

"COMO EL QUE SIN VOZ ESTUDIA CANTO". EN TORNO A LA POESÍA DE LEÓNIDAS LAMBORGHINI

Ana Porrúa

Universidad Nacional de Mar del Plata. Argentina
porruana@gmail.com

I. "La bestia disonante"

Cuando Leónidas Lamborghini (Buenos Aires, 1927—2009) habla sobre la recepción de su primer libro, *El Saboteador Arrepentido* (1955), lo identifica con una "bestia disonante", fuera de tono¹. El sonido de época, dice, era básicamente el de la poesía de los '40 (la de los llamados neorrománticos), y el de las líneas de vanguardia surrealistas e invencionistas de los '50. La figura permite aún hoy pensar la singularidad de esa serie que continuó con otros libros: *Al Público* (1957), *Al Público. Diálogos I y II* (1960), *Las patas en las fuentes* (1965), *La estatua de la libertad* (1967) y su versión final que no es una mera recopilación, *El Solicitante Descolocado* (1971). Una serie, entonces, que se recorta en el espesor de las escrituras de época como bestial (aquí tal vez habría que pensar en los buenos y los malos hábitos de la cultura), como monstruosa. Porque el monstruo, como dice Foucault, es el que permite la ruptura de la interpretación lineal del tiempo pasada por el cedazo del positivismo o el racionalismo. El monstruo es pura diferencia, deformidad. Quiebra la serie histórica. Y efectivamente lo que

La *escucha* articula, en la poesía de Leónidas Lamborghini, la figura del escritor, la del lector y la forma de la escritura. El poeta escucha la voz de los otros poetas (en un espectro transversal que integra a la gauchesca, Dante Alighieri, el tango, Góngora) y desde allí construye una voz propia, ajena a la idea de originalidad. Los tonos, las modulaciones, la ruptura de la melodía serán el resultado del trabajo con los otros textos, con las otras voces. La escucha del poeta, inscripta en sus textos, será la que genere un espacio crítico peculiarísimo (Peter Szendy), casi sin tradición en la poesía argentina.

Palabras clave: escucha, voz, Leónidas Lamborghini, poesía argentina

Recibido: 11 de enero de 2011

Aceptado: 11 de abril de 2011

Lamborghini comienza a escribir y publicar en la primera mitad de la década del 50 en la Argentina, no se parece a nada de lo que se está escribiendo en el momento. Sin embargo, él dice "bestia *disonante*". Ahí hay que detenerse. Lo que plantea su escritura, básicamente, es una cuestión de escucha diferencial, otro tipo de voz.

En principio, habría que pensar cuál es la *escucha* que Leónidas Lamborghini tenía de esa poesía, porque definirla —aunque sea hipotéticamente— nos permitirá luego oír las torsiones nuevas e inquietantes sobre ciertos textos que incluyen articulaciones sociales (como el discurso político) y literarias, desde la poesía *gauchesca*, el *Martín Fierro*, pero también los diálogos de Hidalgo o el tango, hasta la *Odisea*, *La Divina Comedia* o Góngora.

En una entrevista, Lamborghini propone un manifiesto que permite recuperar su escucha de ciertos tonos en la poesía: "anti-lirismo, anti-lagrimita (tener presente aquello que decía Baudelaire, la 'canalla elegíaca') anti-humanitarismo. Contra esas humedades: dureza, sequedad. Me doy cuenta que casi todo el tiempo he estado escribiendo 'en contra'. En contra de esa estética y esa ética tan fayutas la una como la otra" (1987). Si bien esta afirmación puede funcionar como controversia con cierta poesía social de los 60, hay algo también de la estética neorromántica que está evocada, justamente el tono elegíaco, luctuoso, nostálgico; el tono del lamento asociado siempre a un sujeto lírico. Elegía y lirismo conforman en los 40 una dupla que articula un tono, ese que se escucha en casi toda la poesía de Vicente Barbieri: "Yo sabía la pena de perderte/ cuando era verde el

"Like the one who, without a voice, studies singing". On Leónidas Lamborghini's poetry.

In the poetry of Leónidas Lamborghini, the act of *listening* articulates the figure of writer, the figure of reader and the form of writing. The poet listens to the voice of other poets (in a gamut that ranges from the *gauchesca* poetry to Dante Alighieri, from tango to Góngora) and from that stance he begins to modulate his own voice, abandoning any attempt at originality. The tones, cadences, and melodic breaks are the result of his work with texts and voices of others. The poet's listening, inscribed in his texts, is the feature that will generate a highly peculiar critical space (Peter Szendy) that seems to have no precedent in the tradition of Argentinian poetry.

Key words:

Listening, Voice, Leónidas Lamborghini, Argentine Poetry

mundo en tallos verdes,/ cuando era el agua dulce y camarada/ y el viento gobernaba en los sauzales" (En Soler Cañas, 1981:111). Lo evocado, la memoria de lo perdido, es la partitura sobre la que se escande este tono, que no está ausente, por otra parte, en las escrituras de vanguardia de los '50. Uno podría rastrearlo en poemas de Raúl Gustavo Aguirre: "Oh, lluvia, vieja amiga /que deshaces de pronto la negra miel del tiempo/ y te quedas aquí, como un retrato/ donde soy niño y tengo todavía/una mirada simple para verte", (En Soler Cañas,1981: 338) o Enrique Molina: "¡Ay! Es inútil contemplar por sus vidrios destruidos/ las casas olvidadas/ los mendigos plañendo con sus hondos sombreros sobre las piedras que me amaron" (En Soler Cañas, 1981: 163)². Sin embargo, invencionistas y surrealistas en la década del 50 experimentaron con modos diversos de la imagen que desplazaron el tono elegíaco e, incluso, lo abandonaron.

