

Entre el juego y la deriva: dos poéticas de la errancia

Malena Pastoriza¹
Julieta Novelli²

67

“Las fuerzas de libertad que se hallan en la literatura no dependen de la persona civil, del compromiso político del escritor [...] ni incluso del contenido doctrinario de su obra, sino del trabajo de desplazamiento que ejerce sobre la lengua”.

Roland Barthes, *Lección inaugural*

En el número 4 de la revista *DoDó*, publicado en 2007, se encuentran casualmente Leónidas Lamborghini y Fernanda Laguna. La entrevista a Lamborghini realizada por Ariel Gangis es seguida por la nota de Luciana Delfabro sobre Laguna. Las voces de ambos poetas, cercanas a la vez que distantes,³ invitan a los lectores a imaginar sus mundos: sus impulsos, sus

¹ Malena Pastoriza es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente, se encuentra realizando su doctorado sobre las obras de Leónidas Lamborghini y Juan José Saer con una beca de finalización del CONICET. Su lugar de trabajo es el Centro de Teoría y Crítica Literaria, del Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanas (UNLP).

² Julieta Novelli es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Becaria doctoral de la UNLP. Su tesis trabaja con la obra de la poeta argentina Fernanda Laguna y poesía de los noventa. Su lugar de trabajo es el Centro de Teoría y Crítica Literaria, del Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanas (UNLP).

³ Ha sido ampliamente señalada la influencia de la obra de Leónidas Lamborghini en las producciones de los y las poetas de los noventa, entre quienes se inscribe el nombre de

obsesiones, sus persistencias. Lamborghini y Laguna, reunidos fugazmente en las páginas de *DoDó*, coinciden en situar su obra allí donde no se la espera, siempre más acá o más allá de lo poético.⁴ Si en Leónidas, desde 1955, el poema irrumpe como un discurrir desenfrenado, alérgico a toda adherencia, evitando que las palabras *cuajen* y se espesen, la apuesta de Fernanda por un arte de la inmediatez desplaza en su escritura la idea del “escribir bien”. Ambas obras vienen a incomodar las etiquetas críticas que intentan describirlas; se trata de búsquedas poéticas que rehuyen de las clasificaciones genéricas, que se resisten a una lectura condescendiente con lo establecido. De sus primeros poemas, cuenta Lamborghini que le decían que “eso no era poesía. Me decían que era confuso, que no se entendía” (p. 55); mientras que Laguna manifiesta lo ajenos que le resultan los comentarios críticos que deslindan en su obra la pintura de la escritura o la curaduría, porque “para mí, es todo una sola cosa” (p. 57). Desplazamientos que se condensan con claridad en la máxima enunciada por Lamborghini: “si el poeta es poeta no hay escuela, no hay encasillamientos” (p. 55).

68

Consideramos que este encuentro, aparentemente azaroso, es sin dudas productivo; en las obras de Lamborghini y Laguna encontramos una concepción común del poema como lugar del errar en el doble sentido del término: como espacio abierto a la equivocación y, también, como notación de la errancia de una escritura que genera el efecto de estar *haciéndose* mientras se escribe. La obra de Laguna, como veremos, inventa una forma inédita de seguir produciendo que no puede pensarse si no es atravesada por la interrogación e invención incesante de distintas formas de hacer: poesía,

Fernanda Laguna. La recuperación de la figura de Lamborghini en esa década se vincula principalmente con la reivindicación del modo en que su poesía se desplazaba de la lírica hacia la “anti-lagrimita”, de la retórica revolucionaria hacia la parodia, la mezcolanza y lo plebeyo (YUSZCZUK, 2011; BOSOER, 2017). Sobre el rol de *Diario de poesía* en este proceso, ver nota al pie n° 8.

⁴ La nota sobre Leónidas es acompañada por una serie de fotos del poeta en un sillón marrón claro aterciopelado, acompañado de un perro abrigado con una capa roja. Ni el perro ni Leónidas parecen quedarse quietos, las fotos los retratan fuera de foco, superpuestos, parándose o sentándose. En la página siguiente, como si mirara en espejo el retrato de Lamborghini, una foto de Fernanda Laguna sentada en el piso de una terraza ocupa la página completa. La segunda foto de Fernanda la retrata sentada ante una mesa de azulejos blancos, con una strelitzia en la mano que pone en escena la ironía con la que Laguna y las poetas Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman se vinculan con la sensibilidad de la “poetisa” (PALMEIRO, 2011, p. 259); esto puede verse, como señala en la entrevista, en los seudónimos de Laguna –Dalia Rosetti–, de Bejerman –Lirio Violetski– y de Cecilia Pavón –Margarita Romero–.

libros, espacios. A su vez, la urgencia de escribir para publicar, presente en sus primeras ediciones, motiva el ejercicio de una espontaneidad –sostenida con variaciones en sus últimos libros– que mantiene el poema en estado de borrador: no hay tiempo de reescribir, se prefiere seguir produciendo. En Lamborghini, en cambio, la escritura se sostiene en una errancia que se caracteriza por la repetición nunca igual a sí misma: los mismos versos se reescriben, se multiplican y se vuelven a publicar, una y otra vez. Desde su primera aparición en 1955 como *Saboteador arrepentido* hasta su edición en 1971 como *El solicitante descolocado*, el poema se amplía de manera descomunal: de ciento cincuenta versos iniciales en una plaqueta de unas pocas hojas pasa a tener una extensión de 144 páginas.

A continuación, nos proponemos leer estos movimientos en algunas zonas de las obras de Leónidas Lamborghini y de Fernanda Laguna, partiendo de las nociones de obcecación y desplazamiento que Roland Barthes despliega en *Lección inaugural*. Obcecase y desplazarse, sugiere Barthes, van de la mano, en la medida en que “[o]bcecase quiere decir en suma mantener hacia todo y contra todo la fuerza de una deriva y de una espera. Y precisamente porque se obceca es que la escritura es arrastrada a desplazarse” (BARTHES, 2015, p. 103). Para Barthes (2015, p. 73), el desplazamiento es una “subversión sutil” (*El placer del texto*), uno de los efectos de las políticas del *despoder* de la literatura, que resisten y desvían los efectos del poder del discurso.⁵

69

La escritura como errancia

Leónidas Lamborghini⁶ publica su primer poema en 1955, una plaqueta titulada *Saboteador arrepentido*, poema germen que se continúa en

⁵ Seguimos la valiosa conceptualización sobre el poder en/de la literatura en la obra barthesiana que realiza Alberto Giordano en *Roland Barthes: literatura y poder* (1995), y que en este punto vincula el desplazamiento barthesiano con la noción de “disidencia” en Miguel Morey y con la idea de “devenir imperceptible” de Deleuze y Guattari. Ver especialmente el apartado “El poder de un lenguaje inútil”. Sugiere allí Giordano (1995, p. 48): “no parece un exceso afirmar que toda la obra de Barthes puede definirse como un intento sostenido, obcecado, por inventar, desde la literatura y la crítica literaria, políticas de resistencia a las ‘arrogancias’ del poder que no se reduzcan a las formas de la oposición directa, es decir, a la contradicción o a la impugnación de ese poder [...]. Políticas discretas, que rehúyen la euforia y la histeria de los enfrentamientos”.

