

# PUBLICAN ENSAYO DE MARCELO LEITES EN REVISTA POESÍA ARGENTINA

---

Poesía y estilo ~~type=auto~~

Algunas aseveraciones acerca de la especificidad del discurso poético a partir del estilo en la poesía del siglo XX, según un ecléctico universo de textos (Larkin, Simic, Veiravé, Giannuzzi, Lamborghini) seleccionado y comentado por [Marcelo Leites](#).

Hablar de estilo parece un anacronismo. Me refiero al término, actualmente reemplazado por la palabra "tono" o "voz propia". Por otra parte, podemos encontrar el vocablo "estilo" en los viejos tratados eruditos de Amado Alonso, de Wolfgang Kayser, de Karl Vossler o de Dámaso Alonso. En estos académicos, el "estilo" se asociaba con la también vieja retórica de la "estilística", que como método de análisis tuvo su origen en el estructuralismo. La estilística representó una superación del método filológico, pero tuvo una gran limitación: las obras analizadas ya eran clásicas al momento de ser estudiadas y clásicos preferentemente españoles como Lope de Vega, Góngora, Quevedo, Jiménez, Lorca, Machado. Otra de sus limitaciones fue que enmarcaban sus estudios a través de dos tópicos ya enunciados en el célebre libro de Amado Alonso Materia y forma en poesía, dualismo ya superado entre otros por Umberto Eco, quien señala que actualmente deberíamos hablar de la forma del contenido o como lo dice un poeta venezolano, de la forma en que decimos lo que decimos. La estilística, en cambio, privilegiaba la descomposición del texto en figuras literarias, en clasificaciones sintácticas, en los sistemas métricos utilizados, en las rimas, etc., análisis perfectamente pertinente cuando la materia de estudio son los clásicos. Pero con las vanguardias aparecen otras maneras de articular el poema, entre ellas, el verso libre, que a la vez, inauguran otros modos de acercamiento crítico. Por ejemplo, se puede hablar de la música del sentido y esto es muy atinado cuando estamos analizando un poema traducido, como veremos más adelante. Entonces, preferiría hablar de procedimientos formales en lugar de "estilo" o, mejor, de una determinada voz, y considerar cada poema como una totalidad lingüística.

Como es sabido los tres elementos que componen un poema son las imágenes, el lenguaje y el ritmo (que muchos confunden con la métrica). En mayor o en menor medida, con diversos matices, con preponderancia de uno sobre otro, estos elementos son las marcas de enunciación de todo discurso poético. Sin embargo, como decía al comienzo, es en el lenguaje donde la poesía moderna, a partir de Mallarmé, ha colocado el énfasis. Cuando digo lenguaje, me refiero a la selección de palabras que usa un determinado poeta, su deslizamiento, su montaje, sus resonancias, acompañadas, naturalmente, de cierto ritmo y de ciertas imágenes propias. El lenguaje como materia y como herramienta análoga a la paleta de colores para el pintor.

No puedo dejar pasar aquí una anécdota: cuando empecé a armar este trabajo, tuve la terrorífica idea de realizar un recorrido por algunas de las principales corrientes poéticas contemporáneas como una manera de asomarse a los distintos procedimientos formales que han utilizado poetas de diversas procedencias. Después me di cuenta de que ese enfoque era demasiado ambicioso y que tampoco contaba con el tiempo de desarrollo que hubiera requerido un trabajo de tal magnitud. Entonces decidí que era mejor trabajar con algunos poetas, con algunos poemas, para después, eventualmente, hablar de algunas de esas corrientes. Pero aun así, la cuestión seguía presentando dudas. Porque, ¿qué poetas elegir dentro del inmenso bosque de la poesía del siglo XX? Llegué a la tranquilizadora conclusión de que cualquier elección sería arbitraria. A mi favor sólo puedo argumentar con el eclecticismo que ha orientado siempre mis elecciones como lector y confiar en que los poemas elegidos sean lo suficientemente paradigmáticos de la voz de cada autor. Paradójicamente, la arbitrariedad puede tener sus leyes. Así, elaboré las