Sobre esta praxis de escritura, que la crítica caracterizó luego como vanguardias, Adolfo Prieto detecta un aislamiento del lenguaje, puramente poético. Los integrantes de *Poesía Buenos Aires* son, según su criterio, los cultores del "poema incontaminado" (1983: 889); en términos similares, Eduardo Romano percibe un alto grado de artificialidad en la poesía del grupo liderado por Raúl Gustavo Aguirre y dice que ellos (los poetas del 60) no podían reconocer allí una lengua propia ya que el poema sonaba como traducción, como si hubiese pasado de otra lengua a la propia (1992: 5). Ambos se refieren a la falta de vitalidad de esa lengua poética, contrapuesta a la idea de contaminación y las flexiones propias de la oralidad que caracterizaron el lenguaje poético de los 60.

Tanto en el caso de los poetas neorrománticos como en el de los vanguardistas del 50, la disonancia estará fuera del campo de lo poético. En este sentido, sería interesante citar a Alejandra Pizarnik en su poema "Signos" de *El infierno musical* (1971), libro cuya fecha de publicación coincide con la de *El Solicitante Descolocado*:

Me habían prometido un silencio como un fuego, una casa de silencio.
De pronto el templo es un circo y la luz un tambor (1990: 303).

El espacio de la escucha poética está aquí más que definido. Se trata de un territorio cerrado que responde a una ideología de larga duración, esa que

asocia poesía y silencio desde el romanticismo y sigue sobre la huella del acto poético como instancia sagrada: "una casa de silencio"/ "un templo", es lo opuesto a "un circo". En *El Solicitante descolocado* de Leónidas Lamborghini, aparece la imagen del circo, el que habla está en un escenario, se rompe el aislamiento: "La pista se rodea/ de todas las especies, de todos los órdenes/ y clases/ sobre todo de público", y "entonces entro yo/ entrando por el aro"/ Tome asiento/ nadie debe perderse/ un espectáculo/abro mi risa negra/ a función continuada" (1971: 9-10).

No hay "casa de silencio" y la escena espectacular, pública, en esta serie que se teje dramáticamente (en tanto habrá personajes que dialogan) sobre el mundo del trabajo y la política, cubriendo un arco que va desde el 17 de octubre de 1945, cuando la gente mete "las patas en las fuentes", hasta la proscripción del peronismo en los 50 y los movimientos revolucionarios de los 70, es el territorio elegido para la poesía. Allí, en la calle, en la fábrica, en la plaza, lo que importan son las voces. El poeta es el que escucha esas voces y sobre el final, cuando llegan a la casa de gobierno se habla de la "casa llena de ruidos". En el trayecto que va de la "casa de silencio" a la "casa llena de ruidos", la disonancia se va incorporando como uno de los tonos posibles de la poesía. De todas maneras, hay que agregar que la legibilidad de la poética lamborghiniana se acrecienta con las décadas —como él mismo lo dice— pero siempre se mantiene cierta disonancia, cierta extrañeza, incluso en relación a la poesía coloquialista de los 60.

II. La bestia y el territorio

La *disonancia* de la que habla Leónidas Lamborghini en relación a su primer libro tiene que ver, entonces, con una escritura en la que no está la imagen sino las hablas, no está la nostalgia sino la risa (incluso la risa trágica). La *disonancia* se percibe como desestabilización de un territorio.

Barthes habla de tres tipos de escucha: la psicoanalítica, que incluye el inconciente y sus "formas laicas", lo indirecto, lo aplazado, lo implícito; aquella más generalizada que se define como desciframiento de los signos (cuando escuchar es entender, decodificar aquello que se nos dice); y una escucha primaria, primitiva, asociada a lo instintivo y a la infancia: el niño

escucha los pasos de su madre, está atento a este sonido que lo protege, los animales se mueven en relación a ciertos ruidos que marcan la presencia de la presa o del atacante. Lo que destaca Barthes en relación a esta escucha de índices (no de signos) es cómo constituye un *territorio* doméstico, de la seguridad, familiar; un *territorio* en el que los límites serán precisos y están diseñados a partir de estas señales de alerta o inquietud, porque si no se escuchasen, se correría peligro.

Cuando Leónidas Lamborghini publica *El Saboteador Arrepentido* (1955) o *Al Público* (1957), que editó justamente el sello de Poesía Buenos Aires, aparece con fuerza el segundo tipo de escucha mencionada. Conrado Nalé Roxlo, por ejemplo, dice que eso es una novela. Hay algo que no pueden leer allí los poetas de la época porque es de una extrañeza total: un personaje en la fábrica sabotea y se arrepiente, otro intenta ingresar al mundo del trabajo; todos parecen alienados y hablan como tales, aparecen fragmentos de tangos, alusiones a la gauchesca, la voz de un relator de fútbol, etc. No hay sujeto lírico y entonces, no habría poesía. Lamborghini define su escritura como *bestia disonante*, atenta al territorio de la escucha más primitiva; se presenta como espejo de la mirada de los otros, porque la identidad tiene que ver con la animalidad y con lo "desagradable". Entonces, Lamborghini reconoce en los otros, en la poesía de la época, un *territorio* cerrado, con límites estrictos, expulsivo; reconoce y nombra el gesto de rechazo ante lo que inquieta o rompe con las reglas de ese *territorio*.

Recién en la década del 90 en Argentina, los poetas procesan la escritura de Leónidas Lamborghini y pueden *escuchar* ese sonido experimental que supone la construcción de voces dramáticas en sus textos, con un *fluir* permanentemente interrumpido.

III. *El canto a viva voce*

golpea
golpea
en la llaga
libre de la "belleza"

libre de "lo poético"
y golpea
gritó asomando detrás de
desde la
y que ése sea tu gesto
y que la palabra sea
tu gesto

Leónidas Lamborghini, *El Solicitante Descolocado*.

