; América
Latina.

KEYWORDS

*Lamborghini; rewriting; creative
translation; Latin America.*

RESUMEN

El presente artículo se propone describir y conceptualizar el procedimiento de “reescritura” en el contexto de la obra del poeta argentino Leónidas Lamborghini (1927-2009), y a partir de allí reflexionar sobre los procesos de producción por la vía de la reescritura y de la traducción “creativa” en la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, los cuales fueron cultivados no sólo por Lamborghini, sino también por otros contemporáneos suyos como Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Nicanor Parra. De esta manera, se busca ofrecer una entrada para reflexionar alrededor del modo de relación con la tradición que un conjunto de poéticas desarrolladas durante dicho período propusieron, y del posible significado cultural de sus operaciones.

ABSTRACT

The present article's goal is to describe and conceptualize “rewriting” procedure in the context of Leónidas Lamborghini's (1927-2009) poetic and to reflect on the production processes of rewriting and “creative” translation in Latin-American's poetry of 20th century second half, that involved not only Lamborghini's work, but Haroldo de Campos', Augusto de Campos' and Nicanor Parra's. By this mean, this article will also approach the way this poetics related themselves with western poetical tradition and the possible cultural meaning of that experience.

UN EFECTO DE QUIEBRE: LAS REESCRITURAS DE LEÓNIDAS LAMBORGHINI

Cerrada en 1971 una primera etapa, con la publicación de *El solicitante descolocado*, la edición de *Partitas* en 1972 inaugura, con un poema en particular, “Eva Perón en la Hoguera”, la que podríamos llamar la segunda etapa de la obra de Leónidas Lamborghini, que habría de extenderse a priori al menos hasta el año 2001, cuando se publique *carroña última forma*, obra en la cual la experimentación de esas casi tres décadas alcanzará un punto superlativo y se manifestará en su máxima complejidad. La característica más saliente de esta segunda etapa será que la mayor parte de sus poemas operan y se presentan como “reescrituras” de otras obras y textos, tanto literarios como no literarios. En ese segmento de su obra (y en algunas producciones publicadas posteriormente), Lamborghini reescribirá explícitamente (es decir, dando la referencia de la obra reescrita en las ediciones) un arco de textos que va desde clásicos de la poesía del siglo de oro español (Fray Luis, Garcilaso, San Juan, Quevedo, Góngora: lo que podríamos denominar “el tesoro de la lengua” en la que trabaja el poeta) hasta la poesía gauchesca argentina (fragmentos del *Martín Fierro*, pero también el dialecto del género en *Tragedias y parodias*), pasando por poemas como la “Oda a un ruiseñor” de Keats, un fragmento del *Finnegans Wake* de Joyce, un poema de Lugones, una frase de Arlt, las letras del Himno Nacional Argentino y de la Marcha Peronista y, de un modo menos evidente (ya que veremos las distinciones que caben dentro del concepto de reescritura en Lamborghini), poemas centrales de la tradición occidental, como la *Odisea* y la *Divina Comedia*. Ahora bien, si el término “reescritura”, por su elasticidad aparentemente interminable, hoy forma parte de cierto sentido común de la crítica para la interpretación de la historia literaria y hasta opera en algunos textos como trampolín hacia una rápida y previsible

recepción crítica, el carácter y la intensidad de las reescrituras de Lamborghini, aun así, ameritan una particular atención, ya que tanto procedimental como materialmente no parece que se trate de operaciones mecánicas ni de meros ejercicios que busquen la recepción académica mediante una astucia como lo es la remisión explícita a una tradición o texto ya canonizado, sino de movimientos fuertemente cargados de sentido. Para aproximarse a ellos puede servir de entrada leer una de estas reescrituras, titulada “Reina” y publicada en 1988 en el libro *Verme y 11 reescrituras de Discépolo*, que reescribe justamente la letra de un tango de este autor:

Reina: hecha
 de sol. de verás.
 de hacerme.
 Reina: hecha
 de ofrecí. de
 justifica. de
 tanto. de te. de
 te tiene.
 Reina: hecha
 de pa'. de
 íbas. de lejos
 de hoy. de mí. de
 mirarte.
 Reina: hecha
 de rincón. de
 un año. de tu
 bien. de
 pagasc.
 Reina: hecha
 de salvarte. de
 sólo. de después. de
 así. de me mordí.

Reina hecha de:
conciencia pura.
Reina hecha de:
se paraban.
(Lamborghini, 1988, 35-36)

Si a priori resulta llamativo que este texto se proponga como desarrollo a partir de la letra de un tango, más llamativo puede resultar leer a continuación otro poema titulado “La belleza de Galatea”, editado casi veinte años después, que se declara como reescritura de un poema del autor barroco español Luis de Góngora y Argote:

hecha
de
Alba. de
rosas. hecha de
lírios. de nácar.
hecha
¿de
púrpura
nevada
o
nieve
roja?
(duda
el
Amor: cuál
sea?)
hecha
de perla. de
su frente. hecha de
es.
hecha de:

el
 esplendor
 que ciega
 a
 Dios.
 (Lamborghini, 2007, 36-37)

Los casi veinte años que separan al primero de estos poemas del segundo, entonces, aparecen como la distancia menos significativa salvada por Lamborghini al producirlos; si se tiene en cuenta que –como señalamos antes- el primer poema es reescritura de una letra de Enrique Santos Discépolo (“Confesión”, del año 1930)¹, y el segundo reescribe –en cambio- una estrofa de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (de 1613) de Góngora². Como puede apreciarse, y pese a la gran distancia estética, lexical e histórica de las fuentes reescritas, los poemas tienen una apariencia muy semejante (al punto que hasta podrían parecer fragmentos de un mismo texto de estructura anafórica), y están encuadrados en una estructura similar que incluso repite el número de versos, veintiséis, como

- 1 La letra completa del tango “Confesión” de Enrique Santos Discépolo es: “Fue a conciencia pura/ que perdí tu amor.../ ¡Nada más que por salvarte!/ Hoy me odias/ y yo feliz,/ me arrinconó pa’ llorarte.../ El recuerdo que tendrás de mí/ será horroroso,/ me verás siempre golpeándote/ como un malvao.../ ¡Y si supieras, bien,/ qué generoso/ fue que pagase así/ tu buen amor...! / ¡Sol de mi vida!.../ fui un fracasao/ y en mi caída/ busqué dejarte a un lao,/ porque te quise tanto.../ ¡tanto! que al rodar,/ para salvarte/ sólo supe/ hacerme odiar./ Hoy, después de un año/ atroz, te vi pasar:/ ¡me mordí pa’ no llamarte!.../ Ibas linda como un sol.../ ¡Se paraban pa’ mirarte!/ Yo no sé si el que te tiene así/ se lo merece,/ sólo sé que la miseria cruel/ que te ofrecí,/ me justifica / al verte hecha una reina/ que vivirás mejor/ lejos de mí..!”. Aquí se puede escuchar una versión de la canción en la voz de Carlos Gardel: www.youtube.com/watch?v=SRjJoUguGuc
- 2 La estrofa de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora reescrita por Lamborghini es la decimocuarta: “Purpúreas rosas sobre Galatea/ el alba entre lirios cándidos deshoja;/ duda el amor cuál más su color sea,/ o púrpura nevada o nieve roja;/ de su frente la perla es eritrea,/ émula vana; el ciego dios se enoja,/ y, condenado su esplendor, la deja/ pender en oro al nácar de su oreja” (Góngora, 1996, 137)

si hubiera una intención manifiesta de homologarlos como objetos-poema y también visualmente. El eslabón perdido en la cadena que une a estos textos es justamente lo que Lamborghini llamó reescritura “por intrusión”, procedimiento que sería la novedad de la obra del poeta durante el lapso que antes señalamos, aunque derramaría también su impronta y significados sobre obras anteriores y posteriores producidas en uso de otros recursos.