⁶ Leónidas Lamborghini nació en el barrio porteño de Villa del Parque en 1927. Luego de estudiar unos años de Agronomía en la UBA y de trabajar como tejedor en una fábrica

Al público (1957), *Al público. Diálogos 1 y 2* (1960), *Las patas en las fuentes* (1965), y que en 1972 es integrado junto con *La estatua de la libertad* y *Diez escenas del paciente* en *El solicitante descolocado*.⁷ Así, entre mediados de los cincuenta y principios de los setenta el extenso poema protagonizado por el Saboteador y el Solicitante no cesa de escribirse y reescribirse, como si su primera aparición en 1955 hubiera puesto en marcha un movimiento que ninguna publicación pudiera detener.⁸

Esta pulsión por volver a escribir el mismo poema, sostenida a lo largo de tantos años, contrasta con la escasa y poco auspiciosa repercusión que tuvo su primera circulación. En *Variaciones vanguardistas*, Ana Porrúa refiere la recepción casi nula de este poema, que osciló entre la indiferencia y la reprobación, al ser calificado de “bestia disonante”, o “este monstruito en el que el yo lírico no aparecía” (PORRÚA, 2001, p. 18). Asimismo, en *el 60*, en una antología con textos de 119 poetas nacidos entre 1919 y 1948,⁹ el editor y compilador Alfredo Andrés rescata la figura de Lamborghini y expone el silencio que acompañó la aparición de sus primeros textos: “los [libros] de Lamborghini se movieron dentro de un área menor [...]. La primera publicación de este poeta [...] tomó contacto con el desconocimiento público en 1955” (ANDRÉS, 1969, p. 8). En 1996, en el n.º 38 de *Diario de poesía*, dentro de un dossier sobre la obra de

textil, se dedicó al periodismo y a la poesía. Fue redactor del diario *Crítica* y participó de manera asistemática de las reuniones del grupo vanguardista “poesía buenos aires”, en cuyo sello editorial publicó uno de sus primeros títulos, *Al público*, en 1957. Estuvo a cargo por un breve período de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires durante el gobierno de Héctor Cámpora, y en 1977 se exilió con su familia en la Ciudad de México. Volvió a la Argentina en 1990, donde residió hasta su muerte, en 2009. Publicó más de una veintena de libros de poesía, novelas, obras teatrales y ensayos.

⁷ La edición de 1971 se abre con la siguiente nota firmada con las iniciales del autor: “En *El solicitante descolocado* se propone la lectura de *Las patas en las fuentes*; *La estatua de la libertad*, reelaborada ahora totalmente; y las *Diez escenas del paciente*, hasta el momento inéditas, como un solo y único poema, delirio que mira y en el que se mira la realidad política del país y Latinoamérica. También, una ‘commedia’ a su modo”.

⁸ En la introducción a *El genio de nuestra raza, las reescrituras* Gerardo Jorge relaciona la incesante reescritura de la obra con el rechazo a la idea de “versión definitiva”: “La reescritura está sucediendo constantemente, incluso en el momento de ‘terminar’ un texto. Su poesía busca, a través de distintos procedimientos, la forma de una ‘obra abierta’” (2016, p.13).

⁹ Como se evidencia desde el título elegido para esta antología y la cantidad de poetas incluidos, el proyecto llevado a cabo por Andrés se propone agrupar y describir el estado de la poesía durante la década del sesenta en Argentina. Parte de la hipótesis de que hacia el final de esa década se habrían vuelto perceptibles ciertos rasgos poéticos comunes, lo que permitía postular la existencia de una “generación del 60”. En *Breve historia de la literatura argentina*, Martín Prieto pone en cuestión que haya algo así como una nueva generación en los sesenta, o un cambio respecto a la poesía conversacional.

Lamborghini,¹⁰ Daniel Freidemberg abre su contribución con una imagen que pretende dar cuenta de esta insistencia de la poesía lamborghiniana, en un ámbito de escasa repercusión: como Odiseo Confinado –personaje de su poemario homónimo de 1992–, Lamborghini sería “una especie de insociable navegante de la escritura sordo a toda sirena que no sean sus propias obsesiones” (FREIDEMBERG, 1996, p. 13). Como “elemento extraño injertado en un cuerpo que lo contiene sin poder y tal vez sin querer asimilarlo”,¹¹ la poesía de Lamborghini, asegura Freidemberg (1996, p. 14), fue haciéndose su lugar a partir de algunos acontecimientos autorizadores: por un lado, la adopción, por parte de la intelectualidad, del peronismo revolucionario en los setenta –para el cual los poemas de Lamborghini podían resultar una adecuada expresión–; por otro lado, el ingreso del paradigma estructuralista de la mano del grupo de la revista *Literal* y el impacto de la literatura de su hermano Osvaldo –que ofrecieron modos más productivos de leer lo que Leónidas venía haciendo hacía más de veinte años–.

71

A las imágenes convocadas por Freidemberg, que reparan tanto en la persistencia de la búsqueda lamborghiniana como en su ajenidad respecto de la poesía de la época, podría sumarse otra, que permita pensar la conjunción de la obstinación de su proyecto y el carácter móvil, en constante movimiento, de su obra: la de un niño que juega su propio juego, correteando por un espacio que a sus ojos se transforma en otra cosa, en un

¹⁰ Los jóvenes poetas de *Diario de poesía*, entre quienes se destacan Daniel Samoilovich, Diana Bellessi, Jorge Fondebrider, Daniel Freidemberg, Martín Prieto, Daniel García Helder y Elvio Gandolfo, realizaron una rigurosa labor crítica de revalorización de obras de poetas de generaciones anteriores, como las de Juan L. Ortiz, Leónidas Lamborghini y Aldo Oliva (sobre este punto, véase MATTONI, 2015). A su vez, cabe destacar la importancia de *Diario de poesía* como instancia de promoción de nuevos poetas, entre los que se encontró la figura de Fernanda Laguna. De hecho, son Daniel García Helder y Martín Prieto los primeros en inscribir a Laguna como “poeta de los noventa” en “Boceto N°2 para un... de la poesía argentina actual” (1998) y será en el número 47 de *Diario de poesía*, en 1998, en el que se publicarán poemas de Fernanda Laguna y Gabriela Bejerman junto con textos de Fabián Casas, Martín Gambarotta, entre otros poetas llamados “noventistas”.

¹¹ Lo que en el artículo “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman” publicado en el tomo X de la *Historia crítica de la literatura argentina*, el mismo Freidemberg (1999, pp. 201-202) describe en estos términos: “la poesía de Lamborghini nace como [...] una radical falta de pertenencia al cuerpo de la poesía argentina existente, en la que con los años terminará por insertarse, no por haber cedido en su propuesta original sino por las modificaciones que, en buena parte como efecto de la propia presencia de Lamborghini, se produjeron en ese cuerpo”.

mundo con reglas imaginarias a las que se somete sin resistencias.¹² Recordemos que, en *Lección inaugural*, Barthes imagina para la escritura un método de juego definido por la obcecación y el desplazamiento. Obcecar y desplazarse son dos modulaciones de un mismo impulso, la deriva, cuya potencialidad radica en sustraerse, haciendo trampas, de las intimidaciones del lenguaje como poder.