La serie que culmina en *El Solicitante Descolocado* (1971) arma un espacio dramático. Allí hablan, El Saboteador Arrepentido, el Solicitante y dos personajes más que luego desaparecerán, El Letrista Proscrito y el Letrista del Sesquicentenario³. Hablan en verso, como en la poesía gauchesca e incluso hay alusiones al tópico del canto: "esta guitarra cae ya/ volcada de mi alma/ su última nota espera" (1971: 21), y una versión deformada más adelante: "El Solicitante y el Saboteador del público/ se despiden/ 1, 2, 3/ explotando/ do re mi fa sol la/ sí!/ poniendo en marcha la fábrica" (24). Sin embargo, no hay muchas más marcas del género en el poema, razón por la cual el tópico funciona como un resto que permite pensar la alternancia de voces bajo la forma del diálogo y la recuperación de dos tonos que definen, como bien lo analiza Josefina Ludmer, el género: desafío y lamento, puestos en el límite de la parodia en este caso (1988: 137 y 219).

La gauchesca parece ser el pretexto para dar entrada a las voces en la poesía. No hay hablante lírico; no hay homogeneidad en la voz poética, porque además los monólogos del Solicitante y el Saboteador están perforados por otras voces provenientes del mundo de la política, del espacio público. Una voz intervenida, interceptada por otras permanentemente: "Apenas este tiempo para nada/ Al Paso/ almuerzo pavimento/ con ensaladas/ del huerto de los olivos.// 'No son todos los que están/ no están todos los que son'/ mi pobre especie/ son/ los no antologados" (1971: 13). Esas voces irrumpen en el espacio discursivo del Solicitante o el Saboteador. No se trata del encuentro con otro personaje que habla, sino más bien de aquello que suena en la calle, en la fábrica y pasa inmediatamente al texto, armando una peculiar trama narrativa:

y había allí
manando sangre de muñones
"somos los destrozados
los mutilados
la vida por
la vida por
cruzando la Gran Plaza"(37).

La operación es clara, al "había allí" no le sigue su objeto sino un fragmento de discurso. Las voces ocupan el lugar de los cuerpos (mutilados en este caso); lo que se escucha ocupa el lugar de lo que se ve; entonces, las voces son los cuerpos. Podríamos decir que las voces, los otros discursos, son lo más relevante en este relato de la saga peronista. Por momentos, ocupan la totalidad del espacio, *hablan* por sí mismos:

entonces el Buen Idiota
balbuceó su verdad
"aquí
los únicos privilegiados
son los privilegiados"
balbuceó

pero hay cretinos
siniestros
me dictó
la cabeza

pero qué
qué dice la gente
joven

—Nada podrá más
que la decisión
y el coraje

"La decisión es un don
de la inteligencia"
balbuceó el Buen Idiota

El Buen Idiota, como el idiota de Dostoievsky, es el que dice la verdad y es uno de los que habla en esta plaza, dando textura a un espesor discursivo complejo, incluso heterogéneo. El poeta da entrada a su voz, un decir entrecomillado, la recuperación de ciertas consignas que, por supuesto, se dicen en voz alta, pero además escucha su cabeza (va del afuera al adentro), la voz de su conciencia, en algunos casos, pero también la recepción, el eco interno, de aquello que suena en la calle. La *escucha*, de este modo, se amplifica, alterna las voces (el Buen Idiota, los jóvenes, su propia voz) y superpone los discursos, los duplica (el Buen Idiota transforma en consigna lo que dicen los jóvenes). Se trata de una trama discursiva que se ensancha a partir de los gestos de repetición y diferencia.

La relación de la voz con la política es la del silenciamiento y el grito, ya que el momento escenificado es el de la Resistencia Peronista durante el golpe de la Revolución Libertadora (1955). Las consignas aparecen como voces en la serie de *El Solicitante Descolocado* porque son lo que no se escucha en ese momento, lo que sólo se escucharía alcanzando un carácter performativo en el espacio público, en la calle o la plaza. Mladen Dólar explica muy bien "la dimensión política de la voz" articulada en ciertos rituales —como la puesta en acto de las leyes, que deben ser oralizadas antes de promulgarse— (2007: 129-137) y condensada en los regímenes totalitarios como el de Hitler, cuando "el discurso no es más que una puesta en escena y una coreografía de la voz", "la voz más allá del significado" (139). Sin embargo, no se detiene en instancias colectivas de la voz política, aquellas en las que la performatividad de los enunciados —los cantos, las consignas— ocupan literalmente un espacio como clivajes imprescindibles de la resistencia o los movimientos revolucionarios. La secuencia citada sigue de este modo:

entonces vi al saboteador
arrepentido
[...]
la bomba estalló contra su vientre

y aún así reventado
llama
y yo acerco mi oído tenso a su boca
"la redención por la lucha"
me dice
"la insurrección es un arte
es un arte"
[...]

¡Y hagamos antorchas
compañeros!
Gritó la mujer que iba al frente

y lo que esas antorchas
alumbran alzándose en la luz
"es la toma
del poder"
balbuceó el Buen Idiota
"y también
cuando metimos las patas en el poder
en las fuentes de la Gran Plaza"
dijo mirando a los adictos (76-7).

