

Márgenes y zonas de densidad: acerca de un manuscrito de Leónidas Lamborghini

por *Carolina Repetto*
(Universidad Nacional de Misiones)

RESUMEN

El presente artículo indaga acerca del proceso de creación de Leónidas Lamborghini a partir del concepto de margen, entendido como diferencia, valor agregado y lugar de la apropiación. A lo largo del trabajo se muestra la existencia en el proceso escritural —a partir de textos ajenos y propios— de un espacio de creación en el que Lamborghini distorsiona, subvierte, produce plusvalor (en la apropiación) que vuelca en su propia narrativa. Asimismo y a partir de la consulta, el relevamiento y la descripción de los pre-textos de Trento se muestra cómo una parte fundamental de la génesis de la escritura de Lamborghini se encuentra en esas glosas de los márgenes de sus manuscritos.

Palabras clave: margen - Leónidas Lamborghini - parodia - reescritura

ABSTRACT

The article looks into Leónidas Lamborghini's creating process through the concept of margin, understood as difference, added value and place of appropriation. The paper shows the existence in the writing process —from his own texts and from those of others— of a space of creation where Lamborghini distorts, subverts, produces added value (in the appropriation) which he expresses in his own narrative. Likewise, from the enquiry, survey and description of Trento's pre-texts it is shown how a fundamental part of Lamborghini's original writing is found in the margins of his manuscripts.

Key words: margin - Leónidas Lamborghini - parody - rewriting

La crítica académica y periodística que se ocupa de Leónidas Lamborghini se ha concentrado, en general, en el análisis de su obra poética dejando de lado su actividad como narrador (escribió tres novelas y una obra teatral). La lectura de los diversos abordajes lleva a observar una proliferación de conceptos sobre Lamborghini que intentan describir algunos de los gestos básicos de su escritura, centrados sobre todo en la manipulación de textos propios y ajenos y en la repetición. Así traducción, variación, distorsión, intrusión, transgresión, autocollage, cambalache, bufonería, trastrueque, impregnación, no hacen sino poner en evidencia la percepción del vínculo que el escritor establece entre la cultura propia y la ajena, entre el discurso propio y el del otro y los procedimientos a través de los cuales se materializa en la escritura dicho vínculo. Por otra parte, uno de los conceptos al que han acudido con más frecuencia sus críticos es el de parodia, también porque el mismo autor se ha hecho cargo de difundir su propia práctica paródica en ensayos y entrevistas.

Sin embargo, los textos que se encuentran en el límite de otros textos escritos no son, como se sabe, meros escenarios. Actúan desde ese más allá de la escritura y son atravesados por ella. Un ejemplo magnífico para entender este planteo se encuentra en los manuscritos de *Trento* de Leónidas Lamborghini, escrito y publicado por Adriana Hidalgo en 2003. El “más allá” de la escritura lamborghiniiana es un amplio campo de apropiación. Dominar el margen y pensar su otro, como afirma Derrida al hablar acerca de la filosofía, es en Leónidas Lamborghini una acción de lectura que permanece en ese margen provisorio y cambiante de la escritura del manuscrito, resultado de la acción de despojo del otro y a la vez, de don, al reescribirlo. La repetición en sus textos —entendida como diferencia a partir de la introducción de un desequilibrio en la disposición del material original— es una negación de la primacía de un original sobre la copia, de un modelo sobre la imagen. Así, *Trento* es voluntario archivo de todos los textos en él parodiados, de alusiones con o sin referencia, donde el lector corre el riesgo de desbarrancarse en un rastreo casi infinito.

Publicada con el subtítulo de “Novela”, en *Trento* se narran los amores entre el obispo Procopius y una joven-niña, Gitona, en el sótano del palacio del prelado en el marco del

Concilio de Trento. Este hombre en el subsuelo será testigo y cronista de uno de los concilios más conflictivos en la historia del catolicismo. Las voces narradoras se encargarán de mostrarlo en todas sus miserias, en una alternancia de torturas, declaraciones dogmáticas, amores clandestinos y festines. Las citas sin citar proliferan y el exceso por parte del lector de buscarlas en cada detalle debería desplazarse hacia la indagación acerca del *cómo* se parodia, dejando de lado el *qué* se parodia. Al reconocer en el texto un verso de Catulo nos preguntamos cómo retuerce el sentido (el cogote, diría Lamborghini) de un poema amoroso, o qué engarza en la palabra para que se vuelva visión dejando el automatismo de lo conocido. Hay ese margen, que en Derrida (1998) es tímpano o tambor que resuena (que suena al menos dos veces) en la lectura y la reescritura, una insistencia en él como campo de apropiación y re-creación.