siguientes: analizar poemas relativamente breves o breves; seleccionar algunos de los poetas que considero más significativos; elegir poemas escritos en los últimos treinta años –distancia temporal que permitiría un mayor consenso sobre su valor– y no hablar de sus biografías, excepto que esto influya en sus lecturas. De este modo, elegí dos poetas de lengua inglesa, el inglés Philip Larkin y el yugoslavo-norteamericano, Charles Simic, como un pequeño homenaje a la poesía inglesa que, por su diversidad y profundidad, podría considerarse uno de los mayores legados de la poesía del siglo XX. Y luego, tres poetas argentinos que, con distintos grados, están vinculados a esa tradición o han sido influidos por ella. Aludo al entrerriano Alfredo Veiravé y a los porteños Joaquín Giannuzzi y Leónidas Lamborghini. Si sigo con las justificaciones, no terminamos de entrar nunca en los poemas. Sin embargo, señalo otra posible objeción. Todos sabemos que un poema no es suficiente para oír la voz de un poeta. La suposición de que muchos de los lectores han leído la obra de estos autores permitiría elegir un poema, en lugar de cinco o seis; si, por el contrario, algunos de los lectores no conoce ni a los autores ni a los poemas este ensayo podría convertirse en un pórtico a la obra de estos poetas.

Ahora sí, comienzo con el poeta Philip Larkin (Inglaterra, Coventry, 1922-1985).

Friday night in the Royal Station Hotel

Light spreads darkly downwards from the high  
Clusters of lights over empty chairs  
That face each other, coloured differently.  
Through open doors, the dining-room declares

A larger loneliness of knives and glass  
And silence laid like carpet. A porter reads  
An unsold evening paper. Hours pass,  
And all the salesmen have gone back to Leeds,

Leaving full ashtrays in the Conference Room.  
In shoeless corridors, the lights burn. How  
Isolated, like a fort, it is—

The headed paper, made for writing home  
(If home existed) letters of exile: Now  
Night comes on. Waves fold behind villages.

Viernes por la noche en el Royal Station Hotel<sup>1</sup>

Desde los altos racimos de bombillas, esparcida,  
la luz cae oscuramente sobre sillas solas  
de colores distintos, que se miran una a otra.  
Por la puerta abierta, el comedor declara

una más grande soledad de vasos y cuchillos  
y una alfombra de silencio. El conserje lee  
un diario vespertino que ha sobrado. Pasan horas,

y los viajeros ya se han vuelto a Leeds

dejando ceniceros llenos en la Sala de Reuniones.  
Las lámparas alumbran pasillos sin zapatos. Qué  
aislado es esto, como una fortaleza...

El papel con membrete, hecho para escribir a casa  
(si hubiera casa) cartas del exilio: Cae  
la noche. Olas se pliegan detrás de las aldeas.

El poema está incluido en *High Windows*, de 1974, el último libro que escribió el poeta inglés. Uno de sus rasgos esenciales caracteriza la poesía de Larkin en general: la transparencia del lenguaje. Las cosas que se nombran remiten directamente a los objetos y no hay nada más allá de lo que se ve. El hotel provinciano descrito bien podría ser el hotel Plaza donde estamos alojados o cualquier otro hotel del mundo. Desde el punto de vista del hablante, no aparece la marca del sujeto poético, sino una voz impersonal que va dejando sus huellas, en este caso, el sentimiento de extrañeza y soledad que produce la estadía en un hotel. El poema se cierra con la idea de que acaso siempre estemos separados de nuestras raíces, aun viviendo dentro de nuestro país, incluso viviendo dentro de nuestra casa. Esta analogía entre el exilio –considerado como una condición humana– y el hospedaje en los hoteles es uno de los aspectos más originales del texto. El vocabulario es austero y describe con la mayor precisión acontecimientos y objetos muy comunes, algunos hasta banales, como suele suceder en la mayor parte de la producción de Larkin. La maestría consiste en que esos rituales cotidianos aparecen dentro de acciones similares a los objetos, como si Larkin entendiera que no somos muy diferentes de las cosas que nos rodean. No hay en la voz de este escritor verdades absolutas, y si no fuera por la cuidadosa articulación de su lenguaje hasta podríamos decir que tampoco hay ninguna fe. Ese hotel con sus típicos muebles y utensilios puede leerse como una subjetiva del estado del hombre: la enajenación, el tedio, la imposibilidad de comunicarnos, etc. Larkin, junto con otros poetas ingleses –como Kingsley Amis, Thom Gunn y algunos otros–, formaron en la década de los cincuenta un grupo que se denominó *The Movement*. El Movimiento tenía dentro de sus principios estéticos, una actitud empírica ante el hombre y los acontecimientos, la desconfianza del sentido figurado y de cualquier mitología y la apertura a lo visible, a la vida minúscula. Larkin creía en el contenido del poema, aún cuando muchas veces ese contenido sea su música. Tal vez en su obra se pueda hablar de esa música del sentido que propone el filósofo griego Castoriadis cuando afirma que "hay una armonía del sentido, porque hay armónicos de la significación de las palabras. Podemos considerar como armónicos de una palabra todo lo que cada palabra particular hace resonar. Una palabra es lo que es en virtud de todos sus armónicos, sus resonancias y consonancias".<sup>2</sup> Lo que dice Castoriadis se aplica especialmente a cualquier poema traducido. Sabido es que en la traducción, el ritmo original se pierde inexorablemente. Las buenas traducciones, como esta de Larkin, realizada por Marcelo Cohen, establecen un equilibrio entre la música del inglés –en este caso– y la música del español actual. Pero es interesante el planteo de que, al margen del ritmo fónico, pueda pensarse en la música del significado, del contenido, que sí es perfectamente traducible. Por más que dos palabras no signifiquen lo mismo en inglés y en español, siempre será más fácil encontrar equivalentes semánticos que métricos o rimados. Por otra parte, ya Eliot afirmaba que las relaciones entre la música y la poesía no existen separadamente del significado, aun cuando la sonoridad no esté lograda por la métrica o la rima tradicionales. Además, la influencia que en nuestro país ha tenido la poesía en lengua inglesa, a partir de la década de los cincuenta, sobre todo gracias a la obra de Alberto Girri, ha sido muy significativa y evidente, inclusive en escritores hoy considerados entre los mayores poetas argentinos vivos. Como señala Marcelo Cohen: "las traducciones son entre otras cosas, vehículos para el contrabando de formas de decir y miradas sobre el mundo, dos mercancías que desde luego, no pueden deslindarse".