Las voces no forman parte de un discurso político consolidado, homogéneo, sino que articulan períodos históricos distintos (el de la Resistencia Peronista, el del 17 de octubre de 1945 cuando se produce la movilización hacia Plaza de Mayo por la liberación de Perón), pero también dan cuenta de un entramado polifónico que pone en un mismo espacio consignas usadas tempranamente por Perón ("La tierra para quien la trabaja", *ESD*: 11) junto a otras del trotskismo, porque fue Trotsky el que habló de la insurrección como un arte. Las voces se escuchan como fragmentos o pequeñas esquivas en la serie de *El Solicitante Descolocado* y el fragmento, como dice Omar Calabrese, supone más el objeto que el sujeto; es decir que importan más las voces que los sujetos que las articulan, importa más la voz como espacio intermedio entre la foné y el logos (1987: 146). Este "entre-dos" puede leerse

Ana Porrúa. "Como el que sin voz..."
Estudios 18:36 (enero-junio 2011): 11-32

en la serie lamborghiniana como tensión entre el balbuceo (una forma del lenguaje medianamente articulado) y la consigna, pero también en el tratamiento de los otros discursos que suelen aparecer cortados, interrumpidos. De allí la ambigüedad de la voz, pero también su especificidad.

IV. *La escucha*

Como el que
sin voz
estudia
canto.

Como el que
en el Canto
estudia
esa otra voz

Como el que
sin voz
canta
en la voz

de esa otra voz.

Leónidas Lamborghini ("El cantor". *Circus*. 1986)

En el principio de la serie de *El Solicitante Descolocado* las musas le dicen "tú no tienes voz propia/ ni virtud" (9). No tener voz propia es, inicialmente, salirse de una larga tradición que asocia la poesía a la singularidad, a la invención, si se quiere, de una voz personal: "mi literatura es mía en mí", leemos en las "Palabras liminares" de *Prosas profanas*; y agrega Rubén Darío, "quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea". Si bien sabemos que Darío reescribió amplísimas zonas de la poesía francesa (Verlaine, por ejemplo) o del Siglo de oro

español, su "manifiesto" recurre a la idea de originalidad: la literatura es un tesoro intransferible y la imitación un cepo, una forma de servilismo. La respuesta dada al Solicitante es desde este punto de vista, la eliminación de un mandato moderno de larga duración, ya que sigue funcionando —aunque de manera distinta— en algunas de las vanguardias históricas de la década del 20 del siglo pasado.

"El cantor" puede ser leído, perfectamente, como las "Palabras liminares" de toda la producción de Lamborghini: el poeta es el que no tiene voz, el que aprende escuchando las otras voces pero no las reproduce, el que encuentra una voz en el cotejo con esas otras voces. No hay poesía fuera de lo ya escrito; y por momentos, no hay poesía que pueda aislarse de las hablas. La poesía es, en principio, muda, pero no hay un silencio previo. En todo caso, es muda pero está entre las voces; el poeta no lo es porque haya interiorizado una voz que es intransferible, que lo distingue y a la vez crea un cerco para que no entren los *ruidos* al poema (leemos en las "Palabras liminares" de Darío: "La gritería de trescientas ocas no te impedirá, silvano, tocar tu encantadora flauta, con tal de que tu amigo el ruiseñor esté contento de tu melodía. Cuando él no esté para escucharte, cierra los ojos y toca para los habitantes de tu reino interior"). El escritor es, ahora, el que trabaja sobre las otras voces, sobre las hablas porque, como dice Zelarayán, "No existen los poetas, existen los hablados por la poesía" (2009). Ahí, en las hablas entonces, estará la materia de la escritura y en los textos escritos, el material para construir una voz: una nueva forma del *canto*. La imaginación literaria en la producción de Lamborghini se modela a partir de la figura de la *escucha*. El ejercicio de la escritura es, de este modo, una forma de la audición que se manifiesta de maneras diversas.

Si el espacio de la calle o la plaza en *El Solicitante Descolocado* habilita la *escucha*, en este mismo texto el primer monólogo del Saboteador se inicia con la audición de un sonido: "Oh Máquina de los Recuerdos/ y esta música traqueteante/ renace, que aún vive, que aún persiste/ de los batanes"(15). El que escribe acerca su oído para escuchar, pide artificialmente a las musas o los dioses que le permitan (nos permitan) oír: "Y que aquella otra voz,/ no de cordero,/ más la del fiero Calaf, el salvador,/ —cuando salvar quiso a su pueblo—/así, y del mismo modo,/ oír podamos" (16), se lee en el inicio de su *Odiseo Confinado*. No se trata, por supuesto, de la "encantadora flauta"

melódica, sino siempre de una música disonante, un ruido, una voz que surge monstruosamente de otras voces, deformándolas a veces hasta hacerles perder su identidad. Sin embargo, como ya se ha dicho, Lamborghini sigue acudiendo a la figura del *canto*, porque lo que queda en su poesía de esta figura es una imaginación auditiva que articula tanto la figura del poeta como la modulación del poema.

Pero de qué se trata la *escucha* de Leónidas Lamborghini. Quedarnos con la versión de la parodia como canto paralelo que él repitió en entrevistas y desarrolló, incluso en algunos libros como protocolo de lectura, sería una trampa, porque no nos permite describir bien de qué tipo de escucha se trata, es decir, qué ingresa al texto y cómo. Ya hemos dicho qué ingresa pero pareciera necesario destacar que allí hay un principio polifónico (a veces contrapuntístico). La polifonía tiene que ver con la heterogeneidad —la Marcha peronista, pero también Góngora—, con la mezcla como convicción estética e ideológica. Pero podríamos destacar dos modos del acto de la *escucha* (suspendemos por el momento su configuración posterior) partiendo de la base de que Lamborghini *es todo oídos*. La escucha se presenta como aleatoria, pero no lo es. Los personajes de *El Solicitante Descolocado* u *Odiseo Confinado* (1992) escuchan algunas voces como fragmentos de sonido, prácticamente. Así ingresan las consignas políticas al texto, como hemos visto, así se recupera parte del relato de la masacre de José León Suárez (tomada de *Operación masacre* de Rodolfo Walsh, en "Las patas en las fuentes"). La escucha no es sin embargo, arbitraria, ya que va armando un tejido complejo recorrido por un hilo común, el del discurso de la rebelión en *El Solicitante...*, el del extranjero o el exiliado que permite pasar en *Odiseo...* de la ópera de Puccini, *Turandot*, al *Fausto* de Estanislao del Campo o la vuelta de *Martín Fierro*. El primero de ellos es tártaro y debe superar la prueba de muerte de la princesa china, Anastasio "El pollo" está perdido en la ciudad, Martín Fierro regresa después de años en el desierto.

