

**RESISTENCIA Y CINISMO:
EL POETA COMPROMETIDO
EN LA POESÍA ARGENTINA
DEL SIGLO XX**

Ben Bollig
University of Leeds

Una larga lista de escritores y teóricos, que incluye a Theodor Adorno y Jean-Paul Sartre, ha descartado el papel de la poesía en la práctica política, pero en América Latina existe una estrecha y nítida relación entre la poesía y la política. Entre sus poetas modernistas, cabe nombrar a Rubén Darío y a José Martí por sus contribuciones a los debates sobre la independencia de los países latinoamericanos, su organización política, y su relación con los poderes internacionales, en particular los Estados Unidos. Muchos de los poetas más respetados de la época vanguardista, como César Vallejo y Pablo Neruda, expresaron en sus versos posturas de apoyo hacia el socialismo revolucionario, y discutieron la posible función proselitista y inspiradora que podría cumplir la poesía en las luchas revolucionarias. En los años 60, la llamada poesía social, con sus vínculos ideológicos y prácticos con la revolución cubana, propuso otro rol para el escritor, no el del compañero de viaje de la revolución, sino de un protagonista plenamente activo, como es el caso de Roque Dalton en El Salvador o Ernesto Cardenal en Nicaragua. En el caso argentino, su verso del siglo veinte ostenta gran número de poetas que escriben con claros fines políticos: en la primera mitad del siglo veinte, Raúl González Tuñón intentó crear una poesía didáctica y denunciatoria; el grupo vanguardista *Boedo* se especializaba en el realismo socialista; mientras el verso pos-vanguardista en la Argentina incluye la obra de escritores que utilizan elementos o técnicas antes encontrados en la obra de César Vallejo o Pablo Neruda, a quienes se toma como modelos para el verso políticamente comprometido.

Por estas razones, este artículo propone examinar poemas de tres escritores de la segunda mitad del siglo veinte como casos de prueba de las actitudes para con la escritura políticamente

HPR/2

comprometida. Edgar Bayley ofrece una crítica directa de los posibles riesgos de la poesía política, notable en particular por sus ecos de las teorías de Jean-Paul Sartre sobre el compromiso político en la literatura. Juan Gelman propone la poesía como *ontológicamente* una forma de práctica de oposición al capitalismo y el terrorismo de estado. Nuestro último ejemplo, Osvaldo Lamborghini, en poemas de los primeros años de los 80, investiga los síntomas y riesgos del compromiso político en la poesía, mediante un estudio de respuestas a la revolución Sandinista en Nicaragua. La actitud de Lamborghini podría ser definida como una forma de cinismo clásico, y privilegia la *parresía* o libre expresión sobre el compromiso político. Los cambios y movimientos entre estos autores, leídos al lado de aportes críticos desde adentro y afuera del cono sur, nos ofrecen coordinados clave en el debate sobre la presencia de la poesía en el mundo. Tomamos como modelo para una lectura que cruza las fronteras que implican el nombre del autor tanto la frecuentemente citada pero quizás poco práctica propuesta de Borges que todo texto sea leído como si hubiese sido escrito por el mismo autor, como la propuesta de Foucault en *The Archeology of Knowledge*, ([1967] 2002) que “the unities that must be suspended above all are those that emerge in the most immediate way: those of the book and the *oeuvre*.” (23)

Kuhnheim (1996: 145-47) nos ofrece un perfil del trasfondo a la poesía Argentina de los años 60 y los años posteriores. El modernismo latinoamericano coincidía con cambios globales de poder y, durante la época pos-independencia, una creciente conciencia regional y nacional y la expresión de esta en la literatura. Durante los años 20, los dos polos de la vanguardia argentina – o mejor dicho bonaerense – los grupos *Florida* y *Boedo*, permitieron la coexistencia más o menos pacífica entre ideologías y estéticas conflictivas, pero acontecimientos políticos en los 30 y 40, en particular la dictadura de Uriburu y el surgimiento del Peronismo al nivel nacional, y el conflicto entre Comunismo y Fascismo al nivel internacional, se plasmaron en una cada vez más explícita polarización en las letras argentinas y, en el caso de la poesía, entre la poesía pragmática y instrumental, y obras

HPR/3

más reflexivas o metafísicas. Dalmaroni (1993) identifica dos polos en la poesía pos-vanguardista argentina: primero, obras de inclinación romántica o simbolista, como la de Alejandra Pizarnik, que privilegia lo estético y en la cual el “yo” lírico y el poema mismo son de importancia caudal; y, segundo, obras al estilo de César Fernández Moreno, que son más ensayísticas, hasta, se podría decir, *costumbristas*. El crítico ofrece más detalles del contexto de los acontecimientos durante el período pos-Perón, en el cual la poesía y la crítica que trabajaban con contenido político solían favorecer “una identidad ideológica estable y reconocible” (1993: 9-10). Entre 1955 y 1970 en la Argentina, surgen,

En la literatura poetas y poemas que intentan aproximar el texto al contexto histórico-social [...] para crear un imaginario de continuidad e identificación entre la escritura y una manera particular de ver el mundo: la literatura debe mimetizarse con la praxis política. (10)

Dalmaroni examina la bien difundida opinión, compartida por Ricardo Piglia y Rodolfo Walsh, que una literatura desligada de la política resulta imposible en la Argentina, actitud que el crítico llama “poli-poética” (11), antes de citar a Walsh, que propone que “un nuevo tipo de sociedad y nuevas formas de producción exigen un nuevo tipo de arte más documental, mucho más atenido a lo que es mostrable” (11) para ilustrar la convicción de que la transformación de la sociedad sería concomitante con una transformación de la forma y función de la producción cultural, en el caso de la poesía, para formas más concretas y exterioristas.

Dentro de la esfera cultural más amplia, para la crítica Raquel Ángel (1992: 9) en la Argentina los 60 fueron marcados por un espíritu intelectual de contestación – Terán (1993) describe el surgimiento de “una nueva izquierda intelectual” entre 1956 y 66 – los 70 por la praxis revolucionaria, pero los 80 por el fin de la mayor parte de la actividad cultural de compromiso político. Masiello (1987: 23) señala que

HPR/4

después de 1976 existía en la Argentina muy poco espacio para la articulación de resistencia intelectual; en esta misma dirección, Piglia (1990: 178-180) ofrece un esbozo general de la actividad intelectual antes y después del golpe de 1976: mientras la cultura *modernist* (en la acepción anglo-sajona de la palabra), sea Joyce, Picasso o Stravinsky, festeja la trasgresión y la libertad socio-sexual – sus homólogos Argentinos serían quizás Oliverio Girondo o Roberto Arlt – los finales de los 70 y los principios de los 80 fueron testigos al descubrimiento inoportuno por parte de muchos intelectuales argentinos del contundente poder que disfrutaba la espada – o mejor dicho la ametralladora – contra la pluma. Piglia identifica esta época como caracterizada por una falta de confianza en el poder transformativo del arte, en contraste con la postura de escritores de los 60 y 70, y por un conformismo intelectual generalizado, que evita posicionamientos comprometidos o combativos, mientras Ángel identifica un movimiento de “Prometeo” a “Narciso” que afectó a muchos intelectuales en los 80, quienes evitaron el explícito compromiso político, y acogieron la nueva “democracia social” en un reaceramiento sin precedente (1992: 9-14).