Ahora bien, ¿qué significa “reescritura” en el contexto de la obra de Lamborghini, si reescribir a Discépolo y a Góngora puede dar por resultado algo tan semejante. ¿Qué tipo de violencia se aplica aquí, y cuál es la relación entre la reescritura y su fuente? ¿Cómo caracterizar el proceso por el cual Góngora a través de Lamborghini, o Lamborghini a través de Góngora (para usar una formulación cara a John Cage, sobre la que volveremos) llega a zona rasí, y Discépolo también? O la forma en que la palabra de Eva Perón se convierte en un balbuceo: “no es el azar. / no es de buenas a / que me ha traído: / el caso que me toca. / no es y / de pronto / yo fanática.” (Lamborghini, 1972, 6). El primero en apurar una precisión será el propio poeta, que apunta -en diversas intervenciones a lo largo del tiempo- que no se trata, en principio, en estas reescrituras, del mismo tipo de relación que existe entre la *Comedia* de Dante y sus antecesores o modelos la *Odisea* y la *Eneida*, o incluso, podríamos agregar nosotros, del vínculo que existe entre el *Martín Fierro* y *Las patas en las fuentes*, ese libro editado por Leónidas en los ´60 que traza una relación con el poema nacional, pero sólo en cierto nivel, parcialmente. En estos casos, se trataría de reescrituras “estructurales”, de usos “matriciales” de géneros y obras como marcos para desarrollar una nueva escritura con efecto de voz propia en la que resuenan pasajes de otras obras y voces ajenas, al modo de una urna que contiene las voces de la historia y lo social; lo que interesaría ahí son esquemas y conceptos, pero no (al menos no especialmente) la materia verbal de los modelos reescritos.

Así, el verso “Me detengo un momento por averiguación de antecedentes”³ reescribiría –en un sentido laxo del término- el célebre “Aquí me pongo a cantar” del *Martín Fierro* y el viaje de Dante por un ultramundo sería una variación de los de Eneas y Odiseo. El carácter no material de la operación (no se reescribe usando las mismas palabras), su inherencia parcial en la composición general del poema, y la forma matricial de la reescritura que el poema de Lamborghini, por caso, plantea respecto del molde gauchesco (al usar la forma dialogada, el esquema épico pero con un héroe anti heroico, la instancia de errancia; pero desarrollar otros caracteres, léxico y problemáticas) definirá lo que Lamborghini llamaría “reescritura por tangenciación”, para distinguirla de otro tipo de proceder que, según esgrime en el ensayo *El jugador, el juego*, es un “juego de su propia invención” y que sí define los textos comparados al comienzo:

Lo que ocurre desde siempre en la vieja Casa de Juegos de la Literatura, lo que viene ocurriendo y repitiéndose en esa anciana mansión tal vez desde que abriera sus puertas, es la reescritura del Modelo sin interesar su materia verbal, ni su sintaxis. Ni su combinatoria ni su puntuación. La “novedad” de lo que he dado en llamar “Juego del Modelo” es que sí, interesa todo eso. [...] El largo y ya conocido galanteo del derivado con su Modelo en términos de tangenciación, ha dado paso a la relación por intrusión (en el Modelo), lo que lo pone en crisis. Hay penetración (Lamborghini, 2007, 17).

Entonces, en lugar de una relación por “contraste y semejanza”, en lugar de textos en los que “se tangencia el tema del viaje, cierta estructura y se varían tantas otras cosas”, como dirá el propio poeta (Jorge, 2009, 72), la intrusión supondría la violación explícita de un límite, mediante la cual un operador(modos en que Lamborghini definirá al poeta) ingresaría en un espacio pre-existente (y

3 Primer verso de “El solicitante descolocado”.

ajeno) para reformularlo, ponerlo patas arriba o darle vida como a un cadáver. Alejado, en sus propios términos, de cualquier “fastidiosa noción de trascendencia” (Lamborghini, 2007, 16), el poeta operaría como un materialista que asume como campo aquel que le ha sido dado: las obras maestras de la literatura, las voces de lo social, los mitos antiguos y contemporáneos, la lengua (su estado) en su conjunto, son los materiales con los cuales el poeta deberá lidiar. No aparece, dentro de la potestad que este se arroga, la posibilidad de “crear” desde cero un espacio propio y novedoso, ni siquiera una propia “quintita”, para valernos de esa metáfora de la “lengua privada”, sino que toda propiedad (todo verso, forma o género, toda palabra) aparece como objeto de una disputa, en el campo político e histórico de la lengua, del cual algunas obras operarían como “tesoro” o “canción” (o “pirámide”, para usar un término que Lamborghini toma de Coleridge). Sobre ese tipo de obras (las que resultan modélicas o edificantes), tendrá preferencia Lamborghini a la hora de intervenir, de operar reescribiendo. Y la reescritura por intrusión administrará a las propias palabras de esos textos como “elementos de una combinatoria”, “en orden a su colocación, en orden a su número” (Lamborghini, 1975, 48). De lo cual surge la posibilidad de pasar de un soneto de Garcilaso de la Vega:

Cuando *me paro* a *contemplar* mi estado
y *a verlos pasos* por dó me ha traído,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado;

mas cuando del camino estoy olvidado,
a tanto mal no sé por dó he venido:
sé que *me acabo*, y mas he yo sentido
ver acabar conmigo mi cuidado.

*Yo acabaré, que me entregué sin arte
a quien sabrá perderme y acabarme,
si quisiere, y aun sabrá querello:*

que pues mi voluntad puede matarme,
la suya, que no es tanto de mi parte,
pudiendo, ¿qué hará sino hacello?
(1995, 3; destacado mío)

a un breve poema, como “Amor sin arte”, en el que leemos: “a ver:/ los pasos. a contemplar. a ver. a/ ver me paro: me acabo. me acabaré. ella/ sabrá. ella puede si ella/ quisiera y aún sabrá: querello./ yo acabaré: que me entregué/ sin arte.” (Lamborghini, 2007, 48). La reescritura opera en este caso una “reducción” considerable del poema fuente y le da una fisonomía totalmente distinta desde lo rítmico, yendo del soneto al balbuceo, aunque conserve un verso íntegro al final. Y del mismo modo, cuando opera sobre textos fundantes para la identidad argentina, como el Himno Nacional, en cuya reescritura titulada “Seol” (*muro de los lamentos*, en hebreo), el introito “Oíd mortales el grito sagrado/ libertad, libertad, libertad”, se transforma en “lo mortal./ lo que se oye./ -oíd el ruido de lo roto en el trono de la identidad” (Lamborghini, 1996,55).

Ahora bien, la reescritura intrusiva se caracteriza, en este sentido, por esa intrusión, ese uso, pero también por una serie de mecanismos puntuales que pueden caracterizarse haciendo un relevamiento: la lectura y marcación del texto reescrito, la fragmentación y descomposición del mismo en partículas, la selección de algunas de ellas y el descarte de otras, el anacoluto en muchos de los versos (algo que en *El solicitante descolocado* había sido ya explorado: “escribes solo para”) los procesos permutacionales y -en el límite- la incrustación de materiales foráneos a las obras reescritas, algo que, si bien no es señalado por el poeta al describir el procedimiento (en la conceptualización hablará de “la

regla que se autoimpone el reescritor de no añadir ni una palabra a las que hay en el texto”, en una exageración de la radicalidad de la operación) puede comprobarse revisando las reescrituras del Himno Nacional y la Marcha Peronista en su edición de 1975 (en las que aparece intercalado el estribillo “como el que” que estructura otros poemas del libro *El riseñor*⁴), y que tiene como función también el establecimiento de un nuevo continuo pero ahora entre la serie de las propias reescrituras o poemas del autor (en lo que podríamos definir como una apropiación, algo sobre lo que volveremos más tarde).

En general, la operación supondrá siempre romper la sintaxis y estructura (global, en verso, genérica) de los textos y, según el objeto reescrito, atentar más o menos contra su legibilidad a la vez que diluir toda característica exhortativa, genérica, hasta “retroceder” a unidades mínimas (palabras o sílabas o, incluso, letras sueltas en *carroña última forma*), permitiendo “paladear cada palabra” y generar un “efecto de quiebre, de balbuceo, como de criatura extraña recién venida al mundo” (Lamborghini, 2007, 18). Sorprendentemente, en este caso, la reescritura (una forma de escritura que, desde el sentido común, podría describirse como aquella que *alude* a una escritura previa y *puntual* como condición de su propia constitución: un texto es reescritura *de* algo) tendería a disolver algo de aquello que hace a los textos reescritos entidades histórica y estéticamente distintas entre sí, para instalar nuevamente una suerte de incertidumbre mera de la materia (verbal, en este caso), reflatando algo de lo “bruto” negado por el trabajo del estilo, la virtud o la semántica o por el dispositivo técnico que los convirtió en literatura, en canción: si ya no quedan rasgos evidentes de aquello entendido como “belleza” en esos textos reescritos, es porque también es puesta en crisis su identidad para instalar, con sus mismas

4 Es interesante señalar que estas incrustaciones desaparecen en posteriores ediciones de estos textos: en 1980, en *Episodios* y en 1996, en *Las reescrituras*.

palabras, un juego inestable de deriva, azar y fragmentación que produce una nueva música. Tanto para la reescritura de la Marcha Peronista, como para lo hecho con Garcilaso, Quevedo o Góngora, la música lamborghiniiana será balbuceante, lejana y casi una exploración (paródica en sentido amplio) acerca de “de qué está hecha” la poesía, sus musas, sus distintos objetos, a lo que podrá responder “hecha de lirios” así como “hecha de nácar” así como “hecha de té”.

