

**¿Un lenguaje “franciscano” frente al exilio y la dictadura?  
Algunas notas sobre *Circus* de Leónidas Lamborghini**

Gerardo Jorge  
CONICET - Universidad Nacional de las Artes  
gerardjorge@yahoo.com.ar

**Resumen:**

En este texto se propone una lectura del libro *Circus* del poeta argentino Leónidas Lamborghini, obra escrita durante el exilio de su autor en México, fechada en el significativo lapso 1977-1983, y publicada en Argentina en 1986. Se ubica al libro en el contexto de la obra de su autor, pero también en una discusión de la cultura argentina alrededor de imperativos planteados para la poesía y para el lenguaje en la posdictadura. Se sostiene que la obra puede leerse como una *summa* donde se decantan y presentan de forma sintética ideas e imágenes de más de veinte años de trabajo del poeta, y también como exponente de una poética de la brevedad y la austeridad, que plantea un “franciscanismo” poético en respuesta a la experiencia del exilio y la dictadura, oponiéndose a lujos y excesos de lenguaje. Por fin, se evocan algunos discursos vinculados con su recepción, y se llama la atención sobre la amplitud de las experiencias poéticas realizadas por Lamborghini en el exilio, que muestran la centralidad de la noción de “juego” en su obra, y cuestionan su pertenencia a cualquier programa o posición fija.

**Palabras clave:** Lamborghini; exilio; dictadura; lenguaje; poesía

**A "Franciscan" language in the face of exile and dictatorship?  
Some notes on *Circus* de Leónidas Lamborghini**

**Abstract:**

This text makes a reading of the book *Circus* by the Argentine poet Leónidas Lamborghini, a work written during the exile of its author in Mexico, dated in the significant period 1977-1983, and published in Argentina in 1986. The book is placed in the context of Lamborghini's work, but also within a discussion of Argentine culture around imperatives posed for poetry and language in the post-dictatorship. It is argued that the work can be read as a *summa* where ideas and images from more than twenty years of the poet's work are decanted and synthetically presented, and also as an exponent of a poetics of brevity and austerity, which proposes a poetic "Franciscanism" in response to the experience of exile and dictatorship, and opposes luxuries and excesses of language. Finally, some speeches related to its reception in the eighties are evoked, and attention is drawn - nevertheless - to the breadth of the poetic experiences carried out by Lamborghini during his exile, which show the centrality of the notion of "play" in his work, and question his membership in any program or fixed position.

**Keywords:** Lamborghini; exile; dictatorship; language; poetry

Fecha de recepción: 11/ 11/ 2021

Fecha de aceptación: 16/ 11/ 2021

La experiencia del exilio está en el centro de la segunda etapa<sup>1</sup> de la obra de Leónidas Lamborghini, quien escribió una importante cantidad y diversidad de obras durante su estancia en México de 1977 a 1990. Entre esos libros, que se irían publicando a lo largo de las décadas del ochenta y del noventa<sup>2</sup>, uno se destaca por su relación con la situación simultánea de exilio del poeta y dictadura en su país de origen, y se trama con discusiones que se abrirían en la cultura argentina en los años siguientes. Ese libro, *Circus*, se publicó en 1986 y lleva un llamativo subtítulo: “(México 1977-1983)”. La marcación es significativa porque indica el lapso exacto de superposición de dos experiencias: una, causada por un condicionamiento sociohistórico (la dictadura), pero de índole finalmente personal: el exilio en México a partir de 1977; otra, de carácter colectivo (la dictadura en Argentina, que se instala en 1976 y concluye en 1983). La referencia del libro a esa doble situación se vuelve más elocuente si se toma en cuenta que Lamborghini fechó otras obras de esos años de una manera más general, como pertenecientes al “período mexicano”, sin más precisiones, o bien datándolas en un año puntual, o asignándoles otro lapso como el que ubica a *Odiseo confinado* en un fleje entre el exilio y el retorno al país.<sup>3</sup> Escrito -en cambio- puntualmente en el período en el que el exilio del poeta coincidió con el desarrollo de la dictadura en su

---

1 En distintas ocasiones, como instrumento para pensar los movimientos de ideas, procedimientos y posturas que se dan en la obra del poeta, hemos propuesto considerar la existencia de tres grandes etapas o momentos en la obra de Leónidas Lamborghini. Un primer momento estaría marcado por la saga (“épica de la derrota”) peronista, y se abriría con la plaqueta *Saboteador arrepentido* (1955), para cerrarse con *El solicitante descolocado* (1971); la segunda etapa, inaugurada por *Partitas* (1972), aunque anticipada por *La Canción de Buenos Aires* (1968), se organizaría alrededor de las nociones de reescritura y juego, y -atravesada por un lenguaje más seco y balbuceante, y menos referencial- culminaría en *carroña última forma* (2001), obra donde el trabajo de reescritura intrusiva o material se vuelve sobre la propia poesía del autor. Por fin, de 2001 hasta la muerte del poeta en 2009, quedaría establecida una tercera etapa que no tiene un único rasgo dominante, pero que retoma aspectos de los momentos anteriores, y jerarquiza tópicos como la vejez y la crítica de lo dogmático (planteada incluso a nivel religioso). Se pueden encontrar distintas formulaciones de esta propuesta de lectura panorámica en: Jorge, Gerardo. “La poética de la reescritura en Leónidas Lamborghini: significación cultural y vínculos con poéticas de la traducción ‘posesiva’ en la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX” en: *Caracol*. Vol. 1 No. 5 (2013): 140-177; y en: Jorge, Gerardo. “20 entradas sobre Lamborghini y sus reescrituras” en: Lamborghini, Leónidas. *El genio de nuestra raza. Las reescrituras*. Buenos Aires: Mansalva- Ediciones Stanton, 2015.

2 Lamborghini se exilia en México en el año 1977 y el primer libro que publica desde allí es *Episodios* en 1980, editado por Fogwill en su notable sello Tierra Baldía. *Episodios* no es estrictamente un libro de material “nuevo”, sino que recupera gran parte de *El riseñor*, obra editada en 1975 por una pequeña editorial (Marano-Barramedi) que -al parecer- tuvo poca circulación debido a la complicada situación del país al momento de su lanzamiento; también incluye poemas de *La Canción de Buenos Aires*. A los textos de *El riseñor* y *La Canción...*, que en algunos casos retitula y reorganiza, *Episodios* agrega otros nuevos, entre ellos el importante y extenso “Cíclope” y “El monólogo de la marioneta”, cuya escritura podría haberse dado ya en el exilio. A continuación, durante las dos décadas siguientes (hasta 1999, por lo menos), Lamborghini publicará textos escritos fuera del país, que se irán entrelazando con otros compuestos ya a su retorno a Argentina. Los libros escritos total o parcialmente en México incluyen, así, *Episodios* (1980), *Circus* (1986), *Verme* y *11 reescrituras de Discépolo* (1988), *Odiseo confinado* (1992), *Tragedias y Parodias I* (1994), *Personaje en penehouse* (1999) y *El jardín de los poetas* (1999). Sobre otros materiales no tenemos la certeza de que no hayan sido acometidos en parte en México, es decir que la lista de textos creados en el exilio podría ser mayor; pero nos limitamos a consignar aquellos que Lamborghini declara explícitamente haber escrito durante el llamado “período mexicano”.

3 En la solapa de la edición de Van Riel del *Odiseo confinado*, se consigna que el texto fue escrito “parte en México, parte en la Argentina, entre 1989 y 1991”. Lamborghini regresó a la Argentina en 1990.

tierra natal, *Circus* encontraría al publicarse una recepción positiva en un conjunto de poetas y lectores argentinos, como puede reconstruirse en distintas notas y encuestas. Es más: resulta tentador pensar a este libro como expresión de una de las posiciones más claras que se esbozarían en la discusión poética y cultural de la posdictadura: la propuesta de una poesía breve, de voz baja, de lenguaje austero, distanciado, incluso minimalista, sin heroísmos, como modo pertinente para trabajar en una época marcada por experiencias extremas. Sin embargo, esa misma adscripción deberá ser puesta en contexto, para no perder de vista los vastos alcances de la obra de Lamborghini.