Por su parte, Charles Simic nació el 9 de mayo de 1938 en Belgrado, Yugoslavia. Sin embargo vive y escribe desde Estados Unidos.

Postage stamp with a pyramid

He kneels on the floor between their beds pushing a matchbox, inside which he imagines himself sitting. The day is hot. In her sleep his mother has uncovered her breasts like the Sphinx. The car, for that's what it is, is moving

very slowly because its wheels are sinking in the deep sand. Ahead, nothing but wind, sky, and more sand.

"Shush", says the father sternly to the desert wind.

### Estampilla con pirámide<sup>3</sup>

El niño solitario debe jugar sin hacer ruido porque sus padres duermen la siesta. Se arrodilla en el piso entre las camas empujando una caja de fósforos e imagina que él va sentado adentro. Hace calor. Al destaparse, dormida, su madre ha dejado los senos al aire, como si fuera la Esfinge. El auto, pues eso es lo que es, se mueve muy despacio porque las ruedas se entierran en la arena.

Adelante nada,

salvo viento, cielo, y más arena.

?"Shhh" –dice el padre severamente al viento del desierto–.

Aquí sí, a diferencia de Larkin, aparece abiertamente el espacio imaginario, representado por el niño, protagonista de este pequeño poema en prosa, género que ha tenido en nuestro país importantes exponentes, como el Saer de El arte de narrar. Decía que aparece el espacio imaginario y no sólo porque el niño se mueve allí como pez en el agua, sino porque hay un objeto, una imagen –la caja de fósforos–, que funciona como disparador y se transforma en un auto, en un auto de verdad, que el niño maneja en lo que podría ser una playa marítima. "Estampilla con pirámide", el título del poema, alude a una de esas cajas maravillosas del artista plástico neoyorkino Joseph Cornell, al que Simic dedicó este libro, cuyo título original es Alquimia de baratijas y que la poeta argentina María Negroni tradujo como Totemismo y otros poemas –Sobre el arte de Joseph Cornell. El final del texto es una sugerente pincelada que rescata el valor de la imaginación como construcción de otro mundo, a partir de la subjetiva del chico que –¿en realidad?– sólo hace ruido y su padre que le pide silencio para seguir durmiendo. Simic, al igual que Raymond Carver, Richard Ford y otros escritores, han formado parte del Minimal Art, una corriente literaria americana, surgida en los años sesenta, que tuvo su origen en una reacción a la poesía metafísica o alta poesía, representada por Eliot o Pound, entre otros. El Minimalismo es el realismo de lo mínimo, esto es: historias o poemas donde se recupera el significado de objetos y gestos mínimos, dañados u olvidados; en algunos casos, objetos miserables o despreciables (y por eso se lo llamó también realismo sucio), trabajados con un lenguaje sintético, preciso y despojado. El movimiento reconoce como maestro a William Carlos Williams, uno de los poetas contemporáneos más influyentes, no sólo en el Minimalismo, sino también en gran parte de la poesía que se escribe actualmente (en nuestro país ha sido clave para la llamada generación poética de los noventa).

