
Dilemas en la poesía argentina de los años cincuenta

Las primeras publicaciones de Leónidas Lamborghini, la revista *Poesía Buenos Aires*, lo antipoético y la modernización

Gerardo Jorge

Resumen

En 1957, Leónidas Lamborghini (1927-2009) es publicado en las ediciones de la revista *Poesía Buenos Aires*, con una plaqueta titulada *Al público*, que recoge y desarrolla el texto de *Saboteador arrepentido*, su anterior publicación. Antes, en 1956, habían sido editados en el número 21 de la revista tres poemas suyos. La aparición de estos textos, eslabones de una obra que resultaría emblemática de lo *antipoético* para la literatura argentina, en el contexto de una revista que buscó jugar un rol fundamental en la modernización del discurso poético en el país, y que presentaba encendidos textos programáticos y novedosas traducciones de textos de literatura de vanguardia, pero que esbozaba y mantenía distancias tanto ideológicas (respecto del peronismo) como estéticas (respecto de la diatriba contra lo bello y lo *poético*) con la particular propuesta de Lamborghini, conlleva varios interrogantes. Este artículo se propone abordarlos: la relación entre el campo literario y la obra de Lamborghini en el momento del surgimiento de ésta; el modo y espacio de la modernización en la poesía argentina en los cincuenta, comparada con otros contextos contemporáneos (como el de la poesía concreta en Brasil); la problemática de la relación entre peronismo y literatura. De este modo, se busca reconstruir críticamente las condiciones de emergencia de la singular obra de Leónidas Lamborghini.

Abstract

In 1957, Leónidas Lamborghini (1927-2009) is published in the editions of *Poesía Buenos Aires* magazine, with a “plaqueta” entitled *Al público*. This edition recovers and develops the text of *Saboteador arrepentido*, his previous book. The edition of this text is considered a step on the work of this poet, emblematic of the antipoetic in Argentine literature. The magazine *Poesía Buenos Aires* wanted to play a fundamental role in the modernization of the Argentine poetic speech, through the translation and introduction of the historic *avant guards*. Nevertheless, it kept ideological and esthetic distances with the particular proposal of Lam-

borghini. This paper's aim is to approach these issues: the relationship between the literary field and the works of Lamborghini at the time of its appearance, the way and place of "modernization" in Argentine poetry compared with other contemporary contexts (for example: concrete poetry in Brazil), the problematic relationship between peronism and literature, and the possibility of reconstructing the conditions of emergence on the singular work of Lamborghini.

Palabras clave

Lamborghini, *Poesía Buenos Aires*, modernización, antipoesía, política

Keywords

Lamborghini, *Poesía Buenos Aires*, modernization, antipoetry, politics

Fogoneado por testimonios del propio poeta (Jorge, 2009; Lamborghini, 2010), alimentado por simplificaciones producto de la escasa atención que se dedica a la producción poética argentina de los años cuarenta y cincuenta, y fuertemente instalado en el imaginario crítico, el relato acerca del modo de emergencia de la obra de Leónidas Lamborghini tiene visos de mitología y tiende a simplificarse en la imagen del autor como una excepcionalidad anticipatoria que habría surgido en un marco dominado por lo elegíaco, lo lírico y lo idealizante, términos todos estos que describirían poéticas ajenas a cualquier impulso modernizador, y que se asociarían por igual a estéticas de los años cuarenta y cincuenta del más diverso cuño. Sin embargo, si bien esta semblanza resulta efectiva en cierta medida (la poesía de Lamborghini es, desde su primer verso, ostensiblemente distinta a la de la mayoría de sus contemporáneos locales, y su aparición supone una novedad insoslayable), no deja de resultar problemática. Por un lado, este planteo no da cuenta del modo en que los primeros textos de Lamborghini se integraron en un circuito preexistente y lograron tener circulación gracias al concurso de agentes ya constituidos en el campo literario, quienes –evidentemente– no se hallaban tan lejos de su estética como para que sus textos les resultaran imposibles de leer, editar o promocionar. Por otra parte, esta visión impide plantear una serie de preguntas que –a partir si no de la excepcionalidad total, sí de la particularidad de la producción lamborquiniana– permitirían repensar y comprender mejor tanto la peculiaridad de ésta como cuestiones relativas a la historia de la poesía argentina. Si suspendemos, entonces, la vigencia del lugar común que recorta a Lamborghini como una *aparición* y aplanan la mirada sobre el resto de la producción poética de mediados del siglo XX en Argentina, podremos analizar el modo en que comenzó a operarse una modernización en la poesía argentina en los años cincuenta, y qué fue lo que hizo que Leónidas Lamborghini se constituyese (a los ojos de hoy) en el poeta bisagra entre la primera y la segunda mitad del siglo XX para ese marco de referencia, cuando una lectura del período, a primera vista, podría indicarnos que Edgar Bayley y *Poesía Buenos Aires*, por ejemplo, eran actores del campo literario mejor posicionados para efectuar un salto modernizador. A estas cuestiones, y a establecer un juego ya no sólo de rupturas, sino de continuidades y rupturas, de contrastes y semejanzas, que permita comprender procesos más amplios, intenta una aproximación este trabajo.

Leónidas Lamborghini realizó su primera publicación en 1955 en el sello “El peligro amarillo”, con la plaqueta *Saboteador arrepentido*, bajo el auspicio de Luis Alberto Murray. Lo siguiente que publica, en el verano de 1956, son tres poemas (o fragmentos de poemas) en el número 21 de la revista *Poesía Buenos Aires*. Al año siguiente, también por *Poesía Buenos Aires*, sale editada la plaqueta *Al público*, dentro de una colección titulada “Sentimiento del mundo”. La escasa correlación estética entre los poemas de Lamborghini y las obras de la mayor parte de los poetas publicados en esa colección (que incluye títulos de Alejandra Pizarnik, Rodolfo Alonso, Elizabeth Azcona Cranwell e incluso una antología titulada *Diez poemas de amor*), así como cierta disonancia entre los poemas publicados por Lamborghini en el número 21 de la revista y el resto del contenido del mismo (que incorpora como introducción furiosas diatribas antiperonistas firmadas por Bayley y Aguirre que celebran, de modo dispar, la llegada de la libertad que habría implicado la Revolución Libertadora), además de numerosas otras diferencias estéticas que separan a Lamborghini de buena parte de lo que se publicaba en la revista, invitan a pensar acerca de la relación que podría establecerse entre el universo de ésta y la obra del entonces joven poeta. ¿Qué era *Poesía Buenos Aires*, esa revista que publicaba a un poeta autodeclarado peronista, como Lamborghini, en el mismo número que abría con editoriales de Bayley y Aguirre refiriéndose al peronismo como una época oscurantista? ¿Hasta qué punto se comprueba el relato mitológico que el poeta esboza en reiteradas ocasiones acerca de la insularidad de su propia producción? Y ¿en qué medida pueden establecerse líneas de pasaje que describan relaciones menos esquemáticas entre el conglomerado de textos, traducciones e intervenciones que aglutinó la revista *Poesía Buenos Aires*, la producción poética argentina y latinoamericana del momento, y la obra de Lamborghini?