Algunos de los poemas de Lamborghini usan figuras dobles para hablar de este movimiento de la *escucha* que simula ser aleatorio: en *El Solicitante...* salir y entrar ("Las patas en las fuentes"), "escupir- no escupir" ("La estatua de la libertad") y ovillar-desovillar ("Diez escenas del paciente"); el primero de estos se repite en el poema de *El Ruiseñor* (1975) que reescribe nada menos que la Marcha peronista y el Himno Nacional Argentino, "en el camino

su (una epopeya de la identidad)". En este último caso aparecen dos personajes claves que son el extraviado (que no sabe dónde está ni quién es) y el loco (que no entiende sus propias palabras). El Solicitante habla permanentemente de su locura, como el que escribe en *Odiseo Confinado*. Ambos, por otra parte, se sienten "extraviados".

Alienado podría ser el término inclusivo para estos personajes y también, y esto es lo interesante, para las resoluciones de la voz en la poesía de Lamborghini, porque aún en la serie de *El Solicitante Descolocado*, se escucha cortado, se escuchan pequeñas interrupciones ("y los adictos/buscaban la salida/ en el callejón/ sin/ forzando la salida/ adictos a"; 36, "la vida por"; 37). Hay algo que no puede terminar de decirse o de escucharse. Esto será más evidente en poemas como "Eva Perón en la hoguera" (*Partitas*, 1972), que reenvía a *La razón de mi vida* de Eva Duarte de Perón, o los poemas de *Verme* y *11 reescrituras de Discépolo* (1988), porque allí el corte es la textura de la voz, su distorsión extrema. Los sujetos, los personajes, pero también el poeta, sufren una enajenación de la palabra y la escucha, pero a la vez construyen un nuevo modo para ambas, un nuevo *canto*. De ahí que se salga y se entre a las voces, porque la escucha lamborghiniana se da a partir de fragmentos (o convirtiendo lo escuchado en pura extrañeza, como en los tangos de *Verme...*), de restos, como bien detectó Osvaldo Aguirre en su lectura de *El Solicitante Descolocado*: "Ese proceso de destrucción, por la continua desmembración del verso y aun de la palabra, acaso sugiera el estado anímico del que habla, reproduzca 'el disco rayado/de la cabeza'. Pero más bien parece apuntar a la exploración de diferentes ruidos de los residuos verbales resultantes" (1989: 5).

Efectivamente, la escucha lamborghiniana es la de los restos, por tanto, la estrategia de la escucha aleatoria se vuelve claramente histórica. Trabaja sobre lo que se puede escuchar en términos políticos para armar con los residuos un relato sustraído; trabaja sobre restos de la literatura para incluirlos en un nuevo continuo histórico. La construcción de las voces, su textura (en relación a estos restos) será el modo de la escucha y abrirá un espacio crítico *inaudito* en la literatura argentina. Una o más lecturas de la poesía gauchesca y del tango: en *El Solicitante...* podría recuperarse el horizonte ideológico del revisionismo histórico, las lecturas de Arturo Jauretche o Hernández Arregui que hacen posible la extensión de la figura del gaucho hasta la del

obrero peronista, que postulan una de las cadenas de linajes más fuertes de la literatura nacional, incluyendo aquello que no era considerado literatura, introduciendo ciertos márgenes que no habían ingresado a lo artístico. Se trata, claro, de una lectura de época. Pero la actualización de una voz en la poesía de Lamborghini, no se da sólo en esta línea. Como ya dijimos, una ópera de Puccini, *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, y hasta la *Odisea* de Homero funcionan en este sentido: Lamborghini escucha en esas voces lo que tienen que decir y eso las convierte en voces históricas (no fuera de la historia), las pone a circular nuevamente, a producir sentido.

Por otra parte, la lectura revisionista no es la única que puede escucharse en relación a la gauchesca o el tango. Cuando Lamborghini rompe de manera exacerbada la sintaxis de esos textos, lo que se escucha es otra cosa: el puro artificio oral de la payada de Fierro y el Moreno en el *Martín Fierro*, aparece en "el Sabio Blanco y el Sabio Negro. El Sabio Negro y el Sabio Blanco" (*El Ruiseñor*); en "La Peregrinación" se retoma el significante "perdido" de *Martín Fierro*, suspendiendo la certeza de la vuelta, y lo que se fue en el poema "Zarpa" y que se recupera en "Anclao en París" de Cadícamo, es el recuerdo, no el sujeto, de tal modo que el tono evocativo y nostálgico del tango se clausura porque ya no hay memoria. Entonces, en estos últimos dos poemas de *Verme 11 reescrituras de Discépolo* lo que se escucha en el tango y en la poesía gauchesca es otra cosa. Lo mismo sucede con la Marcha Peronista o el Himno Nacional Argentino, sometidos al corte milimétrico y a la rotación de significantes sueltos "en el camino su (una epopeya de la identidad)". Allí, Perón ya no será "el gran conductor", sino que la realidad y el combate (o la identidad) ocuparán su lugar: "en el camino su lo que está. lo que conduce: la realidad/ de lo que identifica en el combate: lo que se combate. y/ gritemos de: lo que vive. El corazón de lo que vive en/ el combate y que/ conduce: la identidad" (11); allí el "Oíd mortales el grito sagrado", pasa a ser "Oíd lo mortal" (25). No, ya no se escucha aquí el revisionismo, sino la transformación de los discursos de la identidad, de los himnos, su fragmentación, su estallido.

