

**La identidad extraviada entre las ruinas del peronismo y la inminencia del golpe en
El riseñor (1975) de Leónidas Lamborghini**

Gerardo Jorge

Universidad de Buenos Aires

Resumen

Este artículo analiza el primer ciclo de poemas del libro *El riseñor*, publicado por Leónidas Lamborghini en 1975, poco antes de la instauración de la dictadura en Argentina. A través del examen de la obra, que incluye reescrituras de las letras de la Marcha Peronista y del Himno Nacional Argentino, se sostienen hipótesis acerca del modo crítico en que la obra aborda la cuestión de la identidad nacional, política y subjetiva en un contexto de excepción, se coloca a la obra en relación con poéticas latinoamericanas de la época y se la sitúa dentro de la producción del autor.

Palabras clave

Poesía – Identidad – Dictadura – Peronismo – Lamborghini

Abstract

This article analyzes the first cycle of poems of the book *El riseñor* published by Leónidas Lamborghini in 1975, shortly before the establishment of last dictatorship in Argentina. Through the examination of the cycle, which includes rewritings of the Peronist March and the Argentine National Hymn's lyrics, the author argues about the critical way in which the work addresses the question of national, political and subjective identity in a context of exception, and places the work in relation to Latin American poetry of that time and to the poet's production.

Keywords

Poetry – Identity – Dictatorship – Peronism – Lamborghini

Durante el desarrollo de la ola de dictaduras cívico-militares que tuvo lugar en América Latina desde la segunda mitad de los años sesenta extendiéndose hasta entrados los ochenta, es posible fechar la publicación (en Argentina, Brasil y Chile) de un conjunto de obras poéticas que abordan la cuestión de la identidad nacional, política y subjetiva de modos experimentales y a la vez sumamente explícitos o directos. Las violencias, persecuciones y restricciones impuestas por los regímenes, con sus variantes, afectan por estos años las condiciones de vida de los ciudadanos en general y, en particular, conforman condiciones perturbadas para la actividad cultural, las cuales pueden definirse en relación con los distintos grados de censura, persecución y/o estigmatización y –de un modo no menos importante- con la puesta en circulación e imposición de un tipo de discurso oficial que pretende representar a la sociedad y se articula a partir de estrategias totalizantes y propagandísticas (“comunicados”, “bandos”, “actos institucionales”). Si la suspensión de toda garantía constitucional perpetrada por las dictaduras constituye la determinante central a la hora de considerar toda producción circulante en la época, no puede obliterarse el hecho de que las mismas utilizarán (además de tecnologías concretas de coerción, secuestro, asesinato y desaparición) los emblemas nacionales de los países y discursos exhortativos de un sentimiento de identificación como parte de los dispositivos de control y adoctrinamiento general de la sociedad. En el marco de lo que será presentado repetidamente como una cruzada contra el peligro del comunismo en la región, los gobiernos de facto llevarán adelante producciones y apropiaciones que se materializarán en distintos slogans, imágenes y discursos: si en la Argentina el perverso “los argentinos somos derechos y humanos” sería emblemático, no menos lo es el uso de los símbolos patrios en general en el marco de una suerte de militarización de la sociedad por parte no sólo del Proceso argentino sino de regímenes vecinos. La cuestión de lo “nacional” como lugar de pertenencia, sin embargo, era pensada repetidamente en la época también como eje impulsor de la resistencia frente al avance de estos regímenes (entendidos como imperialistas), desde posiciones políticas que se pensaban como pertenecientes al campo popular o a la izquierda. En este sentido, no puede dejar de observarse la problematicidad del escenario: si los emblemas de lo nacional estaban ahora usurpados, ocupados simbólicamente por dictaduras que además de violar los derechos más esenciales, respondían a intereses foráneos, ¿cómo posicionarse frente a ellos? ¿Cómo reflexionar acerca de lo “nacional” e interpelar desde un punto de vista situado, en un contexto en el cual ese sema había sido tomado y resignificado por dictaduras asesinas? Es en los años en que este dilema está presente cuando aparecen obras como *Purgatorio*, de Raúl Zurita (1979), desplegando un arco que llega hasta *La bandera de Chile* (1991), de Elvira Hernández, y en el que pueden computarse otras como *Brazilian Football*, de

Augusto de Campos, de 1967. Estas obras propondrán –cada una a su manera- una disputa en ese terreno de la identidad, al construirse desde la crítica y desmembramiento de imágenes y discursos que las dictaduras utilizaban: himnos, banderas, estandartes y otro tipo de imágenes o emblemas sinónimo de lo nacional. *El riseñor*, de Leónidas Lamborghini, pese a haber sido publicado en 1975, antes de la instauración del régimen militar en Argentina, puede considerarse parte de esta constelación, en tanto surgido en el convulsionado contexto de los últimos meses del gobierno de Isabel Perón, cuando la violencia que atravesaba ya los planos civil, estatal y militar, e incluye una de las piezas más singulares de poesía política argentina de todas las épocas. Una lectura de esta obra permite tanto comprender mejor un procedimiento central para el autor como lo es la “reescritura intrusiva” (que caracteriza todo el segundo período de su producción) como situar su poética en el contexto de los dilemas de la época.