Para resumir, entonces, cabe subrayar varios momentos importantes en la poesía argentina: primero, la posición contradictoria de los distintos grupos de vanguardia, que permitía la coexistencia pacífica entre obras esotéricas o con fines de experimentación formal, y otras obras que identificaron la literatura como herramienta política; segundo, la fractura que ocurrió en la época pos-vanguardista, con los trastornos de golpes militares y dictaduras; tercero, la posición de Bayley, Gelman y Lamborghini dentro de la época pos-vanguardista, y la creciente polarización de distintas opiniones sobre la relación entre la poesía y la política durante este período; y, finalmente, el efecto del golpe militar de 1976 en el campo intelectual argentino.

Bayley: la teoría de la poesía y la política

Con frecuencia la relación entre la poesía y la política se caracteriza como callejón sin salida: el poeta que escribe poesía política o se convierte en menos poeta, o no crea un producto suficientemente

HPR/5

político. Este dilema encuentra un ejemplo elegante en el poema en prosa de Edgar Bayley, “El poeta político”, de su *Ni razón ni palabra* (1955-60):

El poeta era también político. Se interesaba por los problemas pequeños y grandes de las gentes y era capaz de encontrar y aplicar soluciones. Su generosidad era eficiente. Podía sostener una empresa. Podía dominar los pequeños detalles. Podía enunciar, exponer. Su elocuencia había superado la impostura, y entre las gentes sencillas y buenas el poeta político había logrado ser uno más. Pero, si el poeta, más allá de la palabra, atendía a las cosas del mundo, sintiéndose simplemente vivir también sentía la urgencia de la palabra misma. También experimentaba la necesidad de demorarse, de interrumpir la fluencia entre el mundo y él. Entonces el poeta empezaba a hablar para sí mismo en un intento de hablar mejor, más hondo, a todos los hombres. Y perdía su voz y rompía su instrumento. Así será, así será siempre. (1976: 90)

Bayley describe un proceso bien conocido por los que están versados en los debates sobre el papel social de la poesía. El personaje inicial, el poeta-político, es semejante al hombre de letras de la época Romántica, o el poeta socialmente comprometido, para quien las actividades literaria y política son compatibles y complementarias; Walter Benjamín propone que esta figura fue paulatinamente excluida por el ascenso de la burguesía y la prensa diaria (1973: 106). Las habilidades prácticas corren paralelas a su destreza literaria, y sus capacidades enunciativas – “enunciar, exponer”, metas típicas del poeta social – le otorgan beneficios socio-políticos (“superado la impostura”) y una posición de aceptación dentro del proletariado, sin la mala conciencia o contradicciones del intelectual *déclassé* o desprestigiado (“había logrado ser uno más”).

Sin embargo, la poesía es una vocación, y una vocación lingüística, y el poeta se encuentra incapaz de abandonar ese aspecto de su identidad. Esto lleva a una ruptura en cualquier relación inmediata

HPR/6

entre poeta y mundo, específicamente por la necesidad que tiene el poeta de entrar en los entresijos y placeres de la lengua (“demorarse”, “interrumpir”). El resultado es un movimiento gradual al interiorismo; a pesar del propósito explícito de hablar para sí mismo para mejorar su capacidad comunicativa (“en un intento de hablar mejor”), el resultado es crisis.

El doble compromiso con el poema-en-sí y el poema-en-el-mundo lleva a la caída en el abismo: la pérdida de comunicación o consigo mismo o con el mundo, y a la destrucción del poema-en-sí y el poema-en-el-mundo. Simultáneamente, el poema de Bayley elige una forma nítidamente prosaico: sin versificación, sin rima, con sintaxis sencilla y un léxico en general cotidiano, que subraya la capacidad y eficiencia: “eficiente”, “capaz”, “superado”, por ejemplo. Sólo al final, cuando Bayley discute la pérdida de la voz del poeta, encontramos una metáfora, “instrumento”, pero con una glosa prosaica de la palabra anterior, “voz”; tiene el efecto de reforzar el surgimiento de lo prosaico o, quizás mejor dicho, lo no-poético, en el poema, como resultado de las demandas de lo político.

Las proposiciones que encontramos en el poema de Bayley hacen fuerte eco de las de su casi contemporáneo, Jean-Paul Sartre; este ofrece una aguda crítica del posible papel del poeta en la praxis política. Su importancia para este debate se debe a su posición como partidario y vocero intelectual para varios grupos de liberación de los 50; además, su influencia sobre el movimiento de *negritude* y la obra de Franz Fanon guardan importantes vínculos filosóficos y prácticos con movimientos políticos de izquierda en América Latina. En el caso argentino, Sartre y su lectura del existencialismo están presentes en la obra ensayística de Ernesto Sabato, importante antecesor de la obra de intelectuales comprometidos en los años 60 y después. Por lo largo de su ensayo influyente, *Qu'est-ce que la littérature?* se traza una clara distinción entre las prácticas de la poesía y la prosa:

Poets are men who refuse to *utilise* language. Now, since the quest for truth takes place in and by language conceived as a certain kind

HPR/7

of instrument, it is unnecessary to imagine that they aim to discern or expound the true. Nor do they dream of *naming* the world, and this being the case, they name nothing at all. (1978: 5)

How foolish it would be to require a poetic commitment [...]. How can one hope to provoke the indignation or the political enthusiasm of the reader when the very thing one does is to withdraw him from the human condition and invite him to consider with the eyes of God a language that has been turned inside out? (10)

Para Sartre, la prosa es, en esencia, *utilitaria* y por ende de utilidad para la lucha: el prosista es un hombre que *utiliza* las palabras (1978: 10). Por este motivo, el compromiso que exige Sartre sólo se puede demostrar en prosa, y la poesía como forma de praxis queda rechazada: la poesía comprometida, según el concepto de Sartre, es un emprendimiento destinado al éxito sólo dentro del fracaso (24), y el poeta comprometido un hombre comprometido con el fracaso (1978: 24).

La convicción de Sartre de que la poesía no puede ser comprometida corre paralela a su creencia de que la prosa comprometida no debe ser poética:

If the prose-writer is too eager to fondle his words, the *eidós* of "prose" is shattered and we fall into highfalutin nonsense. If the poet relates, explains, or teaches, the poetry complex becomes prosaic, he has lost the game. (1978: 25)

El concepto Sartreano de la literatura y sus tareas plantea solo al prosista como comprometido, mientras que el poeta se ve destinado o a una falta de compromiso o a la destrucción de su instrumento, como el poeta social. La escritura se percibe como forma de comentario sobre el mundo, contra la alineación, y no debe ni entretener ni ofrecer propaganda, ya que este es una forma de dogma y aquel puede alienar: como en el poema de Bayley, el poeta es expulsado de la lucha.

