

“HIJOS MATEANDO EN LA COCINA”: INTRUSIONES LAMBORGHINIANAS EN LA GAUCHESCA Y LA LITERATURA CLÁSICA



“Hijos mateando en la cocina”: lamborghinian intrusions in the gauchesca and the classical literature

Navarro, Noelia

 Noelia Navarro *
noeliabelen95@gmail.com
Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios
Universidad Nacional del Nordeste, Argentina
ISSN: 0326-5102
ISSN-e: 2684-0499
Periodicidad: Semestral
núm. 20, e2015, 2023
cuadernosdeliteraturaunne@gmail.com

Recepción: 30/11/2022
Aprobación: 20/12/2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/785/7853965004/>

DOI: <https://doi.org/10.30972/clt.0206635>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial 4.0 Internacional.

Resumen: En este ensayo se abordan las relaciones intertextuales de una sección de *Odiseo confinado* con *Odisea* y *El gaucho Martín Fierro* en términos de *reescritura por tangenciación* y *reescritura por intrusión*, ambos términos teóricos propuestos por el propio Leónidas Lamborghini. Mediante el análisis de fragmentos del poema, se constata que el autor recupera ciertos elementos de las tradiciones gauchesca y clásica como pre-textos para la elaboración de una propuesta original en la que es posible identificar a los precursores en relaciones de intertextualidad e hipertextualidad con la obra de Lamborghini y observar los procedimientos que les proporcionan otros matices y juegos de sentido, en este caso, de alusión y de parodia.

Palabras clave: Leónidas Lamborghini, reescritura por tangenciación, reescritura por intrusión, *Odisea*, *Martín Fierro*.

Abstract: This essay deals with the intertextual relations of a section of *Odiseo confinado* with *Odyssey* and *El Gaucho Martín Fierro* in terms of *rewriting by tangency* and *rewriting by intrusion*, both theoretical terms proposed by Leónidas Lamborghini himself. Based on the analysis of excerpts of the poem, it is found that the author recovers certain elements of the *gauchesca* and the classical tradition as pre-texts to give rise to an original proposal in which it is possible to identify the forerunners and to visualize the procedures that provide them with other nuances and games of meaning.

Keywords: Leónidas Lamborghini, rewriting by tangency, rewriting by intrusion, *Odyssey*, *Martín Fierro*.

NOTAS DE AUTOR

- * Noelia Navarro es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE) y becaria de iniciación científica por la misma institución. Actualmente cursa la Maestría en Letras de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) con énfasis en Estudios de Literatura. Se desempeña como investigadora en las áreas de Estudios Clásicos y Literatura Comparada, con especial interés en lo que respecta a las intertextualidades de la antigüedad clásica y la literatura argentina contemporánea, y al interdiscurso con otras manifestaciones artísticas.

Leer a Leónidas Lamborghini es leer con la sospecha de que hay voces viniendo de otros lugares. Algunas veces, resulta evidente. Otras veces, el carácter paródico de los textos produce una opacidad que es preciso desentrañar para lograr reconocer los elementos extranjeros actuantes y los procedimientos a los que han sido sometidos. El autor, artesano de intertextualidades, ha recuperado y reescrito en diversas ocasiones algunos de los monumentos de la literatura mundial en sus diferentes momentos: el siglo de oro español, las obras clásicas grecolatinas, la gauchesca, entre otros. Es importante destacar, sobre todo teniendo en cuenta el tema de este trabajo, que Lamborghini tuvo una relación particular con la literatura gauchesca y el tango. En ciertas ocasiones, de acuerdo con Alberto Pérez (2014) el escritor tomó como referencia la literatura del siglo XIX, que había capturado la *risa paisana* e intentó crear un *gauchesco urbano* a tono con su intención de realizar una poesía rebelde valiéndose de la parodia, el grotesco y la caricatura.