Poesía Buenos Aires fue una revista editada entre los años 1950 y 1960, que tuvo treinta números en total, divididos en dos grandes períodos. A lo largo de esos diez años, fue Raúl Gustavo Aguirre su único editor permanente, mientras que otros poetas, como Jorge Móbili, Nicolás Espiro y Edgar Bayley, formaron parte del grupo editor por períodos más cortos. Una semblanza general del proyecto permite formular la hipótesis de que se trataba de una empresa destinada a efectuar una modernización del discurso poético en Argentina. Con autores y colaboradores que venían de la revista *Arturo*, del Movimiento Arte-Concreto Invención y de la revista *Contemporánea*, y que planteaban una intervención de ruptura respecto de la llamada *poesía del cuarenta*, la revista era la manifestación de un grupo que enarbolaba –bien que de un modo no del todo orgánico– muchas de las críticas a las estéticas neorrománticas y al carácter automático, azaroso y no significativo de ciertos procedimientos del surrealismo, así como a clasicismos y parnasianismos, que caracterizarían también a otras reacciones modernizadoras en Latinoamérica.¹ Desde esta posición, los autores de los manifiestos y/o editoriales que aparecían en la revista² propusieron un abanico de ideas muy amplio, que

1. Me refiero fundamentalmente a la poesía concreta brasileña, y también a ciertas inflexiones de la “antipoesía” de Nicanor Parra. Para una aproximación integral al movimiento concreto brasileño, es fundamental la lectura del libro de Gonzalo Aguilar *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

2. Es importante señalar que en *Poesía Buenos Aires* cada editorial era firmado por quien (o quienes) lo redactaba(n), lo que marca la idea de que cada propuesta era suscripta por algunos de los poetas y por otros no. Así, hay mayoría de editoriales firmados por Raúl Gustavo Aguirre, pero también algunos escritos en colaboración por Aguirre y Móbili, así como otros textos firmados exclusivamente por Bayley, Espiro o Móbili. Esto es algo que más adelante trabajaremos al comentar el carácter no orgánico de la propuesta de la revista, y su vocación “antológica”.

incluía desde nociones constructivistas aplicadas a la poesía, hasta el concepto de la obra como *acción e intervención* (antes que como *representación* de una realidad). Entre la paleta de conceptos que presentaron a lo largo de los diez años de existencia de la publicación –y sobre todo en los comienzos de la misma, en los cuales la presencia de lo programático era más fuerte– pueden hallarse desde la idea de “invencionismo” (en el Bayley temprano) hasta el concepto de poesía como *design* o “diseño artístico” (Bayley, 1955: 62), dejándose leer tanto allí como en las colaboraciones referidas a las artes plásticas (habitualmente firmadas por Alfredo Hlito) y en las invocaciones del nombre de Max Bill, un acercamiento a la tendencia hacia la abstracción que se identificaba con lo moderno por entonces (García, 2011). Este movimiento hacia cierta modernización de la poesía, la voluntad de vincularse con el presente “del mundo” y de desligar al poema de la condición de expresión subjetiva y también del automatismo retórico, se planteaba bajo el paraguas de una motivación histórica, según las argumentaciones de los poetas, que construían repetidamente la imagen de una ida hacia el futuro. Aguirre dirá que “el poema se construye sobre la revisión del pasado” (Aguirre, 1979), y que va hacia el futuro, y Espiro afirmará: “tenemos un pie asentado en la verdad del presente y otro esperando la verdad del porvenir” (1951: 36). Es decir que el poema es –o quiere ser– a la vez una actualización y una lengua adelantada. Como señala Cristófalo, entonces, la revista propone “una construcción temporal en la que el futuro se presenta como objeto de conquista” (2007: 71). De este modo, teniendo en cuenta ese movimiento general de resonancias típicamente vanguardistas, se podría afirmar, como primera aproximación, que *Poesía Buenos Aires* aparece o se propone como un proyecto de renovación para la poesía argentina. El modo en que esa renovación habría de realizarse, de acuerdo al planteo de los poetas del grupo, sería efectuando tanto una renovación del arsenal conceptual y procedimental de la poesía, como haciendo hincapié en la traducción como una intervención dinamizadora para la poesía local. De esta manera, y con un plan inicial de 20 números a través del cual se daría cuenta de un nuevo “sentimiento del mundo” (para utilizar las palabras que titularon una de sus colecciones de plaquetas), *Poesía Buenos Aires* buscaría dar a conocer una determinada actualidad o contemporaneidad poética, entendida como más acorde con cierto concepto del presente que la poesía que los precedía (Aguirre, 1979).

En el marco de ese programa, y reaccionando contra lo que identificaban como un formalismo tradicionalista en la obra de los poetas del cuarenta (algunas características de ese período eran el cultivo de formas fijas como el soneto, el despliegue de un repertorio poético desligado de lo urbano como ambiente y de la actualidad como tema o referencia, y la efusión del yo), los poetas de *Poesía Buenos Aires* proponían resituar la producción poética en la historia como horizonte y comprenderla como parte de una necesaria evolución de la humanidad. Así, la revista postulaba una empatía por la novedad (en lo que constituía una alusión al concepto de “espíritu nuevo” de Apollinaire) y por aquello que se entendía como lo *contemporáneo*, planteando esta sensibilidad como uno de sus ejes. Y es a partir de aquí que puede bosquejarse una primera hipótesis para comprender la inclusión de un poeta como Lamborghini en sus páginas: había en el proyecto una política de no dejar escapar las manifestaciones consideradas “originales” para la época. Esto es lo que en diversos textos sus editores llamaron el “carácter antológico” de la revista, el que, señalaban, los hacía a veces levantarse incluso por encima de sus propios gustos: “abierta a los colaboradores de más dispar condición humana y eficacia expresiva, hemos procurado siempre, *aun contrariando alguna vez nuestra personal preferencia*, que las manifestaciones de la nueva poesía argentina tuvieran lugar en sus pági-

nas, prácticamente sin excepción alguna” (Bayley, 1954: 46)³. En este sentido, la pequeña nota biográfica y explicativa que aparece acompañando los poemas de Lamborghini en el número 21 de la revista resulta elocuente respecto de la idea de una evaluación por la cual cada poética que aparecía era justificada como digna de ser incluida en el mapa de la publicación. Allí, en una nota sin firma, pero que suponemos escrita por Aguirre, se lee:

Leónidas C. Lamborghini (Buenos Aires, 1927) escribe sus poemas en un lenguaje simple y directo, del que la apelación a los giros corrientes en el habla popular constituye quizás la más notoria característica. Pero esta preferencia, integrada sin artificio en una auténtica necesidad de expresión, trasciende los dominios del mero recurso retórico para constituirse en la palabra –permanentemente provista por la experiencia y la invención– con que se concreta una aventura poética inteligente y veraz. (Lamborghini, 1956: 31)

“Aventura poética inteligente y veraz”, “auténtica necesidad de expresión”, ir más allá del “mero recurso retórico”: con estos conceptos (que, en cualquier caso, no dan cuenta específicamente de la particularidad de su trabajo), Lamborghini parece ganarse, a los ojos de *Poesía Buenos Aires*, el derecho a inclusión en un mapa o antología de la “nueva poesía” que vendría a superar el clasicismo de poetas como Barbieri, Wilcock y otros de la generación anterior. La nota de presentación, a su vez, como intervención editorial de la revista sobre la producción de un poeta ajeno al grupo de la misma, reafirma la idea de una intención antológica: *se presentan los poemas de un autor X, y se ofrece una relación sucinta de su pertinencia*. La inclusión de Lamborghini en *Poesía Buenos Aires*, entonces, podría pensarse, en primera instancia, como parte del trazado de la cartografía de un nuevo presente poético, es decir, como consecuencia de la voluntad antológica.

Ahora bien, más allá de este deseo de representar la producción poética entendida como más actual o novedosa, puede postularse que hay, sin embargo, un auténtico impulso de modernización en *Poesía Buenos Aires*, una cierta orientación propia de la revista –dirá Bayley que *Poesía Buenos Aires* tenía “una orientación estética perfectamente determinable, pese a su evidente amplitud” (1954: 46)– que también debe ser tomada en cuenta a la hora de evaluar sus relaciones con una obra como la de Lamborghini. Por un lado, la mayor parte de los poetas que formaron parte del grupo editor rechazan el clasicismo o automatismo retórico (entendiendo por esto el cultivo de formas fijas o genéricas como estándar de poesía: sonetos, romances, uso de verso medido). Por otra parte, también se denuncia como agotado el confesionalismo del yo, la escritura automática y –como sucedáneo– se reivindica el uso de la razón o de cierto control lógico para la composición del poema. En este sentido, en un texto de Huidobro (padre del *invencionismo* vía su invento el *creacionismo*) que aparece reproducido en el cuarto número de la revista, se lee: “el azar es bueno cuando los dados marcan cinco ases o por lo menos cuatro reinas. Fuera de este caso, debe ser excluido” (Huidobro, 1951: 76). Y si bien los poetas del grupo no quieren renunciar a la intuición –pues buscan una especie de *vía media*, como resulta patente en los argumentos por los cuales Bayley se diferencia de la poesía concreta (1999: 769)–, aparece la idea del *poema como máquina* en algunos editoriales, imagen que frecuentarían también Lamborghini y los poetas concretos. A su vez, la idea de inscribir el poema en el presente (es decir *situarlo*, según la célebre idea baudelaireana de lo moderno, *en una dialéctica entre lo coyuntural y lo eterno*) aparece recurrentemente en los textos programáticos de los poetas del grupo editor.

3. El énfasis me pertenece.

Todos estos conceptos, sumados a la postulación de la noción de *design* como paradigma del proceso artístico, que ya citamos (una noción que calca a una de Décio Pignatari que sería matricial para la poesía concreta), conforman la imagen de un proyecto modernizador que aspiraba a recolocar la poesía en relación con el presente, con un horizonte técnico determinado (pensar la creación en términos de invención, diseño y maquinaria, antes que como iluminación u oficio), y también con cierta teleología, haciéndolo no sólo a través de los poemas propios, sino también a través de la traducción (como un medio paradigmático para renovar el instrumental poético). De este modo, la propuesta de *Poesía Buenos Aires*, en algunas de sus zonas, no aparece tan alejada de algunas premisas del concretismo brasileño (un movimiento paradigmático de la modernización de la poesía en América Latina) como podría suponerse. Raúl Gustavo Aguirre y muchos de sus compañeros en la revista (Santiago Bullrich, por ejemplo) otorgan una radical importancia a la traducción, que practican con asiduidad, y a mediados de los años cincuenta están manejando e introduciendo gran parte de la información estética que los concretos brasileños postulaban por entonces como *paideuma* o nuevo alfabeto para la poesía (Joyce aparece traducido en el número 21 de la revista, en el que publican a Leónidas; Cummings es traducido en el número 26; y si bien no traducen a Pound y Mallarmé –los otros dos nombres del *paideuma* concreto–, sus concepciones de la poesía sí recorren los textos programáticos). Además, traducen a autores como Apollinaire, Wallace Stevens y Dylan Thomas, cuyos modelos (más allá de su inscripción cronológica original, es decir, más allá del hecho de que Apollinaire sea *anterior* a Neruda) operan, en el contexto de intervención de la revista, como herramientas rupturistas frente a los de la poesía del cuarenta (Rilke, Neruda) y como motores de novedad. La acogida de la estética de Lamborghini, en este sentido, podría pensarse como parte de este impulso de modernización y de la introducción de información estética novedosa, como segunda hipótesis. Si la caracterización de su poética que presentaba la revista en la nota al pie citada resulta general y sesgada, puesto que deja afuera de la descripción de la poética lamborghiniana algunos de sus ejes más importantes y –nada casualmente– los que más se desarrollarían a futuro (la cacofonía, cierta diatriba contra lo bello y lo poético, el trabajo con la fragmentación y el anacoluto que resulta contrario a la idea de un “lenguaje simple y directo”, la presencia de intertextos muy fuertes que conducirían a la idea de *reescritura*), y si allí se ve cierto desdén por cualquier idea de lenguaje “directo” (la nota justifica la inclusión del autor *pese* a su supuesto uso dominante del lenguaje directo y las inflexiones del habla popular), pensar ahora la relación entre Lamborghini y *Poesía Buenos Aires* desde el punto de vista de la modernización del discurso poético en la Argentina, en cambio, permite recuperar las zonas que aparecerían como no leídas, las que vela el relato mitológico sobre la insularidad lamborghiniana, y que son las mismas que vela la nota si la leemos en forma literal. En este sentido, el comienzo de la obra de Lamborghini puede ponerse en diálogo con el trabajo de algunos poetas de la revista, como Aguirre y Bayley, que eran esencialmente *poetas de lo urbano* (como Lamborghini, y a diferencia de los poetas del cuarenta), que se alejaban entonces en cierta medida del estereotipo arcádico, y que a través de la traducción estaban dando entrada en el campo literario local a ejemplos de experimentación radical con la palabra. El propio Lamborghini testimonia, en este sentido, que las lecturas de Apollinaire y Dylan Thomas que realizó en –y/o incitado por– la revista resultaron formativas para él:

Por eso me sorprendió el juicio y entusiasmo de Raúl Gustavo Aguirre. Yo creo que no se le ha hecho suficiente justicia. En esa revista yo tuve otros modelos, *yo la compraba sin ser del grupo*, pero por ejemplo, Apollinaire, que me ayudó mucho, con el poema éste...

“Zona”. Me ayudó mucho. Dylan Thomas. Y bueno, fueron modelos que venían a romper un poco los modelos de... Rilke, que eran todos elegíacos, lo que tomaban los del cuarenta. (Jorge, 2009: 83)⁴

De este modo, puede leerse una continuidad o coincidencia entre Lamborghini y el grupo de la revista (del cual el poeta subraya que no formaba parte), en cuanto a la búsqueda de una modernización de la poesía, para dejar atrás las estéticas del cuarenta. Y la obra de Lamborghini efectivamente se puede leer a la luz de las referencias que el propio poeta proporciona como modelos en esta entrevista. El montaje que fue conduciendo de *Saboteador arrepentido* a un libro como *El solicitante descolocado* se puede leer en una relación más o menos directa con el modelo proporcionado por Apollinaire en “Zone” para el desarrollo de una poesía urbana. En este sentido, y teniendo en cuenta esto, vale reafirmar que, en la medida que buena parte de los textos programáticos de *Poesía Buenos Aires* rechazan la idea del azar como procedimiento creativo, la conceptualización de la poesía como mera expresión de un yo y, en cambio, reflexionan alrededor de la idea del *poema como máquina que activa el proceso estético* (una idea cercana al *neoconcretismo* del poeta brasileño Ferreira Gullar), aluden a la idea de *diseño artístico* y proponen articular el poema, sin volverlo su reflejo, con un determinado presente (un presente urbano, a diferencia del tiempo de los poemas elegíacos de ambiente arcádico y temática de “caballos” de los años cuarenta, que seguían apareciendo, por ejemplo, en autores como Héctor Viel Temperley todavía a mediados de los cincuenta: de 1955 es *Poemas con caballos*, que incluye la “Elegía argentina”), la revista comportaba efectivamente un proyecto modernizador que –cuanto menos– debe leerse como una preparación del terreno para rupturas que, si no las realizaron los propios poetas editores de la revista, sí pudo desarrollarlas Lamborghini, por motivos que habrá que reconstruir, pero atendiendo a que lo hizo no sólo sin despreciar la información estética de la revista, sino, por el contrario, valiéndose activamente de ella.

Llegado este punto, cabe preguntarse por qué, entonces, pese a la existencia de al menos estas dos grandes líneas que podríamos concebir como de continuidad o pertenencia (la *apertura antológica al presente* que la revista planteaba y la *idea y trabajo alrededor de una modernización del discurso poético argentino*, introduciendo la información estética más novedosa que resultara posible entonces), la obra de Lamborghini sigue resultando disonante en el contexto de la poesía de autores locales que la revista difundía. Los poemas o fragmentos del número 21 (“El nombramiento”, “Fragmento”, “Final”) y la plaqueta *Al público*, aun cuando tomemos en cuenta la marca modernizadora que la revista incorpora y que sirvió de germen para la poética lamborghiniana, siguen resultando muy alejados (en general, y también en particular, en todos los niveles: léxico, sonoro, prosódico, temático) de versos como los de Alberto Vansco “tu boca es más suave que los saltos del universo” (1954: 243) o los de Juan Jacobo Bajaría “que-
dábamos desnudos enredados en lágrimas” (1954: 236) o incluso de muchos de Edgar Bayley o Raúl Gustavo Aguirre (autores menos imbuidos de sentimentalismo y que por momentos alcanzan algunas notas antipoéticas), por citar sólo algunos ejemplos de lo que publicaba la revista en materia de autores locales, y tomando ejemplos alejados entre sí en muchos aspectos, pero conectados por un mismo tono lírico, por cierta dominancia de la imagen y del yo como organizadores del poema y, a veces, por cierta inflexión solemne. Y es que en *Poesía Buenos Aires* el impulso modernizador convive, o aparece en conflicto (aunque Aguirre, Bayley y otros autores lo planteen como una búsqueda de síntesis superadora), con la revisitación de una se-