HPR/8

Gelman: la poesía política

La obra de Juan Gelman ofrece un contraste marcado con la de Bayley; quizás su más nítida expresión del papel de la poesía en la política se encuentre en la colección *Cólera buey* (1965):

toda poesía es hostil al capitalismo
puede volverse seca y dura pero no
porque sea pobre sino
para no contribuir a la riqueza oficial
puede ser su manera de protestar de
volverse flaca ya que hay hambre
amarilla de sed y penosa
de puro dolor que hay puede ser que
en cambio abra los callejones del delirio y las bestias
canten atropellándose vivas de
furia de calor sin destino puede
ser que se niegue a sí misma como otra
manera de vencer a la muerte
así como se llora en los velorios
poetas de hoy
poetas de este tiempo
no separaron de la grey no sé qué será de nosotros
conservadores comunistas apolíticos cuando
suceda lo que sucederá pero
toda poesía es hostil al capitalismo (2001: 65)

Gelman plantea la práctica de la poesía como en esencia anticapitalista. En la primera estrofa, la poesía se presenta como algo que rehúsa participar o contribuir. Simultáneamente, Gelman emplea términos como “puede” y verbos en el subjuntivo para proponer la poesía como espacio de posibilidades y conjeturas; su léxico asocia al poeta con los humildes, los que no están permitidos la certeza, mientras propone un ataque contra la noción jerárquica de la autoría. Así se traza una distinción entre *poesía* y 1) *capitalismo* y 2) *riqueza oficial*, es

HPR/9

decir: la poesía no es capitalista, no es oficial, y, aunque no esté por necesidad pobre, por naturaleza no se pone nunca de parte de los ricos. En la segunda estrofa, la poesía está asociada, por su léxico, con las privaciones (“seca”) y la dificultad (“dura”), y puede “volverse flaca” como resultado de la existencia de “hambre”, es decir, la poesía entra en una relación directa y causal con las condiciones del mundo, como fue el caso del poema-en-el-mundo no reflexivo del poeta político de Bayley; el hambre equivale a la poesía flaca. Por ende, la poesía refleja sus circunstancias, y debe compartir el sufrimiento que se experimenta en el mundo a su alrededor. El tono es, por este motivo, de melancolía y lamentación (“pobre”, “flaca”, “penosa”, “dolor”), mientras el poeta es uno que siente el “puro dolor” existente en el mundo, y es sensible al sufrimiento de sus prójimos, con el dolor identificado como denominador común entre los seres humanos, una base de solidaridad entre las personas: de esta manera, existe una relación triangular entre poeta, poema, y mundo.

La tercera estrofa presenta un rápido cambio de tono, marcado por el encabalgamiento de la segunda estrofa, que sugiere un rebosar exuberante. Todavía en el subjuntivo, la poesía se presenta como brote o surgimiento, (“abra los callejones”), una erupción salvaje (“las bestias”), como en el concepto surrealista de los vínculos entre la poesía y el inconsciente, mientras la repetición de “puede ser” subraya la noción de posibilidad y incertidumbre propuesta al principio. En la cuarta estrofa, la poesía hasta se convierte en una forma de triunfo sobre la muerte, como memoria o expresión: “Como se llora”, es decir, la poesía es una expresión de dolor, un medio de memoria y duelo, y reconoce y vence la muerte, quizás por su aptitud para recordar lo que se pierde en la muerte. Pero con la frase “poetas de hoy | poetas de nuestro tiempo” matiza Gelman la presentación de la poesía, y subraya el elemento contemporáneo del poema, como respuesta a una situación específica.

La última estrofa sugiere que concomitante con este esfuerzo, el poeta asume un riesgo: separado de la grey o la multitud, el poeta ocupa la posición de vocero de las masas, pero simultáneamente, ocupa

HPR/10

una posición de riesgo, riesgo que desconoce alineaciones políticas y hasta afecta a los apolíticos. Al mismo tiempo, Gelman incluye errores, como el futuro “sucederá”, en vez de o el futuro del subjuntivo o el presente del subjuntivo, otra vez minando la posición privilegiada de la poesía como actividad intelectual. Sin embargo, se puede concluir que la poesía, toda poesía, como reitera el último verso, es ontológicamente un acto de oposición al sistema capitalista.

Propone el crítico Jorge Boccanera que este poema representa una glosa sobre el poema “Usury” de Ezra Pound y algunos comentarios de Marx en *Teorías de la plusvalía*, en particular la idea de que la producción capitalista no favorece, en principio y en esencia, el arte (2000: 42). En *Teorías de la plusvalía*, el cuarto tomo de *Capital*, Marx ofrece varias nuevas percepciones de la relación entre la política y la poesía, en particular si extrapolamos de las palabras del filósofo sobre el trabajo productivo y improductivo (1964: 259). Para Marx, el trabajo productivo es el que produce plusvalía, y la plusvalía es la proporción del trabajo no retribuido; entonces el trabajo no-productivo es cualquier trabajo que no produzca plusvalía. A continuación, Marx examina actividades como la política y la filosofía, los dos improductivos, y observa que

The educated bourgeois and his mouthpiece are both so stupid that they measure the effect of every activity by its effect on the purse. On the other hand, they are so educated that they *grant recognition* even to functions and activities that have nothing to do with the production of wealth. (1964: 279)

En el concepto planteado por Marx, la poesía, que no produce plusvalía, sería una forma de trabajo improductivo, y por ende económicamente en desacuerdo con el tipo de sistema capitalista propuesto por Adam Smith, “the most productive mode of production,” cita Marx con ironía (1964: 194). Por más que la distinción entre trabajo productivo y improductivo haya sido siempre “dubious” según Hardt y Negri (2006: 135), y es obvio que Gelman hace un esfuerzo

HPR/11

para mover los conceptos en el tiempo sobre la base de una observación del período contemporáneo, sintetizando y simplificando los argumentos de Marx y sin prestar suficiente atención a la segunda parte de la oración, arriba, sin embargo, propone Gelman que toda poesía es una forma de oposición ya que el capitalismo tiene una fuerte vena filisteá. Todo poeta vive bajo amenaza en la época moderna, como extranjero, separado de la masa: si la poesía tiene una actitud agresiva hacia el capitalismo, sin duda responderá el capitalismo con igual o peor hostilidad en una forma de animosidad quiásmica. Por este motivo, el poema hace una llamada solidaria: no importa la inclinación política, toda persona que escriba poesía ya se ha comprometido, y debe tomar conciencia de su posición de alto-riesgo.

Podríamos contextualizar este poema dentro de debates y acontecimientos contemporáneos relacionados a la supuesta función política de la poesía. Gelman, en los años 60, una época en la cual existía una aparente polarización entre poesía de intereses políticos y estéticos, divisa una posible salida de este punto muerto en que, como señala Sartre, arriba, la poesía o no se compromete o deja de ser poesía. El gesto de Gelman es proponer la poesía como forma de oposición en términos ontológicos y no hermenéuticos; es decir, por el simple acto de *ser*, la poesía comete un acto contra el sistema capitalista, en vez de tener que *decir* o *hacer* algo para perjudicar la organización social contemporánea. Edmundo Gómez Mango lee el gesto de Gelman así: “la poesía de Gelman es una poesía comprometida, pero en primer y fundamental lugar, comprometida con la poesía misma” (2004: 41). Se puede sugerir que Gómez Mango estaría de acuerdo con Sartre y, implícitamente con la tesis de Michael Riffaterre en *Semiotics of Poetry* (1980) en subrayar la autosuficiencia y falta de mundanalidad de la poesía, pero la postura de Gelman quizás se acerque más a una relectura radical de la crítica Benjaminiana de Baudelaire (1973: 106); si durante la época de alto capitalismo el poeta debe alejarse de los intereses de su clase, y si el poeta es casi por necesidad un burgués, y si al mismo tiempo los intereses de la burguesía son los del capital, entonces la poesía es por necesidad anticapitalista; por ende, como plantea