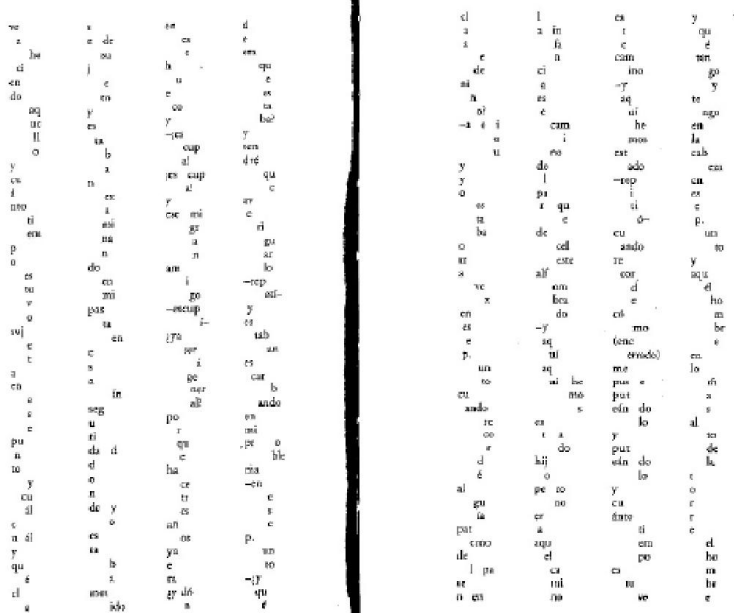
Si esta operación resultó en el momento de su emergencia fuertemente criticada (por ejemplo, en una reseña del año 1973 el escritor Jorge Asís le negará directamente el status de poesía a *Partitas*, contraponiéndole los modelos de Benedetti, Cardenal y Gelman, entre muchos otros, en un paso que puede interpretarse como un reclamo de legibilidad y transparencia) esto no es ajeno al hecho de que, en el contexto de la cultura argentina, el caso de Lamborghini obligue -por la violencia e intrusión de su operación- a pensar la poesía y la producción cultural más allá de cuestiones puramente estéticas (en caso de que tal cosa existiera) y de la reafirmación de la “Cultura” como un valor, considerando en cambio la tensión entre ideas como *cultura, pueblo, minoridad, libertad y revolución*. Lamborghini, poeta monolingüe, reescribe y “usa” fragmentos de textos de los cuales-se sabe- no puede leer los originales; trabaja a partir de materiales *encontrados* y no realiza una aproximación “lo más fiel posible a la lectura de un original”, para parafrasear ese ideal que en el contexto de la revista *Sur* identificaba, en varios casos, la traducción con la lectura. Lamborghini no opera al modo en que un erudito lo haría, filológicamente, documentándose, estudiando, pero aun así traduce un soneto de Blanco White y un poema de Artaud. Es decir que la violencia y el alejamiento de su operación respecto de lo que sería la ambición de una traducción *standard*, en términos de transmisión o traslado de un texto de una lengua a otra del modo lo más ajustado posible, o de cualquier operación traslaticia orientada a la cultura de partida (respetuosa

del patrimonio monumental que sería el arte y que en este caso estaría constituido por la obra reescrita o traducida) se multiplican, en un declarado juego de reescritura, que aparecería como “salvaje” para una concepción clásica del arte y de la relación con la tradición. Poco importa el nivel o lugar distinto que la estética, las instituciones y la historia literaria otorguen a Góngora y a Discépolo, respectivamente: en el contexto de la reescritura lamborghiniana, una horizontalidad unifica ambas fuentes (fuentes en el sentido bibliográfico ahora, pero también fuentes en las que resuena la operación de “meter las patas”, de entrar donde no está permitido y dar uso a los componentes de un monumento) y las distorsiona hasta volverlas irreconocibles en ciertos casos y hacer semejante lo lejano y lejano lo semejante. Si se revisa, entonces, la heterogeneidad de las fuentes reescritas por Lamborghini y el efecto de balbuceo propio que cobra su escritura, se podrá notar que se trata de distorsión, entonces, operacionalmente buscada (porque la cultura opera distorsionando y el poeta se propone -como señala en un *ars poética*- “devolverla multiplicadamente”) pero también de distorsión inscripta como marca de clase, como crítica cultural, como diferencia que implica escribir desde un “acá”, en el contexto de una cultura (la argentina) que ha valorado especialmente, a lo largo de su historia, y particularmente, por ejemplo, en el caso de la revista *Sur* e incluso de *Poesía Buenos Aires* (revistas activas cuando Leónidas Lamborghini emergió como actor en el campo literario), las destrezas de los traductores (que eran, la mayor parte de las veces, también los escritores que publicaban en la revista, haciéndose estos requisitos extensivos al modelo de un buen literato) con las lenguas extranjeras en las que se leyera y desde la que se tradujera, cierta moderación en la introducción de obras y materiales de una lengua y cultura a otra, cierto pudor emergente de la idea

de estar lidiando con una “creación”⁵. Para traducir o reescribir, Lamborghini, en cambio, opera tomando todo tal como se le aparece, tal como lo encuentra o como él puede acceder a ello (ediciones populares, traducciones, o incluso relatos de alguien acerca de un poema: como el caso del soneto de Blanco White que reescribió luego de que le comentaran telefónicamente de qué se trataba el poema; cuando no parte de “informes” más o menos literales de Joyce para poder reescribir a partir de ello, como en el caso de “Anna Livia Plurabelle”⁶). Como si Lamborghini trabajara a partir de la misma certeza expresada por Parra en las notas preliminares a la que llamó su “transcripción” del *King Lear*: “para traducir a Shakespeare/ y comer pescado:/ cuidado,/ poco se gana con saber inglés” (Parra, 1991-2, 11). Escritura de lector, entonces, sí, pero de un lector situado “aquí”, que se pone a cantar aquí y no en otra parte, y que lo hace con una marcada orientación a la cultura de llegada, en lugar de colocar un pie en el problema de la fidelidad (orientándose a la cultura de origen de los textos reescritos o versionados) y a la conservación del valor.

- 5 Todo esto, claro está, sin desmedro del desafío, a veces incluso más complejo técnicamente que el de la “reescritura”, que implica la “traducción” en términos formales y de gimnasia literaria, para aquel que se propone construir un *equivalente* o verter un poema de una lengua a otra, sin tomarse tantas “libertades” o sin hacer programáticamente intrusiones en la obra reescrita. Ocurre que no son mayoría, no al menos en esas revistas, los casos de poetas-traductores que mariden dicha preocupación por la transmisión fiel de aquello que sería el poema original, con una libertad imaginativa que les permita recrear los valores propiamente estéticos de ese poema de partida, escapando de la solemnidad, la indolencia o bien de la caída en una lengua neutra. El caso de las traducciones de poesía realizadas por Alberto Girri, muy gravitantes como influencia en la poesía argentina reciente, y en las cuales casi sistemáticamente se omite reconstruir el aspecto formal de los originales (metros, rimas, estructuras subyacentes) en pro de transmitir primordialmente un aspecto semántico que sirva como ayuda de lectura para los originales que sí serían poemas *completos*, resulta sintomático en este sentido.
- 6 Refiriéndose al proceso por el cual realizó una reescritura de un fragmento del *Finnegans Wake* sin saber inglés, Lamborghini dice: “Chitarroni y Feiling hacían una traducción literal del texto, y yo, sobre la base de lo que ellos traducían y me pasaban, entonces le metía un plus de delirio...” (Jorge, 2009, 66).