Lamborghini se destaca porque establece diálogos muy productivos en términos de sentido – especialmente, de virada y choque– con los materiales que elige como pre-textos para escribir. En este ejercicio, sobrepasa, como bien apunta Gerardo Jorge (2013), las “operaciones mecánicas” o los “meros ejercicios que busquen la recepción académica” (p. 143): las reescrituras forman parte de lo que el propio autor denomina el “Juego del Modelo”, en palabras suyas: “el juego de las resonancias creadas por la reescritura del Modelo” (Lamborghini, 2007, p. 11). En esa maniobra, la materia de “las formas olímpicas”, resulta fundamental para captar las “piezas” que puedan servir en la partida, es decir, para reescribir el Modelo, como sostiene Lamborghini, *por tangenciación o por intrusión*.

Escribir en términos de *tangenciación* significa, para Lamborghini, utilizar las 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 de lo social” (Jorge, 2013, p. 146), de lo que resulta un “derivado” como “una copia o un émulo del Modelo” (Lamborghini, 2007, p. 17). Por otro lado, escribir *por intrusión*, se trata de colocar en crisis el Modelo, sin la ambición de crear desde cero; antes bien de liberarlo de la *sustancia momificadora* de la estereotipia, en un movimiento que el escritor destaca que no es original: “pienso (...) que este juego, como idea, existió siempre ya que pone en el centro el problema de la estereotipia: esa rigidez que asfixia a la vida. Y, por consiguiente, a la Poesía y demás Bellas Artes” (Lamborghini, 2007, p. 12).

Lamborghini desarrolla, a partir de 1972, una fructífera segunda etapa de su poética¹ que se destaca porque la mayoría de sus poemas funcionan como reescrituras de textos previos, no exclusivamente literarios. En medio de ese programa, entre su exilio en México y su vuelta a Buenos Aires, escribe los versos de *Odiseo confinado*, que se publican por primera vez en 1992. La obra tiene como protagonista a Cordero, “el paródico”, un “nuevo Ulises”, un “aportañado protagonista, redactor gris de una publicación periódica, donde todo halo épico se diluye ante la materialidad vulgar propia del trabajo de oficina” (Sosa, 2010, p. 5). Cordero navega “por entre los tipografiados/ renglones, de una revista/ cultural”, yendo de un margen al otro, “como de un mar–, a otro mar–”, a bordo de “un bolígrafo con su capuchón” (Lamborghini, 2005, p. 9).

Así, el escritor actualiza el mito de Odiseo con agudeza crítica y en clave paródica, a través de Cordero, un “nadie” que “haciendo garabatos retoma las voces ajenas para desmontarlas” (Garbatzky, 2005, párr. 4), o bien, que pretende “emular, ambigua,/ torcidamente, a los excelsos” (Lamborghini, 2005, p. 26). El protagonista concibe la parodia como un canto suyo, “paralelo canto” a las Voces de los “excelsos” a los que alucina parecerse y, en ese experimento, se advierte “un no yo mismo, o en/ un yo mismo-no mismo” (Lamborghini, 2005, p. 19). El protagonista acaba descubriendo que sus creaciones son “derivados/ grotescamente/ desemejantes/ del Modelo,/ pero que allá juzqué,/ juzgara, semejantes” (Lamborghini, 2005, p. 31) y observa que:

*homeros y dantes abominables, contrahechos;
y quevedos deshechos; y josé hernández*

*y del campo gauchicojos; y marechales de oído;
y discípulos sin genio;
y apollinaires, y eliot, y pounds enanos,
de pacotilla; y virgilio al ras, de risa;
y macedonios simiescos;
y bernárdez groseros, y garcilasos caricaturescos;
y lugones de primaria escuela;
y borges sin maestría,
eran la prueba aquella, la evidencia. (Lamborghini, 2005, p. 27)*