HPR/12

Boccanera (2000:42), hasta Ezra Pound, un escritor que alcanzó la infamia por sus afinidades fascistas, puede ser leído como anticapitalista, y su crítica de “Usura”, o capitalismo de crédito, vista por muchas como una mera etapa en su movimiento gradual hacia el antisemitismo, es en contraste nada menos que una crítica del capitalismo burgués.¹¹

² Ver, por ejemplo *Canto LI*:

With usury has no man a good house
made of stone, no paradise on his church wall
With usury the stone cutter is kept from his stone
the weaver is kept from his loom by usury
Wool does not come into market
the peasant does not eat his own grain
[...]
Usury rusts the man and his chisel
It destroys the craftsman
[...]
Usury kills the child in the womb
And breaks the young man's courting
[...]
Usury is against Nature's increase. (Moore 1983: 295)

Drabble (2000: 807-810) ofrece una lectura tradicional del movimiento de Pound desde una crítica del capitalismo, hacia apoyo por la política social de Mussolini, su anti-semitismo, y su eventual caída y deshonra pública.

HPR/13

Por este motivo, la actitud de Gelman demuestra un optimismo sumamente católico hacia la posibilidad de poesía de oposición política; en su poética esto se queda plasmado en la mezcla de las técnicas de las llamadas poesías social y estética; Gelman escribe proposiciones (“todo poesía es hostil al capitalismo”), pero rompe la línea del verso, rechaza las normas y pautas de la ortografía y capitalización, y excede la línea con encabalgamientos que hacen eco de la práctica surrealista del automatismo. Se podría sugerir que Gelman intenta yuxtaponer la etapa experimental de Vallejo (por ejemplo *Trilce* (1922) con su poesía más madura y su claro compromiso político (los poemas dedicados a la Guerra Civil Española de *España, aparte de mi este cáliz* o los *Poemas humanos* (1939))²².

Lamborghini: poesía y cinismo

“Esto sí que es tragarse la bala,” escrito mientras Lamborghini vivía en Barcelona en los 80, presenta una importante entrada a la estética política de este autor y ofrece un marcado contraste con la obra de Gelman:

Esto sí que es tragarse la bala.
Con brutal desempeño
malditas visitas
Llegaron los contras, desquiciaron la aldea completa. Eran hondureños, gente extraña aunque no miskita
Tampoco Islam: en una palabra de Alá.
Había unos tres anglos de Belice.
El aguardiente cañas de los sueños
les salía por las ojerías, con una margarita.
Un montón de mierda el huracán desata
Nos salvamos por un pelo. Como dice

³ Ver, por ejemplo, la entrevista con Gelman de Benedetti (1981: 191), en que el argentino habla de su adhesión a la familia “familia Vallejo”, en contraste con la “familia Neruda”.

HPR/14

Fierro “con el hilo en una pata”
Entre muerto que cae y cigarro que no pita
desde un cerro mirábamos ese mal sueño.
El estudiante incomprensible decía “vualá”
Todo lo que vivía infelice
hasta una preciosura de mulata
mataron ellos al grito de Holá, Holá
(telefoneaban a la CIA: querían más guita)
lo que se abrasaba
hembras
también ¡mala suerte! lo que andaba
enredado a lazar
¿sabe? la vida ¿sabe? parecía un disputo
no venía, acudía Ortega ni el último minuto
ni pizca de caballería. Nada que enlazar.
A mi mujer la violaron la
encularon. Estaba lindísima, se la robé a un trigueño
con dados -no la voy de noble- mariquitas
*Llegaron los contras, desquiciaron la aldea completa. Eran
hondureños, gente extraña aunque no miskita*
(Lamborghini 2004: 438-39)

A primera vista, el poema parece una denuncia poética de las actividades de los Estados Unidos y la CIA en Nicaragua y las atrocidades cometidas por las fuerzas contrarrevolucionarias en la primera mitad de los 1980. No obstante, Lamborghini mina este enfoque temático típico de la “poesía social” con la introducción de elementos del conflicto que son internacionales y que cruzan fronteras, y su mezcla de estos elementos con el gauchesco.

Al principio, Lamborghini detalla los delitos cometidos durante el conflicto Sandinista-Contra: “*Llegaron los contras, desquiciaron la aldea completa. Eran | hondureños, gente extraña aunque no miskita*”. Las líneas en cursiva dan la impresión de ser citas de, por ejemplo, entrevistas periodísticas, y los detalles son

HPR/15

consecuentes con acontecimientos del conflicto, incluso la referencia a los *Miskita*, grupo indígena de Centroamérica cuya falta de adhesión al proyecto Sandinista provocó debilidades importantes en la revolución nicaragüense. Muchos de los contrarrevolucionarios, o “contras”, eran o ex-miembros de la guardia nacional, descontentos con la revolución, o indígenas de las poblaciones de la costa atlántica (Bulmer-Thomas 1990: 359). Pero Lamborghini cambia inmediatamente el tema y la posición geográfica: “Tampoco Islam: en una palabra de Alá”. El vínculo se encuentra en el sonido, la semejanza entre *Miskita* y *mezquita*. El movimiento geográfico viene como resultado de tales semejanzas lingüísticas; el lenguaje de Lamborghini busca vínculos culturales, travesa fronteras, y borra diferencias nacionales y espaciales.

Del Islam, entonces, pasamos de repente a la política centroamericana: “Belice”, con su presencia Anglo-Sajona. A pesar de este enfoque internacional, Lamborghini rápidamente cambia de énfasis, incluyendo la tradición cultural plebeya argentina, en particular el gauchesco, (“Como dice |Fierro”). La presencia de Martín Fierro, héroe de esta epopeya popular, es emblemática de la postura antinacional de Lamborghini, ya que pasa por alto las fronteras nacionales, la cronología, y la distancia geográfica; por esta razón hay términos y formas extranjeras: el estudiante que dice “vualá” (versión hispanizada del francés, “voilà”) o la palabra italiana, “infelice”. Esta falta de preocupación por la nación como unidad cultural o lingüística, y la búsqueda de conexiones poco probables e inesperados, guarda semejanzas al concepto Cínico – o “kínico” para utilizar el término de Sloterdijk – del ciudadano del mundo – como se declaró Diogenes de Sinope, *a-polis* (sin ciudad), *a-oikos* (sin hogar) y *kosmopolitēs* (ciudadano del universo) (Bracht Branham y Gonlet-Cazé 1996: 5) – un concepto que facilita diatribas políticas y de oposición sin respeto hacia proyectos o afiliaciones políticos.