Sin embargo, a estas características de la reescritura lamborghiniana, relativamente conocidas, es preciso agregar el cómputo de un procedimiento que termina de definir la operatoria, y por el cual el propio cuerpo de obra del autor-reescritor se modela a sí mismo como sujeto a sus mismas normas y operaciones, e inscripto en el plano de aquello que es *reescribible* y *alterable con el tiempo*, que subvierte nociones como “versión definitiva” u “original” (y también, por lo tanto, la idea de valores permanentes en el arte). Si *carroña última forma* supone el *summum* de este mecanismo, presentando la propia obra, ya no como el edificio (torre) levantado por la acumulación, desarrollo e interés del capital literario a través de los años (el libro fue compuesto como respuesta a una propuesta de Adriana Hidalgo Editora de compilar sus poemas en una obra completa) sino como un mosaico que pone en sincronía textos propios de distintos libros y textos ajenos reescritos que se le incrustan, y donde todo vuelve a reescribirse y elimina cualquier ilusión estética o cronológica de progreso,



el mismo grado de repudio a la idea de una “obra cerrada” se comprueba al comparar *Las reescrituras* [1996] y *El genio de nuestra raza*, reedición de *Las reescrituras*, libro publicado en 2011, en la cual una serie de poemas, con especial destaque para la primera reescritura intrusiva que realizara el autor, “Eva Perón en la Hoguera”, experimentan cambios sustanciales (eliminación de versos completos, sustitución estratégica de vocablos puntuales, cambios de puntuación en textos donde el uso de un único tipo de puntuación era estructurante), de acuerdo con las correcciones manuscritas dejadas por el autor en su ejemplar de aquella primera edición. Los poemas del autor -las reescrituras- rehúyen la forma definitiva y se proponen a sí mismos, en ese paso, también como materia para aquello que sería la única imagen más o menos constante de esta poética: la reconfiguración, la variación constante. Como se lee en “El Combinador”, *ars poética* incluida al final del libro *El riseñor*, obra de inflexión de 1975 que consolida el camino abierto en *Partitas*, “el Combinador sería ese alguien que, *movido* por las palabras en *juego*, estaría inclinado, más bien, a prolongar *ad infinitum* el puro desarrollo de la combinatoria más allá de sus propios límites” (Lamborghini, 1975, 48; las negritas corresponden al original).

Pero ¿cómo caracterizar esas variaciones que realiza Lamborghini, ahora dentro de sus propias reescrituras, a lo largo del tiempo? Difícilmente podrían pensarse como producto de un pulido hacia una forma definitiva (al modo que opera, por ejemplo, la famosa corrección de Yeats de “*Sorrow of love*”, que ameritó un trabajo de Roman Jakobson). No parece que los poemas “mejoren” de versión a versión. Signifique eso lo que signifique, no parece ser esa “mejoría” un valor en juego en el trabajo lamborghiniano. Más bien, para indagar en el tipo de decisión y búsqueda que puede estar gravitando en el modelado de los poemas y que hace diferencial el modo en el que se constituyen y ajustan, un comentario de Alejandro Rubio puede servir de entrada:

[...] [E]n dejarse interrogar por esa cuestión está la diferencia entre Lamborghini y, digamos, otros que en apariencia transitan por el mismo carril: entre una poética que se acomoda sonriente en el colchón virtual del intertexto y otra que piensa que el poema, ni “realista” ni “creacionista”, todavía tiene que afilarse en la piedra de lo real (1997, 22).

Si seguimos la idea de Rubio, pareciera que las reescrituras variarían (o, incluso, se constituyeran) en relación con cierta presencia de elementos extraliterarios, que determinarían un tipo de movimiento que se les da que no es el de la mera “combinatoria” o “juego” del que el propio poeta habla (con su consecuente posible “ad infinitum”). Por ello, el resultado no sería un ejercicio de salón (una nueva especie de escritura automática) porque no jugaría en el terreno conocido y previamente “valorado” por la crítica, de la “intertextualidad”, ni siquiera en el de la “deconstrucción” como modo más particular y aparentemente más significativo de la operación sobre un texto, sino conectándose con condicionantes externos. La reescritura lamborghiniana, en esta visión, supondría un uso y crítica de modelos (estéticos y/o identitarios) mediante su puesta en resonancia con un presente de la lengua, histórico y político. Si en la reescritura de la Marcha Peronista esto resulta evidente (cuando se la publica por segunda vez, ya durante la dictadura militar, en 1980, el título fragmentario de la primera versión, “en el camino su”, se ha convertido en “El combate”), podemos agregar ahora que este modo de ajuste se comprueba también en las variaciones que sufren las propias reescrituras lamborghinianas con los años. Así los “obreros” de la versión de 1972 de “Eva Perón en la Hoguera” se convierten en “excluidos” en la versión publicada en 2011 que -sabemos- Lamborghini corrigió necesariamente después de 1996 porque los cambios están hechos sobre el ejemplar de la edición de *Las reescrituras* (editado ese año) que era propiedad

del autor, en una decisión que no puede interpretarse sino como una escucha atenta de las subjetividades políticas de época, en un autor que luego escribiría un poema (un “comiqueo” en tercetos) sobre Kosteki y Santillán, militantes piqueteros asesinados por la fuerza pública en la Argentina en el año 2002. La fragmentación, entonces, el desmontaje de las estructuras ya entronizadas como “modelos de belleza”, sí, pero a su vez el subtendido de un nivel de lectura política y/o el uso de moldes de la tradición literaria como máquinas para leer el presente (tales los casos y usos de la *Odisea* y del *Martín Fierro* para representar errancias contemporáneas⁷) son movimientos complementarios en las reescrituras lamborghinianas. Pero la variación, dentro de las propias reescrituras, parecería proceder, según el caso, tanto de ese afilado en “la piedra de lo real” que señala Rubio (entendiendo por esto el reajuste del texto como una máquina que dialoga o intenta intervenir otros discursos, fundamentalmente políticos) como de lo que podríamos llamar la “provisoriedad de lo estético” (Campos, 1969) o el carácter relacional del arte contemporáneo que determina cambios tan sutiles como el que, por ejemplo, se opera sobre el poema “Las dos orillas”. Allí, donde un verso originalmente decía “la llama que llama” se efectúa una curiosa modificación, en la versión publicada en 2011, por “Ama que ama”, luego de que una exitosísima propaganda televisiva de la compañía Telecom Argentina se adueñara del juego de palabras en 1998⁸. Como se señaló anteriormente, la edición sobre la cual están realizadas (a mano, por el autor)

7 Algo retomado en obras como *El carrito de Eneas*, de Daniel Samoilovich (Buenos Aires: Bajo La Luna, 2003) y *El guacho Martín Fierro*, de Oscar Fariña (Buenos Aires: Factotum, 2010), que también usan moldes clásicos (en el primer caso, la *Eneida*, en el segundo, más evidentemente filiado con la operación de Lamborghini, la ida del *Martín Fierro*) para leer la historia de personajes errantes (cartoneros del 2001, en Samoilovich, un pibe chorro actual, en Fariña) en una situación social y cultural contemporánea.

8 La publicidad de Telecom puede verse en youtube: www.youtube.com/watch?v=mFOBlAX-W3g En rigor, se trata de un ciclo que incluyó varios avisos bajo el mismo *leitmotiv* de “la llama que llama”.

las correcciones que da a conocer *El genio de nuestra raza* (en 2011) es de 1996, lo cual permite inducir que el poema fue corregido en respuesta a dicha apropiación publicitaria y que también se modela, entonces, intentando preservar su fuerza estética, su “dificultad”, en competencia con los lenguajes de la publicidad, confín máximo de la estereotipia en el plano social y una de las órbitas más omnipresentes de la mostración pública de la lengua. En ambos casos, se trata de una poética que reflexiona sobre su inscripción histórica (en tanto la estereotipia de lo artístico no es ajena al devenir de ello en la serie de lo social). Como señala Perloff, la técnica poética, en la segunda mitad del siglo XX, buscó en muchos casos desmarcarse de aquellos usos que resultaran funcionales a los *mass media*, para evitar que el poeta, en su convocatoria a un “otro” tipo de atención (el silencio que reclama T. S. Eliot en “*Ash Wednesday*”, por ejemplo), cayera en la paradoja de ser quien facilita que el público televisivo se vaya a dormir, completando un círculo que otorga funcionalidad hasta a lo que se pretende inútil (Perloff, 1991). De allí, la amplia paleta de condicionantes con los que Lamborghini reescribe y vuelve a reescribir lo que reescribe: del modelado de reescrituras más puramente esteticistas u ornamentales (para usar un término de Porrúa) como las que realiza sobre el tango o sobre Fray Luis, Garcilaso o San Juan de la Cruz, que constituyen variaciones preciosistas o paródicas, al trabajo con la ilegibilidad, y de allí al trabajo crítico con la *Odisea* (en *Odiseo confinado*) la *Commedia* dantesca (en *Comedieta*) y con textos identitarios como el Himno Nacional Argentino y la Marcha, que suponen en cambio la instrumentación de una lectura política de moldes y textos de la tradición para leer el presente, la reescritura lamborghiniana (ahora entendida en sentido amplio, intrusiva o tangencial) se resolvería entonces sin caer sólo en el juego propio de la serie estética, ni tampoco en una instrumentalización de la operación sobre las fuentes según contextos (poesía de circunstancia, subrayados); sino

más bien describiendo un vaivén entre ambas notas: nuevamente, la búsqueda iría orientada a -como enuncia el propio poeta- una suerte de “mosaico móvil” (Lamborghini, 2001, 11), al “eco del eco” (Lamborghini, 1975. contratapa) y a la distorsión, y nunca a un lugar fijo e identificable. Variación constante y dificultad ancladas en el presente y a la vez fugadas (¿hacia el futuro?: Piglia dirá en una contratapa que este poeta escribe en los “estilos que todavía no existen”⁹).