Para Williams lo que importaba era la presentación de las imágenes, la descripción de la percepción; no adornar, eliminar la retórica y escribir con un lenguaje de expresión directa, coloquial. Williams bien podría haber caracterizado este poema cuando escribió ese axioma que dice: Sólo es real la imaginación. Los poemas de Simic son un arte de la miniatura y esto es porque Simic sabe que contra el fondo de una miniatura resaltan más los pequeños fuegos deslumbrantes, como apunta María Negroni en el prólogo del libro.

Vamos a leer ahora al entrerriano Alfredo Veiravé (Guaaleguay, 1928- Resistencia, 1991).

### Hormigas<sup>4</sup>

Delicadamente transportan grandes piedras para  
las pirámides de los faraones  
apenas se tocan desde lejos  
con las antenas versátiles  
tristemente ignoran el sentimiento de los  
amantes separados en los aeropuertos  
y tampoco nada sintieron dentro del hormiguero  
cuando la noticia de la muerte de Chaplin  
recorrió el mundo en su silla de ruedas.

Según los especialistas de ciencias naturales  
toda esa soledad de las hormigas no se siente  
simplemente  
porque no se acoplan porque sus huevos  
son fórmulas del anonimato,  
y porque de la lluvia sólo sienten sustancias líquidas  
no sus nostalgias y eso  
les impide silbar un viejo bolero de Armando Manzanero.

La primera etapa del autor puede encuadrarse dentro del neorromanticismo que caracterizó a la generación de los cuarenta, pero tuvo la influencia de Juan Laurentino Ortiz. Muchos de los poemas de Veiravé, en libros como *El ángel y las redes* acusan esa influencia. Pero ya entonces comienza a perfilarse en el poeta un tono propio que se consolidaría definitivamente con *El imperio imaginario*, de 1974. Sus lecturas más fructíferas para la conformación de ese tono fueron las de poetas americanos como Wallace Stevens, Edgard Lee Masters y Robert Lowell, entre otros. De allí extraería esa articulación directa, repentista, exteriorista. Veiravé produce un corte drástico en la tradición poética entrerriana, que mantenía los vicios de un neoclasicismo vetusto, incorporando por primera vez un registro coloquial propio de la poesía en lengua inglesa y de ciertas vanguardias latinoamericanas, como las de Nicanor Parra y Ernesto Cardenal. Al mismo tiempo, su escritura está informada desde muchos otros saberes: la ciencia, la plástica, la botánica, la música, la historia, el cine y por todas las experiencias que van construyendo su *Jardín de la Memoria* o su *Laboratorio central*, título de su último poemario.

Jorge Monteleone ha definido a *Historia natural*, libro que incluye al poema “Hormigas”, como “una crónica imaginaria de los orígenes”. Cuando leo a este poeta no puedo dejar de pensar en los signos en rotación de los que hablaba Octavio Paz, en una especie de metapoesía, de códigos dentro de otros códigos, en imágenes en movimiento. El ojo transforma lo que ve y lo reinventa: Delicadamente transportan grandes piedras/ para las pirámides de los faraones. Todos hemos visto las caravanas de hormigas que recorren cualquier jardín o patio y hemos sido testigos de su perseverancia y laboriosidad. Luego aparece la hipérbole, que no deja de ser una prosopopeya de la verdad histórica: sabemos que las piedras eran trasladadas por una caravana de esclavos que morían como en el mito de Sísifo y luego eran sustituidos por otros y así sucesivamente hasta la construcción final de las pirámides de Egipto, tal como las conocemos. Pero los dos versos parecen enunciar un hecho natural y en presente del Indicativo, tiempo que recorre –no sin cierta argucia– todo el texto. Porque hablar de la nostalgia desde el presente es un artificio expresivo muy eficaz. El lenguaje es el típico del último Veiravé: un coloquialismo periodístico, expositivo, informativo y, cuando asoma el lirismo, inmediatamente es balanceado con un distanciamiento irónico, como decir que la noticia de la muerte de Chaplin recorrió el mundo en la silla de ruedas del muerto, como decir que las hormigas no se acoplan (cuando en realidad se reproducen de esa manera), para poder afirmar después una verdad: que son anónimas, todas iguales, como los hombres