## 2

*Circus* es un libro de cuarenta y ocho poemas breves de extraordinaria homogeneidad. Pertenece a un tipo de obra -dentro de la producción de Lamborghini- organizada por un procedimiento y por un formato casi fijo de poema. Retomando un pie o fórmula que ya había organizado un libro anterior (*La Canción de Buenos Aires. Responso para porteños*, 1968), Lamborghini presenta aquí un conjunto de poemas que se caracterizan por empezar -en todos los casos- con la fórmula “Como el que” (que supone la elisión del *yo*, y la postulación de una situación de parecido y desdoblamiento *per se*). Los textos completan su desarrollo con escenas mínimas, acciones o situaciones que se presentan en una primera estrofa y luego se varían siguiendo una lógica de juego y permutaciones. El libro se acerca al modelo de *La Canción...*, pero de algún modo lo transforma y pone al servicio de otra cosa, puesto que, por un lado, en la nueva propuesta desaparecen partes del esquema de 1968 (ahora, no hay un estribillo entre las estrofas en casi ningún caso; y nunca se usa el *punte* que anticipaba los remates); y, por otro, como efecto de esa contracción estructural, los poemas son más cortos y no incorporan contrastes de tono y sentido como los que se daban entre estrofas y estribillos en aquel libro.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> *La Canción de Buenos Aires. Responso para Porteños* es un libro que Lamborghini publicó en 1968, por Ediciones “Ciudad”. Se trata de una obra que inaugura el uso de un modelo de poema y de una muletilla dentro de la escritura lamborghiniiana: todos los poemas comienzan con la muletilla “Como el que...” y presentan a continuación, en la estrofa, una escena que se irá variando de acuerdo a un patrón permutacional de las partes. Sin embargo, a diferencia de lo que sucedería en *Circus*, estos poemas tienen también otros dos componentes “fijos”, por así decirlo: un estribillo que se repite entre las estrofas y al final del poema, ocupado casi siempre por una frase motivacional o estereotipada, publicitaria, en todo caso, “modélica” (“una buena presencia es la llave del éxito”, “a la luz de la luna”, etc.) que en su insistencia contrasta con las escenas más desencantadas y repetitivas que se plantean en las estrofas. A su vez, como “puente” o estrofa de transición antes de la última aparición del estribillo, estos poemas presentan dos versos siempre iguales: “como ése / como ése”, derivando en una estructura del tipo: Estrofa (Como el que) + Estribillo + Estrofa (Como el que) + Estribillo + Estrofa (Como el que) + Punte + Estribillo. El efecto de estos poemas, que también son más extensos que los de *Circus*, teniendo en promedio unos 28-32 versos, es un interesante retrato desencantado de la vida burguesa citadina, que se hilvana con el desmontaje de los discursos de confort y estímulo que la sostienen, es decir, con una crítica de los lenguajes y dispositivos que sostienen un tipo de subjetividad media. Tanto desde lo temático (la canción, la ciudad, la vida burguesa) como desde la ubicación concreta de las escenas en un *topos* específico (Buenos Aires), este libro se aleja de cierta indeterminación histórico-espacial que aparece en *Circus*, si bien constituye su directo antecedente. *La Canción...* puede leerse como una respuesta crítica, que evade la sensibilidad tierna y “querendona”, no sólo al tango-canción -“Mi Buenos Aires querido”- como dispositivo de representación de una ciudad querible, sino al costumbrismo de

El primer poema, titulado como la obra en su conjunto, “Circus”, permite plantear líneas de lectura que se podrán recuperar y enriquecer recorriendo el libro. Ese primer texto presenta un *lugar* que es a la vez una *situación*, pues se trata de un ámbito con una lógica específica de funcionamiento. Lo primero que vemos es la “pista” donde se desarrollará una escena circense, una imagen que hay que ir a buscar bien a los orígenes de la obra de Lamborghini para advertir cuán estructurante es para su imaginario.<sup>5</sup> El circo, esa especie de espacio, por su lógica teatral o espectacular, permite pensar todo lo que viene después en el libro como contenido allí: en un espectáculo de rarezas y deformidades, en una sucesión de “gags” y “piruetas” (palabras que aparecerán más adelante en otros poemas). En todo caso, el primer poema instala una lógica de observación distanciada, nos coloca en el lugar de un público que observa un espectáculo, una muestra.

## CIRCUS

Como el que  
en círculos  
atento  
trota y da vueltas  
en la pista.

Como el que  
atento,  
alrededor  
de ese centro,  
da vueltas  
y trota.

---

algunas zonas de la poesía de los sesenta, situada a veces en el *locus* del bar y la camaradería, que aquí Lamborghini reescribe de manera cáustica (por ejemplo, en el poema “Bíblica”). En lugar de eso, aparece también como uno de los pocos libros que abordan la cuestión del influjo de lo mediático y lo publicitario (es decir, de cierto “espectáculo”, en el sentido de Guy Debord) en el diseño de una vida burguesa en ascenso, una agenda que para las artes visuales (por ejemplo, para los artistas que exponían en el Instituto Di Tella) estaba en el centro de las preocupaciones, y que es extraño encontrar en la poesía de la época, acaso con excepción de Darío Cantón y del propio Lamborghini. Lamborghini volvería sobre la cuestión mediática de modo decidido y coprofágico en *Comedieta* (1995).

<sup>5</sup> En *Al público* (1957), primera entrega de la saga épica de la derrota del peronismo en la que Lamborghini incluye dos voces (Saboteador y Solicitante), se lee: “La pista se rodea / de todas las especies, de todos los órdenes / y clases / sobre todo de público / en la primera fila van / los relegados” (1957: 5). Desde allí, la idea del poema como un espacio circense de mostración y observación, y sus protagonistas como bufones o personajes-rareza que se contemplan, se sostiene como lógica. Ana Porrúa ha realizado interesantes observaciones y, sobre todo, un iluminador cruce de citas con un poema de Alejandra Pizarnik, donde se puede ver hasta qué punto, por un lado, el espacio del “circo” es idiosincrático del particular imaginario de Lamborghini, pero -sobre todo- cómo se fue convirtiendo en una imagen cada vez más apta para representar un paisaje social perturbado y ruidoso, que no hizo sino crecer en la Argentina desde 1955 hasta el momento de instalación de la dictadura militar, y que de algún modo volvía-volvió imposible el “silencio” buscado por poéticas intimistas o meditativas. (Cfr. Porrúa, Ana. “Como el que sin voz estudia canto”. En torno a la poesía de Leónidas Lamborghini”. *Estudios* 18:36: 11-32).

Como el que  
trota y da vueltas  
en la pista  
atento:

olfateando su hocico  
el terror del tormento.

(Lamborghini 1986: 7)

Como se dijo, el poema presenta un espacio como lugar de referencia. Por otro lado, la escena inicial (planteada en la primera estrofa) exhibe, como sucederá en muchos pasajes del libro, la recuperación de un motivo importante en la obra de Lamborghini: en este caso, se trata del movimiento “en círculos”, del dar vueltas, un girar sin encontrar salida que remite a varios momentos de la obra del poeta.<sup>6</sup> Lo que se desplegará a continuación son variaciones de la escena<sup>7</sup>, que hacia el final del texto quedará marcada por la animalización de la figura (el que “da vueltas” tiene “hocico” y “olfatea”). Tenemos entonces a nuestro personaje (un *animal de circo*) haciendo una serie de acciones y movimientos (trota, dar vueltas, olfatear), y no mucha más información narrativa. Por fin, advertimos que se trata -a su vez- de un ser que presiente algo terrorífico: “el terror del tormento”, se lee en el último verso. Ese verso plantea el primer eslabón de un arco de motivos que -concluyendo con la palabra “horror” en el último verso del último poema, “La espera”- marcará a todo el libro con una semántica que se deja leer en relación con el contexto dictatorial: terror, tormento, horror, sangre, secretos, huidas, etc. Sin embargo, el poema también anticipa que la estrategia será de baja referencialidad directa a la experiencia histórica, que no habrá evocación o referencia a hechos y personas puntuales, verificables *por fuera* del poema. Este es un rasgo propio de la segunda etapa de la obra del autor, pero que aquí se presentará de una manera más extrema.

En el poema “Circus” no hay prácticamente ninguna palabra que permita conectar al texto con un momento histórico preciso; los *materiales de presente*<sup>8</sup> se evitan y, en su lugar, se ofrecen espacios,

---

6 La imagen del movimiento circular puede hallarse por todas partes en los libros de Lamborghini, de 1955 en adelante. Sea en la repetición de los versos “y salgo / y entro” en la saga de *Las patas en las fuentes*, en la imagen del que “estaba dando vueltas” en la “IX Escena del Paciente” (1971), que aparece casi calcada en el poema “Circus”; en la habitual reversibilidad con la que son planteadas acciones como *ovillar-desovillar*, e incluso en poemas como “Cospes” (de *La Canción de Buenos Aires*), donde el cospel implica desde lo visual una imagen de lo circular que a su vez es proyectada en otra parte (la repetición en la vida cotidiana). En todos los casos, se trata de evocar trayectorias tocadas por una semántica de la repetición y de la imposibilidad de resolución.