La parodia se extiende a lo largo de los quince cantos del libro. En esta ocasión, sin embargo, me interesa tratar particularmente el decimotercero: “Palimpsestos XIII – Hijos mateando en la cocina”. En este, su nombre, “palimpsestos” –que se repite en otros cuatro capítulos–, ya sugiere explícitamente que estamos frente a un texto que, tal como lo define Germán Prósperi (2016), opera como “un lugar o una superficie topológica en la que coexisten por lo menos dos escrituras: una visible, la *scriptio superior*, y otra invisible, la *scriptio inferior* (p. 218). Si bien la *scriptio inferior* de la obra homérica subyace la totalidad de la obra, en “Hijos mateando en la cocina” encontramos elementos que disparan la memoria no solo hacia *Odisea*, sino también hacia *El gaucho Martín Fierro* y otras narrativas tales como la *Biblia*, las lecturas occidentales sobre el vínculo padre-hijo y corrientes literarias como el nativismo y la gauchesca; todos ellos vinculados de tal forma que, aun siendo posible reconocer las familiaridades, dejan lugar para percibir nítidamente los contrastes y las novedades.

En este sentido, observo que en la reescritura de Lamborghini operan dos tipos de relaciones transtextuales desde la perspectiva de Gérard Genette (1989): intertextualidad e hipertextualidad. La primera, entendida como la “relación de copresencia” entre los textos (p. 10) y la segunda, como la relación que une un texto B (hipertexto) a un A que es anterior (hipotexto) (p. 14).

De esto se desprende la hipótesis de que la totalidad de *Odiseo confinado* funciona como un palimpsesto donde se producen reescrituras tanto *por tangenciación* como *por intrusión* y que, particularmente, en “Hijos mateando en la cocina” estas son realizadas principalmente a partir de dos pre-textos: *Odisea* y *Martín Fierro*. El objetivo es, entonces, ir explorando este segmento del poema a fin de encontrar los elementos de las reescrituras que permiten advertir vínculos de intertextualidad y de hipertextualidad, en términos de Genette. Teniendo en cuenta que el análisis intertextual se aboca a “estudiar la relación creadora entre dos o más textos en su condición de lenguaje (Alazraki, 1984, p. 282) y que “la existencia de un modelo es, para la intertextualidad, una premisa a partir de la cual lo que importa es el juego entre ese primer texto y el segundo” (Alazraki, 1984, p. 282-283), observo cómo el capítulo seleccionado de Lamborghini dialoga con la obra de Homero mediante la alusión y la transformación paródica.

El poema comienza con un grupo de “egregios hermanos” en la cocina, tomando mate:

*El mate, por el mayor cebado,
iba pasando
en riguroso turno
de su mano a las manos
de los otros hermanos,
y a su mano volvía.*

*Cumplíase, así, la ronda
o rueda del matear
-mágico círculo-
y ya cumplida,
otra vez reiniciábase. (Lamborghini, 2005, p. 201)*

De manera similar a un acto sagrado griego,² se describe el paso a paso del ritual de matear que los hermanos ejecutan con rigor, respetando el orden necesario para el cumplimiento de la ceremonia criolla. El símbolo del círculo aparece como relectura de la idea de eternidad³ repetitiva, cíclica, inmutable,⁴ tal vez, un destino del gaucho: celebrar el rito del mate una y otra vez, como forma de garantizar el orden de su cosmos. Este rito, sigue siendo acto protocolario y sistemático que cohesiona la comunidad, pero está, en todo caso, desacralizado, al no tener un dios destinatario o sacrificio en práctica, sino solamente un testigo: “Desde un crucifijo/ en la pared colgado,/ el Hijo de Dios Padre/ los miraba” (Lamborghini, 2005, p. 204).

El fragmento “cumplíase, así, la ronda/ o rueda del matear” reescribiría el comienzo de la *Iliada*: “Διὸς δ’ ἐτελείετο βουλή”, “cumplíase así la voluntad de Zeus” (canto I, v. 5) en relación al acontecimiento de la Guerra de Troya. La frase de Lamborghini se constituiría, así, *reescritura por tangenciación*, por tratarse de un *uso matricial* del texto precursor como marco para desarrollar la propia creación. Así se juegan las primeras cartas del “juego de las resonancias creadas por la reescritura del Modelo” (Lamborghini, 2007, p. 11).

