

Saboteador arrepentido en los vértices de la época

Verónica Stedile Luna
Universidad Nacional de La Plata
IdIHCS-CONICET

Resumen

En 1956 aparecen por primera vez, en la revista *poesía buenos aires*, poemas de Leónidas Lamborghini que se corresponden, en parte, a la plaqueta *Saboteador Arrepentido* editada por Alberto Murray en *El Peligro Amarillo* el año anterior. La lectura encabalgada, de un soporte a otro, arroja diálogos diferentes con la tradición y las vanguardias de la época. Se trata de una superposición de materiales, fechas, nombres e imágenes que desbordan el régimen del tiempo como una “iluminación profana” (Benjamin 2013).

Palabras clave

plaqueta – Saboteador Arrepentido – Leónidas Lamborghini – temporalidades superpuestas

“Entonces me erguí / mitad empleado, mitad obrero / sólo como un monstruo sabría hacerlo / y trozos aún del cascarón textil / lo alcancé bien y comprendiendo / que aquello era sentencia / angustia fabril / y dolor de conflictos en la mano de obra.” Estos versos son la primera participación de Leónidas Lamborghini en la revista *Poesía Buenos Aires*, el número 21 del verano 1956. Se presentan bajo el título “El nombramiento”, con referencia a *Saboteador arrepentido*. Inmediatamente antes, en página enfrentada, leíamos el “Poema 9” de Santiago Bulrich: “Piel oscura tan suave en la palma de la mano / acariciando imaginariamente / frágiles cuerpos olvidados / recostándose en la tierra negra”. El salto de una poética a otra es notable. Tanto Ana Porrúa (2011) como Martín Prieto (2010) han analizado el “estado de la poesía” neorromántica de los '40 y surrealista-invencionista de los '50 en el cual irrumpe la escritura de Lamborghini. Ambos críticos coinciden en caracterizar ese estado como búsqueda de lo sublime y valoración de la originalidad. Por el contrario, la especificidad de esa irrupción se vincula, para Porrúa, con la escucha disonante en la relación que establece tanto con los textos de la cultura letrada occidental (La Odisea, La divina comedia, Baudelaire, Martín Fierro) como con el fraseo de la calle; mientras que para Prieto esa irrupción está dada por una *forma* especial de densificar el tipo de experiencia social que significó el peronismo, para la cual los propios poetas peronistas, poetas oficiales, no hallaban lengua.

La escucha y la forma son dos maneras de pensar el acontecimiento de lectura que se produce en la revista *poesía buenos aires* y que se expande hacia la plaqueta *Saboteador arrepentido*; el efecto es sin dudas diferente en cada soporte, aunque en los dos casos se suscite por una peculiar disposición de elementos que provocan superposiciones inestables y disruptivas. Si en las páginas de *poesía buenos aires* la aparición de Lamborghini fuerza el contraste con los versos inmediatamente enfrentados en página anterior y por tanto empuja el verosímil poético de la época, en la plaqueta se produce un efecto de multiplicidad y sobredeterminación a partir de dos grabados con resonancias surrealistas que Alberto Murray decide incorporar a la edición.

Bulrich – Lamborghini: dos formas de la mano

Encontrarse con esos versos citados anteriormente, donde el diccionario poético tambalea al mismo tiempo que la sintaxis con expresiones como “mitad empleado, mitad obrero”, “cascarón textil”, “mano de obra”, supone un tipo de experiencia particular que sacude la sonoridad anterior con “piel oscura”, “suave como la palma”, “frágiles cuerpos”. Podría pensarse incluso un contrapunto especial entre la suave palma de la mano de Bulrich y el dolor de conflictos de mano de obra en Lamborghini. La revista es un tipo de visualidad, aparato¹ de lectura que hace aparecer la posibilidad de una experiencia disruptiva independientemente de nuestro conocimiento sobre el campo cultural o las tradiciones literarias.

