

**Un *Odiseo confinado* en las
reminiscencias literarias**

CARLOS HERNÁN SOSA

*“Y navegué y navegué
–página a página–
y Ulises fui,
no aprovechado
tejedor de astucias.*

*Mas, irrisoria
víctima
(sin hasta el fin saberlo),
de las mías propias.*

*A bordo
de un bolígrafo,
derrotando,
por aquellos mares”.*

Leónidas Lamborghini, *Odiseo confinado*

I

Leónidas Lamborghini (1927), uno de los poetas argentinos más importantes del siglo XX, ha producido una obra lírica emblemática por su capacidad para abordar la realidad nacional argentina y la tradición literaria con los mismos fines deconstructivos. Esta peculiar mirada habilita en su escritura la desarticulación del pasado con el fin de reconstruir una interpretación válida de la contemporaneidad – especialmente de la historia política argentina– y apela simultáneamente al desmenuzamiento de enraizadas discursividades literarias para inscribir una “nueva” escritura desde la perennidad de las poéticas tradicionales.¹

La escritura poética de Lamborghini está respaldada por una indagación de la tradición literaria de Occidente con especial interés en algunas matrices discursivas y

¹ Para repensar la ubicación del autor y su dilatada trayectoria en la poesía argentina puede consultarse Carlos Belvedere, *Los Lamborghini. Ni “atípicos” ni “excéntricos”*, Buenos Aires, Colihue, 2000; Martín Prieto, *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Taurus, 2006, pp. 357-428; Américo Cristófalo y Hugo Savino, “50 años de *Solicitante*”, en Leónidas Lamborghini, *El solicitante descolocado*, Buenos Aires, Paradiso, 2008, pp. 3-6; y Rodolfo Alonso, “Antes y después de *Poesía Buenos Aires*”, en Noé Jitrik, Director, *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 7: “Rupturas”, Celina Manzoni directora del volumen, Buenos Aires, Emecé, 2009, pp. 71-87.

experiencias socio-históricas puntuales, como las que se congregan en torno al fenómeno peronista, dándose como un palimpsesto en ebullición.² Conforme a esta tesitura, las reescrituras de la gauchesca y el tango, por ejemplo, aparecen imbricadas con el discurso político que relee el peronismo y que se ha ido construyendo desde sus primeros poemarios: *El saboteador arrepentido* (1955), *Las patas en la fuente* (1965), *El solicitante descolocado* (1971) y *Partitas* (1972). A diferencia de otras formas de interdependencia intertextuales más ortodoxas, las vinculaciones ensayadas en la poesía de Lamborghini componen enrevesados mosaicos con citas y alusiones a textos propios y ajenos que sobredimensionan las alternativas de significación, bordeando ocasionalmente la desmesura y lo críptico.³

Odiseo confinado (1992) es una de las obras más orgánicas del autor; cada poema aporta a una significación global que particulariza todo el tomo, especialmente desde las estrategias interdiscursivas comunes que se emplean. Nos interesa analizar el modo en que la concepción dinámica de su producción literaria, que se piensa como eslabón de significaciones en una cadena inseparable, explora sus posibilidades intertextuales en este poemario, a la vez que construye un discurso autorreferencial legitimador de las propias categorías discursivas empleadas.

II

Odiseo confinado está compuesto por quince secciones, o cantos, que se hilvanan a lo largo de una estructura narrativa laxa, donde modulan diversas experimentaciones intertextuales que tienen como hipotextos especialmente al poema

² Utilizamos esta categoría conforme los postulados teóricos de Gérard Genette en: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

³ Como ejemplo discursivo desmedido puede pensarse en uno de sus últimos textos, *Carroña última forma*, donde el mismo Lamborghini, en el prólogo “Mosaico móvil”, explicita la reescritura de su propia obra y califica el volumen como “este disímil collage de mis disímiles libros, escritos a lo largo de más de cuatro décadas”. *Carroña última forma*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001, p. 11.

homérico y a la ópera *Turandot* (1926) de Giacomo Puccini. Acompañan al texto numerosos grabados de Blas Castagna, que promueven lecturas cruzadas –entre lo discursivo y lo icónico– y refuerzan o exploran nuevas alternativas de significación a partir de la poesía de Lamborghini.⁴ El volumen tiene numerosas ilustraciones provenientes de diferentes ámbitos históricos y culturales (la mitología clásica grecolatina, el culto a la muerte en México, la ilustración y la composición típicas de los periódicos y revistas, etc.), entre las que se destacan, además de los grabados de Castagna, las reproducciones de tres artículos de índole periodística: “La revolución francesa ¿Ilusión o realidad?”, de Luis Villoro; “La salvación del laberinto”, de Arnaldo Nesti (sobre las festividades populares de semana santa en México) y “De frente y de perfil”, de Myriam Moscona (sobre la poesía del mexicano Javier Molina).