En definitiva, el procedimiento de Lamborghini, especialmente sus reescrituras intrusivas, arroja como resultado una obra tambaleante, limítrofe. Sus poemas buscan recrear una perplejidad e inocencia en la relación con el lenguaje y, por ende, con el mundo (que es una actitud política en sí misma), a través de ese “paladear cada palabra”, de ese detenerse (un momento a averiguar los antecedentes), permitiendo una experiencia estética microscópica que resulta adecuada a los tiempos, en su mera materialidad, en su llamar la atención sobre la literatura que es posible experimentar en una sílaba, sin más. A la vez, exigen asumir el espesor histórico de la lengua (en su vertiente más política o polémica) bajo el paradójico gesto de trabajar descontextualizando poemas, términos, cruzando archivos, incluso “olvidando”, no sabiendo, acumulando distorsión (la reescritura de “Oda a un ruiseñor” de Keats, por ejemplo, se hace a partir de una traducción que ni siquiera se cita en las ediciones, acumulando alejamiento e incertidumbre en la relación con el original reescrito). Caracterizadas en más de una ocasión como un psicoanálisis de los modelos (en tanto señalamiento crítico de palabras clave a partir de las cuales improvisar interpretaciones en el sentido más amplio del término), aunque también como “actua-

9 Se lee en el texto de contratapa de *carroña última forma*, la siguiente declaración de Ricardo Piglia: “Este poeta escribe en todos los estilos del pasado y en los que todavía no existen. Ha inventado una sintaxis, una escritura entre las palabras, un tono nuevo para volver a decir lo que la lengua dice” (Lamborghini, 2001).

lizaciones”, “variaciones”, “deconstrucciones”, las reescrituras intrusivas suponen una instancia límite en poesía que, paradójicamente o no, en su remisión a las partículas elementales de la lengua, en su ponerse a escuchar “ese encanto, ese balanceo”, en su llamado materialista de atención sobre el lenguaje, gesto mallarmeano en Lamborghini que espacializa y permite ver de qué frágil materia está hecho el poema y el lenguaje, también se cargan de sentido al máximo (como quería para la poesía otro referente de la lírica moderna, Ezra Pound) produciendo ambiguos y polivalentes resultados que constituyeron, como se aprecia al comparar “La belleza de Galatea” y “Reina”, una suerte de estilo paradójico, consistente en un despojamiento (o torneado del poema en la piedra de lo real) que produce sin embargo una nueva música, con un conjunto de rasgos característicos que, a la vez, se niegan a establecerse del todo.

MÁS OPERACIONES *INTRUSIVAS* TRADUCIENDO POESÍA DESDE AMÉRICA LATINA

Ahora bien, si los años '70 son el momento en que la obra de Leónidas Lamborghini gira hacia la práctica de la reescritura intrusiva como nuevo patrón, resulta significativo advertir que es en 1974 cuando Augusto de Campos, un poeta generacional y estéticamente emparentable con Lamborghini (tanto por su participación en cierto giro antipoético ocurrido en América Latina desde los años '50, como por su experimentación con la ilegibilidad y la fragmentación letrística de la palabra vía cummings, explorada en “Bestiario” [1955], un poema comparable a “Verme” [1988] del poeta argentino, entre varias otras similitudes), comienza a producir una serie de obras a las que cataloga como “intraducciones”. En un camino signado por un trabajo intenso con la traducción, como lo es el de Augusto de Campos, la “intraducción” supondrá

una culminación en la radicalidad de la violencia sobre los “originales” con los que trabaje, a la vez que un nuevo paso en un camino de extremos homenajes que recrean el pasado en una actividad presente, y cuyo análisis permite establecer una nueva trama para pensar prácticas como la de Lamborghini y también otras formas de uso y reformateo de grandes obras de la tradición occidental que otros poetas desarrollaron por los mismos años también en América Latina.

Definida por el propio autor como “un determinado tipo de abordaje de un texto, al cual le aplico recursos no verbales, gráficos, visuales, confiriéndole un *layout* específico al poema, con vistas a una iconización”¹⁰, la primera “intraducción” (“intradução” en el original portugués: el término juega con la ambigüedad entre una traducción que es a la vez una “introdução”, es decir una “introducción”, y la idea de algo que es lo contrario de una traducción, la “in-tradução”, “in-traducción”, la “no-traducción”) que realiza Augusto de Campos opera en un campo sobre el cual el poeta ya había trabajado en los años ‘60 como traductor: el de la poesía trovadoresca, provenzal, de los siglos XII y XIII, escrita en *langued’oc*. Si bien el abordaje de Campos podría ser caracterizado de erudito, a diferencia del tipo de operación “salvaje” llevada a cabo por Lamborghini, su violencia y su efecto de distorsión serán muchas veces comparables al de las reescrituras de este. El primer poema “intraducido” es “*Can par la flors*” de Bernart de Ventadorn, uno de los más destacados trovadores provenzales. Sin embargo, si tenemos en cuenta que el poema original consta de seis estrofas de ocho versos cada una, rematadas por un pareado con

10 De este modo caracterizó Augusto de Campos al procedimiento de intraducción en una entrevista que le realizó el firmante de este artículo, que fue publicada -editada- en la *Revista Ñ* de Buenos Aires (Jorge, 2011), sin incluir dicho segmento referido al problema de la traducción.

rima consonante, y un final constituido por dos dísticos también rimados, el resultado presentado como “intraducción” por Campos ya puede generar algunos interrogantes:

INTRADUÇÃO DEBATE DE DEBATE
AUGUSTO DE CAMPOS 1999

SISE EUNÃO'US VVEIJO
ADOMAMULHER
DONQUE EUPUSMAISAI CAI DESEJO
ACUSADA QUEVEZEVEIJA
MON BELVALE OPENSARQUE
EUNÃO VAIVEJO

Es que efectivamente, en este primer trabajo de intraducción, Augusto de Campos *a)* traduce o reescribe tan sólo el pareado final de la tercer estrofa del poema original, es decir que opera marcando y seleccionando un fragmento del texto y reconstituyendo una totalidad a partir del mismo; y *b)* conserva en la introducción el texto occitano del original y su “traducción” aparece entrelazada con aquel, en un *layout* que sugiere casi una equivalencia término por término (de efecto hasta pedagógico: el comienzo *si/se* remeda casi una entrada de un diccionario occitano-portugués). A la vez, esto constituye una mezcla que, en una primera aproximación, dificulta la legibilidad y forma un nuevo continuo entre dos idiomas: “SISE EUNÃO'US VVEIJO”. Por otra parte, las lenguas entrelazadas en la intraducción aparecen diferenciadas por la tipografía usada

en cada caso, siendo la que reproduce el texto original de Bernart de Ventadorn una fuente que imita o sugiere una escritura arcaica, y la que transporta el texto en portugués, una fuente típicamente moderna. Este procedimiento forma parte de algo que podríamos considerar evocativo en las intraducciones de Augusto de Campos y que da muestra de la complejidad de estas operaciones: a la vez que el texto original no desaparece, pese a estar en este caso traducido (en otros casos, directamente no habrá traducción al portugués, y la intraducción consistirá en “iconizar” un fragmento de un poema en idioma extranjero; y en otros, sólo aparecerá texto en portugués), su presencia se tiñe de cierto arcaísmo al evocar mediante el arreglo tipográfico los manuscritos de los poemas provenzales: como si se evocara una vieja música y un viejo mundo, a la vez que se lo vierte a las formas del presente y a una lengua de llegada. La intraducción, entonces, antes que como una traducción, funcionaría sobre todo como iconización y reformato de un fragmento poético, que resulta “actualizado” al ser dispuesto en una forma sintética (con la excepción de la intraducción de “*The Tyger*” de Blake, todas las intraducciones ocupan sólo una página, facilitando la aprehensión visual de un golpe) pero sin dejar de evocar su propia imagen, sonoridad y materialidad. Sin embargo, esta presencia del texto original y su “evocación” no supondrán prescindir de una característica que resulta central también en las llamadas “traducciones-arte”¹¹ de Augusto de Campos, y que se recupera en las intraducciones: la versión en portugués del poema intraducido no se hace al modo de una mera ayuda de lectura para ese original, como traslación palabra por palabra o bien privilegiando lo semántico por encima de las formas y dejando que el poema “completo” (esto es, con todas sus cualidades tanto semánticas como musicales, etc.) se pueda experimentar exclusivamente en su lengua de origen; sino que rimas, metros y otras características formales