4. El énfasis me pertenece.

rie de ideas provenientes del imaginario romántico de la poesía, algo que se hace explícito en la invocación del ideario de John Keats que realiza Aguirre al concebir la poesía como punto de contacto entre *belleza y conocimiento*, propuesta donde resuena la fórmula de *belleza y verdad* (Aguirre, 1979: 45). Por su parte, los textos programáticos, muchas veces, proponen ideas aventuradas y auténticamente rupturistas para el imaginario de la época (como las de “poesía útil” y “poesía sin magia”, que aparecen formuladas en un manifiesto de Raúl Gustavo Aguirre publicado en el número IV de la revista, y que nuevamente podemos relacionar con el concretismo), pero los poemas de los autores editados, en general, no concretan esas premisas, algo que Martín Prieto señaló al caracterizar a la revista como “programáticamente programática” (2010: 177). En el juego de esta doble tensión, lo que se produce entonces es un hacer poético que si bien incorpora elementos novedosos y renueva el repertorio e información poética del medio local, pocas o ninguna vez alcanza tintes de ruptura o de radicalidad en su articulación de la información incorporada. Al coexistir ideas muy alejadas entre sí (elementos dadaístas con otros constructivistas; la poesía como *obra* pero también como *proceso*; el poeta como *un ser humano* pero también como *mesías*; la poesía como *oráculo* pero también como *simple habla del hombre*; la poesía como diálogo e intervención en el presente pero el presente –político, social– como un ámbito oscuro del cual el poeta se refugia), la propuesta de la revista tiende a diluirse y prevalece su carácter antológico, porque no logra articular una propuesta estética compacta y novedosa, aquello que tal vez era preciso para obrar un cambio radical que marcara a las producciones posteriores. Por otra parte, el concepto del poeta como un ser distinto a los demás, de muy diversas formas según la pluma que lo aborde, pero presente en casi todas, sigue siendo dominante en la publicación, como otra herencia romántica. En los editoriales se hallan a menudo proposiciones tales como “el poeta es el único que puede comprender” (Aguirre, 1979: 42), “el poeta es una especie ejemplar rescatada del caos y del mito para comprender el universo en sus propias condiciones” (Móbili, 1950: 29), la poesía “aparece a la manera de una escritura sagrada, haciéndonos accesibles, a la vez, belleza y conocimiento” (Aguirre, 1979: 45). En cualquier caso, y más allá de que Bayley apure un descenso a “el poeta habla, simplemente. Eso es todo. Ninguna profecía le es permitida” (1954b: 125) y declare, anclando la poesía con la práctica verbal: “no creo que haya experiencias poéticas inefables, experiencias que se queden a mitad de camino y que no lleguen a las palabras” (1960: 183), la dominancia de una concepción romántica del poeta como un ser distinto, de experiencias más intensas, y como la auténtica voz del pueblo, como aquel que –esclarecido– habla por todos y es el transmisor de un discurso a cuya altura la sociedad –paradojalmente– debe aspirar (Aguirre dirá: “la poesía, hasta que la humanidad la iguale” (1979: 32) y Espiro: “Queremos a la humanidad a la altura de la poesía” (1950: 37)) no puede dejar de relacionarse conflictivamente con una poesía que: a) por un lado, no interroga realmente la noción de *pueblo* en una etapa tan conflictiva en este sentido como la década del cincuenta en Argentina, un momento en el cual dicha noción debía ser repensada y reformulada con motivo de transformaciones tanto políticas como jurídicas y sociales, algo que la obra de Lamborghini hará novedosamente; y b) revisita, a falta de la consumación de ese trabajo real con un *afuera*, un repertorio estrictamente poético, queriendo significar esto que los textos producidos responden, en definitiva, a cierta idea tradicional de lo que es el *género poético* (no en vano la revista se llama *Poesía Buenos Aires*) y se refugian en sus tópicos, sin desarrollar articulación novedosa alguna con nada que pueda entenderse como un *afuera*. Lo que está ausente es una interrogación radical del rol del poeta y del problema de la necesaria amplitud y versatilidad de la poesía en una etapa en la cual los mismos poetas del grupo reconocen “un fenómeno de transición cultural” (Aguirre & Espiro, 1953: 114). Cabe subrayar, en este sentido, que se estaban *preparando* de algún modo

las transformaciones que estallarían en los años sesenta. Y los poetas de *Poesía Buenos Aires* no contestan a eso con una imagen nueva del poeta como la que sí empezaban a plantear las poéticas de *lo antipoético* o de *lo no poético* en Latinoamérica. Es esto, el apego todavía a un repertorio de *lo poético* (los poemas se estructuran frecuentemente alrededor de los tópicos de la amada o de la indagación en la memoria del sujeto; y evaden cualquier trabajo temático o referencial con la materia histórica), la idea de una relación intrínseca entre poesía y humanidad (una idea que en la posguerra apareció articulada con cierto rechazo de la experimentación técnica vanguardista, y en nombre de la cual se volvió a formas tradicionales, presentadas como una expresión más cabal y esencial de lo humano, *menos degenerada*) y la imposibilidad de interpretar y/o interpelar a ese *pueblo* del que hablan en los textos programáticos es lo que une a estos poetas –que eran modernizadores en otros aspectos, como vimos– con los de los cuarenta, en los cuales resultaba frecuente la imagen del *poeta mago* (Cristóbal, 2007). Y es también eso lo que los distancia de Lamborghini, que escenifica su poema en una fábrica, y lo construye alejado de cualquier idea de la poesía como despliegue de una voz única, oracular, *propia*. En Lamborghini, se trata, en cambio, de la propuesta de un poema dramático que tematiza desde el comienzo la *falta de voz* como lugar para la enunciación poética, algo que puede leerse tanto en relación con el umbral histórico y cultural mundial que luego se conceptualizaría en términos de “posmodernidad” (Lyotard, 1984; Jameson, 1991) como en una relación más directa con los sucesos históricos de la caída del peronismo y la emergencia de la *proscripción*, que serían tema y marco de la obra del poeta por muchos años:

Me detengo un momento
Por averiguación de antecedentes
Trato de solucionar importantísimos
Problemas de estado.
Vena mía poética susúrrame contrato
Planteo, combinación
Y remate.

En vez
Tú no tienes voz propia
Ni virtud dijo
Y escribes sólo para;
Yo quise decirle mentira mentira
Para purificarme. (Lamborghini, 1957: 5)

En este sentido, si tomamos en cuenta este punto de partida divergente, es decir, este *detenerse* en un lugar distinto para *ponerse a cantar* (el *solicitante descolocado* se detiene por *averiguación de antecedentes* e intenta *solucionar importantísimos problemas de estado*, según leemos en el proemio del poema, pero no tiene voz ni recibe dictado alguno; constituyendo una figura que podríamos contraponer a la del poeta como la voz del pueblo, como un Orfeo o mago que habla la palabra definitiva y más pura), podremos leer mejor cuáles son las diferencias que separaron a Lamborghini del grupo de la revista. El texto de *Al público* aparece regido por una lógica antes narrativa que lírica, tiene notas fesceninas (se refiere a letrinas y calzoncillos, algo ausente en el repertorio poético de la época), yuxtapone fragmentos de tangos con otros de entonación coloquial y con otros que proceden de la tradición literaria más alta al modo de un *collage*, y, en definitiva, mezcla lo alto y

lo bajo tanto a nivel lexical como temático, a la vez que aparece marcado por el lenguaje político de la época (Prieto, 2006). Este trabajo de entrecruzamiento de niveles de lenguaje, y este *excursus* hacia zonas no poéticas *a priori*, son casi imposibles de encontrar en cualquier otro poeta argentino publicado en la revista. La disonancia y la novedad que introduce Lamborghini, entonces, consiste antes en una interrogación radical tanto de la figura del poeta como voz diferencial, como de aquello que es o puede ser *poético* (y, en ese mismo sentido, de la forma en que la poesía debe dialogar con el presente como tal), que en una ajenidad en términos absolutos respecto del universo de la revista; ya que, como hemos planteado, *Poesía Buenos Aires* comportaba un proyecto modernizador y parte de su información estética puede pensarse como marco de emergencia y/o influencia en la obra lamborghiniana. En el cuestionamiento de las nociones de lo bello y de lo poético, y de las relaciones entre lengua, poesía, pueblo y presente, Lamborghini va un paso más lejos que Aguirre, Bayley y compañía, y además de buscar una modernización de la lengua poética, incursiona en algunos *afueras* como un modo de revitalizarla. En este sentido, la obra de Lamborghini y su novedad (y su contraste y semejanza con *Poesía Buenos Aires*) pueden pensarse en los mismos términos que ha propuesto el poeta y ensayista uruguayo Eduardo Milán, recientemente, en un ensayo titulado “Parra y la poesía concreta”, para comprender la trama subterránea que une a muy diversos proyectos rupturistas y modernizadores de los años cincuenta en América Latina, por alejados que parezcan entre sí. Allí, comparando la antipoesía de Parra con el proyecto concretista de los hermanos De Campos y Pignatari, Milán concluye:

Curiosamente, una poética del lenguaje coloquial que quiere de interlocutor al hombre común y una poética que se pretende un destilado sintético de la forma poético occidental, como la concreta, tienen el mismo enemigo: el lector y el productor de un lenguaje poético que se pretende ahistórico, cuya única noción de subjetividad es un cruce entre el confesionalismo sentimental y la práctica destemplada de una formalización a la que considera atemporal. Ese productor-lector poético al que califico de enemigo en términos operativos pretendería mediar, pretendería constituirse en una tercera vía entre dos propuestas, por distintas razones, radicales. Pero no puede. Y por una simple razón. En ese productor-lector no hay ninguna asimilación de la problemática recientemente planteada tanto en el caso de Parra como en el caso de los poetas concretos. Para ese lector-productor la poesía “sigue siendo esencialmente la misma”, “nada ha cambiado”, en el terreno del arte y del arte poético. (Milán, 2008: 37)

Si sería injusto asimilar a poetas como Bayley y Aguirre con la práctica de una formalización creída atemporal, o con el cultivo del confesionalismo sentimental (algo que de todos modos sí puede hallarse en otros poetas publicados en la revista), resulta en cambio bastante preciso atribuirles la intención de lograr una *vía media*, una tercera vía entre los distintos tipos de radicalidad vanguardista o experimental de la época (entre lo más racional y lo más irracional; entre lo más culto y lo más popular o claro), algo que aparece expresado en distintos textos en los cuales los poetas rechazan los *ismos*, con el argumento de que ninguno de ellos es capaz de contener la expresión poética en su totalidad. De este modo, el movimiento que realizan los poetas involucrados en el proyecto mayoritario de la revista es el de alejarse de la radicalidad para volver a incurrir en cierta medida y moderación y, de ese modo, mantenerse la mayor parte del tiempo dentro del dominio de lo que ya es (*ya era*) poesía. Está ausente, en verdad, esa “rigurosa crítica de la función del poeta

en el mundo contemporáneo” que Aguirre y Espiro suscribían y reclamaban en un texto de 1953 (113). Lamborghini, en cambio, debe ser colocado, a este respecto, en otro horizonte. Compartiendo un mismo impulso de modernización del discurso poético con *Poesía Buenos Aires*, su radicalidad, sin embargo, lo coloca en otro plano. En este sentido, Martín Prieto ha señalado que:

a mediados de los años 50 surge en América Latina un movimiento de poetas sin manifiestos, revistas, liderazgos evidentes y, ni siquiera, un nombre común: antipoetas, existenciales, circunstanciales, coloquiales, fueron algunas de las maneras en las que se designó a sus integrantes y por extensión a sus obras. Los más destacados: el chileno Nicanor Parra, el uruguayo Mario Benedetti, el nicaragüense Ernesto Cardenal, los argentinos César Fernández Moreno y Leónidas Lamborghini (Prieto, 2010: 175)

Si bien, de acuerdo al enfoque que proponemos,⁵ esta constelación de estéticas latinoamericanas de ruptura y crítica de lo poético debe ser completada con al menos dos de los nombres fundadores de la poesía concreta brasileña (Augusto de Campos y Décio Pignatari), por más que sus vías estéticas parezcan muy alejadas de las de los poetas hispanoparlantes antes listados, lo interesante es que el planteo de Prieto permite precisar uno de los ejes a través del cual la poética de Lamborghini se recortó y diferenció en su contexto nacional, pese a compartir información y un impulso con el grupo de *Poesía Buenos Aires*. Y es que Lamborghini debe ser pensado en función de las estéticas de lo no poético, de lo antipoético o de lo expoético (la vacilación se debe a que se trata, efectivamente, de un *movimiento* o *proceso* sin “un nombre común”, como señala Prieto, y a que el concepto de esa *exterioridad*, *ese afuera* o ese conflicto con lo establecido como *poético* en la época es algo a construir mediante una tarea crítica que deberá salvar las distancias entre términos como *antipoesía*, *expoésia* o *puésia*). La obra de Lamborghini dialoga con las de Nicanor Parra, Augusto de Campos y Décio Pignatari, a mediados de los cincuenta. A la vez, a los fines de nuestro trabajo es importante advertir también que, como señala Prieto nuevamente:

esa poesía antipoética, circunstancial, histórica, se cruza en Argentina con una circunstancia extraordinaria y nacional: el peronismo [...] La particularidad de los “antipoetas” argentinos es que, más allá de sus adhesiones políticas [...] logran dar cuenta, formalmente hablando, en *Argentino hasta la muerte* y en *El solicitante descolocado*, de esa novedad política, social, económica y cultural (Prieto, 2010: 175).

En este sentido, la cuestión de la relación con la política supone también un capítulo central para comprender las tensiones entre Lamborghini y el contexto en el que emergió, así como la particularidad de su inflexión antipoética. Cuestión habitualmente planteada, de acuerdo al mismo relato mitológico que referimos al comienzo, como una divisoria que se resolvería simplícidamente en las imágenes de Lamborghini como *poeta peronista* y de los autores de *Poesía Buenos Aires* como *poetas antiperonistas de izquierda* que no horadaban el imaginario liberal de la cultura del mismo modo (un lugar común que va de la contratapa de *El solicitante*.....