La actualización del mito griego que emprende *Odiseo confinado* tiene a Cordero como un nuevo héroe de empobrecidos privilegios. El derrotero del personaje homérico, con numerosas aventuras y suplicios, aparece sustituido por las peripecias del aporteñado protagonista, redactor gris de una publicación periódica, donde todo halo épico se diluye ante la materialidad vulgar propia del trabajo de oficina. Al igual que en otras obras del autor, las recuperaciones de los textos precedentes suelen explicitarse en un registro que funciona, en el comienzo del libro, como evidente pastiche de la poesía épica:

...¡Y el vinoso Ponto,
mar de tinta azul
fluyendo de la nave misma:
un bolígrafo con su capuchón!

⁴ Entre las imágenes figurativas, abundan las representaciones de seres mitológicos cargados de la cuota de inversión propia de los poemas de Lamborghini -muchos de ellos están literalmente invertidos y caminan con las manos. Observamos una reactualización de los bestiarios, suerte de reescritura icónica de monstruos culturales: sirena con torso de hombre, cíclope, centauro con torso de mujer, asno con piernas, esfinge, serpientes bicéfalas, etc. Pueden apreciarse, además, otros híbridos como hombres con cabeza de ave, insectos y cuadrúpedos con cara de hombre, peces voladores, un caballo sin cabeza, un gallo con cara humana, una serpiente con cara de mujer, una palmera con rostro humano que, sumados a la aparición de parejas copulando y las numerosas reproducciones y símbolos fálicos, en su conjunto, recuerdan la inquietante imaginería de “El jardín de las delicias”, “El juicio final”, “La nave de los locos” o “El carro de heno” pintados por El Bosco.

(...)
¡Y navegó -¡oh peripecias de la Diagramación!-
derivando por artículos, reseñas, notas
(...)
como de un mar-, a otro mar-,
atravesando cientos de tipográficas columnas,
a lo largo de aquellos blancos,
apretadísimos resquicios!⁵

Los avatares del vencedor de Troya se reciclan en un nuevo y único tormento que aflige a Cordero: la frustración del escritor que le escatima tiempo a la labor literaria por atender a sus obligaciones en la redacción. Así como Odiseo tiene en Ítaca las retribuciones merecidas por un destino adverso, Cordero deposita en la redacción de su libro las expectativas para el arribo a las costas compensatorias de sus postergaciones literarias. En ese viaje hacia la creación poética, donde el volumen mismo parece ser un borrador, alternan su participación otros personajes que a veces se hacen cargo de la enunciación –como es el caso de la Tipaza (una suerte de Circe arrabalera)⁶ o de Calaf (el reubicado protagonista de la ópera de Puccini)–, con las secciones tituladas “Palimpsestos”, que reproducen los ensayos literarios de Cordero.

El personaje de Puccini es recuperado esencialmente en el apartado “VIII Calaf, *el salvador*”, donde se despliega la manía interdiscursiva de Lamborghini. Además de la ópera, de la cual se rescatan personajes (Calaf, Turandot, Liú), situaciones (la acción que transcurre en China, las pruebas de las adivinanzas digitadas por la caprichosa princesa) y el empleo de dos registros de habla popular –mexicano y porteño– que se mezclan a lo largo del canto, existen importantes vínculos paródicos con las tragedias de Shakespeare. En el inicio del apartado, parodia “to be or not to be” en “¿*El royo-monólogo/ hamletiano?*” (p. 138), que deriva en el dilema de Calaf: “–¿*Agarrar el mazo / o... no / agarrar / el mazo?...*” (p. 127).

⁵ *Odiseo confinado*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, p. 9. Todas las citas corresponden a esta edición y se indicarán en el texto. Respetamos las cursivas cuando corresponde.

⁶ Nuevamente, la autorreferencia discursiva explicita los modelos mitológicos griegos: “¡Ni con Dido/ me compares!/ ¡Ni con Medea o Circe./ ni Calipso!/ ¿¡Y quiénes son ésas!?!/ ¡Yo, la Tipaza soy!” (p. 93).