7 Ana Porrúa ha centrado su lectura de la obra de Leónidas Lamborghini en el concepto de “variación”. Cfr. *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

8 Planteé la categoría de *materiales de presente* en el contexto de mi tesis de doctorado. Allí propuse “una distinción entre lo que llamaremos, por un lado, *materiales de presente* (entendiendo por esto todos aquellos que remitan de alguna forma al mundo contemporáneo a la producción de la obra en su estatuto históricamente específico, tanto por tratarse de técnicas o invenciones datadas en el período como por comportar carácter referencial) y, por otro, *materiales genéricos* (entendiendo por esto aquellos que no revelan una inscripción

figuras y ademanes *genéricos*, indeterminados en cuanto a lo contextual: se trata de *un* circo, de *una* pista, de *alguien* sin nombre que da vueltas, de *un* tormento. Esta opción por no particularizar, por la ausencia de nombres propios o referencias históricas o geográficas, se sostendrá a lo largo del libro y, combinada con otros recursos, servirá para articular un lenguaje austero, despojado de hablas idiosincráticas y de anclajes en experiencias personales o subjetivas. Por otra parte, como se dijo, el poema retoma el modelo de *La Canción de Buenos Aires*, pero en una versión simplificada del esquema que ya en aquel libro de 1968 constituía -en términos de Oscar Masotta- un “lenguaje estereotipado y seco, intencionadamente empobrecido y precario (como el lenguaje de los cuentos populares y de los mitos primitivos)” (Masotta 1968: 8). Aquí, los poemas comienzan con la frase “Como el que”, pero, en casi todos los casos, exhiben una forma cercana al modelo de este primer texto: *tres estrofas* que se abren con ese latiguillo, cuyo desarrollo son variaciones de una misma materia verbal, seguidas de un remate fuera de la fórmula, en general de dos o tres versos. Así, el modelo de poema es sencillo<sup>9</sup>, incluso comparado con el de *La Canción...* Por otra parte, la economía y el despojo de toda rebaba expresiva se puede verificar en el hecho de que, por ejemplo, en este texto hay sólo un adjetivo.<sup>10</sup> Se trata de poemas de muy pocos versos (diecisiete, en este caso puntual), y de versos que son a su vez extremadamente cortos -ninguno tiene más de cuatro palabras-, redondeando una austeridad potenciada por tratarse de poemas que observan un patrón recombinante por el cual se trabaja con un conjunto reducido de palabras y expresiones que se van moviendo de lugar como piezas. En este caso, si consideramos que “Como el que” es *a*, “en círculos” es *b*, “atento” es *c*, “trota” es *d*, “da vueltas” es *e*, “en la pista” es *f*, y “alrededor de ese centro” es *g*, el poema podría resumirse en esta ecuación: abcdef / acged / adefc + estrofa de cierre.

Esta lógica, por la cual se dan leves deslizamientos de sentido que parecen ofrecer perspectivas o ligeras modificaciones de la escena inicial, conduce a un despliegue obsesivo marcado por la repetición de palabras: si los poemas tienen una cantidad de palabras ya acotada, muchas menos son las palabras *distintas* que incorporan, exhibiéndose un carácter altamente restringido e “insistente” (como se titula uno de los poemas del libro) en cuanto al léxico. Esto resulta notorio en el primer poema de la serie

---

evidente en el momento de producción; y que, en general, tienden a formar parte de lo que se considera una configuración genérica estándar y heredada). En este sentido, la referencia a un hecho histórico puntual de la época de su redacción, en un poema, será considerado un ejemplo evidente de “material de presente”, pero también lo serán la utilización de léxico y expresiones propios del habla de la época o, incluso, la adopción como tema de cuestiones en debate en un determinado período. En forma contrapuesta, el recurso a materiales que no permitan deslindar en sí mismos la pertenencia de la obra al momento de su producción, serán considerados “materiales genéricos” (Jorge 2015: 94).

9 Y esta palabra usará Daniel García Helder cuando pondere, en una nota en *Diario de Poesía* en 1987, el placer que le depara la lectura y escucha de este libro. Cfr. la quinta parte de este trabajo.

10 Más adelante, en una entrevista, Lamborghini diría que en *La Canción de Buenos Aires* (antecedente de *Circus*) se había propuesto trabajar en una escritura “limpia de todo lo que fuera adjetivación preciosa, es decir... algo más desencantado” (Jorge 2009: 73).

“Tres gags en la pared”: se trata de un texto de ocho versos en los que hay apenas quince palabras distintas, pero -de esas quince- ocho son artículos, pronombres o preposiciones. Es decir que Lamborghini nos presenta, como nunca antes, una lengua extremadamente ósea, que no sólo muestra su opción por lo mínimo y restrictivo en estos rasgos, sino también en la idea misma de que el sentido surge de un juego material de desplazamiento de partes (y no de un cariz emotivo o inflexión impresa por un discurso de un *yo*, de una primera persona que transmite experiencias, valiéndose de múltiples recursos). Como había establecido en 1975 en uno de los epílogos a *El riseñor*, Lamborghini sostiene la idea del “juego” con la materia verbal como fuente de lo poético. No es necesario que un *yo* se exprese, que narre o adjetive, para que el poema cobre emotividad; tampoco es necesaria una gran escala o el dar rienda suelta a asociaciones: el poema provoca emoción o revelaciones en su lector u oyente a partir del movimiento de sus partes, que renueva los sentidos y deja ver las situaciones de otro modo; buena parte de la eficacia y significación depende de la elección inicial de las escenas y de los materiales que luego serán sometidos al movimiento. El lenguaje y la operatoria de *Circus* quedan marcados desde el comienzo por una radical restricción, por un tono genérico y por un enfoque indirecto o angular de la época. Lo que vemos es un texto resistente a todo tipo de exceso, cercano a un ideal de pobreza y austeridad “franciscanas” que Lamborghini ponderó más de una vez, al exaltar el arte “hecho con nada”.<sup>11</sup>

### 3

Si *Circus* recupera esta idea de lenguaje obsesivo, “estereotipado y seco” que Lamborghini había empezado a explorar en *La Canción de Buenos Aires*, su particularidad es que -a diferencia de aquella obra- no es un libro estructurado como una máquina de desmontaje que, mediante choques y contrastes, revela el carácter mistificador de discursos políticos, publicitarios, mediáticos y motivacionales, para destacar una imagen desencantada de la vida urbana y burguesa. Lo que *Circus* plantea, en cambio, es tanto una *summa* sintética de la obra del poeta (desde 1955), en la que se retoman y resumen figuras, espacios y movimientos de su universo, como una respuesta y comentario angular al ambiente y a la coyuntura de dictadura. Estructurado en tres partes, el libro despliega, por un lado, una profusa recuperación de motivos de la obra de Lamborghini, reducidos a una forma esquelética; y por otro,

---

11 La idea de lo *hecho con nada o casi nada* recorre la obra y el discurso de Lamborghini en distintos momentos, tanto en entrevistas como en pasajes de poemas. En un reportaje realizado en 1992 por Gabriela Goldberg, dice Leónidas: “a mí me gusta ver el blanco, la escualidez, la escualidez de un verso, de un poema. Me enamoro de esa escualidez, como los poemas de Ungaretti, que *parecen hechos con nada*. A mí el arte me gusta cuando me parece *hecho con nada*; ahora, cuando me ponen todos los recursos, me saca” (Goldberg [1992], el subrayado es mío). Del mismo modo, en un pasaje de “Vincent”, reescritura de las *Cartas a Théo* de Van Gogh incluida en el libro *Las reescrituras*, leemos: “y cuadros donde no haya nada y / sin embargo esté todo” (Lamborghini 1996: 89). En el propio libro *Circus*, las alusiones al silencio y a una botella vacía que es arrojada al mar (y que lleva por mensaje ese vacío) parecen consistentes con este imaginario.

presenta una cantidad de imágenes o palabras clave que crean un ambiente más bien opresivo y violento, que se puede conectar -aunque no de modo unívoco- con la situación histórica de su escritura.

La primera parte no tiene una portadilla al margen de la general del libro, pero al estar precedida por el título de la obra y encabezada por el poema homónimo, queda de algún modo definida por la palabra "Circus". La segunda se diferencia con el título "Siete gags metafísicos" y en esa combinación de términos muestra ya otro juego que organiza a la obra: la relación entre lo breve y cómico (el "gag"<sup>12</sup>), y lo grave (la "metafísica"; que puede ser las ideas, lo abstracto, o el *significado* de las "piruetas", un significado que podría -incluso- estar en la Historia). Por fin, la última sección se titula "La espera" y se cierra con un poema titulado de la misma manera, en un nuevo movimiento circular<sup>13</sup>. Allí se recupera otro tópico de la obra (siempre hay espera en Lamborghini, ya que su poesía comienza con la caída de Perón y la espera de su retorno, primero, y la de alguna liberación o utopía mediante el poema, después, la estructuran<sup>14</sup>), que se resignifica a la luz del exilio (*esperar poder volver*<sup>15</sup>). Organizado bajo este esquema, el libro desplegará un repertorio de espacios, situaciones y gestos mínimos, una serie de gags e imágenes, que podrían leerse como aquello que se espía, escucha u observa en su particular *circo*: acciones que, puestas bajo la lupa de una observación morosa y casi quirúrgica, conforman una suerte de resumen antropológico.