Nos interesa, entonces, indagar el modo en que se inscribe esta dinámica entre la obcecación y el desplazamiento en *El solicitante descolocado*. Unos versos de la segunda parte de *Las patas en las fuentes* ofrecen un ingreso posible: “–Errarum / humanum / est.” (p. 79). La operación realizada sobre la frase latina, marcada en ese cambio sutil de la terminación verbal por la nominal (“errarum” donde esperaríamos “errare”), instala una ambigüedad: ¿se trata de un error casual o de un desvío irreverente? El interrogante podría sencillamente despejarse argumentando que en las sucesivas reescrituras y reediciones del poema estos versos se mantienen intactos. Sin embargo, este dato permite enfatizar aún más la dualidad enunciada: el extenso poema protagonizado por el Solicitante Descolocado se mantiene, paradójicamente, suspendido en la inestabilidad. Por un lado, el poema nos enfrenta a una escritura aparentemente caótica, errática y azarosa –que despierta constantemente preguntas del tipo: ¿será un error de tipeo? –; por el otro, en las diferentes publicaciones del mismo texto se percibe la cuidadosa labor de relectura y reescritura que se opera de versión a versión del extenso poema, materializada en pequeñas modificaciones, imperceptibles si no se realiza una lectura comparativa –lo que lleva a preguntarse, ¿qué motiva estas modificaciones mínimas, el agregado o supresión de una palabra, una coma, un verso? –. Los textos publicados no se conciben como definitivos, sino que irrumpen como

72

¹² La metáfora de la poesía como juego aparece inscrita en diversos momentos de la obra de Lamborghini. Citemos, por caso, dos breves textos en prosa incluidos en las últimas páginas de *El riseñor* (1975) titulados “El Combinador” y “El Estro Paródico”; en ellos se ensaya una suerte de teoría de la parodia y de la labor poética. Allí, se enuncia en modo interrogativo: “¿El poema como tablero de juego en el que las palabras mueven el sentido del tema?” (p. 48, negrita en el original). Diferentes críticos han reparado en la figura del juego en su vínculo con lo móvil en la poesía lamborghiniana (véase SERVELLI 2019; FERNÁNDEZ, 2018 y 2019; JORGE, 2016).

huellas de la errancia de una escritura en constante desplazamiento.¹³ Esta tensión da cuenta de una búsqueda peculiar, la de evitar por todos los medios posibles que la escritura *cuaje*, se detenga y se solidifique, es decir, que se vuelva estereotípica, pura repetición muerta. Como confiesa Barthes en *Roland Barthes por Roland Barthes* (2018, p. 84), “no tolera la consistencia [...]; abandona la palabra, la proposición, la idea, tan pronto *cuajan* y pasan al estado sólido, de estereotipo (*stereos* quiere decir *sólido*)”.

Es justamente esta huida del estereotipo la que permite resignificar un recurso reiterado en *El solicitante descolocado*: el anacoluto. Aparentemente contrapuesto al efecto de continuidad que demanda la idea de movimiento incesante, el anacoluto viene a interrumpir *de golpe* el fluir de la escritura. Sin embargo, en la poesía lamborghiniana, la interrupción anacolútica logra el efecto de potenciar el impacto de la palabra que se elide. En palabras de Lamborghini en la revista *DoDó* (p. 55), “Yo utilizo siempre el recurso de cortar de pronto, porque veo más la rama en el muñón que la rama entera [...] queda el muñón, podés ser todo sin decirlo”. Así, lo que no se dice, la palabra esperable, recupera la frescura que las ataduras de lo escrito le quitarían. Tomemos un ejemplo; cuando el Solicitante se encuentra con la manifestación de los “adictos cabeza”¹⁴ en la segunda parte de *Las patas en las fuentes*, el poema dice: “y había allí / manando sangre de muñones / ‘somos los destrozados / los mutilados / la vida por / la vida

¹³ La potencia de la reescritura como errancia en la obra lamborghiniana es llevada al extremo hacia el final de su obra. En *carroña última forma*, libro publicado en 2001, Lamborghini recorre su poesía anterior, desintegrándola en versos brevísimos, compuestos por sílabas o incluso letras. Fernando Molle titula “La reescritura permanente” al prólogo a la primera edición; allí, tirando del hilo de la correspondencia entre reescritura y desplazamiento en términos de vagabundeo, sugiere que: “El poeta da su voz al vagabundo; el vagabundo inicia su camino por desfiladeros zigzagueantes, por calles de palabras [...]. Por estos laberintos, el vagabundo hace un triple recorrido que es uno: por la ciudad, por su propia mente, por su obra. Vagar es ddivaga”. Molle señala que en toda la obra de Lamborghini el procedimiento de la reescritura trabaja contra la rigidez del “arquetipo vuelto estereotipo, sometiendo [las palabras del texto original] a otra sintaxis y a otra combinatoria”.

¹⁴ En el poema, los “adictos cabeza” parodian la calificación de “cabecita negra” que recibían en la época los sectores peronistas. Ya en el prólogo a la segunda edición de *Las patas en las fuentes*, firmado por Juan José Sebreli, se establece esta interpretación: Sebreli (1965, p. 10) destaca que el poema de Lamborghini, un “canto salvaje, caótico, libre”, adopte “la voz del ‘cabecita negra’, convirtiéndose en la expresión subjetiva del resentimiento histórico de una clase alienada”. Asimismo, como desarrolla Martín Servelli en el ensayo “Cinco peronismos de Leónidas Lamborghini”, la filiación de los “adictos cabeza” con el peronismo se vuelve explícita en el poema, al atribuirles los tres pilares de la doctrina justicialista: “económicamente libres / y socialmente justos / tiene y tiene / políticamente soberanos” (SERVELLI, 2019. p. 11-12).

por / cruzando la Gran Plaza” (p. 37). La palabra silenciada es el nombre del líder ausente, exiliado y proscrito: el General Perón. El efecto del “muñón” refuerza la resonancia de ese grito sordo de los manifestantes a la vez que expone el fracaso de la proscripción como intento de erradicar la influencia de la voz de Perón en el contexto político posterior a su derrocamiento; el nombre de Perón sigue allí aunque no se lo pronuncie, jugándole pequeñas trampas al lenguaje, en este caso, refugiado en las mayúsculas de la Gran Plaza.

Así como la interrupción anacolútica moviliza la palabra elidida, en la medida en que le devuelve su vibración y su juego, es necesario reparar en el efecto de otra interrupción que resulta fundante en este poema; nos referimos a los versos iniciales, el comienzo del monólogo del Solicitante en *Las patas en las fuentes*: “Me detengo un momento / por averiguación de antecedentes” (LAMBORGHINI, 1971, p. 9), que se reformula en la segunda parte de *Las patas...*: “Me detengo un momento / en el país de los países” (p. 24). Julio Schwartzman ha reparado en el carácter paradójico de este inicio. En “Poética y política en Leónidas Lamborghini”, un ensayo publicado en *El interpretador* n.º 37-38, afirma que “‘Me detengo un momento’ supone una interrupción; la interrupción, a su vez, presume un movimiento previo” (SCHVARTZMAN, 2012, s/n). Entonces, lo que pone en marcha la escritura es una detención, momentánea, fugaz, en el camino errante que es el poema. El propio Lamborghini ha señalado que la fórmula “Me detengo un momento” reescribe el “Aquí me pongo a cantar” del inicio del *Martín Fierro*: “en el ‘Aquí me pongo a cantar’ hay una detención de un personaje que es un deambulante, un matrero. Por supuesto: si no se detiene, si no se pone a cantar, no hay poema” (LAMBORGHINI, 1995, p. 13).