Cuando leemos estos textos la escucha se multiplica, es al menos *bífida*, como dice Peter Scendy y esa es su capacidad crítica: escuchamos el *Martín Fierro* o el tango y la versión lamborghiniana que da vuelta al sentido del texto original, pero también otras versiones históricas de los textos. Escuchamos

el *Himno Nacional Argentino* y también, en la destrucción de la melodía patriótica, otro himno que habla de la muerte, en el año 1975, cuando ya la relación entre el poder oficial y la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) había desatado su máquina de exterminio. Escuchamos la escucha del otro, el espesor artístico e histórico de esas escuchas multiplicadas, y entre estas, la propia.

V. *La voz doblada*

Y un día un Bernárdez y otro, un Homero;
y un José Hernández, otro, y otro un Garcilaso;
y otro un Eliot y un Lugones, otro;
y un Pound un día y otro, un Discépolo;
y otro un Virgilio y un Quevedo, otro;
y otro día un del Campo y otro, un Dante y otro
un Macedonio;
y un Apollinaire otro y un Borges, otro día;
y otro un Boscán y un Marechal, otro,
volví a sentirme:
en grotesca, infernal –así lo juzgo ahora–
mescolanza.

Pero entonces,
como ya en anteriores crisis
habíame ocurrido,
escuchar parecíame esas Voces
en polifónico, ordenado,
excelso Coro.

Odisea confinado (1992) es un libro en que Leónidas Lamborghini desarrolla su teoría de la parodia, como reescritura del Modelo y, entonces, como desdoblamiento del sujeto. Se puede pensar este desdoblamiento a partir de la invención o recuperación de personajes que están a cargo de los monólogos: Cordero, La Tipaza y Calaf. La *Odisea* de Homero y una ópera de Puccini,

Turandot, serán los textos de donde provienen. Calaf es un desdoblamiento de Cordero (ambos exiliados; ambos dirigiéndose hacia la amada), La Tipaza es la niñera del texto homérico, aquella que cría y reconoce a Ulises a su regreso. Claro que todos ellos son versiones deformantes de sus modelos. Pero no debemos quedar encandilados por este primer plano.

Recupero la idea de que el poeta escucha esas voces y pienso cómo se escribe esa *escucha*, sobre todo en el monólogo de Calaf, el salvador. Como mezcla, como superposición básicamente. El poeta lee la gauchesca (*Martín Fierro* de Hernández y *Fausto* de Estanislao del Campo), el tango, Calderón, William Faulkner, Homero. El poeta ve/ escucha la ópera de Puccini. En realidad de cada una de estas lecturas sólo quedan restos: la mención del sonido de las abejas absolutamente incidental en *El sonido y la furia* de William Faulkner, la recuperación de la escena de la *Odisea* en la que Circe convierte a los compañeros de Ulises en chanchos, la de la aparición del diablo en el *Fausto*, un par de citas del Martín Fierro ("—Uno viene/ como dormido/ cuando vuelve/ del desierto/ a este/ desierto" y "¡Y el tiempo/ no es más/ que tardanza/ de lo que está/por venir!"); (143 y 159), la alusión permanente a *La vida es sueño* de Calderón de la Barca que se enlaza con la alusión de la cita anterior: "¿Estoy/desperto o/ estoy dormido?"

Las lecturas aparecen en la voz de Calaf (como relato de una escena o como cita textual) y entonces construyen una voz. Pero no se trata de una voz camaleónica, que se apropia de la modulación de los otros textos, sino más bien de su transformación y distorsión: "—Me zumba/ la sabiola ...//¡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?" (135-6). En la imitación —la versión del decir de Faulkner— las abejas son "canijas" y el colmenar está "atestao". Aquí vemos un desdoblamiento mucho más importante que el de la parodia: el de las voces que estarán minadas por registros absolutamente peculiares. La voz de Calaf es una voz desaforada: se sale de los textos, se sale de la ópera —queda un mínimo hilo narrativo de *Turandot*, de hecho— impregna todo lo que toca con un doble registro, el del porteño lunfardo o criollo (gauchesco) y el de la lengua coloquial mexicana. Así, Calaf, un príncipe tártaro en la ópera de Puccini, el extranjero que resuelve los acertijos de la princesa de Pekín, dice, cifrando

el tono dubitativo de *La vida es sueño*, pero también del monólogo de *Hamlet* mencionado en el poema: "Agarrar el mazo/ o... no/ agarrar/ el mazo?// ¿Levantarlo/ a huevo?...?" (121) y más adelante cuando se pregunta quién es: "¿Un pinche/ güey,/ un zonzo, un/ gilito embanderao/ que se hace el púa?...//¿Un tarao/ que cree/ que se las sabe/ todas/ y no sabe,/ en rialidá,/ ni dónde/ está parao?" (129). La identidad tiene que ver con la voz como giro dramático, pero también con los registros por los que esta pasa. Estos dan cuenta del tipo de *escucha* que supone la versión de Lamborghini, una versión que minoriza los textos mayores, minoriza la épica y la gran literatura, como si hiciese el subtítulo de una película y le sustrajese los tonos de la voz y la lengua en un mismo acto.

El carácter bífido que Szendy le otorga a la escucha es aquí división de "lenguas"; estas "lenguas" son a la vez un gesto de apropiación y desapropiación permanente de las voces retomadas; la escucha lamborghiniana, de este modo, desestabiliza todos los textos: primero porque los convierte en la voz de Calaf y luego, porque los saca de su propia lengua y los pone en un registro que podríamos llamar menor. La minoridad como forma de la desobediencia, a su vez, pareciera poder escucharse en este Calaf doblado al lunfardo y al mexica, en este Calaf antiheroico que duda y tiene miedo de enfrentarse con la Coatlicue, la Reina de la Muerte azteca y grita repetidamente "—iNo chingar!/ iNo chingar!".