5. Este trabajo forma parte de una investigación doctoral que estudia una constelación de poéticas latinoamericanas, surgidas durante los años cincuenta, que trabajaron alrededor de la construcción de una figura de enunciación alternativa a la del poeta: *antipoeta*, *expoeta*, *pueta*, entre otras figuraciones, y que toma como corpus las obras de Augusto de Campos, Nicanor Parra y Leónidas Lamborghini, para un trabajo comparado. Estas obras forman, en cierto modo, un alfabeto de la poesía contemporánea de la región.

te descolocado de 1971, donde se dice que Lamborghini es “un poeta, por peronista, maldito”, a recientes trabajos críticos en los que se menciona a Lamborghini como “el hecho maldito del canon liberal” [Selci, 2011]); el problema, sin embargo, excede con mucho la cuestión binaria de la adscripción ideológica o partidaria. No se trata de que Lamborghini fuera mejor poeta y/o mejor intérprete del presente porque era partidario del movimiento peronista, ni de que haya resultado visionario también en ello, en vista del devenir político de un país en el que, cincuenta años después, las distintas manifestaciones del peronismo pasarían a ocupar prácticamente el total del campo de la representación política. Tampoco es la clave su carácter de aparente precursor de algo que podríamos entender como una *estética peronista* (que se continuaría en Osvaldo Lamborghini, en Néstor Perlongher, y en cierto *kitsch* difundido a través de diversas disciplinas), ni es ése el espacio donde comprender el valor de su diferencia. El problema de la posición frente al peronismo en los años cincuenta, en lo referido a estos autores y grupos, debe ser examinado con detenimiento a la hora de colocarlo en la balanza, por cuanto su inserción debería pensarse más a través del problema de “la apertura del poema hacia un *afuera*” (Milán, 2008: 36), de la apertura de la poesía al “teatro de los hechos” (Cristófalo, 2007), que desde un punto de vista estético o de compromiso político. Como ha señalado Cristófalo, las poéticas idealizantes de los años cuarenta y cincuenta (por su carácter mesiánico) tenían una mucho mayor proximidad con el repertorio de la poesía llamada *peronista* desde lo militante (y con esto nos referimos tanto a la obra de un poeta como Castiñeira de Dios, como a las antologías de poetas encolumnados con el gobierno peronista que se editaban en la época, como la *Antología poética de la Revolución Justicialista*, de 1954), que obras como las de Marechal, Discépolo o Lamborghini, poetas autodeclarados peronistas pero refractarios a la concepción de la poesía como una encarnación o mensaje de los ideales (2007). Se trata entonces de cómo se comprende un momento histórico, y no de la adscripción ideológica. No es el peronismo en tanto ideología o doctrina lo que sostiene la diferencia o la mayor apertura de la obra de Lamborghini al *presente* o a ciertos *afueras* de la poesía, en comparación con otras obras de poetas de posiciones ideológicas liberales o antiperonistas. Lo peronista de la poesía de Lamborghini debería buscarse más en un nivel operacional que discursivo (Jorge, 2011) y tendría que ser articulado a partir de la idea de la *falta de voz*, que recorrería toda la obra lamborghiniiana posterior, en lo que es una operación radical del poeta alrededor del problema de la *proscripción*, abundantemente referido en su obra. En este sentido, y como señala Prieto una vez más, lo que quizás hoy resulta insatisfactorio en un examen de los poemas de los autores del grupo *Poesía Buenos Aires* es que:

tampoco dieron el paso que la época reclamaba en cuanto a la renovación absoluta de un repertorio de temas y por lo tanto de un diccionario y por lo tanto de una retórica que fuera no digamos un “reflejo” pero sí que tomara en cuenta la revolución social, política y económica que partió en dos la historia [...] de la República Argentina a partir de, digamos, 1943 o 1945, o 1947 (Prieto, 2010: 181).

Ante esto, el problema no es tanto la oposición a lo que interpretaban como una “dictadura”, sino la incompreensión de en qué medida estaban aconteciendo transformaciones sociales, económicas, políticas, culturales y tecnológicas que no podían dejar indemne a la poesía. Lamborghini (como César Fernández Moreno, según la perspectiva de Prieto, pero desde posiciones ideológicas opuestas) pone su obra en relación con esas transformaciones: desarrolla una poética de la reescritura, de la fragmentación, de la yuxtaposición de diferentes niveles de lengua, y realiza un trabajo innovador en cuanto al escenario de inscripción de su poema,

todas ellas operaciones que de distintos modos suponen respuestas frente al jeroglífico de las transformaciones socioculturales, las que incorpora decididamente como marco de referencia y contexto. Los poetas de *Poesía Buenos Aires*, en cambio, postulan esa necesidad de una poesía del presente, y de redefinir “la función del poeta en el mundo contemporáneo” (Aguirre & Espiro, 1953: 113), pero el carácter hiper mediado de la articulación que proponen los textos (que no reinventan la figura del poeta ni señalan nunca de modo inequívoco hacia un presente político o social) acaba por hacer a veces indistinguibles sus poemas de otros que nacieron en muy diversos contextos. Y es que así lo quiere Aguirre, al menos, quien veinte años después de la publicación del último número de la revista, plantea:

Poesía Buenos Aires, si bien inmersas sus raíces en la historia, en la circunstancia, en el acontecimiento, quiso mantener en sus páginas la intemporalidad del poema, esa condición del poema que le permite atravesar la semántica subyacente en su contorno histórico para mantener su universal significación como texto autosuficiente. (Aguirre, 1979: 191)

En este sentido, debe señalarse también que las ideas de *presente* que manejan los poetas del grupo y Leónidas Lamborghini son distintas. Mientras los primeros consideran al presente un paso hacia el futuro, una instancia de la misión humanizadora que la poesía implicaría (algo que desarticula la relación efectiva del poema con el presente en tanto tal), bajo la imagen de una poesía que va hacia una nueva era y que para ello *pasa* por el presente pero se piensa a sí misma como algo transhistórico o atemporal; para Lamborghini, el presente es el único punto de partida (y de llegada quizás) posible (y no una estación en un camino de progreso). Y en ese sentido un presente monstruoso es simplemente un presente monstruoso, y no algo a redimir con versos: “Entonces me erguí / mitad empleado, mitad obrero / sólo como un monstruo sabría hacerlo” (Lamborghini, 1957: 10). La “perplejidad”, como caracteriza Prieto a la actitud de Lamborghini frente al peronismo, es en todo caso también una actitud hacia la temporalidad y *hacia todo* en la obra lamborghiniiana, una vacilación fundante de un tipo de sensibilidad lindera con la locura y con cierta sintaxis del mundo contemporáneo, que admite modulaciones de lo más diversas, determinando caminos de experimentación y una inscripción en el presente, operando en y con él, sin añadirle ninguna pátina ni retórica, ni sobreimprimirle ningún saber noble y duradero (por ejemplo, el de la “lengua poética”). Esta noción de *presente*, y el problema del trabajo con la temporalidad en poesía, de todas formas, son ejes que deberán ser explorados con mayor detenimiento en futuros trabajos para esclarecer el modo en que estas poéticas proponen caminos bien diversos al respecto.