La segunda etapa de la obra de Lamborghini puede darse por iniciada tanto con la publicación de *La canción de Buenos Aires* (1968) como con la de *Partitas* (1972), ambos libros en los que el poeta comienza a experimentar con nuevos procedimientos (la fórmula “como el que” como estribillo de poemas breves de forma fija; la reescritura de textos centrales de la política, “folclore” e identidad nacional; una voz balbuceante); y *El riseñor* marca, dentro de ese contexto, un punto de confluencia entre diferentes líneas de trabajo abiertas. La particularidad e importancia de este libro, por otra parte, surge de su radical forma de incorporar la conflictiva coyuntura del país. Una lectura del primero de los ciclos de poemas que incluye, permite recuperar una mirada radical de las relaciones entre poesía, política e identidad nacional, que constituye una respuesta posible a la problemática situación que el contexto planteaba para estos ejes.

El riseñor se organiza en tres partes, formadas las dos primeras por poemas y la última por dos textos en los cuales se reflexiona sobre el procedimiento constructivo de aquellos y sobre el concepto de parodia.¹ La primera parte (la que nos ocupa) es un poema o ciclo de poemas titulado “en el camino su (una epopeya de la identidad)”. Este texto presenta varias peculiaridades. Una de ellas es la de proponerse desde su título como un poema de lo identitario, en línea con las discusiones referidas. Otra es la de inscribirse en

¹ La primera sección se titula “en el camino su (una epopeya de la identidad)” y será analizada en el desarrollo de esta ponencia. La segunda se titula “el riseñor” e incluye el poema del mismo nombre, que reescribe la “Oda a un ruiseñor” de John Keats, y otros poemas que reescriben sonetos de Quevedo, y un fragmento del *Martín Fierro* de José Hernández. Finalmente, la tercera y última sección consta de dos textos titulados “El Combinador” y “El Estro Paródico” donde el poeta ensaya algunas definiciones alrededor del procedimiento que guía la construcción de los textos del libro. C.f. Lamborghini, Leónidas C. *El riseñor*. Buenos Aires, Marano-Barramedi, 1975.

la tradición de un género como la epopeya,² en un contexto que difícilmente permitiría esperar la aparición de un texto en esa línea. Sin embargo, la peculiaridad más significativa acaso sea la de incluir –como fragmentos del poema mayor que la serie arma- reescrituras de las letras de dos canciones centrales para la construcción de identidades colectivas en la Argentina, como lo son el Himno Nacional y la Marcha Peronista. El texto se organiza en cinco secciones y la primera consta de un breve poema titulado “Una canción”, aparecido previamente en *La canción de Buenos Aires*, que responde al estándar construido en ese libro:

Como el que un día
leyendo el diario
se sorprende
en la sección Extraviados

y quién soy
y dónde estoy se pregunta.

(Lamborghini 1975: 9)

El comienzo del poema pone de manifiesto las cuestiones que regirán el ciclo todo: la pregunta por la identidad, la imposibilidad de cierta voz o personaje de reconocerse, y el conflicto alrededor de la posibilidad de enunciación desde un *yo*, que la fórmula “como el que” implica, al ser una inflexión por la cual el decirse a uno mismo sólo podría ser alcanzado mediante el recurso a un *otro* con el que compararse sin coincidir del todo, algo que el autor entendería como una instancia de *no-yo* o de salida del *yo* (Lamborghini 2010). El problema de la identidad pero también el del *yo*, como unidad del sujeto, serán claves en esta etapa de Lamborghini: la relación entre lo íntimo y lo político, entre lo privado y lo público. Este poema, que opera reiterando su estribillo como una letanía, desarrolla en treinta y dos versos distintas variaciones de esta misma escena de conflicto: se trata de una identidad extraviada o del problema de la identidad figurado a través del

² La epopeya (o épica) es un tipo de poema que se considera iniciado en la antigüedad por el *Gilgamesh* y que, en la tradición griega, ocupa la obra de Homero, la *Ilíada* y la *Odisea*, y luego en la latina, la *Eneida* de Virgilio, por sólo citar los ejemplos más célebres dentro de la tradición. Se trata de un tipo de poema narrativo, normalmente escrito en versos largos o bien directamente en prosa, que narra acciones significativas para la vida de un pueblo organizadas alrededor de la figura de un héroe. Recreaciones, actualizaciones o nuevas conceptualizaciones de esta noción y formato genérico pueden encontrarse en obras de distintas épocas (la *Comedia* de Dante, por ejemplo, o el *Poema de Mío Cid*), hasta llegar a la modernidad donde el concepto puede aplicarse a obras como *The Cantos* de Ezra Pound, bien que de un modo elástico, ya que aquí la figura de un único héroe no sería discernible y, además, el poeta norteamericano definió la épica de un modo mucho más amplio como un “poema que incluye la historia”. En este sentido, veremos, el poema de Lamborghini que analizamos podría claramente cuadrar dentro de la definición poundiana de lo épico (así como todo el ciclo de *El solicitante descolocado*) pero sólo paródica o críticamente podría ser puesto en relación con los modelos de la épica antigua.