11 Así llama el autor a sus traducciones no “icónicas”, no visuales.

son recreadas: “*Se eu não vejo a mulher que eu mais desejo/ nada que eu veja vale o que não vejo*” recrea en perfectos endecasílabos rimados el pareado original (*Si euno’usvei, domna, don plus me cal,/ negus vezersmo bel pesar no val*), a la vez que es puesto en el contexto de esta particular disposición que “sintetiza” y “actualiza” el espíritu extremista del amor cortés y lo vuelca en una nueva forma que no es ni traducción ni glosa (introducción), sino un híbrido entre ambos, que se presenta finalmente como una “autoría compleja” (“1174, Bernart de Ventadorn; 1974 / Augusto de Campos”, dice una leyenda en el ángulo superior derecho del poema), y que “introduce” el poema, sí, pero lo introduce en el campo de los lenguajes y tiempos actuales de aprehensión de la palabra. Compleja y polivalente operación, entonces.

Buena parte de estas características se repetirán en otras intraducciones realizadas por el poeta. Tomando el caso de “*The Tyger*”, intraducción de 1975 de Augusto de Campos sobre el célebre poema homónimo de William Blake, podemos notar cómo el procedimiento mantiene una serie de constantes, más allá de que varíe en sus resoluciones según el caso. En este trabajo, el poeta traduce el poema completo de Blake, pero conserva las estrofas inicial y última en idioma original inglés (se trata de dos apariciones de una misma estrofa estribillo), generando de este modo nuevamente un texto multilingüe, ya que al no aparecer íntegro el original separado de la traducción al modo de una edición bilingüe, no hay dos circuitos de lectura paralelos sino un único circuito que incluye textos en ambos idiomas. A la vez, coloca el texto en un continuo visual-textual imputándole una imagen de un tigre (como ícono) proveniente de un mural derviche del siglo XIX a la interfaz visual del poema, que acaba por adoptar entonces una apariencia completamente distinta de la que tenía en el sistema-obra de Blake (en el cual contaba también con una ilustración, como sucede en muchos casos con los poemas de este autor, que era pintor). A la vez,

el poema en su versión portuguesa se “aleja” a veces del original en un plano lexical y semántico, en busca de reproducir su efecto como poema, esto es, de funcionar como tal en la lengua vernácula, conservando un esquema de rimas y metros y aliteraciones.



Nuevamente, entonces, se trata de una suerte de “actualización” estética llevada a cabo mediante procedimientos puntuales (el recurso al montaje con una ilustración perteneciente a una tradición totalmente ajena al poema original, pero más sintética), de una traducción que también “introduce” como tono evocado una estrofa (el estribillo) del original. La inclusión del texto en el sistema-obra de Campos, o bien en un universo de evocación concretista (texto en blanco sobre página negra), no deja de ser otra instancia de un hacer por el

cual todo poema que es “intraducido” es de algún modo arrancado de su *layout* original para volverlo verbivocovisual e integrarlo en un nuevo continuo. Este procedimiento aparece también en intraducciones de textos o fragmentos de textos de autores muy alejados entre sí (por ejemplo: el verso “*a rose is a rose is a rose*” de Gertrude Stein y el poema “*The sick rose*” de Blake) que se homologan dentro de un sistema-obra del autor Augusto de Campos, en sendas intraducciones que presentan los textos bajo la forma de la espiral. Así como los numerosos libros de “traducción-arte” editados por el poeta (versiones de Rilke, Dickinson, Rimbaud, Valéry, etc.) que aparecen firmados como autor por el traductor y titulados como libros de crítica (*Hopkins: a beleza difícil*), estas intraducciones permiten hablar de un uso personal e iconoclasta de la traducción, en tanto operaciones que tenderían a producir un “nuevo original” (Aguilar, 2004, 71), en una exaltación de la idea de que un poema traducido debe funcionar como tal en su propia lengua y no como mera “ayuda” de lectura del original (algo que, por otra parte, aquí se ejecuta de modo complejo, porque se conserva mucho de los originales). Lindantes con la reescritura, en tanto posicionan directamente como autor al traductor o intraductor, las “intraducciones” de Augusto de Campos suponen, como las reescrituras lamborghinianas, una peculiar forma de trabajo con la tradición, de corte invasivo y apropiativo, que coloca piezas verbales “ajenas” en nuevos continuos. En tal sentido, dirá Gonzalo Aguilar que:

[...] En este tipo de traducciones que, para diferenciarlas de las mediadoras, podemos denominar *posesivas*, el poeta busca unir su nombre al del poeta traducido y convertirse en su destinatario 'natural' en la lengua de llegada. [...] La radicalidad de este tipo de traducciones puede extremarse, sin embargo, todavía más. Las traducciones posesivas son como esponsales *post-mortem* en los que ambos poetas unen sus nombres para

siempre en un casamiento que revive al poeta muerto con el traje de novia de una nueva lengua. Pero estas traducciones posesivas pueden avanzar hacia una fase todavía más radical en una apropiación todavía más completa: la de la posesión vampírica. Ya no se forja una máscara para el poeta traducido sino que se utiliza al poeta traducido como máscara. Augusto de Campos accede a esta concepción vampírica de la traducción posesiva con lo que él denominó "intraducciones": traducciones intersemióticas en la que interfieren criterios visuales ajenos al texto traducido. En estas composiciones, el original es objeto de traducción, recorte, reinterpretación visual y tipográfica, reespacialización. (2004, 73-81).

El nombre de Augusto de Campos, se sobreescribe en estas intraducciones (en una ilusoria línea de actualización formal y temporal) al de los poetas autores de los originales, ahora "objeto de traducción, recorte, reinterpretación visual y tipográfica" (como en Lamborghini) a la búsqueda de un nuevo efecto poético que navega entre lo evocativo de algo arcaico o atemporal y una poesía presente, en lengua portuguesa y estructura ideográfica. A través de la intraducción (una forma de traducción, en definitiva, no principalmente lingüística, no necesariamente idiomática), lo que pareciera operarse es la conversión de toda poesía que se aborde en poesía concreta o, para ser más precisos, en poesía "verbivocovisual", es decir, la colocación de esquirlas de la tradición en un nuevo continuo (como sucedía con los distintos textos reescritos por Lamborghini), donde programáticamente una serie de elementos ajenos (comenzando por el formato, invadido por una imagen o vuelto imagen) le son imputados a los textos más allá del proceso de traslación idiomática (que no siempre se lleva a cabo), y donde el texto original pierde algunas de las características que lo hacían "distinto" a otros y la definición del hecho y de la autoría se sale del campo de la traducción (ya que las intraducciones son obras de Augusto de

Campos). De este modo, la intraducción supondría un tipo particular de deriva a partir de la traducción, lindante con una reescritura visual e incluso con el *re-mix* de textos originales. Operación invasiva o uso salvaje de fuentes para constituir piezas sintéticas de poesía verbivocovisual que forman un nuevo sistema entre sí; la intraducción también muestra, como las reescrituras de Leónidas Lamborghini, un particular tipo de vínculo “libre” (y situado) con las grandes tradiciones poéticas por parte de un poeta latinoamericano.

Si consideramos que tanto Augusto como su hermano Haroldo de Campos venían trabajando intensamente con la traducción desde los años ‘50 y ‘60 (con destaque para el volumen *Panorama do Finnegans Wake*, donde el propio Augusto realiza una notable versión de un fragmento de Joyce, que en español luego reescribiría Leónidas Lamborghini), y que realizaron ese trabajo entendiéndolo siempre como una práctica creativa y orientada a la lengua y cultura de llegada (el poema va enfáticamente dirigido allí, es decir que no funciona sólo como vía hacia un original, sino como ese “nuevo original” en portugués del que habla Aguilar); si recordamos que Haroldo de Campos fue uno de los grandes teorizadores de este tipo de concepción de la traducción (creando prácticamente un nuevo alfabeto: “transcreación”, “reimaginación”, “transluciferación”) y traduciendo de modo posesivo obras como la *Ilíada* y fragmentos de la *Biblia*; y a esto le agregamos que este modo de traducción conscientemente apropiativo fue cultivado también por autores como Nicanor Parra (que firma como propias, tanto sus antologías de poesía soviética de los ‘60, como su traducción del *King Lear* de Shakespeare, a la cual además le modifica el título, *Lear: Rey & Mendigo*, del mismo modo que realiza operaciones comparables a la intraducción con fragmentos de Shakespeare en el ciclo *Obras Públicas*), vemos conformarse un conjunto de obras producidas bajo procedimientos de traducción (o derivadas a partir de estos hasta ya no poder nombrárselas como tales)

que resultan -por carácter y/o intención- apropiaciones, según el caso, más o menos explícitas de los textos traducidos o referidos, y deslindes a partir de ellos. Estas obras realizadas por poetas latinoamericanos que formaron parte de un mismo momento de cambio para la estética en la región (la segunda mitad del siglo XX, a partir de los '70 más precisamente), se emparentan –conceptual, cultural y cronológicamente- con las prácticas de “reescritura intrusiva” de Lamborghini revisadas al comienzo de este trabajo y posibilitan indagar en una serie de cuestiones que se desprende de su emergencia en cierta forma conjunta, como interrogantes.