Margen

Desde el comienzo de mis investigaciones sobre Lamborghini, el concepto de margen se ha presentado con insistencia al pensar en su escritura narrativa, particularmente en sus manuscritos en tanto que objetos materiales, y los libros de su biblioteca. Del concepto de margen derivé cuatro definiciones: el margen como el *espacio material* del libro leído donde se producen las primeras reescrituras; como un *espacio intertextual e intergenérico* que cuestiona las fronteras del género y de los textos; *como diferencia, valor agregado* generado por el autor, aun antes de su propia escritura; y finalmente, como el *espacio marginal en el mundo intelectual* en el que se posiciona el autor, espacio que es atravesado por sus propias prácticas discursivas que subvierten modelos y remiten a lo político. En el tercer caso, el del margen como diferencia, hay un margen “de beneficio” que Lamborghini ve ante un texto leído y “parodiable”; se trata de aspectos y lugares no explotados en un sentido particular, que el escritor recupera y reescribe. En el diálogo con otros textos de diverso origen, Lamborghini produce nuevo material a partir de una *apropiación*. Del ya citado “Tímpano” de Jacques Derrida deriva justamente este último concepto a partir de una cita de Hegel sobre el límite transgredido y el espacio apropiado para sí; las ideas derridianas de desbordamiento y la apropiación, atraviesan como problema y líneas de trabajo, al menos en la lectura que aquí realizo, toda la obra de Leónidas Lamborghini.

Del mismo modo, el paralelo entre “límite” y “pasaje” encierra la noción del margen productivo que invade y a la vez crea. Derrida parece pensar un texto como el margen de un margen. El concepto de límite, de esa manera, se vuelve una reserva inextinguible y más allá del texto (él habla de un texto filosófico, recordemos) no hay “un margen blanco, virgen, vacío, sino otro texto, un tejido de diferencias de fuerzas sin ningún centro de referencia presente”. (1998: 30). En cuanto a apropiación, el límite es lo que se excede al mismo tiempo que se guarda para sí. Tal es la particularidad de la escritura lamborquiniana: poner en evidencia, reescribiendo el modelo, el mecanismo de apropiación que toda escritura tiene.¹ Así como Derrida propone el trabajo de deconstrucción como una estrategia frente al discurso metafísico que debe ser leído de manera oblicua, dislocada, para enfrentarlo, esa “denegación doméstica” es la que privilegia Lamborghini, en su voluntad de diferir con y diferenciarse de los modelos.

Pero el margen es también tangente que contagia. Deleuze y Guattari, en el capítulo dedicado a los devenires, (2002b:40 y ss.), se ocupan de los modos de expansión, de ocupación, de contagio. Se trata de un método de propagación que se opone al de reproducción sexual, a la herencia. El contagio es “la verdadera Naturaleza que atraviesa los Reinos”. En el *Dizionario etimologico storico dei termini medici* (Florencia 1993), vemos que la palabra contagio tiene sus raíces en latín *contagium*, “contacto”, y ésta, del verbo *contingo* (-is, ere, contigi, contactum) que significa tocar o estar muy cerca de alguien, alcanzar, atañer. Relacionar estos conceptos con la idea de *tangente* adquiere un nuevo sentido, teniendo en cuenta que se trata de un verbo especial que Lamborghini solía utilizar para mostrar el cruce o contacto eventual de dos ideas o dos textos, el *tangenciarse*. La idea del contagio está cercana y ese fenómeno de borde que es el

¹ Leónidas Lamborghini en *El poder de la parodia*: “Lo cómico como un límite desde el cual se expresa lo trágico. Lo cómico como lo verdaderamente trágico de nuestra situación, especie de risa desahuciada. Lo trágico visto desde lo cómico. El encuentro con la parodia. La parodia como lo verdaderamente serio. *Relación burlesca con el modelo. Crisis de todos los modelos*” (el subrayado es mío).