¿Quiénes aparecen en los poemas de *Circus*? Bien: distanciadas por la fórmula "como el que" (que impone distancia a la identificación total -el mundo de Lamborghini es el del "ser como", no el del "ser igual a"- y deja abierta la asignación de identidades)<sup>16</sup>, las figuras que aparecen en una suerte de galería

---

12 Se suele definir al *gag* como un golpe de efecto cómico en el marco de una representación teatral, televisiva o cinematográfica; en este sentido, lo que lo definiría es esa superposición de lo instantáneo (breve) y la comicidad. Vale observar que el término se asocia muchas veces con un tipo de comicidad física, generalmente sin uso de palabras, lo cual resulta sugestivo en el marco de un libro como *Circus*, tanto porque en el circo suele haber números que prescinden por completo de la palabra (y se basan en música + piruetas o acrobacias), como porque la obra trabaja cerca de cierto umbral o *grado cero* de lo verbal intencionadamente: brevedad extrema.

13 El libro se titula *Circus* y comienza con un poema titulado "Circus". La última sección se titula "La espera" y concluye con un poema titulado "La espera". Asimismo, otra simetría es la relación entre las palabras "terror" (en el primer texto) y "horror" (en el último).

14 El tópico de la espera ya está presente en *El Letrista Proscrito* (1960), pero se vuelve más evidente en la figura del "paciente" que aparece en las "Diez escenas del paciente" en 1971. Luego torsiona hacia una nueva y significativa formulación (*la espera de lo que no será*, de lo que se sabe que no sucederá, la situación de *espera o deseo sin esperanza*) en los versos de "Los dos sabios": "tardanza de lo que está por no / venir". Esos versos aparecen en 1975, ya muerto Perón, y en el marco de un proceso sociohistórico tanto argentino como regional que se encaminaba hacia la destrucción de las expectativas revolucionarias, utópicas, etc. (el prólogo del giro hacia la hegemonía neoliberal e imperialista en la región y en el mundo, una cuestión que Lamborghini seguía con atención, a su manera, tal como lo dejan ver distintas entrevistas).

15 Y Lamborghini reescribiría el tango "Volver" en su libro compuesto en los mismos años de *Circus: Verme y 11 reescrituras de Discépolo*, publicado en 1988 por Sudamericana en Buenos Aires.

16 ¿Quién es o quiénes son los que son *como* esos otros? ¿Lo elidido en el pie que estructura los poemas es un *yo soy* como el que...? ¿Una primera persona? ¿O una *ella es* como el que...? ¿O bien otra posibilidad? Este modelo de poema -devenido una marca registrada de Lamborghini, y celebrado hasta por sus detractores por su formidable eficacia- juega deliberadamente con esa omisión, amplificando por reducción el sentido, y evadiendo la inflexión subjetivante.



son -entre otros- un clown, un expulsado, un introvertido, un cantor (sin voz, como siempre en Lamborghini), alguien que guarda un secreto, otro que toca insistente una tecla rota (provocando ruido o disonancia), alguien que hace un descenso, el que buscaba su camino, otro que huye en su desierto, escuchando voces y viendo espejismos, un recluso en su propia mente loca, un niño, un granjero (que se imagina tal), alguien que contempla la noche desde una ventana, uno que lee, escribe o dibuja una pared, alguien que observa un parecido (el “Homo Parodicus”), uno que se esconde, otro que se nombra y no se responde, o bien sí lo hace (pero que, en todo caso, habla solo), alguien que ha dejado de vivir, alguien que escucha el corazón de un feto, otro que se siente un extraño, alguien que escucha a fantasmas hablando o voces que hablan de fantasmas, un esposo que tiene relaciones sexuales con su esposa, otro que contempla a su esposa como ausente, alguien que come, que traga, otro que molesta a un escarabajo en la playa, alguien que sueña con su propia cabeza cortada, alguien que se observa en un espejo, uno que está en una sala de juego, otro que arroja una botella al mar, uno que se arrodilla en silencio, uno que habita una casa en la frontera, un condenado, y otro que espera con horror. La serie es elocuente: los personajes de *Circus* están solos, aislados, envueltos en situaciones límite, sin salida o desestabilizantes. Varias de sus acciones tienen un relieve genérico (casi mítico): nacer, huir, clamar en el desierto, cruzar una frontera, arrojar una botella al mar. Los espacios son el “desierto”, la “mente”, el “infierno”, la “ventana”, una “playa desierta”, una “sala de juego”, o la “frontera”. O lugares desconocidos. Las situaciones están casi siempre marcadas por la soledad, el encierro, la obsesión o la desesperación. Y las acciones se reparten entre ademanes mínimos (el gesto de empezar a ver, el destilar u observar algo en la gota de una lágrima, el pulsar una tecla, el encender la luz para mirar por la ventana), lo básico y elemental de la conducta humana (comer, tragar, tener sexo) y lo directamente interno o mental (hablar solo, escuchar voces, intentar recordar, sentirse un extraño, esperar, etc.). La concentración del libro sobre estos actos y motivos es notable, y genera una imagen compacta: las figuras y acciones *se confirman* unas a otras, se pueden organizar alrededor de algunos núcleos (la soledad, la pequeñez, el desorden de identidad, la agonía, etc.) y eso hace posible pensar que en muchos casos una misma persona podría *ser como* muchas de las figuras. El libro compone un estado de cosas bastante definido; no es un muestrario diverso y colorido donde cabría cualquier cosa: el ambiente de *Circus* es de encierro, sombrío, incluso desesperado.

Si la lectura permite asistir a este repertorio de figuras; los poemas incorporan también un conjunto de imágenes, detalles y expresiones que sugieren una carga de violencia (y que, un paso más allá, son aquello que puede verse como alusiones genéricas al contexto dictatorial, a la situación histórica contemporánea). En el segundo poema del libro, primero de la serie “Nacimiento”, leemos:

## **NACIMIENTO (1)**

Como el que  
salido,  
expulsado.

Como el que  
expulsado,  
bañado en sangre.

Como el que  
salido  
expulsado:

venido al mundo.

(Lamborghini 1986: 8)

Este poema, merced a su falta de anclaje contextual, puede leerse de varias maneras. Por un lado, al estar al comienzo de un libro en el que más adelante aparece un poema titulado “Homo Parodicus”, y al seguirle otros dos textos titulados “Nacimiento” que presentan desarrollos de la escena, se podría leer como descripción de la génesis y emergencia de un ser (y, en la serie, como evocación del desarrollo de un *modo* de ser); aunque también se podría asociar con la experiencia personal del poeta.<sup>17</sup> La escena de alumbramiento aparece estructurada con la lógica de esquematización del mito (diez versos cortos; esquema permutacional; un total de veinte palabras con sólo once distintas, de las cuales apenas seis son adjetivos o sustantivos); un texto sin adornos ni particularizaciones que le quiten chances de ser reinterpretado en distintos contextos: una mitificación del nacer. Por otro lado, al asociarse la imagen del nacimiento con la de la *expulsión* y la *salida*, el texto se conecta con la figura marginal (expulsada, arrojada, despedida, descolocada, que sale y entra todo el tiempo de los lugares, que ha salido del sistema) que ocupa a la obra de Lamborghini -al menos- desde la irrupción del personaje de El Solicitante Descolocado en *Al público* (1957). Por fin, los términos que sugieren violencia, sobre todo el sintagma “bañado en sangre”, se resignifican como marcas que permiten leer una virtual alusión y simbolización de la experiencia de exilio y dictadura. Esta última clave de lectura se ve reforzada por el desarrollo en la serie, que presenta dos poemas más donde el “venido al mundo”, apenas sale, no sabe

---

17 Una lectura en esta dirección también permite ver en la escena la noción lamborghiniana de la relación entre Modelo y Derivado: lo que ve el venido al mundo, bañado en sangre, al abrir los ojos, son otros “bañados en sangre”. Es decir, otros *semejantes*. Al tratarse de un parto, se puede inferir que aquellos a quienes ve el “venido al mundo” son sus padres (es decir, sus Modelos), con los cuales queda entablada ya la relación de parecido. En distintas obras, Lamborghini da cuenta de una lógica muy similar a la que desarrolla Gertrude Stein en *The Making of Americans*: la del Homo Parodicus, según la cual se define un modo de ser por el cual nadie es exactamente *igual a* otro, pero todo está regido por relaciones de repetición, parecido y distorsión, es decir por un *ser como*: se deviene único o única, en un sentido, por inadecuación. Por otra parte, un lector menos caro a hacer asociaciones e interpretaciones podría recordar que durante su exilio en México, Lamborghini tuvo dos hijas: la serie “Nacimiento” podría -en ese sentido- estar perfectamente inspirada por esa experiencia.