a los que una mujer ha abandonado. Había señalado antes a la metapoesía, porque este no es un poema sobre las hormigas, que sólo son un pretexto. En el fondo, este es un poema de amor, que pudo haber surgido de la pérdida de una mujer traída a la memoria por la lluvia y el bolero Esta tarde vi llover de Armando Manzanero y, al mismo tiempo, eso importa menos que la forma que adopta esta escritura. Veiravé sabía que escribir un poema con esos elementos era vulgar o de un romanticismo kitsch y, sin embargo, el final funciona perfectamente: y porque de la lluvia sólo sienten sustancias líquidas/ no sus nostalgias y eso/ les impide silbar un viejo bolero de Armando Manzanero. La gracia del lenguaje está dada por esa equilibrada analogía que se establece desde el comienzo entre el mundo animal y el mundo del poeta (es él quien se siente solo y nostálgico, no las hormigas) y por ese humor, debajo del cual hay siempre una mirada piadosa hacia todas las criaturas del universo, aprendida de su maestro Ortiz. Hay, además, un uso estratégico de dos adverbios terminados en -mente: Delicadamente/tristemente y el tono es informativo, salvo que la información es imaginaria, aunque verosímil. Digamos que Veiravé continúa a su modo los preceptos del imaginismo tipo Wallace Stevens, y de su famosa adagia: “Lo real sólo es la base, pero es la base”.

Pasamos ahora a Joaquín Giannuzzi (Argentina, Buenos Aires, 1924- Salta, 2004).

Mi hija se viste y sale<sup>5</sup>.

El perfume nocturno instala su cuerpo  
en una segunda perfección de lo natural.  
Por la gracia de su vida  
la noche comienza y el cuarto iluminado  
es una palpitación de joven felino.  
Ahora se pone el vestido  
con una fe que no puedo imaginar  
y un susurro de seda la recorre hasta los pies.  
Entonces gira  
sobre el eje del espejo, sometida  
a la contemplación de un presente absoluto.  
Un dulce desorden se inmoviliza en torno  
hasta que un chasquido de pulseras al cerrarse  
anuncia que todas mis opciones están resueltas.  
Ella sale del cuarto, ingresa  
a una víspera de música incesante  
y todo lo que yo no soy la acompaña.

En la elección de este poema, tal vez no el más ilustrativo del objetivismo que intentó Giannuzzi en la poesía argentina, primó el hecho de que aún dentro de su intimismo es revelador del modo distanciado, extrañado con que opera su poética, aun cuando el tema del texto sea algo de lo cual difícilmente el poeta pueda sentirse ajeno como es la relación filial. "Poesía es lo que se está viendo" nos dice Giannuzzi en su ars poética. Y por eso este poema tal vez no requiera de ninguna exégesis. Sólo hay que entregarse a esa síntesis entre una poesía de la percepción y una poesía del pensamiento, características conceptualizadas por el crítico Daniel Freidemberg como propias de la obra de este autor. Otra característica de su poesía es la de tener significados explícitos. Hay que detenerse ante cada una de las palabras que utiliza por el

alto valor de referencia. Asimismo importa el montaje, cómo el lenguaje se transforma en una cámara cinematográfica que nos va mostrando, describiendo ese pequeño acontecimiento cotidiano –una noche en que la hija se baña, se perfuma, se viste, sale y paralelamente a esa descripción, las especulaciones del poeta sabiamente distribuidas en los versos. El último verso, que cierra con una contundencia inigualable: "y todo lo que yo no soy la acompaña", me recuerda al poeta Eugenio Montale cuando sostiene que la poesía es la forma de vida de quien verdaderamente no vive, una compensación o un sucedáneo. Para Giannuzzi no hay respuestas, inclusive la búsqueda de sentido dentro de la escritura concluye en la emoción estética. Lo más interesante del texto es esa confrontación entre la hija, que representa el placer, el disfrute, la vida consumada y la racionalidad del sujeto poético, que en este caso coincide con el autor, imposibilitado de entregarse a ese momento, pero sí capaz de transformarlo en belleza para que el lector se entregue a él.