anomal² se ve reflejado en la tangencia, en el tocar y retocar del texto ajeno, atravesando los reinos. Y por supuesto resonando. De este modo, la “angustia de las influencias” o la inclusión en ciertas filiaciones, no alcanzan a Lamborghini, dado que es a partir de la tangente, del tangenciarse con los textos-otros, que se reescribe el modelo y se lo apropia. Permanecer en el borde/margen/tímpano borra la jerarquía y permite la expansión hacia el territorio del otro, en esa zona de contacto y contagio que modifica permanentemente modelo y reescritura. Lamborghini observa en una entrevista (*Aquenó* 2002) que a partir de ciertas lecturas propias, hay un tangenciarse de elementos específicos que detecta en sus lecturas y de los cuales se apropia. Hay en sus campañas de apropiación —llámese lectura— lugares vacíos, escamoteos o supresiones del autor que ha leído, que dejan huecos, espacios disponibles que no son otra cosa que aquello que Lamborghini llamaba *margen*. En otras palabras, cuando en sus prácticas de escritura ubica textos ajenos en el margen material de sus borradores hay allí un margen virtual que se ha abierto camino y que el escritor ya ha detectado para usar en su producción. En ese margen entra en contacto, tangencia su escritura con la otra, y se apropia de aspectos que luego se transmiten mutados.

La distorsión del modelo se presenta como la resonancia del material del otro que, en tanto que anomal, traduce y absorbe. En el momento en que confronta y continúa varios géneros, cada uno de ellos va transmitiendo su expresividad al otro, y en esa afección se transforman por contacto. Leer a Lamborghini desde el intersticio de los diversos pasajes de *Trento* muestra la fuerza transformadora de la adyacencia, que en el texto se apoya, en ese caso específico, en las diferencias de medida de los márgenes en sus manuscritos, que marcan la alternancia de los géneros y de las esferas de lo público y lo privado. El “modelo” es el centro y la distorsión un juego. Se trata de un juego con reglas que el centro mismo propone pero que se abstiene de jugar. En palabras de Derrida:

En cuanto centro, es el punto donde ya no es posible la sustitución de los contenidos, de los elementos, de los términos. En el centro, la permutación o la transformación de los elementos (que pueden ser, por otra parte, estructuras comprendidas en una estructura) está prohibida (1990: 383).

Lo anterior permite ver que ese centro pensado como único, y convertido por la cita en estereotipo, es un modelo que, basado en una inmovilidad fundadora y una certeza tranquilizadora, se sustrae del juego y es, aun así, distorsionable. Incorporar al juego el modelo significa barajar y dar de nuevo, es, con Nietzsche, reemplazar *ser* por *juego*, y verdad por interpretación. Así, la “verdad” del modelo queda expuesta y fragmentada y se juega el juego sin la seguridad de lo dado y existente, abriendo la posibilidad del azar y del caos. Lamborghini alude con insistencia —tanto en su escritura como en sus entrevistas— a la cita de Marx del Capítulo I de *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* y resume las dos concepciones (Nietzsche y Marx) en *El poder de la parodia*:

La risa conectada al horror, la desdicha cantada y contada desde la diversión del tono del lenguaje, *la parodia anunciando la tragedia (como lo veía Nietzsche), o la historia como tragedia que cuando se repite lo hace como parodia (según Marx)*. Entre estos dos términos, creo, se define nuestra realidad histórico-política como supieron entenderlo y expresarlo los gauchescos: Hidalgo, Ascasubi, Del Campo, Hernández. La gauchesca como caricatura del modelo, la caricatura como la verdad del modelo (el subrayado es mío).