La pregunta siguiente, “¿sabe? la vida ¿sabe?”, implica una incapacidad de formular respuestas coherentes y holísticas a preguntas políticas, o capturar completamente las respuestas tanto de las víctimas

HPR/16

como de los observadores; por ende no existe, o no está disponible, una perspectiva totalizadora de la política, sea contemporánea de Nicaragüense, o histórica de la Argentina. Al mismo tiempo, el poema cruza fronteras hasta volver indistinguibles lo nacional y lo internacional; por ejemplo, aparecen al final del poema elementos gauchescos, como el verbo “lazar”, y referencias a la política centroamericana, en superposición: vemos la caballería, más pertinente en la literatura argentina del siglo XIX, y a continuación la violación de la mujer del narrador, que no se pueden ubicar en términos geográficos, pero que sí podrían ofrecer otro ejemplo de la superposición de las desgracias del gaucho o los nicaragüenses víctimas de una incursión: “a mi mujer la violaron la jencularon”. La presencia temática de lo gauchesco se encuentra subrayada por el término “trigueño”, empleado en el léxico *gauchesco* para describir un hombre de piel morena, y el partido de dados en que fue ganada la mujer. Pero inmediatamente volvemos a otra referencia en cursiva a la guerra Sandinista-Contra en la última cita. Este proceso de empalme, como en el primer verso, hace una equivalencia entre las desgracias del narrador – imaginadas o no – y las de las víctimas de la violencia política internacional. De esta manera, ocurre un allanamiento moral, por lo cual los sujetos privilegiados de la poesía políticamente comprometida, es decir las víctimas de la represión política, se presentan al lado de la borrachez y degradación sexual del narrador Lamborghiniano. Esta filtración de la política centroamericana por el tamiz de la embriaguez y el lunfardo ofrece una parodia que pone en duda la capacidad de la poesía de comunicar contenidos políticos. Simultáneamente, cortes entre los distintos sujetos, dentro de Centroamérica, y con elementos argentinos, desestabilizan la nación como sitio y actor político. El cinismo o kinismo literario de Lamborghini le permite una posición una vez internacional, crítica, y escandalosa; una postura de apoyo y solidaridad hacia la revolución Sandinista sería casi natural y lógica para un poeta argentino de izquierdas en exilio en los 80, si se sigue el modelo propuesto por Gelman, arriba; sin embargo, Lamborghini rehúsa obedecer las líneas políticas esperadas. Con su empleo de la poesía

HPR/17

para burlarse del apoyo ofrecido a un grupo izquierdista, Lamborghini no sólo ataca otra posición política, sino además cierto concepto del papel de la poesía en proyectos políticos.

Un contraste contemporáneo muy revelador se encuentra en el poema de Julio Cortázar, "Noticia para viajeros", (en *Estás en Nicaragua* de Sergio Ramírez (1985: 9-10)), que ejemplifica el vínculo entre la lucha Sandinista, la política contemporánea de izquierdas, y el papel en estas luchas del intelectual y escritor latinoamericano exiliado.

Si todo es corazón y rienda suelta
y en las caras hay luz de mediodía
si en una selva de armas juegan niños
y cada calle la ganó la vida,
no estás en Asunción ni en Buenos Aires,
no te has equivocado de aeropuerto,
no se llama Santiago el fin de etapa
su nombre es otro que Montevideo.
Viento de libertad fue tu piloto
y brújula de pueblo te dio el norte,
cuántos manos tendidas esperándote,
cuántas mujeres, cuántos niños y hombres
al fin alzando juntos el futuro,
al fin transfigurados en sí mismos,
mientras la larga noche de la infamia
se pierde en el desprecio del olvido.
La viste desde el aire, ésta es Managua
de pie entre ruinas, bella en sus baldíos,
pobre como las armas combatientes,
rica como la sangre de sus hijos.
Ya ves, viajero, está su puerta abierta,
todo el país es una inmensa casa.
No, no te equivocaste de aeropuerto:
entrá nomás, estás en Nicaragua.

La capital de Nicaragua, a diferencia de otras capitales

HPR/18

latinoamericanas, en muchos casos sedes de gobiernos dictatoriales, ofrece un modelo de solidaridad, simpatía, y afecto, una sinécdoque de posibles gobiernos socialistas en el resto de América Latina, y además del papel del intelectual en la revolución. Nicaragua funciona por metonimia como cifra de cierto tipo de compromiso intelectual, basado en la teoría del “Hombre Nuevo” guevariano, por lo cual la actividad intelectual contribuye a fines político-revolucionarios. Asimismo, el poema se limita a estos fines.

Beverley y Zimmerman (1990) examinan el papel específico de la literatura en la revolución nicaragüense, y la posición de la lucha Sandinista dentro del contexto internacional. En Centroamérica, la literatura tiene una larga tradición como praxis intelectual dentro de las luchas nacionales de liberación, y los movimientos revolucionarios de la región se han aprovechado de la unión entre sectores populares y los intelectuales radicalizados, ya que muchos escritores de los 60 y 70 hicieron explícito el vínculo entre su trabajo literario y la construcción de una organización literaria (xi). Las revoluciones centroamericanas, y Nicaragua en particular, ofrecen un modelo para la poesía de compromiso social en contacto con el pueblo. Beverley y Zimmerman identifican y esbozan una relación directa entre poesía y práctica revolucionaria en la obra de Ernesto Cardenal y su trabajo para crear los talleres de poesía del Ministerio de Cultura. Además los críticos ven en la figura de Roque Dalton un ejemplo del nuevo intelectual comprometido: no un compañero de viaje al estilo de García Márquez, sino un militante activo en las luchas revolucionarias (7); su escritura ya no es “an expression of left revolutionary currents, but [...] an active force invoking these” (49). Por este motivo, cabe decir que la literatura centroamericana rara vez se aleja de los otros niveles de la práctica social (48). Pero a pesar del éxito de muchos proyectos culturales de la revolución nicaragüense, en particular los del ministro de cultura bajo la dirección de Cardenal, que incluyen campañas masivas de alfabetización, maratones, talleres y premios de poesía, una crítica clave dirigida al movimiento Sandinista – desde adentro y afuera – fue que estos proyectos produjeron lo que Beverley y Zimmerman

HPR/19

llaman “formulaic poetry” (98) y, en particular, poemas que siguen fielmente las pautas de la poesía “exteriorista” de Cardenal.

Por estas razones, Nicaragua representaba para muchos comentaristas una prueba de la posibilidad de una revolución socialista popular en América Latina después del fracaso de esfuerzos respaldados por Cuba en Bolivia en los 1960 y la represión violenta de los revolucionarios *foquistas* en Guatemala y grupos armados de izquierda en la Argentina, como el ERP, en los 70, y al mismo tiempo, el papel de la poesía, ejemplificado por el trabajo de Cardenal y sus talleres de poesía. Sin embargo, en la obra de Lamborghini Nicaragua deja de funcionar como símbolo de un proyecto nacional-revolucionario, y en vez deviene un espacio político no-nacional que trata Lamborghini con el mismo cinismo que vemos en el resto de su obra, y en particular durante su exilio antinacional. Dalmaroni sostiene que la escritura de Lamborghini se diferencia de la de escritores de poesía social que reclaman contenido social o político en las obras literarias; cita una entrevista con Lamborghini en que explica su aversión marcada hacia la obra de Elías Castelnuovo, parodiada con furia salvaje en el cuento “El niño proletario”:

La estética del populismo es la melancolía [...] ¿Querés que te diga la verdad? ¿Cuál es el gran enemigo? Es [Raúl] González Tuñón; *los albañiles que se caen de los andamios*, toda esa sanata, la cosa llorona, bolche, quejosa, de lamentarse [...]. No hay, te digo, una cosa personal con [Elías] Castelnuovo, más bien con la ideología liberal de izquierda, esa cosa llorona. (1993: 55)

Según la lectura de que propone Dalmaroni, el poeta emprende un ataque contra la misma “poesía social”, y su papel como herramienta pedagógica y proselitista para liberales y socialistas, herramienta que se encuentra específicamente en la obra de González Tuñón y el primer Gelman, en particular el peligro que corre el “realismo crítico” de caer en el cliché, sin posibilidad de humor o ironía (57).