No es casual que Lamborghini elija situar su escritura en la estela de los maestros gauchescos. Enfrentando la falsa homologación que sus contemporáneos sostenían entre poesía y lírica,¹⁵ sus poemas recuperan una

¹⁵ En “El poder de la parodia”, un trabajo leído durante un Encuentro de escritores en la Universidad del Litoral en diciembre de 1994, publicado en el libro *Historia y Política en la ficción argentina* (1995), afirma Lamborghini (1995, pp. 20-21): “En mi generación estaba la idea de que esos temas no podían ser asumidos por la poesía, que la poesía era algo que estaba aparte. En todo caso, la narrativa, o el teatro, pero la poesía no. Se confundió lírica con poesía. Se olvidó que hay poesía dramática y que hay poesía épica. La

entonación dramática y un ritmo narrativo que halla en la poesía gauchesca, en *El fausto*, de Estanislao del Campo, en el *Martín Fierro*, de José Hernández, en los *Diálogos*, de Bartolomé Hidalgo, y en *El Santos Vega*, de Hilario Ascasubi.¹⁶ Así, en *El solicitante descolocado*, el contrapunto entre voces habilita la risa y lo grotesco, a la vez que da lugar al trazado de un recorrido con tintes épicos: a lo largo del poema, los personajes caminan, deambulan, viajan, exploran. No obstante, sus aventuras tienen poco de heroicas y carecen de un motivo ejemplar; el recorrido toma la forma de un desplazamiento errático, sin rumbo definido. Se trata de personajes bufonescos y marginales que se ven obligados a errar por un espacio que los desorienta.¹⁷ Un espacio inestable, ilógico, contradictorio –un mundo del revés– donde los sujetos no logran hacer pie. Y es justamente esta imposibilidad de hallar un punto fijo lo que termina por convertir la desorientación en una treta: la fórmula “salgo y entro” se repite a lo largo del poema, como un modo de conjurar la inestabilidad, de convertir su fuerza en una deriva.¹⁸ Y así, el poema deviene “lengua en movimiento” (GUSMÁN, 1992).¹⁹

75

poesía era poesía lírica y todo lo demás era tema para novelas, para ensayos, o para escritos políticos. Es decir: era olímpico el lirismo”.

¹⁶ Sobre este punto, ver: LAMBORGHINI, L. *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*, Buenos Aires, Emecé, 2008. Se trata de un ensayo que recupera los contenidos de un seminario dictado por Lamborghini en la UBA, que se tituló “La risa en la poesía gauchesca”. También: “Lo gauchesco como arte bufo”, artículo publicado originalmente el 23 de junio de 1985 en *Tiempo Argentino* y luego incluido en el tomo “La lucha de los lenguajes” de la *Historia crítica de la literatura argentina* en 2003.

¹⁷ En la segunda parte de *Las patas en las fuentes*, el Solicitante, desorientado, se detiene “un momento / en el país de los países”: “– No obstante / tratar de dar / los pasos necesarios // y salgo / y entro // pero no sé / si estoy entrando / estoy saliendo // y hay que bajar / para subir / y si es que sube / baja // y salgo / y entro // y doy tres pasos / adelante / y estoy atrás / y atrás / se está adelante // y nunca / vuelvo al mismo lugar. Nunca / pero se vuelve / siempre / siempre / y salgo y entro y salgo y entro” (LAMBORGHINI, 1971, pp. 24-25).

¹⁸ Es un motivo que aparece con recurrencia en este poema, pero que también se extiende transversalmente a lo largo de toda la obra de Lamborghini. Por ejemplo, el poema “en el camino su”, publicado en *El riseñor* (1975), que reescribe la Marcha Peronista, está formalmente estructurado a partir de la repetición de “salgo y / entro”, con variaciones. Asimismo, podemos hallar esta fórmula en *Verme y 11 reescrituras de Discépolo*, un poemario de 1988, aquí transformada en una frase impersonal, sin sujeto: “...entrar y / salir / de un // ...pue -/ blo... lo // de-más” (LAMBORGHINI, 1988, p.21).

¹⁹ En una reseña de *Odiseo Confinado*, publicada en *El Cronista Cultural* en 1992, que se titula “La respiración del silencio”, Luis Gusmán propone como descripción “justa” del proyecto y de los textos lamborghinianos la palabra torsión. Llama torsión a lo que en Lamborghini “pone en movimiento la operación poética”. La obra de Lamborghini involucra una torsión, afirma Gusmán, en tanto es “la lengua en movimiento”. La imagen convocada es la de Orfeo girando para ver a Eurídice, a la que ha recurrido Maurice Blanchot como descripción del acto literario. En palabras de Gusmán (1992, p. 7): “Torsión en el sentido en que Blanchot define la poesía: ‘Dispersión que como tal encuentra su

A su vez, el motivo “salgo y entro” se articula en el poema con un uso singular de la gerundización. Como es sabido, la gramática define el gerundio como una forma no personal del verbo que expresa la acción verbal en su duración. En este sentido, el énfasis en el movimiento, en lo que se mueve, fluctúa y circula, puede rastrearse en *El solicitante descolocado* en la profusión de gerundios, que aparecen en muchas ocasiones asociados al recorrido del sujeto por un espacio. Así, en el escenario circense del comienzo de *Las patas en las fuentes*, el Solicitante hace su aparición: “entonces entro yo / entrando por el aro” (p. 10). Luego, en su recorrido por la ciudad hacia la Gran Plaza, el Solicitante expresa: “Estoy fumando / como un loco / estoy / vagando como un loco” (LAMBORGHINI, 1971, p. 65), “qué seré / cuando todos / hayan estallado // algo que todavía / siga vagando / vagando / todavía” (p. 68). Por su parte, la voz del sobreviviente del fusilamiento en el basural²⁰ expresa “arrastrándome con ese hilo / con la bala clavada / espina ardiendo / en mi garganta [...]’ [...] Saliendo / saliendo / del basural // dando los pasos / necesarios” (p. 87-88). Más adelante, en la segunda parte de *El solicitante descolocado*, que lleva el título de *La estatua de la libertad*,²¹ un sujeto se desplaza por el interior del cuerpo de la estatua: “Cuando me meto / metiéndome / por dentro / y empecé a / escupir palabras // metiéndome / por ese hueco / ese vacío / a tientas” (p. 93). Proliferan, con insistencia, la repetición de gerundios, que aparecen de a pares, como manifestación del eco que el sonido produce dentro de un espacio hueco: “animándome / animándome // trasgrediendo / trasgrediendo” (p. 98).²² Este deseo de

forma’, oposición entre la coherencia del lenguaje y la división que engendra la dispersión por el efecto de distanciamiento, y de la que surge el espacio móvil donde una nueva poética viene a instalarse”.

²⁰ Uno de los intertextos que Lamborghini reescribe y reelabora en este poema es *Operación masacre* de Rodolfo Walsh. Se trata de la crónica del fusilamiento clandestino de doce civiles en los basurales de José León Suárez (Partido de San Martín, Buenos Aires, Argentina), que tuvo lugar el 9 de junio de 1956, bajo el gobierno de facto de la autodenominada Revolución Libertadora. El solicitante descolocado recupera principalmente la voz de Livraga, uno de los sobrevivientes de la masacre.