VI. La voz de Eva Perón

mi alma. un origen
gracias a. no el azar.
fue mi país. la Causa. mi pueblo
[...]
fue la presencia. una prueba.
fue
fa injusticia siempre. por qué:
ricos por qué.
algo más. creo.
no: no digo Dios. perdóneseme.

fue: mi caso.
fue: mi vida. es. un destino. mi pueblo. una providencia
un origen. mi país. creo. la presencia. mi alma.

Leónidas Lamborghini. "Eva Perón en la hoguera".

Este largo poema incluido en *Partitas* (1972) está escrito como *cut-up* de *La razón de mi vida* de Eva Duarte. La técnica vanguardista que consiste en cortar los términos de otro texto y reordenarlos (a veces azarosamente) da la idea del tipo de voz que se construirá, partiendo de un ensayo político-autobiográfico en el que el relato y la argumentación permiten leer la relación de Eva Duarte con el peronismo y al peronismo mismo. En la cita que funciona como epígrafe se recupera el capítulo X del libro de Eva, "Vocación y destino", donde ella revisa las causas de su conformación como figura pública. Allí, el componente religioso, providencial, es un núcleo importante, repetido una y otra vez, a pesar de que en un momento explique: "Y conste que yo no digo que sea directamente Dios quien determina todas estas cosas, pero sí que en su magnífico ordenamiento de todas las leyes y de todas las fuerzas habrá creado alguna ley o alguna fuerza que conduce a quienes libremente y generosamente quieren dejarse conducir". (1988: 45). La operación de corte del poema no deja lugar a dudas, queda mencionada la providencia, pero hace que Eva diga directamente "no: no digo Dios", sin que aparezca siquiera la intervención "indirecta" de lo divino. Las causas, en "Eva Perón en la hoguera" están asociadas a lo personal ("mi vida", "mi país", "mi pueblo", "mi alma") y se materializan ("un origen", "ricos", "pobres", "injusticia")⁴.

El discurso de Evita se radicaliza a partir del corte (incluso está elidido el nombre de Perón, presente una y otra vez en *La razón de mi vida*); a Eva se le da una nueva voz construida desde la fisura de una argumentación presente en el capítulo XXII de su libro; porque allí, luego de explicar con excesivo didactismo uno de los pilares de la doctrina peronista, el de la tercera posición como modo de articular el capital y el trabajo, Eva dice: "Yo, sin embargo, por mi manera de ser, no siempre estoy en ese justo punto de equilibrio. Lo reconozco. Casi siempre para mi la justicia está más allá de la mitad del camino... más cerca de los trabajadores que de los patrones!" (1988: 98).

Ese fragmento suena distinto en el poema de Lamborghini: "sí: más cerca. sí: que nadie explote a nadie./ sí: que nadie a nadie./ sí: la clase obrera/ sí: sectaria sí" (1972: 64). Mediante el *cut up*, se escamotean algunas zonas conservadoras de la argumentación y se levantan (se aíslan y se repiten) los clivajes revolucionarios y anti-oligárquicos, aquellos que Oscar Terán (1991) identifica como núcleos ideológicos "críticos", "contestatarios" o "denuncia-listas" en el discurso político de la izquierda argentina en los '60.

A diferencia de otros poemas en los que lo oral se puede leer como "transposición estructural", diría Jorge Monteleone, a partir del ritmo, la prosodia, "los ordenamientos sintácticos y las elecciones lexicales" (1999: 149), en este poema se crea una voz para Eva Duarte de Perón que no apela a la oralidad, pero es una voz. Esta voz también supone la tensión entre lo que se puede decir y lo que no se puede decir, en el contexto de la dictadura de Lanusse, a un año del llamado a elecciones democráticas. El poema cifra lo que hay para *escuchar* en la voz de Eva como parte del peronismo. En este sentido, es de destacar que la voz adquiere su carácter dramático justamente en la operación de corte, de desestabilización de la doctrina. Porque como dice Mladen Dólar, la voz oficial es siempre una voz sin acento, neutra (2007: 46) y Lamborghini barre con todo tipo de neutralidad.

La escucha lamborghiniana incorpora las otras voces y abre un espacio crítico, ese del que habla Scendy como efecto de la distancia tomada para variar una partitura musical por medio del arreglo, pero sobre todo a partir de la escucha no escrita, la del oyente que escucha la escucha del otro. Si nos quedamos solamente en los procesos de escritura de la poesía de Leónidas Lamborghini y los separamos del proceso de construcción de una voz y de la poesía como aquello que se escucha en los otros textos (en los otros cantos, en el canto) obturamos de algún modo este tipo de espacio crítico asociado a la ambigüedad misma de la voz; porque como dice Mladen Dólar la voz es una zona intermedia, en tanto se constituye y se manifiesta entre el cuerpo y el lenguaje (90), entre el sujeto y el otro (123), entre la *phoné* y el *logos* (146). Entonces, podemos percibir mejor el movimiento ya mencionado de sustitución de los cuerpos (o de aquello que se ve, que "había") por los fragmentos de consignas en *El Solicitante Descolocado*; podemos detectar aquello que oscila entre el puro sonido y la palabra como logos en los versos de "Eva Perón en la hoguera"; en fin, podemos proponer la idea

lamborghiniana de la literatura como articulación de la propia voz, de la subjetividad, a partir de las otras voces, de la poesía como escucha de los otros para que allí *suene* el desafuero que identifica la palabra poética, siempre entrando y saliendo de la voz propia y la de los otros.