3. TRADUCCIÓN CREATIVA Y REESCRITURA EN AMÉRICA LATINA Y UN DEBATE ABIERTO

Si existen particularidades operacionales, conceptuales y metodológicas que hacen a la definición de cada una de estas prácticas, así como a su funcionamiento y significación dentro de los sistemas-obra de cada uno de estos poetas y en sus campos literarios nacionales¹², resulta indudable, sin embargo, el signo común de cierto carácter invasivo por el cual el traductor o intraductor o reescritor asume claramente un rol autoral, aunque opere a partir de una fuente puntual a la que alude en su trabajo. También comunica a estas experiencias el hecho de ser trabajos de traducción o que involucran la traducción en algunos

12 Cada uno de estos términos (“transcreación” y una gran serie de variantes como “reimaginación”, “transluciferación”, en el caso de Haroldo de Campos; “transcripción”, en el caso de Nicanor Parra; “traducción arte” e “intraducción” en Augusto de Campos, y “reescritura,” en Leónidas Lamborghini) admite un análisis puntual, tanto por su peculiar carácter procedimental, como por su formulación en términos de sus autores (concepciones y usos), como por los objetos sobre los que se aplica (textos y tradiciones), y la historicidad que rodea cada acto. Este análisis comparado es actualmente objeto de una investigación doctoral.

puntos, y que resultan orientados a la cultura de llegada (Venuti, 1992), es decir pensados antes como “escrituras” (nuevos originales) que como textos que “leen” (que son vía) hacia un original que pertenece a otra lengua y cultura: hay un uso. Estos parentescos entre obras y operaciones permiten preguntarse acerca de la relación entre las estéticas de dichos autores (que se cuentan entre las más radicales de la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX) y la práctica de la traducción posesiva o reescritura intrusiva con materiales de distintas tradiciones. ¿De qué tipo de relación con la tradición da cuenta la emergencia contemporánea de estos procedimientos y formas de producir obra?

Lamborghini ensayará en 1975 una serie de especulaciones acerca del procedimiento de “reescritura intrusiva”, en una declaración que parecería justificar una interpretación que se hace seductora para estas prácticas: “¿La Parodia como el Modelo pero escrito desde la raíz, desde el mismo Genio de nuestra Raza?”, se pregunta. “¿La Parodia, un modo de resistencia cultural, el modo original frente al Modelo importado, dominante?”¹³ (Lamborghini, 1975: 47). Si seguimos este planteo, habría, al parecer, un sentido si no argentino, al menos sí específicamente latinoamericano de esta operación, una relación paródica (entendiendo parodia en un sentido amplio) con las grandes tradiciones que funcionarían como modelos para la literatura en países “periféricos” y que aquí serían utilizados y reformateados libremente. Volviendo sobre este texto de Lamborghini, pero también sobre otras intervenciones hoy canónicas como el *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade [1928] y el ensayo “El escritor argentino y la tradición” de Jorge Luis Borges [1932], en todos puede observarse la misma idea de una libertad de “uso” indiscriminado e iconoclasta de los

13 Cabe puntualizar que Lamborghini está conceptualizando como “parodia” justamente los ejercicios presentados en *El riseñor*, de reescritura intrusiva, en los epílogos que dicho libro incluye.

materiales de las más diversas tradiciones desde un punto “tercero” o “exterior” (América Latina) como beneficio utilizable en pro de la labranza de una nueva identidad que supere el estigma del subdesarrollo (intención que los propios poetas concretos formularían en esos términos hacia los años ´50). O, como dirá Raúl Antelo, una operatoria que supone una “forma de abandonar la altruista fenomenología humanista que sólo supo enfocar lo etnocéntricamente coherente” (2011, 98). ¿Las poéticas de la traducción “creativa” o “posesiva” y/o de la reescritura “intrusiva” supondrían entonces un cambio o reacción frente a relaciones de fuerza interculturales? ¿Un modo de “reapropiarnos de esas periferias (lo trágico, lo poético, lo político), recuperarlas desde nuestra posición de “tercer lugar”, como dice Eduardo Grüner que es necesario para “atentar contra las dicotomías adentro/ afuera, centro/ periferia”? “Eso sólo lo podemos hacer nosotros (los africanos, asiáticos o latinoamericanos) porque sabemos lo que nos falta, mientras que ‘ellos’ no saben que están ‘incompletos’” (2002, 365), cerrará polémicamente. ¿La traducción creativa, la reescritura y la intraducción operarían entonces como modos de conciencia de la falta (*sólo me interesa lo que no es mío*, decía el *Manifiesto Antropófago*, y ahora podría especificarse: *sólo puedo escribir a partir de algo que no es mío*) y como desarrollos críticos y creativos a partir de ella?

La pregunta es pertinente, pero la idea de una significación latinoamericana (u orillera) de la “reescritura” (o de modos de la traducción que, por su marcado deslinde del original traducido, lindan con la reescritura como forma de relación con su antecedente) como procedimiento, o cierta sobreinterpretación en tal sentido, debería ser sometida a crítica, ya que una mirada sobre algunas prácticas y obras anteriores y contemporáneas de las de aquí analizadas, en otros contextos culturales, indicarían una mayor complejidad del problema que plantean estos procedimientos. Desde la OULIPO, el movimiento francés

de “literatura potencial”, que ya en los tempranos años ‘60 postulaba procedimientos de literatura combinatoria como vía hacia una revitalización y producción de variedad literaria, existen diversos ejemplos, tanto de poéticas de la literatura permutacional, como de la traducción “libre” o “invasiva” (e incluso de la traducción apócrifa, como los poetas orientales inventados por Kenneth Rexroth o por Alfredo Prior) en diversos contextos y tradiciones. La publicación durante los años ‘70, justamente, por parte de John Cage, del primero de una serie de textos titulados *Writing through the Finnegans Wake*, que iniciarían un ciclo que opera sobre la materia verbal del texto joyceano sometiéndolo también a un estricto juego de permutaciones, derivaciones y mutaciones, señala en este sentido una sincronía ahora histórica que no puede pasarse por alto por lo significativa que resulta en términos culturales. Cage opera de un modo que se puede emparentar con la idea de “reescritura intrusiva” de Lamborghini, en las que llamará sus “escrituras a través”. Tanto porque los procedimientos resultan comparables (elección de fragmentos del texto, reordenamiento de los mismos, establecimiento de circuitos de lectura múltiples, introducción del azar), como por el hecho de que trabajará del mismo modo con objetos de un pasado y/o presente literario que “ama” (Joyce, Ginsberg, Pound) y con discursos identitarios y/o políticos sobre los que ofrece una visión alternativa al intervenirlos con estas herramientas (así su famosa “Conferencia sobre el Clima”: *Lecture on the Weather*, compuesta en respuesta al encargo de una obra para el bicentenario estadounidense, mediante “operaciones de azar” hechas con citas y fragmentos de distintos escritos de Henry David Thoreau), persiguiendo la figura del “mosaico” textual (“mosaico móvil” llamaría Lamborghini a *carroña última forma*), a partir de la certeza de que la “sintaxis es la organización del ejército” y que “a medida que nos alejamos de ella, desmilitarizamos el lenguaje” (Cage, 1973:

ix)¹⁴. A la vez, también, mediante la idea de que las “operaciones de azar no son formas misteriosas de obtener ‘respuestas correctas’. Son modos de localizar una particular entre una multiplicidad de respuestas y, al mismo tiempo, de liberar el ego de su gusto y memoria” (Cage, 1979: 5)¹⁵.