²¹ Tal como se adelantaba en la apertura de *El solicitante descolocado*, citada en la nota al pie n.º 5, la versión de *La estatua de la libertad* aquí incluida modifica el poema considerablemente respecto de su primera edición de 1967. Perviven motivos, imágenes y algunos versos, pero se difuminan las referencias espaciales del recorrido, por lo que la trama narrativa se vuelve aún más enigmática.

²² Hacia el final de *La estatua de la libertad*, el poema deviene pura acción, los versos se reducen prácticamente a gerundios: “escupiendo / escupiendo // escarbando / escarbando //

trasgresión se transforma en un parloteo delirante en la tercera y última parte de *El solicitante descolocado*; las *Diez escenas del paciente* asumen la voz de un “demente paciente de paciencia” (p. 115) que, en “la casa llena de ruidos”, se dedica compulsivamente a desovillar. En este sentido, es notable que el último verso del poema, y, por lo tanto, la palabra que cierra el libro, sea justamente un gerundio: “desbordando” (p. 144).

De este modo, el recorrido de *El solicitante descolocado* se figura como una errancia que comienza con una detención, para finalizar “desbordando”. La escritura lamborghiniana pone en juego (hace jugar) aquello que en el interior del sujeto y del lenguaje no cesa de desplazarse.

Errar en el poema

La incomodidad de las primeras lecturas lamborghinianas resuena en la recepción temprana de la poética de Fernanda Laguna,²³ a quien se leyó en vínculo con la llamada *poesía de los noventa*²⁴ y, sobre todo, con una zona de estas poéticas que fue identificada con algo difícil de asimilar, con escrituras al borde del analfabetismo cultural y de la nada. Tales propuestas abrieron una cadena de interrogantes ligados al valor de lo poético: ¿esto es poesía? ¿Desde dónde leer esos versos para sancionarlos como poéticos? (YUSZCZUK, 2011, p. 18, 19).

77

buscando / buscando // imaginando / imaginando // por ese hueco a / tientes” (LAMBORGHINI, 1971, p. 112).

²³ Fernanda Laguna nació en Buenos Aires en 1972. Es artista visual, escritora, curadora de arte y gestora cultural. Entre sus intervenciones en la escena cultural argentina ha fundado, junto a la poeta Cecilia Pavón, el espacio de arte y editorial Belleza y Felicidad que funcionó primero, entre 1998 y 2010, como sello editorial y luego como espacio de arte entre 1999 y 2007. Creó, además, espacios artísticos como *No hay cuchillos sin rosas* (2003), *Tu Rito* (2010), *Agatha Costure* (2013), *el Universo* (2017) y *Para vos...Norma mía!* (2020). En el año 2003, abrió una sucursal de Belleza y Felicidad en Villa Fiorito que continúa en la actualidad. Asimismo, en 2008, Laguna fue una de las fundadoras de la orientación en artes visuales de una Escuela Secundaria en este barrio. Ha ideado, a su vez, junto con Javier Barilaro y Washington Cucurto, la editorial Eloísa Cartonera.

²⁴ Utilizamos la denominación ‘poesía de los noventa’ para referirnos a los poetas argentinos que comienzan a escribir a principios de la década del noventa y que, según el consenso crítico, remiten a poéticas heterogéneas que han propuesto una nueva forma de relacionarse con la literatura del pasado y con la cultura de masas. Dichas poéticas fueron vinculadas con la aparición de nuevas tecnologías, con nuevos formatos del libro y de edición independiente (MOSCARDI, 2016), con nuevas dinámicas de legitimidad y de intercambio dentro del campo artístico: inmediatez entre escritura y edición, autores que editan, comunidades de lectura, red de artistas/editores. La violencia dictatorial en el pasado y la violencia neoliberal de los noventa han sido leídas en estas poéticas como la articulación de una resistencia hacia cualquier totalitarismo, manifiesta en la desconfianza en el lenguaje, en los lugares e identidades disponibles, y en los proyectos posibles (MALLOL, 2017).

En *Una intimidad inofensiva*, Tamara Kamenszain (2016, p. 48) señala que una de las críticas más “feroces” hacia los poetas *noventistas* tuvo lugar en la revista *Hablar de poesía*, desde cuya tribuna se sancionó como facilismo la retórica de ciertas tendencias surgidas en la década. Dicha revista extendió una suerte de “deber ser de la poesía”, a la vez que una denuncia al facilismo de la poesía coloquial de los sesenta,²⁵ a la que se calificó de “antipoesía” (PORRÚA, 2005, p. 58). De esta forma, puede observarse cómo la cuestión de la calidad –buena/mala poesía– organiza una zona de las primeras lecturas que se hicieron de los *poetas de los noventa*. Por su parte, como señalábamos al comienzo,²⁶ *Diario de poesía* apostó por la revalorización de poetas de generaciones anteriores, sin dejar de leer y de legitimar la novedad de la poesía que se estaba escribiendo en esos años como, por ejemplo, la primera plaqueta de Laguna titulada *Poesías* de 1995.

En el caso particular de Laguna es interesante repensar las figuras críticas desde donde se leyeron como poéticos sus versos, tales como la “banalidad” (GARCÍA HELDER y PRIETO, 1997), lo “naïf” (ORTIZ, 2002; PORRÚA, 2003), la “ingenuidad” (MALLOL, 2017) y la “boludez” (RUBIO, 2012). Estas nociones, que persisten no sin concesiones hasta la actualidad,²⁷ ofrecen la posibilidad de pensar la incomodidad de una voz obcecada en aquellas zonas de su poética donde la metáfora parece ausentarse para dar lugar a la pura legibilidad. En efecto, Kamenszain (2016, p. 83) sugiere que en lo aparentemente simple o facilista de los poemas de Laguna puede leerse su germen disruptivo y, agrega, un nuevo

78

²⁵ Cabe señalar que la poesía de Leónidas Lamborghini ha sido leída en el marco de la poesía conversacional. En “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano”, Daniel García Helder ubica a Lamborghini (principalmente sus textos *Saboteador arrepentido* y *Al público*) como el primero de una larga lista de autores que conformarían el “primer ciclo del coloquialismo”, entre 1955 y 1964. Del mismo modo, en *Breve historia de la literatura argentina*, Martín Prieto incluye a Leónidas Lamborghini como representante, junto con César Fernández Moreno, de “la poesía conversacional”, “comunicacional” o “existencial” –en consonancia con la “antipoesía” de Nicanor Parra y su estela latinoamericana–; para Prieto, son *Saboteador arrepentido* y *Argentino hasta la muerte* los textos fundacionales de esta corriente poética.

²⁶ Véase al respecto la nota pie n° 8.

²⁷ La obra poética de Laguna se desplazó desde la incomodidad –cristalizada en las primeras lecturas críticas– hacia el reconocimiento como representante indiscutible de la década. La reubicación de Laguna asoma en la multiplicación de puestas en voz que se acercan a su propuesta poética; en la incorporación de su obra a museos y a programas académicos; y en la cantidad de bibliografía que la toma como objeto. Es decir, ya no se duda sobre el carácter poético de sus producciones, pero la discusión acerca de la calidad permanece.

hermetismo del poema “forzando el decir hasta su grado cero de infantilización inofensiva”. Ante las preguntas sobre qué decir de sus poemas o si hay algo para decir sobre sus versos, la crítica prefirió, entonces, las ideas de “ingenuidad”, “banalidad” y “boludez”, figuras que parecen desatender la potencia que estos versos encierran desde su supuesto facilismo.