Se perciben los ecos de *La gaya ciencia* de Nietzsche, donde se pueden ver las relaciones entre el humor y la repetición y la fuerza transgresiva de la misma: “*incipit tragoedia* —se dice al

² Deleuze y Guattari han definido lo anomal, como lo desigual, lo rugoso, la asperidad, el máximo de desterritorialización. Cada animal de la manada considerado en su multiplicidad tiene su Anomal, pensado como una posición o conjunto de posiciones con relación a una multiplicidad (Deleuze-Guattari, 2002b: 249).

final de este libro impensable que da que pensar: ¡hay que ponerse en guardia! Se anuncia algo ejemplarmente malo y malvado: *incipit parodia*, no cabe ninguna duda...” (Nietzsche 2001: 33). La forma de la repetición en el eterno retorno es la forma brutal de lo inmediato, de lo universal y de lo singular reunidos, que destrona, dirá Deleuze, toda ley general, disuelve las mediaciones, hace perecer los particulares sometidos a la ley. Hay un más allá y un más acá de la ley que se unen en el eterno retorno, como la ironía y el humor negro en *Zaratustra*. Al pensar en la *différance* derridiana como lo que da cuenta de un significado siempre diferido, pospuesto, es posible ver en el proceso de escritura de Lamborghini que esa *différance* no sólo es el margen que queda de su lectura sino, sobre todo, el “movimiento de espaciamiento” consecuente que imagina Derrida.

Verdades de bufón

Las frases que inician el manuscrito de *Trento* (escrito en un cuaderno Avon de formato grande) y que desaparecen en las versiones sucesivas, incluida la versión dactilografiada, parecen ser —más que epígrafes para el texto a escribir— un marco para el propio trabajo, una reflexión sobre los procesos de escritura, en una continuidad con lo que ha venido haciendo a lo largo de décadas. Estos epígrafes son dos: “Sí señor; he nacido para cómico” y “Efectivamente, figúrese una inteligencia, clara, mañosa y diestra en la asimilación de los talentos ajenos pero seca de producciones propias, simplemente reflectora de la luz de afuera, una inteligencia plagiaria, en fin” y surgen de un relato de 1882 de Eugenio Cambaceres, *Potpourri. Silbidos de un vago*.³ Encuentro en la formulación de estos textos que no pasaron a la versión editada, la propuesta de la propia escritura de Lamborghini y el lugar que se asigna como escritor. A partir de las entrevistas concedidas a diversos medios puede observarse una construcción de su actividad de escritor, que posee las características del bufón o payaso de corte, dueño de una verdad que nadie de entre los poderosos puede escuchar si no es por su boca o, como el viejo Trimalción de Petronio, creador de grandes escenas grotescas, donde todo lo que se ve no es lo que parece. En las anotaciones de Procopius (varios pasajes de *Trento* se titulan de esa manera) se abordan temas que van desde la religión y la moral hasta la sexualidad en la vejez y la escritura. Explora en ellas ciertas verdades de las que no puede hablarse, aquellas que solo pueden anotarse en pocas líneas en un diario. Son verdades sin ropajes, que bordean lo escabroso, lo políticamente incorrecto, lo herético, lo transgresivo de la escritura. Las anotaciones en las versiones del manuscrito son verdaderas *zonas de densidad*, con notas al margen de esa arquitectura (o maquillaje) que recubre la versión editada, fundamentales para entender el proceso de creación. Es el artificio desplegado en las multiplicidades genéricas de *Trento*: un bosque de palabras plantado alrededor de las densas verdades del diario privado, pero sin el cual esas verdades no serían literatura, nada quedaría de ellas sin la travesura-travesía de las distorsiones y las densificaciones.

Zonas de densidad

Blanchot ha dicho que un libro, aun fragmentario, tiene un centro que lo atrae. Se trata de un centro no fijo que se desplaza “por la presión del libro y las circunstancias de su composición” (2002: 7). Es un centro que se sigue desplazando y se hace cada vez más central, imperioso y, a la vez, más escondido. Acudo a la noción de *zona de densidad* que propongo para mi análisis a partir de un concepto usualmente utilizado en la economía, la agricultura, el diagnóstico médico, la urbanística, la astronomía. En todas ellas implica (con signo positivo o negativo) una idea de fuerza centrípeta que genera acumulación hacia no ya uno, sino diversos centros. Pero, ¿qué se genera en las zonas de densidad? Podría decirse que se trata de una acumulación, no sólo de elementos sino también de lazos entre los mismos, o mejor aún: esos lazos en el cruce de sus propios recorridos son los que vendrían a determinar esta densidad que se traduce en una particular plurisignificación textual. Los elementos que se acumulan en la