personaje de un extraviado (y “El extraviado” será el título que este poema adquiriría al ser republicado en otro libro, *Episodios*, años después, en 1980, ya en plena dictadura):

como el que lee
sus datos de identidad
allí
debajo de la foto
de su rostro
y se identifica
pero no se reconoce

(Lamborghini 1975: 9)

El poema presenta una referencia clara: la imagen de un hombre leyendo el diario y preguntándose quién es él mismo, y hasta aquí, la escena podría leerse deslindada del contexto histórico, si bien no puede soslayarse que la imagen del “reconocimiento” a través de una foto remite a una práctica ya presente en la perturbada cotidianidad argentina de esos años y que adquiriría amplia distribución durante el Proceso como es la del pedido de documentos en las calles por parte de fuerzas policiales.³ Es que, en rigor, en la serie, el poema funciona como una introducción sintética para lo que aparecerá, inmediatamente a continuación, como segunda sección: el texto titulado “en el camino su” que –aunque no aparezca declarado en parte alguna del libro– reescribe la letra de la Marcha Peronista. Ese texto funciona como corazón del ciclo, es el más extenso del libro, y retoma y desarrolla el problema de la identidad.

Como se dijo, “en el camino su” reescribe una marcha y se propone como parte de una epopeya. Sin embargo, la lectura de sus primeros versos alcanza para advertir que se trata de un texto que mantiene (como siempre en Lamborghini) una relación anómala con cualquier tipo de género discursivo y, particularmente, con aquellos que se proponen como edificantes o constructivos. Se lee en su comienzo:

en el camino su y
siguiendo: sin cesar. y salgo y entro. y
siguiendo. su.
susúrrame: - lo que está unido.
susúrrame: - lo que está entero. y
siguiendo: el combate de lo que está en el camino su:
unido. y

(Lamborghini 1975: 11)

³ La imagen de la documentación personal (foto carnet, etc.) como material también es trabajada en el libro *Purgatorio* del poeta chileno Raúl Zurita, de pocos años después, en relación con la misma problemática acerca de cómo construir un *yo* o identidad desde la cual hablar en un contexto totalmente alterado.

El poema plantea, como resulta habitual en Lamborghini de *Partitas* en adelante, una textura fragmentaria, entrecortada y balbuceante, ritmada por una puntuación que produce anacolutos o bien lo que el autor denominó “muñones” de frases.⁴ Se trata, íntegramente, de una sucesión de frases incompletas que se articulan y/o yuxtaponen, y que se forman mayoritariamente con palabras extraídas de la letra de la Marcha. Este enfoque general implica –de por sí– la abolición del carácter rimado y metrado, es decir, del carácter arquetípico de “canción” que ostenta la fuente reescrita. De la canción se pasa al balbuceo, y la característica de “canción”, en cambio, le es asignada, en el libro, al breve poema de apertura. En esta segunda parte lo que se construye, en cambio, es un texto cuya lectura es tan hipnótica como dificultosa, cuyo desarrollo no puede referenciarse a una escena particular, sino que semeja un monólogo interior. A partir de este planteo, “en el camino su” realiza una importante cantidad de operaciones sobre la letra de la Marcha, con las cuales deja leer diversos significados desde la reconfiguración y recontextualización, constituyéndose como un objeto central para lectura acerca de qué perspectiva sobre la identidad (subjética, política, nacional) se propone.

En este sentido, el título mismo de la reescritura resulta definitorio: “en el camino su” es el título de la sección II, pero calca prácticamente el título del ciclo entero de poemas (que apenas agrega entre paréntesis la aclaración “una epopeya de la identidad”), y es una frase que funcionará como figura de pasaje entre las partes, ya que aparece incrustada en “oíd lo que se oye” (cuarta parte y reescritura de la letra del Himno Nacional) y en el poema que cierra el conjunto, “episodio de la Mole”. Esta frase agramatical, extraña conjunción de anacoluto e hipérbaton, reescribe un verso de la Marcha y es una alusión a lo que, en sentido genérico, sería *el camino de Perón*, es decir, la senda abierta por Perón en la historia argentina. La estrofa aludida de la marcha dice: “Imitemos el ejemplo / de este varón argentino / y siguiendo su camino / gritemos de corazón / ¡viva Perón! ¡viva Perón!”.⁵ La alusión al camino de Perón como contexto general

⁴ En una entrevista que le realicé al autor en el año 2008, se expresaba en estos términos: “Hay un jadeo ahí. Porque cuando uno corta la frase... ‘Peor es que...’. Ahí tiene que ir ‘Peor es que un traidor’, ‘Peor es que esto’, ‘Peor es que lo otro’, ¿no? Y así. Pero, ‘Peor es que...’: entran todas ahí, en cambio. Ese tronche queda vibrando. Y la rama la ves más en el muñón, que si te la dan entera” (Jorge 2009: 76).