La escritura de Giannuzzi es difícilmente encasillable, ya que abreva del prosaísmo, del periodismo, del ensayo y del habla coloquial. En su obra importa mucho la relación de semejanza o de contraste que se establece entre lo concreto –los objetos– y lo abstracto –ideas o pensamientos–. "El fulgor del lenguaje es la imagen" sostiene el autor, y esto se cumple en poemas como "Uvas rosadas" o "Lluvia nocturna detrás de la estación de servicios", que son poemas más representativos de su estética. Con Giannuzzi aparece, quizás por primera vez en la Argentina, la imagen de un poeta como un ser humano común y corriente, ni "un iluminado", ni un "cisne sufriente", ni un "bohémio", sino simplemente una persona como cualquier otra, sólo con el poder para manipular palabras, un poco a la manera de Philip Larkin, con un escepticismo análogo.

El último poeta que seleccioné es Leónidas Lamborghini (Argentina, Buenos Aires, 1927-2009). El texto es una reescritura del Himno nacional.

## Seol6

lo mortal

lo que se oye.

—oíd: el ruido de lo roto en el trono de la identidad

en

lo dignísimo.

—oímos

respondemos: el ruido de lo sagrado de lo unido en

lo dignísimo de

la identidad que se rompe.

oímos lo abierto a lo mortal, la salud rota en

lo mortal: el grito.

—oíd lo roto, lo mortal en libertad, la libertad de lo mortal.

oíd: la libertad de lo roto, el grito.

el trono, el ruido de lo mortal en el trono de lo sagrado

del trono de la identidad.

el ruido de lo roto: la identidad, el trono.

—respondemos: oímos en el ruido el ruido, oímos en el ruido el



ruido, lo sagrado roto o

lo que se une. la identidad en el trono de lo dignísimo o

lo que se rompe en la unido que se rompe y

abre.

las cadenas' rotas de la identidad que se rompe y une. oímos

en lo mortal lo mortal que oímos, lo que se abre a lo mortal:

el grito.

—oíd lo que se oye

oíd lo que se oye.

—oímos el grito de lo mortal de

lo roto de las cadenas, oímos el ruido de lo mortal

en el trono, oímos en el ruido el ruido de lo roto de

las cadenas, de la identidad unida que se rompe y

une: —respondemos

respondemos.

—oíd lo que se oye: en el camino su oíd la salud rota

en el trono, en sus cadenas.

las cadenas de la libertad de lo mortal en el trono

en lo que está coronado o de gloria que se rompe o

une.

—oímos en el ruido el ruido, oímos en lo roto lo

roto coronado que

se rompe.

—oíd lo que se oye.

—oíd lo que se oye.

—oímos lo que se abre: respondemos, lo que está abierto

en el ruido, respondemos respondemos.

oímos en el ruido el ruido, el grito, el trono

de la identidad que se abre a lo mortal, el ruido de

lo mortal, el ruido en

libertad de las cadenas, el trono en la gloria de lo

dignísimo .de la identidad de

lo sagrado de la identidad coronado o

que se rompe, o que se abre

en el camino su de. y se rompe o une y se une y rompe.

respondemos respondemos.

—oíd lo que se oye. oíd

lo que se oye.

—oímos la libertad de lo unido o su gloria o lo roto

que se rompe o une, el ruido de la identidad unida que  
se abre rota, lo mortal.  
oímos en el ruido el grito, el trono en la gloria de  
la identidad unida o en lo mortal abierto  
a  
lo que se rompe, el grito  
de la identidad en el trono  
de lo unido en su gloria o  
que se rompe y une en el grito.  
en lo dignísimo de la identidad o  
lo roto que  
—oíd lo que se oye.  
—oíd lo que se oye.  
—oímos en el ruido el ruido, oímos  
en el ruido el ruido, oímos, respondemos.