“adónde ha llegado” (algo legible en relación con el desacomodo del exiliado) y -sobre todo- porque en “Nacimiento (3)”, esta figura, cuando comience a ver, verá “sólo sombras / que gritan // bañadas en sangre”, en lo que constituye una imagen ahora multiplicada y colectiva de los sangriento, que adquiere ecos infernales. La omnipresencia de la sangre y la idea de lo sombrío en el tercer poema pueden leerse tanto literalmente (considerando la visión limitada de los recién nacidos), como sugiriendo otros sentidos.

Esta lectura con un mínimo de tres claves interpretativas distintas (la construcción de una escena mítica o genérica; la recuperación de figuras de la propia obra de Lamborghini; la alusión al contexto de exilio y dictadura), es posible gracias a la ausencia de marcas y determinaciones históricas y referenciales que recorre todo el libro. En ese sentido, se organizan series: de un lado, los poemas recuperan e instalan figuras de libros anteriores, marcadas por la exclusión y la pérdida de plenitud: el salir y entrar, el movimiento en círculos, el hablar solo, la auto-contemplación sin lograr el reconocimiento, la espera, el cantor sin voz. Un repertorio de figuras que en *Circus* aparece en una nueva modulación (sintética) y constituye una visión de mundo centrada en los que quedan fuera, en los alienados, “descolocados”. Por otro lado, se acumulan imágenes que forman una constelación alusiva al exilio y a la violencia: el terror, el tormento, el baño de sangre de la serie “Nacimiento”, el secreto al que alude el poema titulado de ese modo, la visión de lo ruinoso esbozada en los versos “todo cae / hecho pedazos”<sup>18</sup>, las huellas que a uno “lo buscan”<sup>19</sup>, la huida misma<sup>20</sup>, el pedido de “AUXILIO”<sup>21</sup>, las “ocultaciones”<sup>22</sup>, los fantasmas, la “cabeza cortada”<sup>23</sup>, la condena.

De esta manera, el libro se carga de ecos, pero no resulta asignable de manera inequívoca y excluyente al hecho histórico: *Circus* no narra, no comenta ni alude a una experiencia puntual (por ejemplo, la de los reprimidos en el marco del plan CONINTES, que pone en escena *Las patas en las fuentes*). Mucho menos valora o denuncia. Más bien opera un borrado de los rasgos idiosincráticos y de los contextos, y una reducción a lo medular, a procesos sintomáticos contemplados de manera aislada, *extrañados* al ser escindidos de cualquier narrativa. Podría pensarse que el movimiento de Lamborghini

---

18 Se lee en el poema “El secreto”: “Como el que / ve que todo / cae hecho / pedazos” (Lamborghini 1986: 14).

19 Se lee en el poema “El desierto”: “Como el que / descubre en su desierto / esas otras huellas / que lo buscan” (Lamborghini 1986: 18).

20 Se lee en el poema “El desierto”: “Como el que / huye / en su desierto.” (Lamborghini 1986: 18)

21 Se lee en el segundo poema de “Tres gags en la pared”: “Como el que / escribió en la pared / la palabra / ¡AUXILIO!” (Lamborghini 1986: 30).

22 En la página 33 de *Circus* aparece un poema titulado “Ocultaciones”.

23 El poema “Cabeza cortada” (incluido previamente en *Episodios*, por otra parte) despliega una variación de imágenes a partir de esta primera estrofa: “Como el que / ve en un sueño / rodar / su cabeza cortada”. La violenta imagen de la decapitación va torsionando hasta presentar una imagen que puede asociarse, ya no con el “sueño” individual y con el seccionamiento de una cabeza, sino con la joyceana *pesadilla de la historia* (un motivo caro a Lamborghini), en tanto la tercera estrofa nos presenta la imagen del que “ve la realidad / como un sueño / cortado” (Lamborghini 1986: 53).



hacia una escritura sin referencias directas a hechos históricos y a actores sociales específicos sugiere que lo que en algún momento fue una experiencia circunscripta a algunos (por ejemplo, el sufrir la represión y la persecución, el trastorno mental), parece haber alcanzado o conquistado -con el paso de los años, de 1955 al tiempo del Proceso- un estatus de “mito” porque ahora caracteriza una condición dominante: estamos ante un mundo de locos, perseguidos, traumatizados, asistimos al circo de una humanidad atribulada. En ese virtual movimiento *de las masas peronistas reprimidas a una sociedad entera que vive bajo un régimen torturante*, parece interesante leer cómo, más allá del poema “El cantor” (que recupera la figura del que “sin voz” busca cantar, que desde 1957 alude tanto a los proscritos del peronismo como a una posición de advenimiento plebeyo en la cultura<sup>24</sup>), en este libro escrito en el exilio durante la última dictadura, el peronismo tiene un peso menor que en obras anteriores del autor. Aparece así la imagen de un mundo que ha multiplicado a sus oprimidos y que está gobernado por una única lógica: la imperialista<sup>25</sup>, como si se mostrara una suerte de amplificación del conflicto más allá del peronismo.

En otro orden, hay un buen número de poemas en *Circus* que abren otra posibilidad de lectura: la de interpretar al libro también como un muestrario de poetas y poéticas. En varios textos que presentan escenas donde se manifiestan los síntomas de alienación o desdoblamiento de un sujeto dado, pueden reconocerse a la vez situaciones en las cuales un poema se está gestando. Como si el poema, para Lamborghini, sólo pudiera surgir de asumirse en la posición de clown, expulsado o alienado, y responder multiplicando la mueca, el gesto loco, la distorsión, etc. Dicho de otro modo, en *Circus* todo *modus vivendi* retratado deviene *ars poetica*. Una y otra vez, las escenas de soledad, encierro y trastorno identitario son también escenas de canto, de estudio o de lectura. Un ejemplo puede ubicarse en la serie “Tres gags en la pared”, cuya primera parte es una perfecta *ars poetica* lamborghiniiana:

---

24 En una notable entrevista que, bajo el seudónimo anagramático Gil Wolf, Fogwill le realizó a Lamborghini en una visita del poeta a Buenos Aires en 1983, publicada ese mismo año en la revista *El Porteño*, Lamborghini relata una singular experiencia que lo coloca como un “sin voz” en uno de los sitios connotados de la Cultura con mayúsculas: la universidad. Fogwill evoca: “vuelve a contarme: había una derrota, la de la guerra, habían perdido los nazifascistas, pero había una victoria: la del pueblo. Subían los salarios, los empleados hacían cursos de capacitación para convertirse en obreros. La transferencia de ingresos se percibía en todos los hogares trabajadores. (...) En medio de eso, un estudiante peronista dialoga con los de la Federación Universitaria. Pero no puede hablar. Cuando quiere decir lo que ve en los barrios, en la fábrica, se queda sin palabras. Las palabras siguen siendo del otro: los ilustrados” y Lamborghini completa: “De pronto el alud de lo que se oía del otro frente era tan contundente, tan mayoritario, que realmente era como si te quitaran la palabra, para qué ibas a hablar (...) ¿Qué les podías decir?” (Wolf 1983: 48).

25 En diálogo con Fogwill, realizando una suerte de balance histórico que viene a cuento para leer *Circus* y el resto de la producción del exilio, Lamborghini describe un cambio en su mirada del imperialismo, por el cual lo que antes se imaginaba como un poder a combatir (en los tiempos de *Las patas en las fuentes*), aparece ahora como superpuesto con todo lo existente, mostrando una especie de intensificación o ampliación del problema: “¿Y en este tiempo no cambió tu concepción del imperialismo? Sí... uno ha ido avanzando en ese terreno. Hace veinte años, cuando decía imperialismo pensaba en algo abstracto, económico... pensaba en un poder. ¿Y ahora? Y... se ha transformado en un destino, en algo que no nos deja ser. Y si no zafamos de esa varadura nunca vamos a poder hacer”. (Wolf 1983: 50).



1

Como el que  
lee  
en la pared:

YO SOY LA SEÑAL

Como el que  
no es la Señal  
y lee allí  
que es la Señal.