⁵ La letra completa de la “Marcha Peronista” es la siguiente: “Los muchachos peronistas/ todos unidos triunfaremos / y para siempre daremos / un grito de corazón / ¡Viva Perón, viva Perón! // Por ese gran argentino / que se supo conquistar / a la gran masa del pueblo / combatiendo el capital // Por los principios sociales / que Perón ha establecido / el pueblo entero está unido / y grita de corazón / ¡Viva Perón, viva Perón! // Perón, Perón, qué grande sos / mi general cuánto valés / Perón, Perón que grande sos / sos el primer trabajador // Imitemos el ejemplo / de ese varón argentino / y siguiendo su camino / gritemos de corazón / ¡Viva Perón, viva Perón! // Por esa Argentina grande / con que San Martín soñó / es la realidad efectiva / que debemos a Perón.”. A partir de ahora, cuando se cite un fragmento de la letra en el transcurso de este artículo, esta nota funcionará como marco de referencia para ubicar el pasaje citado.



del poema y como lugar de enunciación del *yo* que se dejará entrever en los versos (un *yo* que está “en” el camino de Perón, “en” su camino, pero que por obra de la peculiar perturbación está “en el camino su”), da la pauta del lugar desde el cuál se reescribirá la identidad nacional en el poema: se trata de una mirada de y desde la herencia peronista en 1975, un año que funciona como bisagra o fin de la “era peronista” según diversas periodizaciones. El ciclo previo de poemas de Lamborghini, *El solicitante descolocado*, había organizado materiales al modo de una “épica de la derrota” en torno a la experiencia del peronismo y la resistencia, de distintos modos a lo largo de los cincuenta y sesenta, como poema de montajes, ideogramático, hasta llegar a una articulación, en 1971, que empezaba a insinuar la introyección de lo político en la lengua como un trauma devenido personal.⁶ Muerto Perón y en medio de una crisis política, social e institucional sin precedentes, este nuevo poema pareciera preguntar: *¿y ahora qué?* ante la desconcertante coyuntura. Es a partir de este disparador que avanza la reescritura, y es interesante observar que estamos frente a una epopeya sin héroe, pues si en el imaginario de la Marcha el héroe era Perón, ahora ese punto de referencia se ha perdido. En este sentido, debe subrayarse que una de las principales operaciones será el borramiento de todos los nombres propios o colectivos de identificación que aparecen en la letra del original: ni “Perón”, ni “argentino”, ni “muchachos”, ni “peronistas”, ni “masas”, ni “varón argentino”, ni “pueblo”, ni “general” ni “San Martín” son significantes que pasen de la Marcha a “en el camino su”. El texto aparece, en cambio, guiado por un *yo* sin nombre, que describe movimientos circulares (mediante el estribillo “y salgo y entro”, que lo liga con *El solicitante descolocado*) y que se pregunta “cuál es el camino / en ese punto donde uno

⁶ Según una lectura que propongo en mi tesis doctoral *El momento antipoético: concepciones y usos de la tradición en la poesía concreta brasileña y en las obras de Nicanor Parra y Leónidas Lamborghini (1950-1970)*, actualmente en proceso de corrección con vistas a su publicación, *El solicitante descolocado* (Buenos Aires: De la Flor, 1971) forma parte (es, en rigor, un punto culminante) de una saga de “montajes” diversos de un mismo poema (montajes en el sentido doble, técnico yuxtaposición y “teatral”) que Lamborghini inicia en 1955 con *Saboteador arrepentido* y que con cada entrega (*Al público*, 1957; *Al público. Diálogos II*, 1960; *Las patas en las fuentes*, 1965 y 1968; *El solicitante descolocado*, 1971), se va actualizando, incorporando nuevos materiales, introduciendo modificaciones en otros, proponiendo distintos modelos de referencia y ordenamientos en secciones y transformando así la orientación semántica principal del poema de un modo que puede leerse en relación con distintos condicionantes políticos, históricos, sociales y personales. Es así que si *Las patas en las fuentes* puede semejar un momento de máximo fervor revolucionario en relación con una confluencia de discursos del peronismo y la izquierda, en *El solicitante...*, la incorporación de “Diez escenas del paciente” con muchas modificaciones respecto de su original de 1967, supone una perspectiva ya más crítica y distanciada de dicha esperanza revolucionaria y también un prolegómeno del tratamiento más fragmentado y afásico del lenguaje que tendrá mayor desarrollo en la obra de Lamborghini de los años siguientes y que en cierta forma internaliza el trauma de la vivencia política y social extrema como lengua imposible o extraviada, en lo que también preanuncia un pasaje de los exteriores a los interiores que se da entre la primera y la segunda etapa de la obra del poeta.

está solo” (Lamborghini 1975: 9). Esta frase, como otras que aparecen en el poema, será variada, reelaborada y descompuesta en el curso del mismo, ofreciendo inflexiones como “en ese punto donde uno está solo y” (Lamborghini 1975: 13), que recuerda al título del ensayo de Raúl Scalabrini Ortiz *El hombre que está solo y espera*, parte de una tradición de ensayo de interpretación del ser nacional, sugiriéndose así una serie alrededor de esta cuestión. Esto será una constante del pastiche lamborghiniano: la confluencia y yuxtaposición de moléculas de discurso que reaccionan al aparecer juntas, al ser citadas o aparecer como reminiscencias, y que dan cuenta de una trama, de una madeja de discursos en el contexto de la cual surge la voz del poema (que nunca opera como voz original u oracular que defina o delimite la identidad). El poema se escribe con y entre los escombros de la época y utopía peronista, y funciona como variación constante, combinatoria múltiple y reversible de sus términos y componentes.⁷