Seguidamente, el poema adquiere un tono nativista al colocar al mate como protagonista del rito, exaltándolo de esta manera:

*¡Delicia incomparable
cuando la yerba,
con cuidado dispuesta,
y el agua
en su punto calentada,
hacen de cada mate fragante,
una ambrosía!*

*¡Oh cálida infusión,
exquisitez que los hermanos
saboreaban con gusto
sorbiéndola a través
de la bombilla!*

*¡Excelente, dilecta,
contenida
en la manuable
calabaza! (Lamborghini, 2005, p. 202)*

A pesar de que la temática de este fragmento es del dominio de lo criollo, el modo del discurso es ceremonioso, condicente con el de la epopeya. Se destacan palabras como “delicia”, “ambrosía”, “exquisitez”, “sorbiéndola”, “excelente”, “dilecta”, “manuable”, que acompañan la solemne expresión “¡Oh cálida infusión (...)!”. De esa manera se produce la *reescritura por intrusión*, en la que ya no es posible visualizar más que trazos de poema épico, porque de la materia verbal y temática de *Odiseo confinado* surge algo como una “criatura extraña recién venida al mundo” (Lamborghini, 2007, p. 18) que quiebra con lo homérico al mismo tiempo que se mezcla con el tema gauchesco.

Seguidamente, se introduce el tema de la relación padre-hijo, cuyo centro es la maldición del nacimiento, asuntos ambos ampliamente explorados a lo largo de la historia occidental, ya desde los textos griegos. Los hijos que matean en la cocina se lamentan por haber nacido: es un “suplicio” haber sido engendrados por el hombre que descansa en el cuarto contiguo. Durante la conversación,

*Encontrados sentimientos
de amor y de odio,
de aprecio y de desprecio
que a él los acercaba y alejaba,*

*susurraban sus bocas
cuchicheantes.
Agravios que iban
enumerando;
que, al parecer,
ese hombre
les había hecho. (Lamborghini, 2005, p. 203)*

No se proveen detalles sobre qué es, específicamente, lo que lo que provoca ese vaivén de sentimientos. Sin embargo, el texto ofrece algunos elementos que permiten hipotetizar huellas de los hijos de Fierro, estableciendo un contrapunto con el poema de Hernández en el canto VI. En esa parte del *Martín Fierro*, el gaucho vuelve a sus pagos y se entera por un vecino sobre la suerte de su familia. En el canto VIII de la Primera Parte, lamenta que sus hijos hayan tenido que amañarse como peones siendo aún “pichones”:

*Como hijitos de la cuna
andarán por ay sin madre-
ya se quedaron sin padre
y así la suerte los deja,
sin naidas que los proteja
y sin perro que los ladre.*

*Los pobrecitos tal vez
no tengan ande abrigarse,
ni ramada ande ganarse,
ni rincón ande meterse,
ni camisa que ponerse,
ni poncho con que taparse. (Hernández, 1872, p. 39)*

Este fragmento entra en diálogo con el poema de Lamborghini en tanto los hijos se sienten “por ese padre abandonados”, “avergonzados” y “rencorosos” (Lamborghini, 2005, p. 204). De esa manera, a partir de pequeños indicios, puede reconstruirse la constelación de la que los elementos forman parte; como diría Lamborghini (2007): “tenemos, ahora, esas fragmentaciones del Modelo remarcadas por el jugador, convertidas en “piezas” del juego” (p. 19).

En otra lectura, estos hijos podrían ser no solamente los de Fierro, sino también del Odiseo homérico, que anduvo errante por largos veinte años lejos de Penélope y Telémaco. En este caso, postularía una versión divergente en la que el hijo de Odiseo no lo recibe con gran alegría al regreso, sino con remordimiento por los trabajos pasados en su ausencia. Desde esa perspectiva, la reescritura intrusiva se daría por vía doble: la *Odisea* y el *Martín Fierro*.