Otro poema de Lamborghini, “El matete”, permite un análisis

HPR/20

más detallado de su actitud para con el “compromiso” en la poesía.

¡Qué desafortada estúpida tremebunda costumbre nacional
el mate! ¿Qué será lo que no nos entra en la cabeza? Aunque hay
un hermosísimo poema sobre el tema (“mate”). Es un poema.
Ezequiel Martínez Estrada escribió ese poema.
Lo que pasa de mano en mano, será, arrastra también los
corazones.

La cuestión es las tardes enteras.

[...]

Por supuesto: el mate es cosa de gringos,

pero... ¡así y todo!

Al fin y al cabo, también,
sin esperanza plantar peras,
es cosa de gringos.

[...]

Oh cuestiones nacionales.

Extranjero también el nazismus
pero nadie puede negar la verdad

“El trabajo libera”

inscripta en el portal de Treblinka.

[...]

Oh cuestiones nacionales

(todavía es Perón quien nos mantiene vivos)

somos casi alemanes,

para colmo de males:

cuando declaramos la guerra

es solo solo

solamente para perderla:

para fortalecer a Inglaterra, como los alemanes.

¿Se tratará de una mano bien por mal?

¿Pero que habrá en un tema, en un “mate”

/teniente general?

Regresé de Europa. Tomaban mate. Yo tardó quise morirme

HPR/21

(Y no hay manera de zafar: los estúpidos nos convierten, a todos, en escritores comprometidos en matreros perdidos

(Lamborghini 2004: 367-8)

Escribió Lamborghini “El matete” durante el período entre sus dos estadías en España, después de abril 1982 (hay una referencia a la guerra de las Malvinas). Los primeros versos son típicos de la polémica furibunda que se encuentra en muchos de sus poemas, ya que constituyen una diatriba contra la costumbre de tomar maté; a la vez “matete” es un término coloquial argentino para un lío o embrollo. Sin embargo, el lunfardo, y más específicamente, el *vesrre*, ofrece otra lectura, de “mate” como “tema”, una posibilidad con que el poema entero flirtea, en particular en el título, “El matete”, cuya repetición hace eco de prácticas y pronunciaciones del lunfardo. De esta forma, el poema juega con la ambivalencia, con un ataque contra el mate y contra el concepto del tema del poema; el resultado es que el poema mina sus propias esfuerzos, cuyo tema es la costumbre de mate. En esta discusión de los defectos de mate, solo lo redime su posición como tema de un poema de Martínez Estrada: vemos otro juego lingüístico, con el mate-tema reivindicado por su estatus en otra pieza creativa.

En la segunda sección, más arriba, Lamborghini insiste en que “el mate es cosa de gringos”. El empleo de este término, “gringo”, es obviamente problemático, ya que la palabra tiene varias connotaciones en la Argentina, y no solamente la definición de diccionario como “extranjeros” o “estadounidenses”. El “gringo” argentino puede ser un descendiente de inmigrantes de Italia o el norte de Europa, de pelo rubio o claro. Para el lector septentrional, da la impresión de que el mate es una bebida solo de extranjeros no-latinos en la Argentina. Al mismo tiempo, podría hacer eco del comentario de un indígena argentino: lo que antes representaba una tradición claramente nativa ha sido adoptada por colonizadores “blancos”. Asimismo, existe la posibilidad de leer “gringo” como alusión a los pobladores más modernos, en particular los europeos que llegaron a finales del siglo

HPR/22

XIX y a principios del siglo XX; muchos de estos inmigrantes adoptaron tradiciones nativas y nacionales, por ejemplo tomar mate y aún llevar ropa de gaucho. De esta forma en esta diatriba contra las normas y pautas nacionales critica Lamborghini el mate como falsa tradición nacional y además como una tradición preservada solamente por inmigrantes.

El primer verso de la tercera sección, arriba, con su referencia a las “cuestiones nacionales”, abre una investigación sobre la política contemporánea y la relación entre la poesía y la política, y demuestra la libertad política y estética que permite la postura cínica de Lamborghini. Escrito alrededor de 1982, año en que Lamborghini pasó tiempo en la Argentina y España, el poema coincide con la primera etapa del descubrimiento de la campaña de violencia militar. Lamborghini flirtea entre dos lecturas de la dictadura: “Extranjero también el nazismus”, la idea de la represión casi-fascista como externo a la Argentina, y de alguna forma importada por los militares; y “nadie puede negar la verdad”, el paralelo inconfundible entre la carnicería militar y la máquina Nazi. La cita de los portones del campo de concentración, “El trabajo libera”, una traducción aproximada de la frase alemana, “Arbeit macht frei”, subraya el horror y traza un vínculo entre la Argentina de la dictadura, España monárquica de la pos-dictadura, y el Nacional-socialismo alemán. De esta manera el poema propone que lo extranjero puede acercarse al centro de la identidad nacional: “Extranjero también el nazismus | pero nadie puede negar la verdad | –“El trabajo libera”– | inscrita en el portal de Treblinka.” Pero simultáneamente Lamborghini opta por el nombre alemán del nazismo, “nazismus”, en vez de “nazismo” o “nacional socialismo,” que sería apropiado en español. El escritor propone que los males del nazismo no se pueden asociar con la Argentina: el nazismo es doblemente extranjero, ya que es un invento alemán y solamente existe en alemán. Pero dentro del contexto de la dictadura y la guerra de las Malvinas, Lamborghini indica la falsedad de tales divisiones fáciles. “La verdad”, no es solo que la frase estaba inscrita

HPR/23

en el portal de Treblinka sino que *el trabajo libera*. El empleo de esta frase subraya creencias compartidas; muchos pensadores políticos contemporáneos, sean socialistas, conservadores, o liberales, en particular en el contexto de las transiciones democráticas y el surgimiento de movimientos pro-democracia en la Argentina, llegaron a aceptar versiones del capitalismo mercantil como la mejor forma de organización social, y como alternativa a los proyectos políticos utópicos de la derecha y la izquierda en los años 60 y 70. Debemos tener presente las sugerencias de Idelber Avelar (1999) sobre el término “transición a la democracia”: la transición, que en la Argentina fue caracterizada por la reducción masiva de programas de asistencia social y derechos laborales, y la aplicación sistemática de políticas económicas neoliberales, cuyos efectos fueron ilustrados nítidamente por el colapso en 2001 de la infraestructura, *empezó* con la violencia derechista de los 70; el golpe de 76 y la represión violenta de cualquier oposición, en particular de izquierdas o sindicalista, formaron un elemento imprescindible de este proceso. “[T]he dictatorships”, explica Avelar (12-13), “[made] modernization the inescapable horizon for Latin America, [...] voiding such modernization of all liberating, progressive illusions (after the dictatorships, after all, modernization irrevocably came to spell integration into global capital as minor partners) [...]”. Por el énfasis que pone en una fe compartida en el trabajo, Lamborghini traza un paralelo entre el campo de exterminio Nazi y el mundo de trabajo en general, no importa el contexto político en que debe desarrollarse: como diría Gilles Deleuze, “I thought I was seeing convicts” (2005: 2).