En su desarrollo, el poema opera como todas las reescrituras intrusivas de Lamborghini: fragmenta el modelo en frases y palabras, selecciona algunas, las reordena, las recombina deformando la sintaxis, y opera mutaciones como tornar verbo lo que era sustantivo en el texto reescrito o viceversa. Esta fragmentación llega al interior de las palabras, a las unidades mínimas de los significantes, enfatizando la materialidad verbal como otro modo de producir sentido: así, de una palabra como “igualdad” surge la palabra “dad”, en la reescritura, llegándose por este mismo camino a enunciar las unidades mínimas, las letras, en el pasaje en que se lee “la identidad que / está / en los principios a- / e-i-o-u” (Lamborghini 1975: 17), mención de las vocales que serían algo así como la materia prima de los discursos (la infancia de la lengua) y que ligan al texto, nuevamente, con *El solicitante descolocado*: “- ¿Qué clase de niño fuiste tú? / -a, e, i, o, u / inteligentísimo y de gran corazón” (Lamborghini 1971: 11). De este modo, las operaciones tanto aluden al imaginario discursivo peronista y a la historia política y cultural argentina como descontextualizan palabras explotándolas desde su materialidad. Entre todos los desplazamientos, resulta definitorio el lugar central que se le da al eje del “combate”

⁷ La cuestión de la tensa relación entre la obra de Lamborghini y la categoría de “pueblo” (presente en el original de la Marcha Peronista y significativamente borrada, como se ha señalado, en la reescritura analizada) ha sido analizada con detalle y profundidad por Miguel Dalmaroni en *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina. 1960-2002*. Allí, en el capítulo titulado “La injuria ‘populista’ (episodios literarios de un combate político)”, se despliega un amplio panorama de las problemáticas y debates establecidos alrededor de la noción de “populismo” en diversas manifestaciones literarias desde los años sesenta en la Argentina, justamente en el contexto del llamado “posperonismo”, que pueden servir como marco para leer también las operaciones realizadas por Lamborghini en *El riseñor*. El trabajo de Dalmaroni resulta una referencia insoslayable para abordar la problemática del “populismo” en la política y la literatura, y las diversas articulaciones entre temas y formas “altos” y “bajos”, “populistas” o “elitistas” propuestas por poéticas fundamentales del período. Ver Dalmaroni 2004: 13-48.

(título que tomará el texto cuando se lo republique en *Episodios*, en 1980). Mientras se trata de un término que en la Marcha aparece sólo una vez, en gerundio, en un verso que describe la acción de Perón: “Por ese gran argentino / que se supo conquistar / a la gran masa del pueblo / combatiendo al capital” (Porrúa 2001: 106); en la reescritura “el combate” aparece escindido de cualquier sujeto (pues se trata de “lo que combate”, “lo que se combate”, “el combate combatiendo”, “el combate por la identidad”) y su sema se disemina enfatizando el carácter de lo roto en contraste con el discurso de la unidad que planteaba la Marcha (el famoso verso “todos unidos triunfaremos”) y que el mismo Perón encarnaba para sectores de la sociedad durante los años de su exilio y proscripción, en la utopía de su retorno como agente de la reconciliación nacional. Como ha señalado Ana Porrúa, la centralidad de este motivo en la reescritura “tiene una carga de sentido muy importante en el año 1975, cuando la lucha armada ya tenía una larga historia y había comenzado el exterminio por parte de los militares” (Porrúa 2001: 84), a la vez que en la interna del peronismo existían posiciones irreconciliables. Se podría decir que fracasado el proyecto de alcanzar la unidad mediante el regreso de Perón (fracasado el pasaje de *para un peronista no hay nada mejor que otro peronista a para un argentino nada mejor que otro argentino*), lo que el poema pone de manifiesto es el combate restante: el poema *constata* el combate, un combate público y privado, que se está dando entre civiles, agrupaciones, sindicatos, militares, paramilitares y Estado, pero que también habita en cada sujeto que vive con desconcierto la situación. De lo que la reescritura da cuenta es de la imposibilidad de fijar una identidad en ese nuevo marco donde incluso la alternativa dicotómica de los años de la proscripción se ha derrumbado, y de un debate entre el sueño y la realidad como ejes, una tensión entre utopía (los restos de la canción) y el materialismo (la “realidad”) que atraviesa al *yo*.

En este punto debe señalarse que más allá de que Lamborghini haya planteado, en varias entrevistas, una descripción de su poética según la cual una característica central de la reescritura intrusiva sería *no agregar ninguna palabra a las que están en el Modelo*,⁸ en este poema hay incrustaciones de significantes que no vienen del texto reescrito y que resultan decisivos. Así como hacia el final de “en el camino su” aparecen versos que aluden al primer poema de la serie (“Una canción”), y luego, en la reescritura del himno se incluye la frase “en el camino su” (eliminada en la edición de *Las reescrituras* de 1996, al aparecer este poema escindido de la reescritura de la Marcha y titulado “Seol”), del mismo modo, “episodio de la Mole” retoma los versos mencionados, y el ciclo de los cinco poemas se

⁸ Entre otras instancias en las que Lamborghini realizó este planteo se puede mencionar el documental *El solicitante descolocado*, realizado por Esteban Bértola y Andrés Monteagudo, filmado en el año 2004.