Siguiendo el poema de Lamborghini, mientras los varones conversan en el cuarto de al lado,

*En derrengado catre
el padre, en tanto,
yacía de espaldas
envuelto en su pijama
desbilachado y sucio,
como en una mortaja. (Lamborghini, 2005, p. 206)*

Aquí el tono paródico se introduce al poner en escena la imagen del individuo en un catre torcido y un andrajoso pijama, que quiebran con el desarrollo del drama de los hijos “fatalmente ligados” a quien los agravió. Así, se constata el abordaje típicamente lamborghiniano de un tema serio de manera burlesca, como destaca Hernán Sosa (2010): “su concepción [la de Lamborghini] de la risa, cercana a los planteos

bajtinianos sobre la carnavalización, es vista como una estrategia desjerarquizadora propicia para la ruptura de lo establecido” (p. 12).

La descripción citada anteriormente nos coloca entre la risa y la compasión por un padre que, yaciendo de esa manera, escucha que en la cocina conversan “esos kafkianos hijos,/ jueces adversos, inflexibles” (Lamborghini, 2005, p. 206), tan contrastantes con su recuerdo de los niños:

*corriendo hacia su encuentro
sobre la grama del jardín
de la casa suburbana
cuando regresaba
de la enfermante urbe,
al fin de la jornada. (Lamborghini, 2005, p. 207-208)*

En contraste, ahora se siente como “un criminal que escucha su sentencia” y teme y tiembla. Si bien Fierro, en el canto 32 de la Segunda Parte aconsejó a sus hijos: “Naidés sabe en qué rincón/ Se oculta el que es su enemigo” (Hernández, 1879, p. 56), esta vez, sorprendentemente, el enemigo que traza Lamborghini se alberga debajo del mismo techo.

Lo gauchesco se recupera temáticamente por la continuación del lazo parental que aparece en Martín Fierro (Sosa, 2010, p. 12) en el perdón de los hijos al padre. En la rueda del mate, comienzan a hacerse pausas de silencio que dan lugar a

*Un giro más piadoso,
más amplio y comprensivo,
que hacía dar toda la vuelta
-una y otra vez-
a los condenatorios argumentos
neutralizando, de esta forma,
la culpa con la culpa. (Lamborghini, 2005, p. 207-210)*

Así, como si los hijos recordasen a un padre-amigo y/o el mandato de respetar a los ancianos, le entregan como bálsamo el perdón junto con “un cimarrón soberbio,/ recién cebado, coronado de espumoso copete” (Lamborghini, 2005, p. 211), en el mismo momento en que el progenitor se despierta y no sabe si los instantes previos fueron realidad o sueño.

El poema cierra en tono homérico:

*Los rosáceos dedos
de la Aurora
acariciaban la ventana
y, tras ella,
Febo sagrado, el Astro Rey, el Sol,
amaneciendo,
emergiendo del mar,
parecía un mate de oro
que en ese parecer, ardiendo,
relucía.*

La Aurora aparece aquí con el epíteto acuñado por Homero: “*ῥοδοδάκτυλος Ἥως*”, traducido usualmente como “Eos, la de rosáceos dedos”, “Eos, la de dedos de rosa” o “Eos, la de los dedos rosados”, entre otros, presente de forma extendida en *Iliada*⁵ y en *Odisea*.⁶ Este fragmento final es, tal vez, el que mejor y más acabadamente ilustra el hecho de que Lamborghini, muy lejos de repetir textos anteriores, realiza movimientos de refundición y de síntesis (Pérez, 2014) de las lecturas de sus precursores, engendrando y

estableciendo un sistema creativo que "llevó al límite la poesía argentina, fuera de toda escuela, generación y movimiento" (Vera Barros, 2008, p. 213).

En conclusión, en este ensayo hemos realizado un recorrido por la totalidad de "Hijos mateando en la cocina" identificando y analizando los fragmentos y elementos que dejaban traslucir una intertextualidad con dos precursores: la *Odisea* y el *Martín Fierro*. No obstante, también se observaron diálogos con la *Iliada*. Hemos hecho notar que, en un primer momento, el texto se presenta como una *reescritura por tangenciación* pero que, en adelante, la reescritura tiene más que ver con la *reescritura por intrusión* entendida en términos de Lamborghini como la operación que pone en crisis al Modelo y le da nueva vida.