También es apreciable la reescritura de uno de los parlamentos más ‘palimpsestuosos’ de *Macbeth*, el mismo del que extrajo William Faulkner el título para *The Sound and the Fury* (1931):

*¿Y cómo
lo diría
el divino
Willie?
¿Diría, diría,
“mi cabeza
es
un colmenar
atestado
de canijas
abejas
que chocan
ciegas
entre sí
llenas de sonido
y de furia,
mientras
un idiota
cuenta un
cuento
que no tiene
sentido?”*(pp. 142-43)⁷

Por otra parte, en el caso de Cordero resulta interesante apreciarlo no sólo como contracara desvaída del astuto griego, sino también por la construcción de la delirante figura de escritor.⁸ En tal sentido, en el protagonista se cruza una doble vertiente que nos remonta a la personalidad de Odiseo, paciente urdidor y víctima de los desmanes escriturarios, y al Quijote, cuya desquiciada inventiva facilita modos de vinculación con la tradición literaria. Fiel a la adscripción de su apelativo pseudoépico *–el paródico–*, la poesía de Lamborghini construye en Cordero una imagen paródica de autor, donde se descomponen otras versiones canónicas como el romántico confesional, el mallarmiano

⁷ Analizando esta manipulación polifónica del autor, advierte con agudeza Fernando Molle: “La cita en Leónidas es creación. (...) No se trata tanto de mejorar o actualizar el texto original, sino de trasponer sus componentes esenciales a otro sistema que los revive y los transforma en otra cosa (*lo mismo pero parecido*)”. “La reescritura permanente”, en *Carroña última forma*, p. 8 (Subrayado en el original).

⁸ Para esta categoría remitimos a las consideraciones críticas de María Teresa Gramuglio, quien establece que los autores, con frecuencia, construyen discursivamente “figuras de escritor” donde “suelen condensar, a veces oscuramente, a veces de manera más o menos explícitas y aún programática, imágenes que son proyecciones, autoimágenes, y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos”. “La construcción de la imagen”, en Héctor Tizón, *et al.*, *La escritura argentina*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral y Ediciones de la Cortada, 1992, p. 37.

angustiado o el arltiano defensor de una literatura que violente como “un cross a la mandíbula”.

Aunque alienado también por las lecturas, Cordero no confiesa –como el Quijote– ser un caballero, un personaje de ficción –“*un mamarrachista de Dios*” (p. 25), según el texto–,⁹ sino que aspira a imitar a los escritores, a los dioses creadores que componen su heterogéneo panteón de las letras:

*homeros y dantes abominables, contrahechos;
y quevedos deshechos; y josé hernández
y del campo gauchicojos; y marechales de oído;
y discípulos sin genio;
y apollinares, 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 (p. 27).¹⁰*

El tono jocosos en la enumeración de esta genealogía,¹¹ que apela a las oximorónicas imágenes de un Bernárdez grosero o un Garcilaso exagerado y a la afrenta insinuada en las deformaciones –de contrahechos, gauchicojos y enanos–, organiza un caleidoscopio de sugerentes monstruosidades olímpicas –versión escrituraria del remozado bestiario icónico que acompaña el libro–, en cuya lectura irreverente de la tradición literaria se desvirtúa lo establecido por el gesto antiolemne y profanador.

III

La recuperación desacralizadora de la tradición se refuerza a lo largo del volumen mediante la parodia para volver a tramar –y repensar– los modos de

⁹ Parangonándose con el Quijote, expresa Cordero: “¡Locura, que a la de aquel/ personaje recordaba/ (aquel de cuyo nombre no quiero/ acordarme)!/ ¡Aquel que por sus caballerescas/ lecturas desquiciado,/ en su reseca mente, a figurarse vino,/ que su linaje/ a tal linaje respondía!” (pp. 16-7).

¹⁰ La versión “astillada” de estas estrofas, tomadas de “II Cordero, *el paródico*”, puede leerse en la auto-reescritura de *Carroña última forma*, p. 67.