La estrofa siguiente refuerza y complica lo que hemos leído hasta este punto. Otra vez se repite el tópico, “cuestiones nacionales”, pero lo sigue inmediatamente una afirmación notable sobre la precisa situación de la “cuestión nacional” argentina: “todavía es Perón quien nos mantiene vivos”. Ya en 1982, la Argentina había presenciado el desastre del peronismo renacido bajo las administraciones de Cámpora y de Perón, que culminó en el mandato catastrófico de Isabelita, respaldado por su dudoso asesor López Rega y Alianza Anticomunista

HPR/24

Argentina, un grupo terrorista de ultraderecha. Aquí Perón se convierte en una figura parecida al Godot de Beckett; pero la espera se vuelve doblemente curiosa dado que el General *ya había regresado*. Se burla de Perón y su posición como icono de la izquierda Peronista, que había visto el retorno del General como un atajo para llegar a la justicia social, valor simbólico que fue desmentido por la masacre de Ezeize y los trágicos acontecimientos a principios de los 70. El poema ofrece una crítica de la izquierda Peronista pos-Ezeize, pos-Isabel, todavía a la espera del General populista y izquierdista de los 40, en vez del general derechista y reaccionario de los 70 que en realidad había regresado, y también del consenso y aquiescencia que caracterizó los sucesos más horribles de la época, por ejemplo el golpe militar contra Isabelita, la violencia y represión que lo siguieron, y la fracasada campaña para recuperar las Malvinas. Lamborghini refuerza su crítica en el verso siguiente, que ve la Argentina como Alemania: subraya las observaciones sobre Treblinka y la Argentina contemporáneo. Leemos, “somos casi alemanes, | para colmo de males: | cuando declaramos la Guerra | es solo solo | solamente para perderla: para fortalecer a Inglaterra, | como los alemanes” (368): nótese bien que Lamborghini emplea la primera persona plural para hablar de la declaración de guerra; esta elección gramatical subraya lo que era una verdad incómoda para muchos elementos dentro de la izquierda argentina y otros grupos de oposición en 1982. Por poco que apoyasen a los militares, muchos dieron su respaldo a la decisión por parte de la junta de emprender una campaña militar contra la ocupación británica. “Nosotros” es por estas razones un pronombre difícil, ya que nos recuerda que una medida popular fue tomada por un régimen a esa altura muy poco popular, pero con el cual los partidarios de la guerra estaban implícitamente en complicidad. De esta manera, detecta Lamborghini una semejanza, reforzada por una rima casi infantil, entre los dos regímenes, el proceso argentino y Alemania nazi: los dos declararon guerra al Reino Unido, según Lamborghini con el propósito de ser vencidos, como parte de una carrera suicida hacia la derrota y la muerte, y que los dos son estados suicidas. Aun peor es el grado de

HPR/25

complicidad con esta locura que se encuentra por todo el espectro político. La rima –de “alemanes” a “males”– ofrece otra posibilidad en lunfardo, ya que se puede leer “animales” en vez de “alemanes”: la Argentina como animal, o infrahumano. La estrofa traza varios nexos: entre peronismo de izquierdas, la dictadura de 76-83, y la campaña de las Malvinas. La lectura lamborghiniana de la historia, que equipara la malhadada operación militar con el impulso suicida del proyecto Nazi, le permite esbozar la relación entre el regreso del peronismo en 73, el golpe de 76, la complicidad de la izquierda en 82, y el nacionalsocialismo alemán.

En seguida Lamborghini evalúa estos elementos en relación con el concepto del “tema”, de la escritura “sobre”: “¿Pero qué habrá en un tema, en un ‘mate’ / teniente general?”. El concepto de un tema, de la escritura “sobre”, se convierte en otro blanco de la diatriba Lamborghiniana, ya que se inscribe dentro de las jerarquías militares con la referencia al “teniente general”, y en relación con los “escritores comprometidos”. El dilema que Lamborghini nos hace notar es el del escritor que elige la escritura “política” en los primeros años de los 80. Ya que la izquierda había prestado su apoyo o al desastre que fue el regreso de Perón, o a la campaña militar contra los británicos, la posición del escritor comprometido se encuentra empañada de fascismo. El compromiso se inscribe dentro de un proceso de apropiación y conversión cuando críticos y lectores exigen del escritor compromiso, con sus expectativas y interpretaciones. El resultado para el escritor es un atasco, y por ende la aseveración de que “no hay manera de zafar”, “zafar” del estado podrido de la Argentina, del punto muerto político, y de la apropiación política. El dilema para el poeta política – en el sentido de un poeta que incluye referencias temáticas a la política contemporánea, como las Malvinas o el proceso – es que este contenido político se convierte con facilidad en compromiso político. Como hemos visto, la escritura de Lamborghini no se adhiere a ningún grupo o movimiento político organizado, y elige en vez la diatriba y k/cinismo. Uno de los principios clave de los cínicos de la época clásica, y una característica importante de la escritura de Lamborghini,

HPR/26

es la libre expresión, o *parresía*, en particular la libre expresión provocadora, escandalosa y inoportuna, con frecuencia de contenido político (o en el caso de Lamborghini, sexual), y que implica un riesgo para el oyente (Foucault 1983). En contraste, el papel del escritor comprometido implica un sacrificio en su escritura, ya que opta por hablar en nombre de un movimiento, causa, o lucha. La escritura comprometida se impone ciertos límites y controles para mejor responder a las necesidades del contexto político, y la poesía *como* poesía ocupa un lugar secundario al lado de estas necesidades.

El rechazo que demuestra Lamborghini para con la postura de compromiso político, y su gran disgusto con la casilla de “poeta comprometido”, proviene de los límites impuestos sobre la política por ese compromiso; a la vez, el compromiso implica dar respaldo a cierto posicionamiento político. Por este motivo sugiere Lamborghini que “todavía es Perón que nos mantiene vivos,” y así subraya la importancia que sigue poseyendo Perón y la “enlightened false consciousness” de la izquierda, para emplear el término de Sloterdijk. Esta frase parecería lógica y pertinente en la poesía de un Gelman, o el hermano mayor de Lamborghini, Leónidas, en los 1960. Pero en los 1980, después de la masacre de Ezeiza y el sainete trágico del peronismo renacido, el verso demuestra el peligro de la poesía a servicio de una causa política específica: una vez logrados o abandonados los objetivos de una causa, la poesía se convierte en anacronismo inoportuno. Además, el poema, y con él el poeta, se vuelven falsos, como Lamborghini indica con la frase, “matreros perdidos.” El matrero es un embustero o estafador, o un vivo: escritura fraudulenta, pero aún peor, “perdidos”: peronismo sin Perón en el sentido más brutal. “Matrero” nos recuerda “mate”, y otra vez el “tema-mate” de la escritura comprometida; el “mate” se convierte en el centro léxico del poema, que sitúa la escritura nacional opositora dentro de la misma tradición y el mismo modelo estético que la escritura nacional conservadora. Las dos formas de escritura compiten por la posesión de la nación, y con ella, la memoria, la historia, y las tradiciones de la nación, una nación que la escritura de Lamborghini niega como entidad.