No obstante, antes que rechazar dichas figuras, nos parece productivo pensarlas y resignificarlas desde la estupidez barthesiana.²⁸ En el ensayo “La imagen” leído en el Coloquio de Cérisy de 1977, Roland Barthes señala la imposibilidad de eludir la estupidez y la ilegibilidad, dos intimidaciones constitutivas del lenguaje. Para Barthes, el hecho mismo de hablar, de utilizar el lenguaje, nos vuelve estúpidos; es imposible escapar, dado que apenas algo *cuaja* –se sostiene en el tiempo, se repite, se fija– aparece la estupidez. Ante la fatalidad de que cualquier discurso sostenido en el tiempo se torne estúpido –se convierta en un estereotipo y pase a formar parte de la *Doxa*–, la única posibilidad sería, siguiendo a Barthes, asumir la propia estupidez y hacerle trampas a partir de desvíos. De esta manera, podrían retomarse las figuras propuestas por la crítica –“boludez”, “banalidad”, “ingenuidad”– a la luz de la estupidez barthesiana para leer, en la aparente simplicidad de los poemas de Laguna, un modo de hacerle trampas, no solo a la propia estupidez, sino a las ideas sacralizadas y legitimadas –diríamos con Barthes: *cuajadas*– de poesía.

Ahora bien, ¿cuáles son los desvíos que su poética propone? En primer lugar, el errar, en términos de desplazamiento (*Lección inaugural*), como un modo de despegarse de las ideas y lugares fijos. Este movimiento puede observarse con claridad en la entrevista publicada en *DoDó*, especialmente en el fragmento que citamos al comienzo o en la presentación que la entrevistadora decide destacar en la primera página: “artista plástica, escritora y poeta, acaba de abandonar su labor de curadora para ver qué otras cosas suceden” (LAGUNA, 2007, p. 57). Aquí, la curiosidad y la deriva aparecen como búsquedas artísticas ya que, como afirma Laguna

²⁸ En “Qui a peur de la bêtise?” –“¿Quién le teme a la estupidez?”–, la intervención que Françoise Gaillard expuso en la misma mesa del Coloquio de Cérisy de 1977 en que Barthes presentó “La imagen”, la autora propone un análisis de la estupidez barthesiana ligada a las ideas de desplazamiento y a la figura del infante nietzscheano.

unas líneas más adelante, “más triste es quedarse en una idea fija”. Las exploraciones y devenires entre disciplinas, entre escritura y dibujo, por ejemplo, se evidencian en su libro *La princesa de mis sueños* (2018a). El apartado “Carteles de mis diarios íntimos” expone dibujos y frases hechos con marcadores que lejos de aislarse del resto del libro devienen una poesía más en donde la construcción de ese “yo” avanza, se ensancha, hacia una mirada sobre lo poético que no se limita al trabajo con las palabras.

Sin embargo, el desvío no se detiene en el cruce de disciplinas, sino que es también una forma de explorar los discursos y los géneros para hacerlos reaparecer en lugares inesperados, corridos, como la inscripción de rasgos propios del diario íntimo o del género epistolar en sus poemas.²⁹ En esta misma línea, puede leerse la puesta en suspenso³⁰ de los límites de la poesía y la narrativa, en versos divididos en capítulos o, como en la plaqueta *Sueños y pesadillas I* (1999d), un comienzo escrito en verso que continúa en prosa. También se observa esta oscilación genérica en una serie de poemas definidos por el yo lírico como novela o cuento, en la que podemos ubicar, por mencionar algunos ejemplos, los versos titulados “(Este cuento no tiene título)” (2012) o “Esto es un cuento”, de la plaqueta *Salvador Bahía, ella y yo* (1999b). Laguna es consciente de sus experimentaciones ya que, para referirse a éstas, inventa nombres como “Poecuentos” (2018a), “poeprosa” (2012) o “Hotmail Poetry” (2002).

Por otro lado, este movimiento constante se manifiesta en la cantidad y variedad de proyectos que Laguna motoriza,³¹ configurados a partir de uno de los rasgos claves de su obra: la inmediatez. Entre sus primeros proyectos se encuentra *Belleza y Felicidad*³² –editorial y espacio de arte fundados por Laguna y por la poeta Cecilia Pavón–, un proyecto que desde sus comienzos –“se gestó muy velozmente. No fue nada programado”,

²⁹ En relación con este cruce pueden leerse las referencias explícitas al poema como diario íntimo (LAGUNA, 2018a, p. 66) o el poema “Algo se me escapa” (LAGUNA, 2012, p. 105) en el que las estrofas están agrupadas por fechas.

³⁰ La figura de la deriva que retomamos de Barthes se destaca, justamente, por el deseo de huir del estereotipo. Antes que una respuesta reactiva, se propone en términos de distanciamiento o suspensión. Es interesante, además, rastrear la noción de la deriva en textos anteriores de Barthes como “Escritores, intelectuales, profesores” publicado en 1971 en *Tel quel*, donde se propone la forma de la flotación –a propósito de los lugares en los que se fuma kif – como un modo de desorientación, no de destrucción, de la ley.

³¹ Véase al respecto la nota n.º 21.

³² De ahora en más: ByF.

destaca Laguna (2007, p. 57)– subraya su carácter improvisado y el dejarse llevar por la deriva. Los libros editados por ByF consisten en fotocopias abrochadas por la mitad, con textos breves acompañados, en algunos casos, de dibujos, productos de una edición que fue prácticamente simultánea a la escritura porque la prioridad del proyecto era la circulación rápida de los textos. A pesar de que este modo de edición era una práctica común de otras editoriales independientes, lo singular de ByF fue su estilo desprolijo y las marcas de la urgencia: hojas mal abrochadas, errores de tipeo, faltas de ortografía. En *Cartas de amor* (LAGUNA, 2000), leemos: “a travez[sic]” por “a través” o “hambientes[sic]” en lugar de “ambientes” (s/n), por nombrar solo algunos ejemplos de los tantos desplazamientos de la norma ortográfica. Mientras que en *Samanta* (LAGUNA, 1999c) se visualizan errores de tipeo como “me sioento [sic]” (4) en lugar de “siento”; o: “–El otro día recibí [sic] un mensaje” (5) en lugar de “recibí”. Asoma, así, una nueva acepción del errar en términos de equivocación, como observamos en la aparentemente caótica escritura lamborghiniana y la tensión que despiertan sus versos “–Errarum / humanum / est”, entre el error casual y la irreverencia. De esta forma, el libro como objeto, concebido por la editorial ByF, aloja la posibilidad de errar y se distancia de la idea de objeto sagrado, de lujo, para devenir, conveniente a los materiales y a la inmediatez de la edición, en una “cosa barata” (PALMEIRO, 2011, p. 17), “la cosa berreta, de mala calidad”, “amateur” (MOSCARDI, 2016, p.33) que la crítica ha vinculado con la filosofía DIY –Do It Yourself/ Hacelo vos mismo– proveniente del punk, trabajando a partir de lo que se tiene a mano (YUZSZCZUK, 2014; MOSCARDI, 2016). Luego del cierre de la editorial ByF, observamos una reescritura que implica el pasaje a la norma en la edición de *Control o no control* (LAGUNA, 2012) publicada por Mansalva, donde se corrigen la mayoría de las faltas ortográficas, pero persisten algunas ligadas a la acentuación; un recorrido de normalización que continúa con la poesía reunida por la editorial Iván Rosado en 2018.