(Lamborghini 1986: 29)

Aquí se presenta una escena que podemos identificar con la lectura callejera de un *graffiti*. Pero lo que caracteriza al poema es la inadecuación que emerge entre el texto que se lee (asertivo, en mayúsculas, es decir, funcionando como Modelo, para decirlo con palabras de Lamborghini, como texto que quiere hablar por otro y representarlo) y la experiencia del que lee y no se reconoce allí: la estructura *no es + lee que es*, define las condiciones de emergencia del poema para Lamborghini: una escritura que nace del reconocerse “afuera” de las imágenes ofrecidas por la cultura, del descubrirse ajeno a los Modelos e incapaz de ser otra cosa que un reflejo deformante. Para Lamborghini, colocar esa escena de no-reconocimiento, esa impugnación de las pretensiones de los Modelos en el centro, es el punto de partida para reescribir, para inscribir la diferencia. El poeta es alguien que lee (que “estudia”, se nos dirá en “El cantor”) pero que lo hace a contrapelo, que no acepta la lógica del texto y pugna por inscribir lo que queda afuera. Ese encuentro con el Modelo y esa experiencia de la exclusión, entonces, son los puntos de partida de la poesía en Lamborghini. Por otra parte, otros poemas de *Circus* señalan ademanes que caracterizan bien lo que los poemas del libro *hacen*: por ejemplo, en “La espera”, se habla de “congelar el horror y el espanto” (Lamborghini 1986: 63), es decir, algo que podría leerse como la suspensión y retrato de una mueca, algo que el libro presenta una y otra vez. Y en “El mensaje”, se habla de arrojar al mar una botella vacía, imagen que podría responder a la del poema brevísimo, vacío, *hecho con nada*, que *Circus* remeda. Otro pasaje significativo se da en “Sala de juego”, poema donde se presenta dicho escenario (en *El riseñor*, Lamborghini había descripto al poema como un “tablero de juego”; 1975: 48) y se dice que en ese lugar “el dolor debe ser mudo” (1986: 56; una fórmula que constituye una prescripción poética que emana de *Circus*). El poema “El cantor” es el que más evidentemente ofrece una imagen del poeta tal como Lamborghini la ha concebido siempre y, en particular, en la segunda etapa de su obra: un sujeto aislado, en soledad, que lee, estudia, desarma y arma textos, buscando cantar a través de la voz ajena (a través de los textos fuente de sus reescrituras). Esa escena de gabinete, la del



estudio de los poemas, es central en el segundo momento de la obra de Lamborghini, donde se pasa de la calle a la pieza, y aparece retratada en *Circus* en varias ocasiones.

#### 4

Hay en *Circus* una apuesta por la voz baja, por la brevedad y por una alta densidad semántica. Como si se pudiera, como lo hace Agnès Varda en su película *Les glaneurs et la glaneuse* (2001)<sup>26</sup>, dar cuenta de la condición humana y de relieves de una época también, mediante la concentración obsesiva y excluyente en un gesto o en unos pocos gestos, *Circus* presenta una galería de pequeñas acciones solitarias. Los poemas se acercan a cuadros de teatro físico o de cine mudo, al “gag” como unidad, por su recorte de movimientos mecánicos; se trata de una poética de identificación y aislamiento de síntomas<sup>27</sup>. En ese sentido, el libro se integra al segundo gran momento de la obra de Lamborghini: aquel que viene a continuación de la saga que quedó organizada de manera casi definitiva<sup>28</sup> en la edición de 1971 de *El solicitante descolocado*. Ese primer ciclo, marcado entre otras cosas por la mezcla de citas, hablas, registros de lengua, referencias históricas y materiales heterogéneos en un montaje polifónico de gran escala, cedió lugar, a lo largo de los años setenta, a una escritura cada vez menos atravesada por referencias directas a la historia, y más marcada por un léxico genérico, por la reescritura material y combinatoria de textos del pasado literario y político como “juego” en el que emergen revelaciones, y por el repliegue sobre escenas y espacios que conformarán un imaginario que abandona

---

26 La película de Agnès Varda *Les glaneurs et la glaneuse* [“Los espigadores y la espigadora”, 2001], es un documental que sigue por distintos lugares de Francia a los cultores de la práctica tradicional de “espigar”, es decir, levantar los restos de producto comestible que quedan en el suelo una vez finalizada una cosecha. Llamada “espigar” porque en su origen se trataba de recoger las espigas de trigo, se denomina así -ahora- a todos aquellos que recogen en campos y cultivos lo que los productores no levantan. La película de Varda se concentra en el gesto a tal punto que eso le permite extrapolarlo de su sistema y contexto rural y ponerlo en serie con otras figuras: los que “revuelven” la basura en las ciudades, los que recogen los restos de las ferias de frutas y verduras, los que buscan el pan viejo en las panaderías, los que “cartonean” (para decirlo con un término local que María Moreno recoge en un notable texto sobre esta película: “Cartoneros vegetales”, en *La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie del 2001*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011). Incluso, la idea de agacharse, recoger y reutilizar que lo que es basura para otros, le permite colocar algunas prácticas artísticas en la serie (incluyendo la propia, y de allí el título de la obra). La relación entre esta película de Varda y *Circus* de Lamborghini puede pensarse a partir de esa atención intensiva sobre el ademán para extrapolar una multiplicidad de sentidos, tanto históricos como poéticos y antropológicos.

27 Uso la categoría de “síntoma” en un sentido general, pero Lamborghini ha merodeado varias veces la relación entre su poesía y el psicoanálisis. Si bien, en un momento propuso la relación con el psicoanálisis como aquello que separaba a su generación de la de su hermano Osvaldo (más apegada al paradigma analítico), en una entrevista con Américo Cristófalo y Guillermo Saavedra llegó al punto de definir a sus reescrituras como *psicoanálisis de los modelos*: “en las reescrituras que yo hago hay una intrusión en el texto del modelo, porque se trata de reescribirlo con su misma materia verbal en otra combinatoria y con otra sintaxis. Esa intrusión es una suerte de psicoanálisis del modelo para revelar algo que está oculto pero presente en el texto original” (Cristófalo & Saavedra 2006).

28 Digo “casi definitiva” porque en 2008 el libro volvió a ser editado y Lamborghini, fiel a su mirada de variación continua, le agregó una cuarta sección, en la que recupera algunos poemas de *La canción de Buenos Aires*, puntualmente los últimos cuatro del libro. Cfr. *El solicitante descolocado. Poema en cuatro tiempos*. Buenos Aires: Paradiso, 2008.



progresivamente el espacio público para instalarse en un contexto solitario, de encierro, que puede identificarse con un *cuarto* (un *locus* implicado tácitamente en la práctica de encerrarse a leer a poetas del Siglo de Oro y del Romanticismo en plena radicalización del conflicto político en Argentina, y también representado en poemas). Si podemos describir este movimiento como un ir *de la plaza al gabinete o al cuarto*, o como una retirada de la Política y de la Polis, para instalarse en el plano de el Poema y de lo político *en el lenguaje*<sup>29</sup>, vale decir que Lamborghini -como parte de esta nueva conciencia- se movería cada vez más hacia la idea de “juego”, de trabajo con la risa y la parodia para responder al trauma histórico, político y social. En ese sentido, en la segunda etapa de su obra, la figura del “que habla solo tratando de entenderse”, del que lee y relee en soledad, del que experimenta la alienación en el lenguaje (*Partitas*), gana protagonismo. Potenciadas como resultan esas experiencias en el exilio, *Circus* no precisa *inventar* nuevos motivos sino recuperar esa imaginería de la expulsión, la soledad y el desdoblamiento para disponerla en una nueva y más radicalizada forma. Para Lamborghini, el poeta ha devenido un jugador en el terreno del lenguaje, un “Combinador”<sup>30</sup>, y la dimensión política del poema

---

29 El movimiento de desplazamiento de una primera a una segunda etapa de la obra de Lamborghini amerita un artículo en sí mismo. A grandes rasgos, y como expansión de lo que se plantea en el cuerpo del texto, cabe decir que, si bien ya *La Canción de Buenos Aires* (1968) y *Partitas* (1972) suponen cambios fuertes frente a la saga épica de *Las patas-El solicitante*, en las que el lenguaje se vuelve más espiralado y recursivo y comienza a perder la polifonía épica, lo que llamamos “segunda etapa” también está marcado por otro hecho: el retorno de Perón y la fallida “reconciliación” social en Argentina, con la posterior muerte del líder, implicó para Lamborghini en cierta forma un cierre de su experiencia política militante y un desplazamiento hacia otro plano. En 1975, en un momento dramático de la historia argentina, Lamborghini propone en *El riseñor* la risa y el juego como políticas de cara a la constatación de que cierta utopía o transformación *ya no se dará*. Esa nueva conciencia como condición de la propia poesía se inscribe en un pasaje de la reescritura de fragmentos del *Martín Fierro* titulada “Los dos sabios”, en ese mismo libro. El tiempo, que en el texto de Hernández se define como “tardanza de lo que está por venir”, pasa a ser en Lamborghini, de manera muy significativa, “tardanza de lo que está por no / venir” (1975: 46). Y si ahí puede leerse que ya no habrá aquello esperado o buscado, la poética de Lamborghini de todo el período posterior (podemos pensar que esa segunda etapa alcanza un punto cúlmine en *carroña última forma*, en 2001), es la respuesta a una nueva sustracción; ya no la de una plenitud perdida -como en la saga 1955-1971, que coloca al peronismo como Edad de Oro de cuya pérdida surge el canto- sino la de una plenitud *que no vendrá*. Por eso, una de las preguntas cruciales para Lamborghini de 1975 en adelante es *cómo escribir sin esperanza, cómo vivir con deseo y sin esperanza*. En esta segunda etapa, Lamborghini responde politizando al máximo el trabajo con el lenguaje, y colocando al encierro, a la búsqueda del Poema, a la locura y al desorden identitario como temas obsesivos y como lugares donde se resuelve *otra* política que ya no pasa por una toma del poder, sino por conquistar un lenguaje que pueda devenir *un mundo habitable*, mientras el mundo se va volviendo imposible (y aquí se podría recordar el *dictum* que encabeza el primer texto -sin firma- del primer número de la revista *Literal*: “*la literatura es posible porque la realidad es imposible*”; [“No matar la palabra...” [1973] 2011: 39]). Ahora la poesía cobra también una dimensión política entendida como una práctica de supervivencia y auto-transformación, y es así que en otros libros escritos en el exilio mexicano aparece el motivo de *crear o imaginar una tierra* donde poder vivir (como si el mundo concreto, histórico, más allá del Poema, se hubiese vuelto -en particular durante el exilio- inhabitable para el poeta): así se alucina una “pampa literaria” en *Tragedias y Parodias I*, o bien se construye un “jardín” en *El jardín de los poetas*, gracias al cual Lamborghini dice “haber encontrado en este mundo un lugar, este Jardín, este sitio donde estar y estarme” (1999: 9).