¹¹ Para una mejor apreciación reponemos los nombres de todos los autores mencionados, donde se destacan varios escritores argentinos: Homero, Dante Alighieri, Francisco de Quevedo, José Hernández, Estanislao del Campo, Leopoldo Marechal, Armando y/o Enrique Santos Discépolo, Guillaume Apollinaire, T. S. Eliot, Ezra Pound, Virgilio, Macedonio Fernández, Francisco Luis Bernárdez, Garcilaso de la Vega, Leopoldo Lugones y Jorge Luis Borges.

vinculación discursiva entre textos literarios. Aun cuando la obra refuerza la recuperación de los parentescos literarios desde una prerrogativa de libertad desjerarquizada y anárquica, enfatizada en la idea de “*mescolanza*” (p. 15)¹² –tal como aparece en la propia enumeración del panteón de “dioses literatos”–, lo cierto es que *Odiseo confinado* representa una elaborada poética sobre la parodia,¹³ y se da como un exquisito muestrario de las posibilidades de significación que la misma reporta.

La parodia aparece ubicada casi como la única forma de vinculación posible con la tradición. Concebida como “*esas Voces/ en polifónico, ordenado,/ excelso Coro*” (p. 16), la tradición literaria constituye un reservorio de alternativas insoslayable para emprender la creación,¹⁴ una instancia donde se dispensa la categoría de plagio y parece consumirse o lateralizarse el anhelo por alcanzar un viso original.

De esta manera, la definición inicial establece como paródicos “*aquellos derivados / grotescamente / desemejantes / del Modelo*” (p. 31). Sin embargo, el texto se preocupa por desmontar los matices peyorativos que perduran en esta primera aproximación conceptual; por ello, con incuestionable magisterio, Lamborghini dedicará varias páginas a reacondicionar una definición de parodia que resulte más pertinente –y conciliadora– con su poética. Así, por ejemplo, las derivaciones del pensamiento de Cordero aclaran más adelante:

(...) *a imaginar
me di, que aquellas parodias
tangenciábase,
con el propio Modelo.*

*Que no eran del Modelo
risibles, desemejantes*

¹² Cf. asimismo, el comienzo del canto “II Cordero, *el paródico*” (pp. 15-6).

¹³ Coincidimos, en este punto, con las apreciaciones del excelente estudio de Ana Porrúa: “El *Odiseo confinado* (1992) impone un protocolo de lectura (...) Un texto que se autodefine, que propone el modo en que debe ser leído y supone la aceptación de la idea lamborghiniana de parodia como una relación de semejanza y diferencia con el Modelo”. *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001, p. 113.

¹⁴ Uso “tradición” en el sentido propuesto por Raymond Williams, como constructo selectivo y tendencioso del pasado, gestado con el propósito de cubrir alguna necesidad imperiosa del presente. *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980, pp. 137-42.

*de toda semejanza,
contrahechos derivados.*

*Sino Modelos, también,
en los que el Modelo,
complacido
se miraba.*

*Y más:
que al Modelo
superaban (pp. 31-2).*

La percepción que este poemario promueve sobre la parodia redefine, de este modo, la habitual relación de dependencia y derivación entre texto parodiado y texto que parodia. Las connotaciones de subordinación, de sustrato epigonal, que parecerían ceñirse sobre los hipertextos, se anulan en la poética de Lamborghini donde la parodia redime su imputación de secuela al equipararse con el modelo, e incluso lo supera.¹⁵ Más aún, en “III Cartoon” se describe una secuencia de cómic que relata la historia de una pareja de naufragos y las derivaciones del triángulo amoroso con un ave, el “ufano/ pajarraco-porno/ de chiste/ verde” (p. 56), fruto del cual nacerá, opíparamente, “el grotesco / producto; / mezcla burda / de partes, semihecho, / engendro / engendrado / por engendros” (p. 77).

Bordeando claramente los márgenes genéricos del absurdo¹⁶ y del grotesco, la historia funciona como una parábola carnavalesca sobre el nacimiento de la parodia, apreciable especialmente durante la discusión bizarra entre los presuntos padres de la criatura, que reconocen por igual sus propios rasgos genotípicos –humano y ornitológico– en el símil de ángel recién nacido. De esta manera, en tanto narración bufonesca y pastiche del discurso pedagógico y filosófico, las reflexiones de Cordero finalizarán adscribiendo la importancia de lo paródico a un plano trascendente:

¹⁵ En *La risa canalla (o la moral del bufón)* (2004), Lamborghini define las utilidades significativas para releer los modelos que aventura la parodia: “–La verdad del Modelo, es su propia/ caricatura, y ésta revela/ la mentira de su falsa perfección./ Viéndonos, así, caricaturescos,/ nos entendemos: espejo somos,/ de lo deforme que el Modelo oculta”. Buenos Aires, Paradiso, 2004, p. 11.