Pero, en el caso de Laguna, la inmediatez y la desprolijidad no solo están determinadas por el modo de editar, sino que delimitan una

concepción sobre la poesía.³³ El poema no se presenta como un producto acabado, sino como un espacio de búsqueda que pone de relieve este “estar haciéndose”, enfatizando la importancia del hacer por sobre el objeto final, en la medida en que se despega de lo fijo. Así como señalamos el método de juego en Lamborghini, los poemas de Laguna también son un espacio abierto a la experimentación propia del niño (BARTHES, 2015). De hecho, varios de sus poemas fueron leídos en vínculo con el “saber de principiante” que “ingresa en el arte en un estado total de inocencia” (MONTEQUÍN, 2003, p. 39, 40) y con la etapa en la que el niño pregunta el porqué de todo (KAMENSZAIN, 2016).³⁴

El correlato entre esta percepción de la experiencia de escritura como juego y la concepción del poema como borrador se hace visible en las marcas de la urgencia, por ejemplo, en las tachaduras o las enmiendas que aparecen en los poemas de la revista *Ceci y Fer (poeta y revolucionaria)* (PAVÓN, 2002). Allí, versos enteros se presentan tachados con lapicera, corregidos o reescritos al costado, porque lo que no hay es tiempo para corregir ni para revisar. La acción de escribir poesía se vuelve una actividad más, no porque sea sencilla –en varios de sus poemas se construye una voz de poeta vulnerable que no tiene palabras y que no domina su lenguaje–, sino porque no se toma el acto de escribir como una actividad prestigiosa. Más bien se le da a la escritura el mismo tratamiento que a otras actividades cotidianas: “(Uno más...el último antes de ir a buscar a Ramón)” (LAGUNA, 2012, p. 139). Dichas figuraciones de la escena de escritura

³³ La simultaneidad de la escena de escritura con la edición y con otras acciones cotidianas puede visualizarse, como señala Sergio Raimondi (2018), en el uso de gerundios, como en el caso de la plaqueta titulada *La señorita* en donde el yo planea hacer una revolución y dice: “estoy pensando en hacer una revolución” (LAGUNA, 1999a, s/n). Si bien hay muchos ejemplos, elegimos estos versos ya que hacen serie con otros que pueden encontrarse en la revista *Ceci y Fer* (PAVÓN, 2002, p. 36): “Yo/ acá/ voy a estar comandando una/ revolución”. Aquí otra vez el uso del gerundio marca el deseo de la revolución superpuesto con otros deseos que hacen que el foco se pierda, tematizando la fuerza propia de la obcecación: la deriva constante. Es interesante, además, destacar en ambos poemas el desplazamiento que propone Laguna respecto del discurso militante ya que el “yo” se desentiende de la imagen convencional de poeta política y se dispone a hacer una revolución que llegará sola, sin consignas claras, que tendrá lugar entre otras acciones, y será “sin violencia” (LAGUNA, 1999a, s/n).

³⁴ Afirma Kamenszain (2016, p. 43): “Aquí el ritual de iniciación y el hecho mismo de estar escribiendo se superponen. Es como si el que escribe se hubiera quedado tildado en su etapa autoral de aprendizaje y hubiera naturalizado ese momento de novedad que ahora se sostiene en el tiempo. El efecto que se genera es el de una infancia permanente, una inocencia extrema”.

subrayan una idea desbaratada de poesía que cuestiona su sacralidad y la torsiona. Leemos en otro de sus poemas: “Tengo poco tiempo para escribir el mejor poema de mi vida/.../ Tengo 5 minutos” (LAGUNA, 2012, p. 92). En estos versos, la acción de escribir se intercala dentro de las urgencias, a la vez que se le concede muy poco tiempo, cinco minutos que entran en contraste con la pretensión de escribir “el mejor poema de mi vida”. Si el poema alude a la posibilidad de escribir ya no un poema, sino el mejor poema en cinco minutos, entonces: ¿cuánto se tarda en escribir el peor poema?, ¿cuánto se tarda en escribir un poema que esté más o menos bien? Un “ratito”, responden otros versos de Laguna como un modo de disputar la legitimidad de lo poético: “Y qué lindo que tengo este ratito para escribir,/ para hurgar dentro de mis emociones/ y probar escribir algo que esté más o menos bien” (LAGUNA, 2012, p. 118). La poética de Laguna nos fascina, tal como la estupidez barthesiana, desde su obcecación. Se trata de poesía que se escribe como se puede, con poco tiempo, como un juego, muchas veces simulando la falta de ideas,³⁵ trazando una vía de distanciamiento respecto de las lecturas que empuñan, ante el desconcierto, la calidad como valor:

Hoy le decía a alguien que no creo que escriba bien
 que lo que hago es otra cosa.
 Tal vez haga muy bien lo mío
 que es que me chupe un huevo todo esto.
 (LAGUNA, 2018a, p. 91-92)

Conclusión

En este trabajo, nos hemos propuesto describir cómo en las obras de Leónidas Lamborghini y Fernanda Laguna sobreviene la obcecación como una táctica de desplazamiento ante las ideas legitimadas, *cuajadas*, de poesía. Si en su rechazo ante la solemnidad de la lírica, Lamborghini se saltea más de un siglo para reclamarse contemporáneo de los maestros gauchescos, y escribir desde allí un poema errante, en el que las voces y los

³⁵ El poema “Enter” comienza repitiendo la palabra “enter” y agrega: “Con un enter más/ el poema se hace más largo/ y si hacemos/ enter/ enter/ enter/ enter/¿Se escribe así enter?/ No sé/ igual se entiende...” (LAGUNA, 2018b, p. 92). Como si la única posibilidad de hacer que el poema avance fuese escribir el gesto del vacío del verso, lo que se debería apretar después de escribir la/s palabra/s que acá falta/n de cada verso, y repetirlo, simulando no conocer siquiera cómo se escribe el término.

personajes son sometidos a la deriva de una: “lengua en movimiento”; Laguna apuesta al corrimiento de los límites –disciplinares, genéricos, ortográficos– para instalarse en el presente con una pregunta que no se reduce a cómo escribir o cómo editar, sino que más precisamente se refiere a qué camino seguir para hacer –errando– arte.

El encuentro azaroso de Lamborghini y Laguna en las páginas de *DoDó* deviene una posibilidad para recuperar los movimientos de desvío que estas voces irreverentes practican; cada uno desde búsquedas formales marcadamente diferentes, pero acompasados en los vaivenes del niño y de la niña que ensayan en el poema el método de juego barthesiano, como un modo de evitar que las imágenes –de poeta, de poesía, de lírica– se posen sobre ellos y los inmovilicen. Colocarse allí donde no se los espera, como dice Barthes, es un modo de escapar de las repeticiones vacías – ¡estúpidas!– e impedir que se los despoje del deseo y del goce de escribir.

REFERENCIAS

AAVV. *Diario de Poesía*. Año 13, n.º 47, primavera, 1998.

ANDRÉS, Alfredo. (comp). *el 60*, Buenos Aires: Editores Dos, 1969.

BARTHES, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural: de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2015.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2018. Traducción y prólogo de Alan Pauls.

_____. “Escritores, intelectuales, profesores”; “La imagen”. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Barcelona: Paidós Comunicación, 1986.