En suma: es necesario revisar el relato crítico acerca del modo de emergencia de la obra de Leónidas Lamborghini, y considerar las tensiones contradictorias que habitaron en el proyecto de *Poesía Buenos Aires* como una posible explicación a su –en cierta forma– fallida intervención modernizadora. Reponiendo el vínculo de Lamborghini con otras poéticas latinoamericanas que en esos años desbarataban las concepciones románticas del poeta y de la poesía (Nicanor Parra, los poetas concretos, Ernesto Cardenal), pero también comparando *Poesía Buenos Aires* con esas estéticas y reconociendo sus coincidencias en cuanto a la búsqueda de una renovación del alfabeto de la poesía, se podrá desarrollar una lectura que identifique aquello que supuso el modo particular de realizarse en Argentina de esa renovación que otras estéticas produjeron en otros puntos de la región: un modo de conectar presente, política y poesía que excedía cualquier idea de *representación*; la irrisión de la figura idealizada del poeta y de la concepción *descendente* de la poesía (para reemplazarla

por otra concepción *ascendente* o, mejor aun, *horizontal*); la ampliación de temas, léxico y procedimientos; y la redefinición de una serie de parámetros que prepararían el terreno para desarrollos más radicales, como el de la propia obra de Lamborghini a lo largo del tiempo, los cuales no estaban íntegramente consumados en la obra temprana del autor, que emergió como una marcada singularidad y diferencia, pero no como una instancia de ajenidad absoluta en un entramado determinado. •

Bibliografía

- AGUILAR, Gonzalo. 2003. *Poesía concreta brasileña. Las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- AGUIRRE, Raúl Gustavo (comp.). 1979. *El Movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)*. Buenos Aires: Editorial Fraterna.
- AGUIRRE, Raúl Gustavo y Nicolás Espiro. 1979 [1953]. “Poetas de Buenos Aires: 1953”. En Aguirre, Raúl Gustavo (comp.). 1979. *El Movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)*, ed. cit., pp. 112-120.
- AGUIRRE, Raúl Gustavo y Jorge Eduardo Móbili. 1979 [1950]. “El poeta”. En Aguirre, Raúl Gustavo (comp.). 1979. *El Movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)*, ed. cit., pp. 23-24.
- BAJARLÍA, Juan José. 1979 [1954]. “Mis muertes y las tuyas”. En Aguirre, Raúl Gustavo (comp.). 1979. *El Movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)*, ed. cit., pp. 235-236.
- BAYLEY, Edgar. 1979 [1954]. “Riesgo y ventura del poeta contemporáneo”. En Aguirre, Raúl Gustavo (comp.). 1979. *El Movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)*, ed. cit., pp. 123-125.
- _____. 1979 [1955]. “El arte, fundamento de la libertad”. En Aguirre, Raúl Gustavo (comp.). 1979. *El Movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)*, ed. cit., pp. 61-71.
- _____. 1979 [1950]. “Invencionismo”. En Aguirre, Raúl Gustavo (comp.). 1979. *El Movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)*, ed. cit., pp. 75-76.
- _____. 1999. “Poesía concreta: un testimonio y un manifiesto”. *Obras*. Buenos Aires: Grijalbo, pp. 768-771.
- CRISTÓFALO, Américo. 2007. “Metafísica, ilusión y teología poética. Notas sobre poesía argentina: 1940-1955”. En: Korn, Guillermo. *El peronismo clásico (1945-1955)*. *Descamisados, gorilas y contreras*. Buenos Aires: Paradiso, pp. 62-72.
- GARCÍA, María Amalia. 2011. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- HUIDOBRO, Vicente. 1979 [1951]. “La poesía”. En Aguirre, Raúl Gustavo (comp.). 1979. *El Movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)*, ed. cit., pp. 76-77.
- JORGE, Gerardo. 2011. “Leónidas Lamborghini o el juego de la vida”. En: Lamborghini, Leónidas. *El genio de nuestra raza. Las reescrituras de Leónidas Lamborghini*. Buenos Aires: Ediciones Stanton, pp. 117-125.
- _____. 2009. “Si no hay variación, hay muerte (entrevista a Leónidas Lamborghini)”. *El niño Stanton*, n.º 7, pp. 66-85.

- LAMBORGHINI, Leónidas, C. 1955. *Saboteador arrepentido*. Buenos Aires: El peligro amarillo.
- _____. 1956. “El nombramiento”, “Fragmento” y “Final”. *Poesía Buenos Aires*, n.º 21, pp. 27-31.
- _____. 1957. *Al público*. Buenos Aires: Poesía Buenos Aires.
- _____. 2010. *Mezcolanza. A modo de memoria*. Buenos Aires: Emecé.
- MILÁN, Eduardo. 2008. “Parra y la poesía concreta”. *Diario de Poesía*, n.º 78 (diciembre de 2008 a marzo de 2009), pp. 36-37.
- MÓBILI, Jorge Eduardo. 1979 [1950]. “Carta a todos nosotros”. En Aguirre, Raúl Gustavo (comp.). 1979. *El Movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)*, ed. cit., pp. 26-27.
- PORRÚA, Ana. 2001. *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- PRIETO, Martín. 2006. “Los poemas políticos de Leónidas Lamborghini”. En *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, pp. 383-386.
- _____. 2010. “Poesía y peronismo: un episodio en la historia de la literatura argentina”. *La Biblioteca*, Edición Bicentenario, 9-10, pp. 174-187.
- SELCI, Damián. 2011. “El hecho maldito del canon liberal”. En *Ni a Palos*. Buenos Aires, 21 de julio. También disponible en: <http://www.niapalos.org/?p=4294>
- URONDO, Francisco. 1968. *Veinte años de poesía argentina 1940-1960*. Buenos Aires: Galerna.
- VANASCO, Alberto. 1979 [1954]. “Ella en particular”. En Aguirre, Raúl Gustavo (comp.). 1979. *El Movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)*, ed. cit., pp. 243-244.

Gerardo Jorge

Licenciado en Letras (UBA). Doctorando en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma institución, con un proyecto sobre “Poéticas de lo no poético en América Latina desde los años cincuenta”. Es becario del Conicet. Fue seleccionado por el Iberoamerikanisches Institut (IAI) para realizar una estadía de investigación en Berlín durante 2012. Ha publicado numerosos artículos en revistas de Italia, Brasil y Argentina. •