En tal sentido, podría pensarse que las operaciones de reescritura y/o de traducción invasiva analizadas en este trabajo son ejemplos de un proceso que supone modificar cierta relación de dependencia entre la producción cultural latinoamericana y las que habitualmente aparecieron (al menos, durante el siglo XIX) como sus “fuentes” o faros, para pasar a un esquema donde resulta posible apropiarse de esas fuentes, digerirlas y devolverlas de un modo que cuestiona, tanto su prestigio monumental *per se* (su intocabilidad), como la globalidad del hecho cultural por la tendencia a lo ilegible o dificultoso para la traducción que muchas veces estos ejercicios experimentales tienen (Antelo, 1998). Pero, sobre todo, habría que pensar que el estado de cosas del que hablan estas prácticas (en el sentido de que se orientan fuertemente a la cultura de llegada y rompen con la valoración jerárquica de los clásicos y originales en sentido monumental) estaría dado por el hecho de que en Buenos Aires, Nueva York o San Pablo puedan encontrarse hacia los años ‘70 distintos poetas que llevan a cabo operaciones comparables al mismo tiempo, lo que sería signo de una forma de contemporaneidad cultural que exhibe la caducidad de cualquier idea de división “centro/periferia”, según un esquema eurocentrista que ya no sería satisfactorio. Esto obligaría a aquellos críticos que quieran reflexionar a partir de las estéticas más novedosas o adelantadas a nivel internacional, a con-

14 La traducción me pertenece. En el original de Cage: “Syntax, according to Norman O. Brown, is the arrangement of the army. As we move away from it, we demilitarize language”.

15 La traducción me pertenece. En el original de Cage: “However, chance operations are not mysterious sources of ‘the right answers’. They are means of locating a single one among a multiplicity of answers, and, at the same time, of free in the ego from its taste and memory”.

siderar en un mismo nivel a Nicanor Parra, a Leónidas Lamborghini y a la poesía concreta, que a cualquier poeta estadounidense o europeo de su tiempo.

En cualquier caso, lo que resulta indudable es que, como ha señalado Sergio Raimondi, “los libros de Leónidas Lamborghini han puesto en escena –si se quiere escandalosamente– buena parte de los problemas que en el siglo pasado se plantearon en lo que entonces fuera la literatura: modos de relación con la tradición canónica y occidental en el tiempo posterior a las vanguardias” (2004, 217). Y, agregamos nosotros, desde América Latina. De acuerdo con Raimondi, lo que la obra de Lamborghini (con sus recortes, reconfiguraciones, carácter de fragmento en constante movimiento) hace es poner en evidencia “la crisis del paradigma valorativo de la “originalidad”: nada de “creación” (con reminiscencias inverosímiles y divinas), sino el dominio y la aplicación de una técnica para apropiarse y reelaborar lo ya producido. El poeta no crea: suma, reorganiza, resta, monta, recorta y yuxtapone materiales existentes” (2004). Y se apropia, disputa, parodia. También contra esa idea de poeta-creador con reminiscencias divinas (la imagen del poeta como “pequeño dios”) se había levantado este conjunto de poetas, desde distintos contextos y a veces en mutuo desconocimiento, en los años ‘50, proponiendo un repertorio de “solicitantes descolocados”, “reyes sin reino” y “poetas bajados del Olimpo” (Jorge, 2012). En definitiva, en estas operaciones lo que se juega es un nuevo modo de relación con el pasado, o tal vez un viejo modo del que se reclama una nueva conciencia, o una radicalización operatoria. Es, sí, una actualización del *dictum* de Pasolini (*no dejar la tradición en manos de los tradicionalistas*) pero, sobre todo, una práctica de trabajo desde el presente sobre las huellas del pasado como un modo de “dificultar” la producción poética contemporánea, y evitar su deglución por distintos medios y aparatos (es decir, una forma de reflexionar sobre la historicidad de la poesía). Si para llegar a un goce mayor en la lectura de algunas

de estas obras, aun cuando tengan independencia, se hace deseable conocer qué escribió Joyce, qué escribió Quevedo, o incluso también tener noticias de la historia argentina (para leer las palabras “marcadas” que se usan en algunas reescrituras lamborghinianas), antes que interpretarse eso como un “menos” en términos de la calidad y potencia de las obras, habría que volver a pensar si estas obras no suponen -en ese sentido- una articulación original del concepto de “sincronía” de Pound (que pone en un mismo plano las obras de invención de distintas épocas, generando un *paideuma* con lo útil del pasado para el presente y haciendo saltar, de alguna forma, el tiempo cronológico para instaurar otro tiempo) y del ideal de Mallarmé de la poesía como el discurso donde las palabras de la tribu están “lavadas” de su desgaste histórico, mediático y social. Las reescrituras de Lamborghini hacen reverberar la materia de la poesía por fuera del calendario y los anaqueles de los cánones nacionales u occidentales, y constituyen a la vez textos ricos para leer avatares sociales, el lugar donde la lengua acumula y pone a significar su espesor, limado en las producciones discursivas hegemónicas. “Ese encanto, ese balanceo”. “La relación exacta”. O el devolverle las palabras más limpias a la tribu, pero ya no por el camino de la purificación sino de la puesta en tensión y polémica constante, y de la conciencia de que ninguna palabra es primera. La enseñanza de que toda tradición es discusión es algo que le reconocería recientemente un poeta argentino a Leónidas Lamborghini como su principal legado¹⁶.

16 El poeta y editor Damián Ríos (Concepción del Uruguay, 1969), en la presentación del volumen *El genio de nuestra raza*, durante el año 2011 en la ciudad de Buenos Aires, leyó un breve texto donde manifestó que Lamborghini legó un concepto de la tradición como discusión y como polémica, que resultó definitorio para su generación (la de los *poetas de los 90*, en Argentina).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, Gonzalo. “Augusto de Campos: la traducción del nombre”. In: *Cuad. Sur, Let.* [online]. 2004, n.34, 71-87.
- Antelo, Raúl. “A crítica literária e a questão da interação latino-americana” In: revista *Miscelânea*, v. 3, São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1998, 81-84.
- _____. “Apostilla antropofágica” In: Métraux, Alfred. *Antropofagia y cultura*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.
- Cage, John. *Empty Words. Writings '73-'78*. Middletown: Wesleyan University Press, 1979.
- _____. *M. Writings '67-'72*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.
- Campos, Augusto de. *Viva Vaia. Poesia 1949-1979*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1979.
- Campos, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- Garcilaso de la Veg. *Cancionero*. Barcelona: RBA Editores, 1995.
- Góngora, Luis de. *Fábula de Polifemo y Galatea*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Grüner, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Jorge, Gerardo “La emergencia de lo antipoético, expoético o extrapoético en América Latina. Nicanor Parra, Augusto de Campos y Leónidas Lamborghini en los años 50”. In: Actas del IV Congreso Internacional de Letras, “Transformaciones Culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística en el Bicentenario”, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. 2012. www.cil.filo.uba.ar/actas2010.

- _____. "Me he esforzado en renovarme: entrevista a Augusto de Campos".
In: *Revista Ñ*, Buenos Aires, 17 de marzo de 2011, 20-21.
- _____. "Si no hay variación, hay muerte (entrevista a Leónidas Lamborghini)". In: *El niño Stanton*, 7, Buenos Aires: mayo de 2009, 66-85.
- Lamborghini, Leónidas. *carroña última forma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2001
- _____. *El genio de nuestra raza. Las reescrituras de Leónidas Lamborghini*. Edición y epílogo de Gerardo Jorge. Buenos Aires: Ediciones Stanton, 2011.
- _____. *El jugador, el juego*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- _____. *El riseñor*. Buenos Aires: Ediciones Marano-Barramedi, 1975.
- _____. *Las reescrituras*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 1996.
- _____. *Partitas*. Buenos Aires: Corregidor, 1972.
- _____. *Verme y 11 reescrituras de Discépolo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Parra, Nicanor. "Lear". In: *Apuntes de Teatro*, 103. Santiago de Chile: Primavera 1991-Verano 1992. 6-12.
- Perloff, Marjorie. *Radical artifice. Writing poetry in the age of media*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
- Porrúa, Ana. *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Raimondi, Sergio. "Como lees, escribís: Entrevista a Leónidas Lamborghini". In: *Cuad. Sur, Let.* [online]. 2004, n.34, 217-230.
- Rubio, Alejandro. "El saboteador recalcitrante". In: *Diario de Poesía* (Dossier Lamborghini), 38, Buenos Aires: Mayo 1996, 22.
- Venuti, Lawrence (comp.). *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London: Routledge, 1992.
- _____. *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000.