BOSOER, Sara. “Apuntes sobre un archivo plebeyo de la poesía argentina”. *El jardín de los poetas*, Año III, n. 4, pp. 58-74, 2017.

FERNANDEZ, Nancy. “La risa bufa. Copi y los hermanos Lamborghini”. *Landa*, Vol. 7, n. 1, 2018.

_____. “El juego de las formas. Leónidas Lamborghini, Néstor Perlongher”, *Itinerarios*, 30, 2019.

FREIDEMBERG, Daniel. “Leónidas Lamborghini”, en Dossier Leónidas Lamborghini, *Diario de Poesía*, n. 38, 1996.

85

_____. “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman”. Cella, S. (dir.). *La irrupción de la crítica*. Jitrik, N. (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1999, pp. 183 –212.

GAILLARD, Françoise, “Qui a peur de la bêtise?”, en: COMPAGNON, A. (dir.) *Prétexte: Roland Barthes. Colloque de Cérisy*. Paris, Union Générale d’Editions, pp. 273 -297, 1978.

GARCÍA HELDER, Daniel. “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano”. Cella, S. (dir.). *La irrupción de la crítica*. Jitrik, N. (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1999.

GARCIA HELDER, Daniel y PRIETO, Martín. “Boceto nº 2 para un...de la poesía argentina actual”. *Punto de vista* N° 60, p. 13-18, 1998.

GIORDANO, Alberto. *Roland Barthes: literatura y poder*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1995.

GUSMÁN, Luis. “La respiración del silencio”. *El Cronista Cultural*, domingo 8 de noviembre de 1992, p. 7.

JORGE, Gerardo. “20 entradas sobre Lamborghini y sus reescrituras”. En: LAMBORGHINI, L. *Genio de nuestra Raza. Las reescrituras*. Buenos Aires: Mansalva, 2016 [2011].

KAMENSZAIN, Tamara. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2016.

LAGUNA, Fernanda . *La señorita*. (a), *Salvador Bahía, ella y yo*. (b), *Samanta*. (c), *Sueños y pesadillas I* (d). Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 1999.

_____. *Cartas de amor*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 2000.

_____. *Control o no control. Poemas 1999 -2011*. Buenos Aires: Mansalva, 2012.

_____. *La princesa de mis sueños*. Rosario: Iván Rosado, 2018a.

_____. *Los grandes proyectos*. Buenos Aires: Página 12, 2018b.

_____. “El único lugar donde se esconde algo parecido a lo real es en el lenguaje artístico, en lo poético”. [Entrevista cedida a] Luciana Delfabro. *DoDó, vida de artistas*, Buenos Aires, Año 1, n. 4, pp. 56-58, 2007.

LAMBORGHINI, Leónidas. *Saboteador arrepentido*, Buenos Aires: El peligro amarillo, 1955.

_____. *Al público*. Buenos Aires: Poesía Buenos Aires, 1957.

_____. *Al público. Diálogos 1 y 2*. Buenos Aires: New Books, 1960.

_____. *Las patas en las fuentes*. Buenos Aires: Perspectivas, 1965.

_____. *La estatua de la libertad*. Buenos Aires: Alba ediciones, 1967.

86

_____. *El solicitante descolocado*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1971.

_____. *El riseñor*. Buenos Aires: Marano –Barramedi, 1975.

_____. *Verme y 11 reescrituras de Discépolo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

_____. “El poder de la parodia”. En DELGADO, Sergio (editor). *La Historia y la Política en la ficción argentina*. Universidad del Litoral, 1995.

_____. “Lo gauchesco como arte bufo”. Schvartzman, J. (dir.). *La lucha de los lenguajes*. JITRIK, N. (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2003. Impreso.

_____. *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*. Buenos Aires, Emecé Editores, 2008.

_____. “El poeta debe jugar con lo suyo y jugarse a eso: debe llegar a entender su juego”. [Entrevista cedida a] Ariel Gangis. *DoDó, vida de artistas*, Buenos Aires, Año 1, nro. 4, pp. 52 –55, 2007.

MALLOL, Anahí. *Poesía argentina entre dos siglos: 1990 –2015*. Buenos Aires: EDULP, 2017.

MATTONI, Silvio. “Diario de Poesía: un reportaje universal”, en *El matadero*, n° 9, pp. 47-54, 2015.

MOLLE, Fernando. “La reescritura permanente”. En LAMBORGHINI, Leónidas. *Carroña última forma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2001.

MONTEQUIN, Ernesto. “Estertores de una estética” en: *ramona. Revista de artes visuales* N° 31, p. 34-40, 2003.

MOSCARDI, Matías. *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales independientes en la década de los noventa*. Mar del Plata: Puente Aéreo Ediciones, 2016.

ORTIZ, Mario. “Hacia el fondo del escenario”. En *Vox Virtual* 11/12, s/n, 2002. Disponible en: <http://www.proyectolux.com.ar/virtual_11_12.htm>.

PALMEIRO, Cecilia. *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título, 2011.

PAVÓN, Cecilia. *Ceci y Fer (poeta y revolucionaria)*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 2002.

PORRÚA, Ana. *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2001.

_____. “Volver al pasado: una nueva lectura de los clásicos”. *Revista del CELEHIS* n° 15, p. 157 –170, 2003.

_____. “La *novedad* en las revistas de poesía: relatos de una tensión especular” en *Orbis tertius*, vol.10, n° 11, p. 57-72, 2005. Disponible en: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/10503>>.

87

PRIETO, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.

RAIMONDI, Sergio. “Las comandantas. Sobre la poesía de Fernanda Laguna”. *Revista Mancilla* número 15. Buenos Aires, 2018.

RUBIO, Alejandro. “Contratapa”. En LAGUNA, Fernanda, *Control o no control*. Buenos Aires: Mansalva, 2012.

SCHVARTZMAN, Julio. “Poética y política en Leónidas Lamborghini”. *El interpretador* no. 37-38, 2012.

SERVEELLI, Martín. *Cinco peronismos de Leónidas Lamborghini*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2019.

YUSZCZUK, Marina (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* [en línea]. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, 2011.

_____. “Son o se hacen’: performance poética y performance de género en Belleza y Felicidad”, en Garbatzky, I. (coord.) “Dossier: Performances poéticas/ poéticas de la performance”, *Badebec* N.º 07: 222-240. Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2014.

Resumen: El artículo se propone leer en conjunto las obras de Leónidas Lamborghini y Fernanda Laguna, en las que se inscribe una concepción común del poema como lugar del errar en el doble sentido del término: como espacio abierto a la equivocación y, también, como escritura de una errancia. Para ello, recuperamos las nociones de obcecación y desplazamiento que Roland Barthes formula en *Lección inaugural de la Cátedra de Semiología Literaria*.

Palabras clave: errar; Leónidas Lamborghini; Fernanda Laguna; Roland Barthes

Abstract: This article performs a comparative reading of the works of Leónidas Lamborghini and Fernanda Laguna, from the assumption that they both conceive the poem as a place to *errare* in both senses of the term: as a place open to mistakes and, also, as the writing of the act of wandering. As a starting point, we refer to what Roland Barthes names as *to persist* and *to shift ground* in the *Lecture in Inauguration of the Chair of Literary Semiology*.

Keywords: err; wander; Leónidas Lamborghini; Fernanda Laguna; Roland Barthes

Recibido em: 30/09/2021

Aceito em: 13/11/2021