presenta así como un poema en varios movimientos. Pero más significativo aún es que la palabra “identidad” misma sea una de las incrustaciones (ya que este término no aparece ni en la Marcha ni en el Himno, aunque ambas líricas delimiten identidades de pertenencia). Hay una opción por armar un recorrido que dé cuenta del problema de la identidad a través de estos textos, un recorrido que plantee que el problema de lo nacional (himno) debe leerse a la luz del devenir del peronismo (marcha). Otros significantes como “angustia”, “inseguridad” y “temblor” también son introducidos como marcaciones de la nueva entonación que estos textos adquieren en una coyuntura que determina una visión perpleja o distanciada de la épica peronista, a treinta años del mítico 17 de octubre.

El texto, en sus mutilaciones (el no referirse a personajes ni tiempos concretos, el explotar un grado tan material –silábico a veces- como abstracto del funcionamiento del lenguaje), gana potencia y por momentos parece capaz de designarlo todo, funcionando como una obra abierta: la poesía omnívora de una epopeya sin héroe, una epopeya de la “realidad” (que es “lo que conduce”, en lugar de Perón, en la reescritura⁹). La apertura y multiplicación de sentidos que se produce al eliminar los nombres propios y rearmar el texto alrededor de impersonales (“lo que conduce”, “lo que combate”, “lo que vive”), y al distorsionar la sintaxis y hacer de la fragmentariedad y el anacoluto patrones estructurales, hace de este poema una pieza de sentido mucho más indeterminado que la Marcha, y capaz, acaso por eso, de aludir a una realidad amplia, trascender la cuestión peronista dando cuenta de la situación histórica. El poema recupera por momentos el carácter exhortativo y utópico de la unidad, como en su segmento final:

la identidad que es lo que
susurra como
siempre y
triunfa.
y como siempre
lo entero: viva.
lo unido: viva
lo sos: viva y
susúrrame: -como
siempre y
canta canta la identidad y
siempre y
como siempre
en el camino su que
lleva y siguiendo sin
cesar

(Lamborghini 1975: 22)

⁹ Algo que puede considerarse, a su vez, como un pliegue de reescritura más dentro del imaginario peronista, ya que, según célebres palabras de Perón, “la única verdad es la realidad”.

A la vez, en esa no referencialidad concreta, y en su carácter de variación constante, el poema es también el discurso espiralado y fragmentario de una voz balbuceante en cuya imposibilidad de avance, en cuya inestabilidad y pliegue se lee el drama del combate nacional, del combate dentro de cada sujeto, de la errancia o deriva en la coyuntura como únicos confines para ese “loco” o “extraviado” que busca identificarse, reunirse en uno, en la ficción de un *yo* o de un *nosotros*, sin lograrlo. Y es que ese *yo* (el *yo* nacional) aparece como un *yo* imposible: inestable, no constituido, variable, está sujeto a constantes traumas y cimbronazos: es ora sujeto, ora objeto de una acción, y así. La identidad, en este sentido, es puro movimiento o pura distorsión en la visión lamborghiniana, y la experiencia de la historia nacional es el trasfondo de la perspectiva. Esa experiencia, en 1975, aparece signada por un desencanto mayor que en textos previos del autor, escritos cuando aún no ha ocurrido el retorno de Perón y la relación con su figura admite modalidades como la idea o esperanza de que su retorno sea garantía de lo utópico. La alusión a Perón a través del texto de la Marcha había aparecido previamente en la voz del *Letrista Proscripto* en “Payada” (de 1957). Pero de ser elegíaca en aquel momento, al evocar a Perón melancólicamente: “gran conductor / eras primer” o “qué grande eras / cuánto valías / mi general” (Lamborghini 1968: 44); pasa en 1975 a borrar el nombre del líder y poner en escena un *yo* esquirlado y extraviado: del *yo proscripto* se ha pasado al *yo* y al *nosotros* imposible. Así, Lamborghini pone de manifiesto el carácter distorsivo de toda construcción de identidad: se trata de “la identidad que habla pero que es eco y eco del eco” (Lamborghini 1975: 28), como se lee en “episodio de la Mole”. Esta idea debe colocarse en relación –como gesto de anticipación– con la tensión que suscitará el uso de los símbolos patrios por parte de las dictaduras en la región, que harán de los mismos unidades de pretendida significación fija. Hacia el final de la reescritura de la Marcha aparece el fragmento que alude al poema “Una canción”:

veo
la foto de mi rostro
allí –y ese otro que soy y soy que es otro–
y me reconozco pero no
me identifico
en lo que está. y leo
mis datos de identidad
allí
debajo de la foto
de mi rostro y
me identifico
pero no me
reconozco. en lo que está
establecido
en los principios del camino su: sin cesar

(Lamborghini 1975: 22)

La letanía de la canción de apertura se integra en el monólogo de “en el camino su” como síntesis de la experiencia de desconcierto, esquizofrenia y combate del *yo*. Así, en la reescritura se iluminan sentidos latentes pero negados en el original, como el conflicto social que aparecía velado en la construcción utópica e idealizada de la marcha. De este modo, el “sos el primer trabajador” de la canción se convierte ahora en “sos el que” o bien directamente en “sos” (Lamborghini 1975: 11), tanto anacoluto de la frase como verbo *ser* conjugado como signo de un pedido de ayuda: S.O.S.. Las lecturas se superponen provocando una poesía de sentido plural, en la cual lo político es, antes que una convicción conductora, un trauma que atraviesa lo público y lo privado, que invade todos los órdenes de la vida.