30 “El Combinador, inclinado más bien a agrupar las palabras (**n** elementos) como ellas **deseen** o **revelen desear** agruparse antes que como él desee agruparlas. **El entendimiento de este juego**”, se lee en el texto “El Combinador”, uno de los dos epílogos de *El riseñor* (Lamborghini 1975: 48). Las negritas corresponden al texto original de Lamborghini.



no pasa entonces por dar testimonio, o por expresar subjetividad o interioridad alguna. La premisa es jugar y operar en/con el lenguaje. En este caso, a través de una extrema austeridad, ofrece una visión prácticamente mítica que puede leerse, sin embargo, en relación con una puntual experiencia histórica.

## 5

Si Lamborghini escribe *Circus* en México entre 1977 y 1983, la publicación del libro en Argentina en 1986 lo ubica en una discusión que atañe a los usos del lenguaje en la pos-dictadura.<sup>31</sup> La apuesta de Lamborghini en su primer libro publicado tras el retorno de las elecciones, entra de lleno en polémicas que organizaron la cultura de los años ochenta, cuyos ecos y reelaboraciones llegan hasta hoy. La discusión acerca de qué hacer con el lenguaje, es decir, cómo escribir, qué poética proponer, con qué relaciones con la experiencia dictatorial, con qué economía, opacidad, condensación o transparencia, con qué materiales y licencias, puede considerarse transversal al arte, la cultura y la política de la época, y atañe tanto a la prosa del *Nunca Más* como a las letras de canciones de pop y rock, como a la poesía. La poesía de los años ochenta es un objeto heterogéneo cuya caracterización no se pretende hacer aquí, en tanto ameritaría varios escritos de la extensión de este.<sup>32</sup> Sin embargo, aunque sea apenas a título ilustrativo, como vehículo para dejar planteadas algunas preguntas, vale la pena traer a colación unas palabras de Daniel García Helder en su ensayo “El neobarroco en la Argentina”, publicado por el *Diario de Poesía* en el año 1987. El momento propositivo de la intervención de García Helder puede servir para pensar un lugar para *Circus* en las discusiones de la época. Allí, tras realizar una disección crítica de una serie de aspectos que reprueba en la poética del neobarroco, García Helder escribe: “todavía nos preocupa imaginar una poesía sin heroísmos de lenguaje, pero arriesgada en su tarea de lograr algún tipo de belleza mediante la precisión, lo breve -o bien lo *necesariamente* extenso-, la fácil o difícil claridad” (García Helder 1987: 25). Si uno podría decir que esa poesía que imagina Helder existe y está

---

31 El uso del término “posdictadura” (en lugar de “democracia”) para nombrar el tiempo que se abre en 1983 con la vuelta a las elecciones, resulta controversial. Lo adopto porque -si, por un lado, podría servir incluso al propósito de caracterizar el presente (año 2021), toda vez que las relaciones de poder y fuerza en la Argentina permanecen marcadas de manera ostensible por las reasignaciones que se generaron en el proceso 1976-1983- en el año 1986, momento de publicación de *Circus*, sólo habían pasado tres años del cierre de la dictadura, y la vida civil, social y política se encontraba evidentemente afectada por la amenaza que implicaba el lugar prominente de las Fuerzas Armadas y de los sectores sociales que habían sustentado el Proceso.

32 La poesía argentina en los años ochenta suele caracterizarse como atravesada por tensiones entre el neobarroco, el objetivismo y el neorromanticismo como corrientes principales, y por el protagonismo de las revistas *Último Reino*, *Xul*, *La Danza del Ratón* y *Diario de Poesía*, pero incluso esa leve multipolaridad resulta insuficiente para dar cuenta de un fenómeno amplio y heterogéneo en el cual también gravitaron otras poéticas. Para empezar a desplegar un panorama del período, se pueden consultar, entre otras publicaciones: Fondevider, Jorge (ed.). *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006; Garbatzky, Irina. *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013; Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006; Genovese, Alicia. “Mapa de la poesía argentina en los ochenta: una zona extranjera” en: *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*. Villa María: Eduvim, 2015.





presente -entre otras obras- en *Circus*, puede confirmarse que una zona del campo poético expresó una marcada valoración del libro: en una encuesta publicada en el mismo número del *Diario*, 12 poetas (de un total de 54 votantes) lo eligen entre los mejores libros del año: entre quienes lo destacan, se encuentran Joaquín Giannuzzi, Delia Pasini, Rodolfo Fogwill, Elvio Gandolfo, y dos poetas identificados -aunque esta categoría sea problemática- como *objetivistas*: Martín Prieto y Oscar Taborda. En cualquier caso, la aprobación de poetas como Helder y Prieto se puede reconfirmar leyendo otro texto publicado en el *Diario* unos meses antes: una columna donde García Helder rememora una íntima lectura de *Circus* en voz alta, compartida con Prieto, en la cual plantea que advirtió que se trataba de textos de una “musicalidad impecable”, en los que no “faltaba o sobraba una sílaba”, y luego concluye ponderando la experiencia de “encontrar tanto placer mediante un modo tan sencillo” (García Helder 1986: 2).

A sabiendas de que la poesía de cualquier época excede la reducción a polaridades y merece una caracterización más allá del balizamiento, es posible sostener que la discusión acerca del lenguaje en la posdictadura, incluyó -entre otras notas- la controversia alrededor del “exceso”, la “frivolidad” y la “cosmética”, rasgos que fueron impugnados en el neobarroco por poetas que proponían un lenguaje más condensado y menos “ostentoso”, a partir de un concepto poundiano de la literatura<sup>33</sup> que -acaso- se articulaba bien con una sensibilidad de época que no veía en el tiempo histórico lugar para ese tipo de licencias. La gravitación de esa mirada excede a la poesía como objeto y llega a otros campos: por ejemplo, el de la canción, donde la banda Virus era criticada por sectores del movimiento del rock por su supuesta frivolidad y superficialidad, argumentos semejantes a los esgrimidos contra el neobarroco en poesía.<sup>34</sup> En el marco de esas tensiones, *Circus* se podría leer como una obra afín a la propuesta de un lenguaje austero, conciso, tentativo, entendido como apto para abordar experiencias extremas. El propio Lamborghini hablaría, muchos años después, de la “necesidad (...) de cierta precisión para ver lo de mal gusto. Entonces, ahí empezás a meterte en una poesía más de tipo franciscano, pero donde una palabra mal derriba todo el poema. Contra lo que serían los *nuevos ricos*...” (Jorge 2009: 80). Riqueza, lujos de lenguaje, exhibición del capital simbólico, Lamborghini parece expresar en esa frase la misma resistencia a los excesos, al menos cuando se trata de temas *difíciles*, que García Helder y otros en 1987. De cara a obras posteriores, se podría pensar que *Circus* se ajusta también a la definición que Alejandro Rubio haría del *objetivismo* en 2001, en su “Arte poética” publicada en la antología *Monstruos*, donde lo

---

33 Con “concepto poundiano de la literatura”, quiero referirme en este caso a un ideal “económico” de lenguaje, que coloca en el centro los valores de la condensación y de la máxima carga de sentido. Para adentrarse en un mayor desarrollo de las ideas de Pound sobre poesía resulta útil cualquiera de sus libros o compilaciones de ensayos; en Argentina, fueron muy leídos *El ABC de la lectura* (Buenos Aires: De la Flor, 1968. Traducción de Patricio Canto) y *El arte de la poesía* (México: Joaquín Mortiz, 1970. Traducción de José Vázquez Amaral).