¹⁶ En el mismo apartado, y en un nuevo guiño autorreferencial que señala resonancias internas al poema, dice: “(el absurdo,/ ese espejo/ en el que/ nuestra razón,/ desnudándose, nos muestra/ su verdadero rostro,/ su sinrazón,/ y con risa idiota/ ríe)” (p. 72).

Relación
de semejanzas
y desemejanzas
con el modelo
(y aun de contrastes),
que es
la parodia
(la parodia
que es
lo verdaderamente
serio,
reveladora
de nuestra verdadera
tragedia:
la de ser,
precisamente, eso,
parodias) (p. 78).¹⁷

IV

Los cinco cantos donde se transcriben textos escritos por Cordero aparecen bajo el sintomático término “Palimpsestos”, en otra evidente complicidad con “el paródico”. En dos de ellos, “Una oda al consumismo” y “En el estadio abandonado”, la reescritura propone lecturas burlescas, aún cuando alude a temáticas conflictivas de orden social, como los saqueos a los supermercados o la manipulación operada con el espectáculo del campeonato mundial de fútbol de 1978 durante la dictadura de Videla.

El género oda, en el primer “Palimpsestos”, parece contradictorio pues su carácter festivo naufraga ante la inexistencia de un motivo gozoso, atento a que la miseria, la lógica del consumismo y los desbordes institucionales del sistema político no aportan razón valedera para un canto de alegría. No menos sorprendente resulta la recepción de “En el estadio abandonado”, donde a pesar del justificado tono elegíaco que permite honrar indirectamente a las víctimas del terrorismo de estado, la elección del mismo objeto, cuya degradación por el paso del tiempo asegura el lamento, no

¹⁷ Para un estudio sobre estos procedimientos referidos a la variación y su vinculación con la parodia y sus auto-reiteraciones, cf. Daniel Freidemberg, “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman”, en *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10: “La irrupción de la crítica”, Susana Cella directora del volumen, pp. 183-212; y el citado texto de Ana Porrúa.

puede ocultar cierto tono grotesco que termina por convertirlo en un pastiche del discurso elegíaco, con reconocible imitación de la lírica española del Siglo de Oro:¹⁸

Alfombra de yerbajos
era su campo;
potrero desolado,
lo que un tiempo,
mar de cuidada yerba
había sido.

Y rodeando ese erial,
carcomidas gradas,
como enfermas encías,
de cariada boca
se mostraban (p. 189).

La poética de Lamborghini sugiere que hasta los temas serios pueden (y deben) abordarse de manera burlesca. Su concepción sobre la risa, cercana a los planteos bajtinianos sobre la carnavalización, es vista como una estrategia desjerarquizadora propicia para la ruptura de lo establecido, y por ello que debe evaluarse como “un poder contra el poder político-cultural”.¹⁹

Por último, en “Palimpsestos – Hijos mateando en la cocina”, vuelve a revisar la tradición criollista argentina, donde aproxima gauchesca y nativismo, una de sus obsesiones más productivas. A partir de esta presencia en su poesía y en sus ensayos, la relectura del criollismo recibe un doble aporte: por un lado, la continuación de su temática y, por otro, la interpretación refundadora de todo el género gauchesco como arte bufo.²⁰

La anécdota de esta sección, un grupo de hijos criollos que complotan contra el padre postrado en la habitación contigua, es una excusa mínima para introducir el tópico

¹⁸ Otras reescrituras de autores del Siglo de Oro (Francisco de Quevedo, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Luis de Góngora, Garcilaso de la Vega), cuyas obras anteceden como catálogo de textos parodiados a los propios poemas de Lamborghini, en *El jugador, el juego*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, pp. 21-49.

¹⁹ *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*. Hidalgo, Ascasubi, del Campo, Hernández, Buenos Aires, Emecé, 2008, p. 14.