HPR/27

Para resumir, en los años 50, propone Bayley la incompatibilidad de la poesía y la política. Como su contemporáneo, Sartre, Bayley ve la poesía como o insuficiente en términos políticos, o insuficiente en términos poéticos. En la siguiente década, Gelman intenta reunir los dos campos que percibe en la poesía argentina, el político y el estético, en una poesía que es ontológicamente anticapitalista, una versión optimista de la lectura Benjaminiana de Baudelaire. Esta postura implica un salto lógico, por lo cual la posición antipoética del capitalismo, que proviene de una versión simplificada de Marx, implica una esencia socio-político y anticapitalista de la poesía. Para llevar a cabo esta operación, Gelman intenta unir las técnicas de la poesía política y estética. En la época pos-peronista, en “El matete”, explica Lamborghini que esta postura, supuestamente ontológica, implica obligaciones temáticas y hermenéuticas; para Lamborghini el compromiso político osifica y populariza la poesía; podríamos añadir que impone límites temporales, en particular dadas las (im)posibilidades del peronismo después de Perón. En vez de una poesía que es en esencia de oposición política, detecta Lamborghini el deseo crítico de que la poesía sea de temas opositores, como los modelos de poesía social o exteriorista en Nicaragua; es decir en vez de ser toda poesía *por naturaleza* política, *se exige* que sea la poesía política: ocurre un movimiento crítico de la ontología a la hermenéutica, por lo cual se escribe y lee obras como denuncia política, en vez de llegar a formar parte de la práctica política simplemente por ser poesía. Aún más, y para Lamborghini una abominación, la función política se convierte en imperativo moral. Advierte de los peligros de la poesía política populista: aunque la poesía nos permite pensar nuevas formas de relaciones interhumanas, y puede predicar a favor de nuevas maneras de organizar nuestras interacciones, la lectura Laborghiniana de la poesía social, el “tema-mate”, y Nicaragua, es que a pesar del optimismo de Gelman, la poesía vista como política por esencia se encuentra rápidamente limitada por los imperativos morales de la lucha: como dijo Bataille, “the idea of a person’s subordinating his or her thinking to a cause

HPR/28

appalled him” (2004: xx). Para el cínico Lamborghini, es la parresía, o libre expresión, que se valora sobre todo. Lo curioso es que es una fe en la poesía que une a los tres autores.

Bibliografía

- Adorno, T. “Lyric Poetry and Society” [traducción de “Rede über Lyrik und Gesellschaft”]. *Telos* 20 (verano 1974): 56-71.
- Ángel, R. *Rebeldes y domesticados: Los intelectuales frente al poder*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 1992.
- Avelar, I. *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham, NC: Duke UP, 1999.
- Bataille, G. *On Nietzsche*. Trans B. Boone. London: Continuum, 2004 [1945].
- Bayley, E. *Obra poética*. Buenos Aires: Corregidor, 1976.
- Benedetti, M. *El desexilio y otras conjeturas*. Madrid: El País, 1984.
- . *Los poetas comunicantes*. Montevideo: Marcha Editores, 1981.
- Benjamin, W. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Trans. Harry Zohn. London: New Left Books, 1973.
- Bernstein, C. *A Poetics*. London: Harvard University Press, 1992.
- Beverly, J. and M. Zimmerman. *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. Austin: Texas UP, 1990.
- Bocanera, J. “Cinco momentos de la poesía de Juan Gelman.” In José Brú (ed.). *Acercamientos a Juan Gelman*. Guadalajara: U de Guadalajara, 2000. 34-53.
- Bracht Branham, R. and M-O Gonlet-Cazé (eds). *The Cynics. The Cynic Movement in Antiquity and its Legacy*. Berkeley: U of California Press, 1996.
- Bulmer-Thomas, V. “Nicaragua since 1970”, in *The Cambridge History of Latin America*. Cambridge: Cambridge UP, 1990. 317-66.
- Collins Spanish Dictionary* 6^{ta} ed. Glasgow: Harper Collins, 2000.
- Dalmaroni, M. *Juan Gelman. Contra la fabulaciones del mundo*.

HPR/29

- Buenos Aires: Almagesto, 1993.
- de Certeau, M. *The Practice of Everyday Life*. Trad. Steven Randall. Berkeley: U California Press, 1988.
- Deleuze, G. *Cinema 2. The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson & Robert Galeta. London: Continuum, 2005.
- Drabble, M. (ed.). *The Oxford Companion to English Literature*. Oxford UP, 2000.
- Foucault, M. *The Archaeology of Knowledge*. Trad. A.M. Sheridan Smith. London: Routledge, 2002.
- . *Discourse and Truth: the Problematization of Parrhesia*, 1983.
<http://www.foucault.info/documents/parrhesia/> [7 de julio 2006]
- Gelman, J. 2001. *Pesar todo. Antología*. Ed. Eduardo Milán. Mexico DF. Fondo de Cultura Económica.
- Gómez Mango, E. *El llamado de los desaparecidos. Sobre la poesía de Juan Gelman*. Montevideo: Cal y canto, 2004.
- Hardt, M. & A. Negri. *Multitude*. London: Penguin, 2006.
- Kraniauskas, J. "Porno-Revolution. *El fiord* and the Eva-Peronist State." *Angelaki* 6.1(2001): 145-53.
- Kristeva, J. *Revolution in Poetic Language*. Trad. Margaret Waller. New York. Columbia UP, 1984.
- Kuhnheim, J. *Gender, Politics and Poetry in Twentieth-Century Argentina*. UP Florida, 1996.
- Marx, K. *Theories of Surplus-Value*. V. IV of *Capital*. Trad. Emile Burns. London: Lawrence and Wishart, 1964.
- Masiello, F. *Between Civilization and Barbarism: Woman, Nation and Literary Culture in Modern Argentina*. Lincoln: UP, 1992.
- Moore, G. (ed.). *The Penguin Book of American Verse*. Middlesex: Penguin, 1983.
- Piglia, R. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1990.
- Ramírez, S. *Estás en Nicaragua*. Barcelona: Muchnik, 1995.
- Riffaterre, M. *Semiotics of Poetry*. London: Methuen, 1980.
- Romero, J. 'Juan Gelman, otredades.' En J. Brú (ed.). *Acercamientos a Juan Gelman*. Guadalajara: U. Guadalajara, 2000. 16-32.
- Sartre, J-P. *What Is Literature?* Trad. B. Frechtman. London: Methuen,

HPR/30

1978.

- Sillato, M. *Juan Gelman. Las estrategias de la otredad. Heteronimia, intertextualidad*, trad. Beatriz Viterbo, 1996.
- Sloterdijk, P. *Critique of Cynical Reason*. trad. M. Eldred. London: Verso, 1988..
- Sontag, S. *“Against Interpretation” and other essays*. London: Eyre & Spottiswode, 1967.
- Terán, O. 1993. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 1993.