Notas

- ¹ Abordé la cuestión de la voz en la poética lamborghiniana hace una década en *Variaciones vanguardistas*. En este artículo, amplió los planteamientos sobre la voz y la escucha, a partir de ciertas líneas teóricas no consideradas antes.
- ² Estas tres citas fueron tomadas de la compilación de Luis Soler Cañas (1981), *La generación poética del 40*. La elección no es arbitraria, dado que allí se incluye a poetas que luego serán los representantes de las vanguardias del 50, del invencionismo y el surrealismo. Es posible que en los textos elegidos se lea una continuidad con la poesía más prototípica de los '40, no en términos cronológicos, sino estéticos, como clivajes posibles del neorromanticismo. Sin embargo, la puesta en común de estos escritores no es válida actualmente en términos críticos. Las citas pertenecen a "Elegía campesina" de Vicente Barbieri (*Corazón del oeste*, 1941), Raúl Gustavo Aguirre, "Oh, lluvia, vieja amiga" (*La piedra movediza*, 1968) y Enrique Molina, "Remota infancia" (*Las cosas y el delirio*, 1941); en Luis Soler Cañas; Tomo I; 111; Tomo II; 338 y 163 respectivamente.
- ³ Usaremos en este trabajo la versión completa de la serie, *El Solicitante Descolocado* (1971) que supone algunos cortes y transformaciones de los libros anteriores. Estos son *El Saboteador Arrepentido* (1955). Buenos Aires: El Peligro Amarillo; *Al Público* (1957). Buenos Aires: Ediciones Poesía Buenos Aires; *Al Público. Diálogos I y II* (1960), Buenos Aires: New Books Editions; *Las patas en las fuentes* (1968), Buenos Aires: Sudestada; y *La estatua de la libertad* (1967), Buenos Aires: Alba ediciones. La versión completa de *El Solicitante Descolocado* agrega una sección totalmente nueva, al final, "Diez escenas del paciente".
- ⁴ Miguel Dalmaroni analiza la repetición en "Eva Perón en la hoguera" como recuperación de lo retórico y pasaje a lo poético, analizando el primer poema del libro y cotejándolo con el prólogo de *La razón de mi vida*: "Como puede verse, la estrategia del poema busca exasperar la retórica del original, es decir, construye su propio mecanismo de repeticiones como amplificación de la serie de repeticiones que el discurso de Eva Perón contiene (por corte de la prosa del original y recombinación de las partes). Lo que la reescritura busca en el original reescrito es el

momento en que el discurso intensifica su tono, enfatizándole —sin agregar unidades ajenas a lo cortado allí— un *plus* a la vista. Pero, por otra parte, en el mismo movimiento la reescritura de Lamborghini potencia los elementos estructurales y prosódicos del de Eva (los anafóricos y los aliterativos especialmente) que se aproximan a la repetición poética" (2004: 74).

Bibliografía

- Aguirre, Osvaldo (1989) "La 'Commedia' popular". *Diario de poesía* 13: 5-6.
- Barthes, Roland (1986) "El acto de escuchar". *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Trad. C. Fernández Moreno. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Calabrese, Omar (1987) "Detalle y fragmento". *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Dalmaroni, Miguel (2004) "La pura sintaxis perdida". *La palabra justa*. Santiago de Chile: Melusina/ Ril editores, pp. 71-77.
- Dólar, Mladen (2007) *Una voz y nada más*. Trad. Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli. Buenos Aires: Manantial.
- Foucault, Michel (2005) *Las palabras y las cosas*. (1era. Ed. 1966). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lamborghini, Leónidas (1971) *El Solicitante Descolocado*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.
- Lamborghini, Leónidas (1972) "Eva Perón en la hoguera". *Partitas*. Buenos Aires: Corregidor.
- Lamborghini, Leónidas (1975) "En el camino su (una epopeya de la identidad)". "El Sabio Blanco y el Sabio Negro. El Sabio Negro y el Sabio Blanco". *El Ruiseñor*. Buenos Aires: Marano—Barramedí, pp. 7-29 y 39-46.
- Lamborghini, Leónidas (1986) *Circus*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- _____ (1987) "Reportaje: El Solicitante Descolocado". *La Danza del Ratón* 8: 4-8.
- _____ (1988) *Verme y 11 reescrituras de Discépolo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____ (1992) *Odiseo confinado*. Buenos Aires: Ediciones Van Riel. Grabados de Blas Catagna.
- Ludmer, Josefina (1988) "Capítulo segundo. Desafío y lamento, los tonos de la patria". *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 133-220.
- Monteleone, Jorge (1999) "Voz en sombras: poesía y oralidad". *Boletín el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 7: 147-153.
- Perón, Eva (1988) *La razón de mi vida*. (1era. Ed. 1951) Buenos Aires: Editora Volver
- Pizarnik, Alejandra (1990) *Obra completa. Poesía y prosa*. Buenos Aires: Corregidor.

Ana Porrúa. "Como el que sin voz..."
Estudios 18:36 (enero-junio 2011): 11-32

- Porrúa, Ana (2001) *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario: Beatriz Viterbo editora.
- Prieto, Adolfo (1983) "Los años sesenta". *Revista Iberoamericana* 125.
- Romano, Eduardo (1992) "Por una relación más viva con la lengua hablada" (reportaje de Jorge Fondebrider). *Diario de poesía* 23: 3-5.
- Soler Cañas, Luis (1981) *La generación poética del 40. Tomos I y II*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Szendy, Peter (2003) *Escucha. Una historia del oído melómano* (1era. Ed. 2001). Barcelona: Paidós, [2001]. Precedido de "Escoltando" de Jean-Luc Nancy. Traducción de José María Pinto.
- Terán, Oscar (1991) *Nuestros años 60. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur.
- Zelarayán, Ricardo (2009) "Posfacio con deudas" (Publicado en 1972). *La obsesión del espacio. Tomado de Ahora o nunca. Poesía reunida*. Buenos Aires: Argonauta .