Este poema podría ser considerado como una especie de neobarroco gramatical. Hay, de hecho, una saturación que se produce por la repetición de ciertas palabras: mortal- roto-trono y la deconstrucción de la sintaxis habitual. Leónidas la llama distorsión y habla de una relación de semejanza y contraste con el modelo que constituye el procedimiento paródico. Luego queda la escritura, que es la distorsión de ese modelo, en este caso, algunas palabras tomadas de algunas estrofas del himno argentino. Precisamente elegí esta reescritura porque remite directamente a nuestra memoria colectiva y así puede valorarse mejor su artificio formal, típico de la obra de Lamborghini. La deconstrucción de la sintaxis no es un acto de gratuidad experimental, sino que apuesta a la construcción de un sentido diferente del texto original o a los múltiples sentidos que se abren con la parodia. El título del poema es un anagrama de las dos formas gramaticales usadas para articular los versos: el artículo neutro "lo" más el signo impersonal de la voz pasiva "se" (Ejemplo: lo mortal...se oye). La idea subyacente del poema es la de un canto a coro de una canción que no nos contiene, cuya letra es lo contrario de lo que somos, y por eso aparece aquí la escucha del himno como una fractura de nuestra identidad, fractura que aparece en la sintaxis y que el sentido refleja. Lejos de romper las cadenas, lo que fuimos rompiendo a través de las generaciones fue esa identidad que en verdad nunca tuvimos y entonces ya no escuchamos el ruido de rotas cadenas, sino sólo ruido, el ruido de palabras vacías de contenido, el ruido de la libertad que no conservamos y respondemos de la misma forma: con ruido o con el grito de la muerte.

No existen precedentes dentro de la poesía argentina de una obra que haya sometido el lenguaje a un proceso tan radical de transformación de lo que significaba –y todavía significa para muchos– la poesía entendida como lírica. La parodia funciona como un distanciamiento emocional respecto de las zonas de experiencia que se transmiten. Lamborghini cuestiona la idea de originalidad literaria y dado que lo único que podemos hacer es reescribir según la línea de la tradición donde nos ubiquemos, este poeta decidió, ya a partir de la década de los cincuenta, abrir el juego y mostrar francamente esas influencias devenidas en modelos. Así reescribió la obra de autores como Keats, Juarroz, Baudelaire y Discépolo. Respecto de su trabajo con la gauchesca, su obra puede equipararse a la de Astor Piazzolla que con su reinención del tango porteño permite al oyente volver a escuchar los viejos tangos de los años cuarenta, recuperar su primitiva fuerza y asegurar la perdurabilidad del género. Después de la lectura de Estanislao del mate, no leemos del mismo modo el Fausto de Estanislao del Campo; ni el Martín Fierro, después de su payada

"Los dos sabios", que pueden volver a leerse desde otro lugar gracias a la obra de este autor. Como lo afirma Ricardo Piglia, la operación de Lamborghini es la de un lector que actualiza el material que lee, descomponiendo el texto y finalmente creando otro nuevo, que vendría a ser como una escritura de segundo grado. Pero al principio hay una lectura incisiva y nada complaciente. En dos de sus obras centrales, *El solicitante descolocado* y *Odiseo confinado*, incorpora personajes (idea que toma del concepto de poesía dramática de Eliot y su teoría de la impersonalidad de la obra de arte), que dialogan entre sí y poseen distintas voces que se alternan como en una payada, con ideas opuestas y complementarias, como otra forma de desplazar la intromisión del yo lírico, contra el cual su poesía reacciona desde el principio. Leónidas le pega un cascotazo al centro mismo de la poesía entendida como manifestación subjetiva del poeta y como plasmación de imágenes "bellas" y elabora una poesía hecha de fragmento, de hilachas, de resquicios, de ritmos quebrados y no se conforma con eso, sino que también dice algo nuevo. Porque lo que importa es la búsqueda: "Búsqueda de un lenguaje. La realidad que hemos vivido y vivimos es un verdadero desafío para quien quiera expresarla. Es en el lenguaje donde se resuelva la poesía y es ahí donde la búsqueda se hace más intensa".

Como en cierto modo señalé al principio, la especificidad del discurso poético de nuestra época es el lenguaje. Creo que los poetas analizados lo han dicho con los poemas que han escrito. El lenguaje también es en estos poetas una búsqueda de sentido. Una búsqueda oportuna, ante tanta escritura que se articula desde la insustancialidad y el pasatiempo de modas estéticas completamente efímeras. El lector elige la línea estética en la que quiere situarse. Yo elegí estas que hemos transitado brevemente, al menos para asomarnos a ese resplandor de la belleza que nos aguarda dentro de cada poema logrado, entre las palabras y sus resonancias, entre la transparencia y la opacidad, entre los que somos y lo que hacemos, entre el fragor de la vida y el fulgor de la mirada poética.