³ En esta novela el protagonista se presenta a sí mismo como alguien con una pasión tal por el teatro — adonde desde niño se escapaba a espiar las escenas desde bambalinas— que decide dedicarse a las tablas. Sin embargo, lo obligan a estudiar abogacía y termina trabajando en puestos públicos, con una añoranza permanente por la vida del teatro.

zona, vienen a ella desde lejos, atraviesan caminos remotos hasta que llegan al punto de encuentro, a la densificación que alguien en plan de taimado demiurgo provoca. De ese modo, en la zona de densidad se unen, en un breve paso del relato, con un detalle, varias historias con diversos orígenes. Son aquellos lugares de la escritura en los que se construyen, desde diferentes niveles sintácticos y léxicos, voces y situaciones que dan lugar a conjuntos, puntos de convergencia o, si se quiere, puntos de choque, tensiones, ósmosis, en suma: intercambios.

Encuentro una de estas zonas en los pre-textos de la novela *Trento* de los apartados “Variaciones Eusebio”, que tratan acerca de la relación compleja entre dos hermanos. En sus notas marginales permanecen las trazas del proceso de acumulación de sentidos que tiene el texto que luego será editado: allí se ve cómo confluyen materiales que dan cuenta de las relaciones entre los hermanos Dostoievski, los hermanos Karamazov y los hermanos Lamborghini. Un detalle no menor que acompaña este proceso: en el cuidadoso programa de la obra que inaugura los manuscritos de *Trento* los apartados anteriores se titulan “Variaciones Fiodor I, II y III”, en evidente alusión a Dostoievski. El fragmento de la página 134 de la versión dactiloscrita (que transcribo más abajo y que desaparece en las siguientes versiones) posee dos textos marginales, uno de ellos perteneciente a la esfera de lo publicable como nota al pie en la que se agazapa el nombre del autor (Eloindas/Leónidas). El otro, tachado con trazo simple, explora temas que aparecen en el relato y que no están pensados para la publicación:

Junto a su carta de despedida final, Feodor dejó
unos escritos a los que tituló o dio el nombre
de Variaciones, testimonios de su desesperada búsqueda de Dios.
Averiguaciones /h/ echas con posterioridad a su suicidio
determinaron que Feodor era el hermano menor
de una familia de noble estirpe que había tenido
otro hijo varón, el mayor /(1)/, aun con vida, dedicado en
el presente a explorar [b. corr. il.] (*en su demencia*) los infinitos registros
y sentidos posibles de la Risa.
(...)

(1) Eloindas

La mancha negra
la Enfermedad de Hermano (padecían)
Identificación y diferenciación
favoritismo

ambos padecían enfermedad de hermano

Pero veamos otro ejemplo: El lunes 11 de junio de 2001, en pleno proceso de escritura de *Trento*, ejecutaban en Terre Haute, Indiana, a Timothy McVeigh, el autor del atentado al edificio federal de Oklahoma. El mismo 11 de junio aparece por primera vez, en el margen inferior de la página 91 del manuscrito —en la que se describe un complot de herejes que pretenden juzgar a Dios— el nombre “Timothy” rodeado por un círculo en birome de donde parte una flecha con la palabra “sigue” al final, que indica las páginas siguientes. En ellas, un artículo del periódico se vuelve poema: Lamborghini reescribe en la página 95 un breve párrafo que describe la agonía del ex boina verde que atenta contra el sistema americano, extraído del diario *La Nación* del 12 de junio de 2001, escrito por Rex Huppke de la agencia AP, quien presenció la ejecución. Salvo un verbo (“comenzaron” por “empezaron”), Lamborghini cita textualmente algunas frases del artículo. El poema, escrito en un recorte de papel cuadriculado, está pegado con cola en el margen de esta página con la escena de “Muerte en la hoguera” que relata la muerte del hereje Timoteo. En esa misma página, en el margen derecho, se lee: “Prometía/ chisporroteando/ y crujendo/ prometiendo la vida/ en cada llama danzante.” El motivo de la hoguera, presente en Lamborghini ya desde *Eva Perón en la hoguera*, tiene en *Trento* alusiones claras a las prácticas de tortura de la dictadura, y la identificación de la Santa