Luego de una “Otra canción”, que se intercala entre la segunda y la cuarta parte del ciclo, y que alude a un personaje que “va hablando / solo / por la calle / tratando de entenderse” (Lamborghini 1975: 23), se presenta la reescritura de la letra del Himno Nacional bajo el significativo título “oíd lo que se oye”. En este texto se puede observar el mismo procedimiento de borrado de los colectivos que en la reescritura de la Marcha: “el gran pueblo argentino”, “los libres del mundo” y “las Provincias Unidas del Sud” desaparecen. El himno aparece trastocado mediante procedimientos similares a los descriptos para la Marcha. En el comienzo se lee: “lo mortal. / lo que se oye. / oíd el ruido de lo roto en el trono de la identidad.” (Lamborghini 1975: 25). El texto se hilvana con los poemas anteriores del ciclo, tanto por la frase “en el camino su” que se incrusta, como por el hecho de que dos términos que se repiten en ambos originales (el de la Marcha y el del Himno) son conservados y tomados como palabras clave en las reescrituras: se trata del “grito” y la “igualdad”. La reescritura pone énfasis en “lo mortal” (como condición, en lugar de como colectivo de “mortales” a los que habla el himno), en lo que se puede leer como otra alusión a la violencia imperante, y retoma la forma dialogada que sugiere el original (entre la exhortación del pueblo argentino y la respuesta de los “libres del mundo”) pero aquí el diálogo es entre una voz que repite la exhortación “oíd lo que se oye”, y una primera del plural que contesta “oímos en el ruido el ruido” (Lamborghini 1975: 26) planteando un movimiento sin salida. El himno es reescrito poniendo foco (como antes en la Marcha el *combate* tenía un lugar central), en el carácter roto de todo: se habla de “la salud rota”, de “la identidad que se rompe”, y en ese marco, se mantiene y repite la constante exhortación a escuchar el ruido, es decir, el ruido de esa rotura o ruptura. La respuesta de esa suerte de segunda voz es elocuente: “oímos en el ruido el ruido” (Lamborghini 1975: 26); es decir, no hay ningún sentido *otro* que se pueda leer, de

momento, en la realidad, más que el trauma. Las imágenes alusivas a lo heroico (“los laureles que supimos conseguir”) también se borran para presentar meramente un contrapunto alrededor del problema de la escucha, una especie de diálogo imposible, y las constantes tensiones y pasajes entre “lo que se une” y “lo que se rompe”.

El llamado a escuchar “lo que se oye” (es decir, lo que se oiga), que no es ya “el grito sagrado” sino el “ruido”, marca el sesgo anti-idealizante de la textualidad lamborghiniana. Como se ha señalado, la poética de Lamborghini se construye a partir del ruido y no del silencio (Porrúa 2001) y esto es una característica que no sólo la atraviesa sino que la constituye desde sus comienzos en tanto parte de un “momento antipoético” en la poesía latinoamericana de los años cincuenta. Y el trayecto del poema, en todo caso, va del ruido (del reconocimiento del ruido como contexto y material social para cualquier discurso, incluida la poesía) al silencio, pero a un silencio que no es de paz y recogimiento, sino de reconocimiento de un vacío, de una falta, un silencio desesperado frente a la “Mole” que no dice nada, que no ofrece una síntesis superadora, que es una esfinge sin secreto que sólo revela su carácter impenetrable. El ruido del peronismo en la historia argentina –Ernesto Goldar cita un verso de *El solicitante descolocado* como epígrafe en su libro *El peronismo en la literatura argentina*: “De pronto se hizo el Ruido, y habitó en nosotros” (Goldar 1971: 7)¹⁰ y sus estruendos y escombros, marcarían la tensión entre utopía y fracaso a partir de la cual puede pensarse la identidad nacional en los setenta según Lamborghini. Lo que se lee son tensiones históricas irresueltas, distorsión que acontece en la interpretación de palabras y pasados a reconstruir y a utilizar como guía, y el reconocimiento de la centralidad del combate y la fractura. En ese contexto de destrucción se escucha –como susurro– la utopía de lo que está “entero” o “unido”, pero la unidad sólo vuelve como “sueño” o como restos de una canción que ya no puede cantarse. Si es cierto, como señala Martín Prieto, que Lamborghini “mantiene con el peronismo un vínculo díscolo, muy complejo” (Prieto 2010: 186) pese a ser un declarado partidario de su doctrina, lo que se puede leer en “en el camino su y (una epopeya de la identidad)” es un nuevo capítulo, ahora extendido y focalizado en el problema de la identidad nacional, de los titubeos y cuestionamientos de una voz que desde 1955 coquetea con la utopía, con la edad dorada del peronismo, pero que también está siempre vagando por una realidad que la marginaliza. Ahora, en un contexto donde todos los sentidos parecerían ser provisorios y tener que ser reexaminados, gira en círculos buscando la canción pero encuentra una única música: el ruido.