En la reescritura predomina el procedimiento paródico y, por lo tanto, como ya lo ha notado Ana Porrúa (2001), el tratamiento de los otros textos puede ser no solo cómico, sino inclusive, deformante. En este sentido, a lo largo del trabajo fue posible constatar que el texto retoma temas y tonos de sus pre-textos y los funde en una escritura enteramente original, que postula situaciones alternativas a las versiones contenidas en los textos canónicos, con nuevos matices y significados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alazraki, J. (1984). El texto como palimpsesto: Lectura intertextual de Borges. *Hispanic Review*, 52(3), 281–302. <https://bit.ly/3JaCvRI>
- Cirlot, J. E. (2004). *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Herder.
- Garbatzky, I. (16 de octubre de 2005). Lecturas. Una obra clave de Leónidas Lamborghini. Parodia y mescolanza. *La Capital* (suplemento Señales). <https://bit.ly/3JaCNli>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- Hernández, J. (1872). *El gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires, Imprenta de La Pampa.
- Hernández, J. (1879). *La vuelta de Martín Fierro*. Buenos Aires, Imprenta de Pablo E. Coni.
- Homero. (2014). *Iliada*. Madrid, Gredos.
- Homero. (2016). *Odisea*. Barcelona, RBA.
- Jorge, G. (2013). "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". *Caracol*, 1(5), 140-178. <https://bit.ly/3moswiH>
- Lamborghini, L. (2005). *Odiseo confinado*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Lamborghini, L. (2007). *El jugador, el juego*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Pérez, A. (2014). Leónidas Lamborghini: peronismo/parodia/poesía. *ResearchGate*, <https://bit.ly/3KYoFTM>
- Porrúa, A. (2001). *Variaciones vanguardistas: la poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario, Beatriz Viterbo editora.
- Prósperi, G. (2016). El texto como palimpsesto. Reflexiones en torno a la lectura literaria. *Revista Chilena de Literatura* (93), 215-234. <https://bit.ly/3kMOYBH>
- Sosa, C. H. (2010). Un Odiseo confinado en las reminiscencias literarias. *Hispanérica*, 39(116), 3-14. <https://bit.ly/3kMSBro>
- Vera Barros, T. (2008). "Problemas de la poética de Leónidas Lamborghini: parodia, reescritura y grotesco". *Anuario*, 98(9), 211-227. <https://bit.ly/3ZkeWvp>

NOTAS

- 1 De acuerdo con Gerardo Jorge (2013).
- 2 Recuérdese, por ejemplo, la narración del rito del descenso al Hades en el canto XI de la *Odisea*, en el que el cumplimiento del paso a paso del sacrificio es esencial para lograr que los muertos recuperen la memoria y puedan comunicarse con

Odiseo. Salvando las diferencias que existen por la cantidad de elementos que usualmente aparecen en un ritual griego y los escasos componentes que Lamborghini coloca, además del carácter profano de la práctica en la obra contemporánea, hay en ambos casos un procedimiento que se sigue rigurosamente tal como lo exigen los ritos.

³ Véase el *Diccionario de símbolos* de Cirlot (2004).

⁴ Véase el *Diccionario de símbolos* de Chevalier y Gheerbrant (1986).

⁵ Aparece en: canto I, v. 477; VI, v. 175; IX, v. 707; XXIII, v. 109 y XXIV, v. 788.

⁶ Aparece en: canto II, v. 1; III, vv. 404 y 491; IV, vv. 306, 431 y 576; V, vv. 121 y 228; VIII, v. 1; IX, vv. 152, 170, 307, 437 y 560; X, v. 187; XII, vv. 8 y 316; XIII, v. 18; XV, v. 189; XVII, v. 1; XIX, v. 428 y XXIII, v. 241.