Inquisición con el poder militar es evidente. Esta zona densa permite pensar las relaciones entre los elementos más que los elementos mismos en la escritura. En efecto, es esa disposición de conexiones en la zona lo que produce una determinada cadena significativa (Lacan 1957)⁴ que renueva constantemente el sentido de un significante puesto en relación con el significante siguiente o precedente. En una zona de densidad se cruzan cadenas significantes en donde el sentido insiste, pero éste no está en ninguno de los elementos de la cadena ni en una sola cadena, sino *entre ellos*. El almohadillado muestra en la zona cómo cada término es anticipado en la construcción por otros y solo encuentra su sentido en un ida y vuelta.

Al considerar estas zonas de densidad, se comprende también la profundidad dada por lo que sucede en los intersticios. La zona densa de Lamborghini atrae materiales hacia sí, pero en el dispositivo (como lo imaginan Deleuze y Guattari, 2002) de sus elementos se devuelve y proyecta hacia el afuera. Precisamente se trata de ese *en-conexión-con* del dispositivo, dado que un elemento dislocado en tiempo y espacio para re-componer el sentido, integrándolos en cadenas significantes. Así, las cuatro “Variaciones de los escritos de Eusebio” en *Trento* deben considerarse como un eslabón de una cadena y no pensarse como únicas, dado que se trata en realidad de una reescritura de “Cíclope” que Lamborghini realizó a partir del “Polifemo” de Góngora, publicada en *Las reescrituras* (1996). Es decir, la densidad no se limita a una obra, sino que los procedimientos que encuentran en la repetición de lo similar un apoyo fundamental suelen atravesar los márgenes genéricos en un ir y venir de un texto a otro.

El margen es, entonces, el gran generador de zonas de densidad. Allí se despliegan los elementos que luego en el texto editado van a ocupar un solo lugar, ya sea bajo la apariencia de un nombre, ya bajo impulso del procedimiento formal, que atrae a su centro materiales múltiples. El poder de la parodia lamborghiniana reside justamente en que es plural, yuxtapuesta, en cuanto a los estereotipos parodiados, y esa densidad tal vez sea uno de los motivos de la fuerza de su poética.

⁴ Explica Lacan que “con la segunda propiedad del significante de componerse según las Leyes de un orden cerrado, se afirma la necesidad del sustrato topológico del que da una aproximación el término de cadena significativa que yo utilizo ordinariamente: anillos cuyo collar se sella en el anillo de otro collar hecho de anillos” (1957: 7).

BIBLIOGRAFÍA

- BLANCHOT, Maurice (2002). *El espacio literario*, Madrid, Editora Nacional.
- DELEUZE, Gilles (2002). *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari (2002). *Mil mesetas (capitalismo y esquizofrenia)*, Valencia, Ed. Pretextos.
- DERRIDA, Jacques (1998). *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- LACAN, Jacques (1985). “La instancia de la letra en el inconsciente o la Razón desde Freud”, *Escritos I*, Buenos Aires, Siglo XXI (1957). Citado de: <http://es.scribd.com/doc/8795110/Lacan-J-La-Letra-en-El-Inconsciente> (última consulta: 5/06/2012).
- LACAN, Jacques (1988). “El seminario sobre “La carta robada”, *Escritos I*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 5-55. Versión online disponible en: <http://www.tuanalista.com/Jacques-Lacan/17321/El-seminario-sobre-La-carta-robada-1956.htm>
- LAMBORGHINI, Leónidas (2003). *Trento*, Buenos Aires, Paradiso.
- LAMBORGHINI, Leónidas (1995). “El poder de la parodia”. AA.VV. *La historia y la política en la ficción argentina*, Santa Fe, Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral.
- MARX, Karl (2003). *El 18 Brumario de Louis Bonaparte*. Madrid, Fundación Federico Engels.
- MAZAL, Osvaldo y Carolina Repetto (2002). “No soy Virgilio, soy Trimalción”, entrevista a L. Lamborghini para *Revista Aquenó*, N° 2.
- NIETZSCHE, Friedrich (2001). *La gaya ciencia*, Madrid, Akal.