¹⁰ La cita de Goldar, de cualquier forma, no es exacta, y parece haber sido hecha de memoria. En *El solicitante descolocado*, el verso aludido es: “El Ruido se hizo carne y habitó entre nosotros” (Lamborghini, 1971: 17).

En definitiva: en “en el camino su (una epopeya de la identidad)”, Lamborghini reescribe textos centrales de la identidad nacional y política argentina, hilvanando esta búsqueda con la que desde 1955 venía desarrollando, con considerables mutaciones, en sus poemas. A través de estribillos, referencias y operaciones que trazan una continuidad entre las etapas de su obra, pero cada vez más alejado de toda referencialidad y legibilidad tradicionales, prolonga una serie en cuya diacronía puede leerse un contrapunto dinámico con la historia argentina. Si lo antipoético había marcado la poética de Lamborghini en sus inicios con el rechazo de la mirada romántico-esencialista del poema y de su concepción como refugio frente a las transformaciones del mundo vistas como “caída”, leyendo *El riseñor* podemos afirmar que rechaza también la función de la poesía como palabra constructora de nuevas mitologías nacionales y el lugar del poeta como cantor del pueblo o de la nación. En lugar de proponerse como poeta nacional o incluso como poeta militante o de protesta, Lamborghini trabaja más bien como un operador del drama nacional en el nivel del lenguaje, como el que recupera las tensiones y señala grietas en los discursos, antes que suturarlas. Su poesía no tiene carácter afirmativo, no asigna valor a personajes o a un determinado relato histórico, sino que funciona como *un canto de lo que es*. No canta la identidad nacional, sino que la susurra como la escucha: entrecortada, y la muestra en su carácter de búsqueda loca y alienada del que está extraviado y “habla solo”. Hacia los años setenta, la poesía de Lamborghini toma fuerza de una inflexión más cercana al desmembramiento que a la construcción, y plantea la identidad como espacio abierto, en crisis, como “selva de palabras” en la cual la luz es apenas un susurro, “luz de la canción en la selva” (Lamborghini 1975: contratapa). En *El riseñor*, la identidad es apenas una ilusión u obsesión entre restos de construcciones y desmoronamientos. En este sentido, su poética erosiona el carácter demagógico de los géneros “himno” y “marcha” y, en todo caso, funciona como parodia o crítica de la epopeya. Esa parodia (no necesariamente burlesca) es una distorsión del carácter edificante y de la estructura de personajes de la epopeya clásica, e interviene sobre textos idealizantes –sea del peronista, sea de un pueblo argentino virtuoso– para poner en escena, en el teatro de la palabra, las contradicciones. A la vez, supone un señalamiento crítico del uso mistificador de los símbolos.

El procedimiento de reescritura lamborghiniano demuele las identidades fijas. En el poema resultante, no hay un mito ejemplar para la historia y la sociedad. Todas las nociones y colectivos de identificación de los originales aparecen como restos de construcciones utópicas que se derrumbaron pero que –a la vez– constantemente vuelven como “sueño”, como “utopía”. En esa tensión se construye la lengua de estos poemas: fragmentaria, plegada en sentidos múltiples, exalta la contradicción y se resiste al rol edificante, como vehículo de un paradójal discurso identitario que reside en la puesta en

evidencia de la imposibilidad (y de los peligros) de esgrimir un discurso identitario único, nítido, monolítico, permanente. Tal vez ese trabajo con tensiones irresueltas sea una de las grandes herencias de las producciones poéticas desarrolladas bajo las últimas dictaduras en la región: una reflexión oblicua sobre el problema de la nacionalidad y de la identidad política y subjetiva, como producto de la experiencia extrema de esos años, que lee el pliegue entre sueño, utopía y mistificación y mantiene la conflictividad abierta, como una formulación anti-totalitaria desde su planteo mismo.

Bibliografía

- Dalmaroni, Miguel (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*, Mar del Plata - Santiago de Chile, Melusina / Ril editores.
- Goldar, Ernesto (1971). *El peronismo en la literatura argentina*, Buenos Aires, Freeland.
- Jorge, Gerardo (2009) "Si no hay variación, hay muerte (entrevista a Leónidas Lamborghini)", *El niño Stanton*, N° 7, junio de 2009: 66-85.
- Lamborghini, Leónidas (1975) *El riseñor*, Buenos Aires, Marano-Barramedi.
- (1971) *El solicitante descolocado*, Buenos Aires, De la Flor.
- (1980) *Episodios*, Buenos Aires, Tierra Baldía.
- (1968) *La canción de Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones Ciudad.
- (2003) *La experiencia de la vida*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- (1968) *Las patas en las fuentes*, Buenos Aires, Sudestada.
- (2010) *Mezcolanza*, Buenos Aires, Emecé.
- (1972) *Partitas*, Buenos Aires, Corregidor.
- Porrúa, Ana (2001) *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Prieto, Martín (2006) *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus.
- Prieto, Martín (2010) "Poesía y peronismo: un episodio en la historia de la literatura argentina", *La Biblioteca*, N° 9-10, Edición Bicentenario, 2010: 174-187.