²⁰ Entre los textos poéticos que retoman el criollismo y la gauchesca: *Las patas en las fuentes* (1965), *El solicitante descolocado* (1971), *Odiseo confinado* (1992), *Tragedias y parodias I* (1994) y *Carroña última forma* (2001); entre los ensayos: “El gauchesco como arte bufo” (2003) y el ya citado *Risa y tragedia...* (2008).

de la relación padre–hijo en la cultura occidental –“(…) el tema/ de la maldición del nacimiento” (p. 203), dirá el narrador del apartado–, repasando diferentes hitos desde el primigenio mito caníbal de Crono hasta la psicologizada y asfixiante versión kafkiana del vínculo. La impronta criolla parecería recuperarse desde lo temático mediante la continuación del lazo parental, presente por ejemplo en el *Martín Fierro* –entre Fierro y Cruz y sus hijos–,²¹ un aspecto que actualiza en la reconciliación filial de cierre. Desde el registro, lo criollo retorna a partir de una textura discursiva de corte nativista:

Cuando, al cabo,
el padre abrió los ojos,
vio que sus hijos aguardaban
con ánimo benigno
junto al catre,
y un cimarrón soberbio,
recién cebado,
coronado de espumoso copete,
le estaban ofreciendo.

¿Era este un sueño, más,
más engañoso,
como lo es, en efecto, el que vivimos
con los ojos abiertos? (p. 211)

De manera insistente, los desniveles propios del discurso paródico pueden visualizarse en las grotescas confluencias del muy vernáculo “derrengado catre”, donde el padre “yacía de espaldas/ envuelto en su pijama/ deshilachado y sucio” (p. 206), y las fórmulas homéricas de “los rosáceos dedos/ de la Aurora/ que acariciaban la ventana” (p. 211). Una trama mixturada que propicia esa sensación de atiborradas textualidades, de collage infrecuente y desconcertante, que nos invade al transitar por este volumen.²²

V

²¹ Otra intertextualidad con el texto de Hernández aparece, por ejemplo, en la invocación a los santos que reitera el monólogo de Calaf: “¡Pará/ pendejo/ que te/ perdés!/ ¡Y vengan/ santos en/ mi ayuda!” (p. 161).

²² La estrofa finaliza, justamente, reuniendo estas dos matrices discursivas: “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” (p. 211).

En su relectura sobre diversos aspectos sociohistóricos, culturales y literarios de Occidente, la poética que Lamborghini explicita y pone a prueba apuesta por una apropiación de la tradición que no admite restricciones ni respeta acuerdos previos. Por ello, esta confluencia de matrices discursivas equipara la historieta con Quevedo, el tango con Shakespeare, el discurso operístico con el mito. Lo hace desde el tamiz que facilita la parodia para deconstrucciones y cuestionamientos y para sostener los efectos del extrañamiento que movilizan las estrategias de un discurso emparentado con lo vanguardista por la experimentación textual y por la participación del lector.

Odiseo confinado puede entenderse, además, como metáfora de los dilemas que median entre la posibilidad de la escritura literaria y su fracaso. En este sentido, el destino de Cordero, después de trastabillar por la página en blanco,²³ de interpretar y autoinstituirse como eslabón en una cadena inconmensurable de proyecciones significativas, parecería arrojar un saldo positivo. El gesto autorreferencial, casi como en una puesta en abismo, parece indicar que hay una reserva perdurable para las alternativas de la creación poética, donde la tradición recobrada, el presente angustiante del no poder decir y el hallazgo gratificante final son, en realidad, tres capas superpuestas, a menudo borrosas e indescifrables, de un palimpsesto infinito por el que se desplazan las aventuras compositivas del protagonista, que son a la vez –nueva puesta en abismo mediante– las de cualquier escritor.

La labor poética adquiere así la impronta de una ajustada peripecia odiseica, pues la sugestiva imagen del héroe-escritor expatriado tiene su propio cariz palimpsestuoso: el que está lejos del terruño quiere volver a la patria para recuperar lo que no tiene y, al conseguirlo, no hace más que ajustar una apariencia nueva con aquella imagen que ha llevado siempre consigo en la memoria y la añoranza. No otra cosa es la

²³ El apartado “VII Cordero, *el paródico*” escenifica el desplazamiento conflictivo por la página durante la odisea de la escritura poética, por lo que también puede interpretárselo como un borrador de escritura del personaje (pp. 123-24).

nostalgia: un viaje penoso al recuerdo.²⁴ Situación equivalente parece proponer Lamborghini: escribir es sobreimprimir un signo nuevo, amorosamente gestado, sobre otros impuestos por la tradición,²⁵ ante los cuales deberíamos aprender a sonreír.

²⁴ Debemos recordar que “nostalgia” es una derivación de los vocablos griegos νόστος (viaje) y ἄλγέω (sentir dolor), por lo que ya etimológicamente en la palabra se conjuga la idea de un recuerdo doloroso.