34 Sobre esta cuestión reflexiona Roberto Jacoby en un significativo y aún inédito libro que lleva el título *Superficies de placer. Mis letras para Virus y otras bandas*.



caracteriza como “una actitud donde la subjetividad esté presente por ausencia, yacente para ser leída en las entrelíneas del texto” (Rubio 2001: 160-161). El libro de Lamborghini podría pensarse incluso en la línea de lo que el poeta chileno Germán Carrasco define como una poética de voz baja opuesta a la opulencia y grandilocuencia del lenguaje dictatorial y neoliberal<sup>35</sup>. Y los ecos de este Lamborghini en particular se podrían seguir rastreando en zonas importantes de la poesía posterior: en un poema de *Tomas para un documental*, obra inédita de García Helder, parece detectarse un remedo del giro “Como el que” en un “El que”, y del planteo de un poema ultra-breve con repetición de términos, ahora en el marco de una obra que canta el paisaje del desguace industrial argentino en los años noventa.

Prende. Apaga.  
El que no sabe dormirse  
o porque no puede  
prende la luz,  
pasa un rato  
la apaga.

(García Helder 2001: 72)

## 6

Una observación para cerrar estas notas: no sería bueno apurarse a ubicar a Lamborghini en un polo de una puja entre promotores del exceso, la materialidad verbal y de los juegos de palabras, y defensores de la economía, la referencialidad y la concisión del lenguaje; o entre cultores de la observación perpleja y vindicadores de una actitud lúdica, caótica, festiva. Tampoco omitir posibles relaciones entre Lamborghini y el neobarroco, que tanto Perlongher como García Helder advirtieron en distintos momentos<sup>36</sup>. La discusión sobre el lenguaje en la posdictadura estuvo (y tal vez esté todavía) atravesada -entre otras - por esas posiciones que pueden llamarse *-grosso modo*, a efectos sintéticos- *neobarroco* y *objetivismo*; pero el campo es vasto, los matices de las obras exceden a los programas, y los poetas varían

---

35 El poeta chileno Germán Carrasco viene sosteniendo una posición, cuya significación se enfatiza por su pertenencia a una tradición poética como la chilena - cara a la monumentalidad-, por la cual propone la voz baja, el susurro, lo tentativo, como formas de respuesta a lo que interpreta como una permanente voz altisonante del Estado neoliberal y la dictadura. Cfr. “Bajadas de línea” en: *La mantis en el metro. Apuntes sobre memoria reciente, poéticas y revuelta*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2021.

36 La relación de Leónidas Lamborghini con el neobarroco (planteada desde su influencia en autores identificados con ese movimiento, o bien por la presencia de rasgos neobarrocos en su poesía) no suele ponerse en primer plano, pero hay algunos testimonios y menciones que permitirían -al menos- considerarla o explorarla. Por un lado, en el ensayo “El neobarroco en Argentina”, García Helder menciona, entre las subespecies de la “tendencia de revitalización barroca” que releva, “la gauchesca barroca” de Leónidas Lamborghini (1987: 24). Por otra parte, en *Medusario*, muestra de poesía latinoamericana ampliamente identificada con el neobarroco, Roberto Echavarren menciona a Leónidas Lamborghini entre los autores que podrían integrar una virtual segunda entrega de la antología. Por fin, Néstor Perlongher se refirió en distintas ocasiones a la influencia que ejerció sobre él Leónidas (y no sólo de Osvaldo) Lamborghini en textos y entrevistas que se encuentran recopilados en el libro *Papeles insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.



sus propuestas. Hay que recordar, como sea, que durante su extenso exilio Lamborghini desplegó una actividad poética de la que surgieron diversos libros. Esas obras se vinculan por ideas, materiales y preocupaciones, pero a veces adoptan estrategias de lenguaje casi opuestas. De la descomposición silábica y el juego con lo ilegible en *Verme* y *11 reescrituras de Discépolo* (libro editado en 1988 pero escrito -como *Circus*- durante el lapso de superposición de la dictadura y el exilio del poeta<sup>37</sup>), al gesto desaforado y monumental de *Odiseo confinado* (escrito parte en México y parte en la Argentina entre 1989 y 1991); de “Personaje en penhouse” (cuya redacción se sitúa y data en “México, 1978”), un poema que incorpora el erotismo y llega también al goteo silábico, al más festivo *Tragedias y Parodias I* (escrito en argot gauchesco durante el “período mexicano”, y editado en 1994). Y de ahí, al nada contenido *El jardín de los poetas* (1999). Ya en *Episodios* Lamborghini había explorado la proliferación *ad infinitum* de la reescritura y la combinación en el poema “Cíclope”, donde cuatro versos de la “Fábula de Polifemo y Galatea” de Góngora, se convierten, por arte de reescritura, en más de cuatrocientos, desplegando un lenguaje opaco, repetitivo y excesivo. Si *Circus* puede verse como una obra que propone un lenguaje “franciscano”, austero y condensado, y que participa de la amplia discusión cultural de la posdictadura, la poesía de Lamborghini, lejos de quedar fijada en esa posición, planteó distintas alternativas en el marco de la búsqueda de lo que, con “Personaje en penhouse”, podríamos llamar una “tierra de alegría” (1999b: 28). En respuesta a la visión de la “realidad como un sueño cortado” (1986: 53), interrumpido, Lamborghini se movió -sobre todo desde 1975- hacia la utopía del Poema, hacia la búsqueda (también política) de una nueva tierra o patria en el lenguaje. Posiblemente, su amplitud de tonos e inflexiones, su arrojo en la disposición a jugar, a mezclar materiales y a llegar a distintos extremos estilísticos, sea uno de los rasgos más vitales y habilitantes de su escritura entendida como intervención cultural, y algo que -sin restarle significación política- la separa del reduccionismo de cualquier programa o posición monolítica.

## Bibliografía

Cristófalo, Américo & Saavedra, Guillermo (2006). “La risa en la poesía y en la política (entrevista a Leónidas Lamborghini”, *Las ranas* 3, disponible en: <https://campus.belgrano.ort.edu.ar/lengua/articulo/62502/la-risa-en-la-poesia-y-en-la-politica>

Último ingreso: 10/11/2021.

---

37 En la entrevista de 1983, Fogwill menciona que, en ese momento, “hay tres títulos inéditos de Lamborghini. Uno de ellos, (...) *Verme* alude a una particular organización de los invertebrados y a una especial actitud de los sabios” (Wolf 1983: 48). Por lo tanto, hay que considerar que -aunque se publicó en 1988- *Verme* fue escrito, como *Circus*, antes de 1983 (otra cuestión es que Lamborghini haya elegido no destacar esa datación en la edición de *Verme*, y sí hacerlo en la de *Circus*).



- García Helder, Daniel (2001). "De Tomas para un documental". Carrera, Arturo (comp.), *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica: 72-75.
- García Helder, Daniel (1987). "El neobarroco en la Argentina", *Diario de Poesía* 4: 24-25.
- García Helder, Daniel (1986). "El rencoroso", *Diario de Poesía* 2: 2.
- Goldberg, Gabriela [1992]. "Entrevista a Leónidas Lamborghini", disponible en: <http://apegarelcascotazo.blogspot.com/2013/07/entrevista-leonidas-lamborghini.html> Último ingreso: 10/11/2021. Nota: entrevista realizada en 1992 que iba a publicarse originalmente en el número 2 de la revista *Pierre Menard*, dirigida por Juan Carlos Martini Real, que finalmente no salió.
- Jorge, Gerardo (2015). *El momento antipoético: tiempo de modernización (concepciones y usos de la tradición en la poesía concreta brasileña y en las obras de Nicanor Parra y Leónidas Lamborghini: 1950-1970)*. Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Mimeo.
- Jorge, Gerardo (2009). "Si no hay variación, hay muerte (entrevista a Leónidas Lamborghini)", *El niño Stanton* 9: 66-85.
- Lamborghini, Leónidas (1986). *Circus*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- Lamborghini, Leónidas (1999). *El jardín de los poetas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lamborghini, Leónidas (1975), *El riseñor*, Buenos Aires, Marano-Barramedi.
- Lamborghini, Leónidas (1968). *La canción de Buenos Aires. Responso para porteños*, Buenos Aires, Ediciones "Ciudad".
- Lamborghini, Leónidas (1996). *Las reescrituras*, Buenos Aires, Del Dock.
- Lamborghini, Leónidas (1999b). *Personaje en penehouse y otros grotescos*. Buenos Aires: Del Dock.
- Masotta, Oscar (1968). "Prólogo". Lamborghini, Leónidas. *La canción de Buenos Aires. Responso para porteños*, Buenos Aires, Ediciones "Ciudad".
- "No matar la palabra, no dejarse matar por ella" [1973, texto sin firma] (2011) en: García, German et al. *Literal: edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Porrúa, Ana (2011). "'Como el que sin voz estudia canto'. En torno a la poesía de Leónidas Lamborghini", *Estudios* 18: 36: 11-32.
- Porrúa, Ana (2001). *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Rubio, Alejandro (2001). "Arte poética". Carrera, Arturo (comp.), *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica: 160-161
- Wolf, Gil (1983). "Leónidas Lamborghini: un solicitante de paso", *El Porteño* 23: 47-50.