El número 21 de *Poesía Buenos Aires*, “verano 1956”, es el primero de un cambio de formato (del tabloide en que se editaron los veinte números anteriores a un cuadernillo de 20 x 13cm); es, también, el primer número donde se hace referencia directa a la relación entre “libertad” y “régimen”, “es necesario seguir reteniendo esa libertad sobre el terreno permanente de la vida, ahora que el muro ha sido derribado”, afirma Raúl Gustavo Aguirre en la nota de apertura, “Poetas del subsuelo”; “Ahora sabemos que no es posible vivir sin libertad. Es una frase que el orador le cede al poeta. Corríamos el riesgo de creer que sí, que era posible”, enfatiza Edgar Bayley a continuación en “Para una libertad en vigencia”. Es también el primer número editado en el gobierno de la Revolución Libertadora. En esa doble

¹ Cfr. Jean-Louis Déotte (2012), *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Santiago de Chile, Metales Pesados. Allí el autor distingue entre dispositivo y aparato porque este último opera según una visualidad del aparecer; se trata de la configuración técnica de la sensibilidad antes que de instancias de poder. Para pensar las revistas literarias interesa, sobre todo, la idea de aparato como aquello que posibilita formas de la aparición de imágenes diversas.

inauguralidad de la revista se publica "El nombramiento", de *Saboteador Arrepentido* y fragmentos de *Al público*, entre textos de James Joyce, Oliverio Girondo, Dylan Thomas, Rodolfo Alonso y Santiago Bulrich.

En la nota biográfica se nos dice que "escribe sus poemas en un lenguaje simple y directo, del que la apelación a giros corrientes en el habla popular constituye quizás la más notoria característica", y se cita la referencia de *Saboteador Arrepentido*, publicado en *El peligro amarillo*, 1955. Se adelantan entonces algunos poemas de *Al público*; lo curioso es que el segundo poemario aparece próximo a publicarse por la editorial de Murray pero saldrá finalmente en Ediciones Poesía Buenos Aires dos años después.

Si en la publicación del verano de 1956, *Revolución Libertadora* en curso, tenemos al mismo tiempo a Aguirre y Bayley celebrando la libertad que reivindica la lucha de todos los poetas del subsuelo, aquellos que se entregaron a la poesía en la oscuridad de su propio tiempo, y a Lamborghini escribiendo "Todos los días abro el mundo / - Un jardín de esperanzas - / En la sección empleados / Voy clasificándome / ¡Atento! / Este aviso me pide"; en la plaqueta de *El peligro amarillo* nos encontramos con dos grabados-collages surrealistas realizados por el mismo Murray, intelectual de la corriente nacional en la línea de Fermín Chávez, José María Castiñeira de Dios, José María Rosa y Osvaldo Guglielmino. Una pregunta posible, si no podremos determinar por qué eligió su editor la intervención de *Saboteador arrepentido* con collages surrealistas, es qué nos dice la puesta en juego simultáneamente de tres sensibilidades en conflicto: el nacionalismo de Murray; la práctica del grabado cuyo procedimiento visual proviene del surrealismo a partir del montaje, pero con un doble diálogo visual –hacia lo no-humano de Max Ernst en sus figuras dobles de cuerpos con cabezas de animales, y hacia el constructivismo de Max Bill en las figuras geométricas de las cabezas que presenta, cercano a la poética del invencionismo propuesta por *Poesía Buenos Aires*–; y la escena fabril desquiciada por el lenguaje, escindida por un punto de quiebre. La otra pregunta es, entonces, cómo caracterizar entonces esas zonas de sentido desde sus bordes, sin asfixiar o determinar una de ellas en virtud de la explicación.

La escena de lectura: liturgia y futurismo

El procedimiento por el cual la imagen se nos revela –grabado y montaje– y el procedimiento por el cual el discurso del trabajo y la política ingresan a la lengua del poema –fragmentación, tronche, indeterminación de la unidad– son formas de la dis-yunción, es decir, de la superposición no concluida por la cual se produce un despliegue en el tiempo que

recupera la actualidad del pasado abierto en "la ínfima, centelleante diferencia temporal entre ahora y ahora que reluce en una cita o en un testimonio del pasado" (Hillach 2014:650). La plaqueta se presenta así:

Leonidas C. Lamborghini

SABOTEADOR ARREPENTIDO



EL PELIGRO AMARILLO
BUENOS AIRES
1955

Esa imagen puede ser fácilmente recolocada en el río de imágenes surrealistas, e incluso de modo más específico, aludida en la famosa expresión de Lautréamont recuperada por Breton sobre "el encuentro fortuito en una mesa de disección de una máquina de coser y un

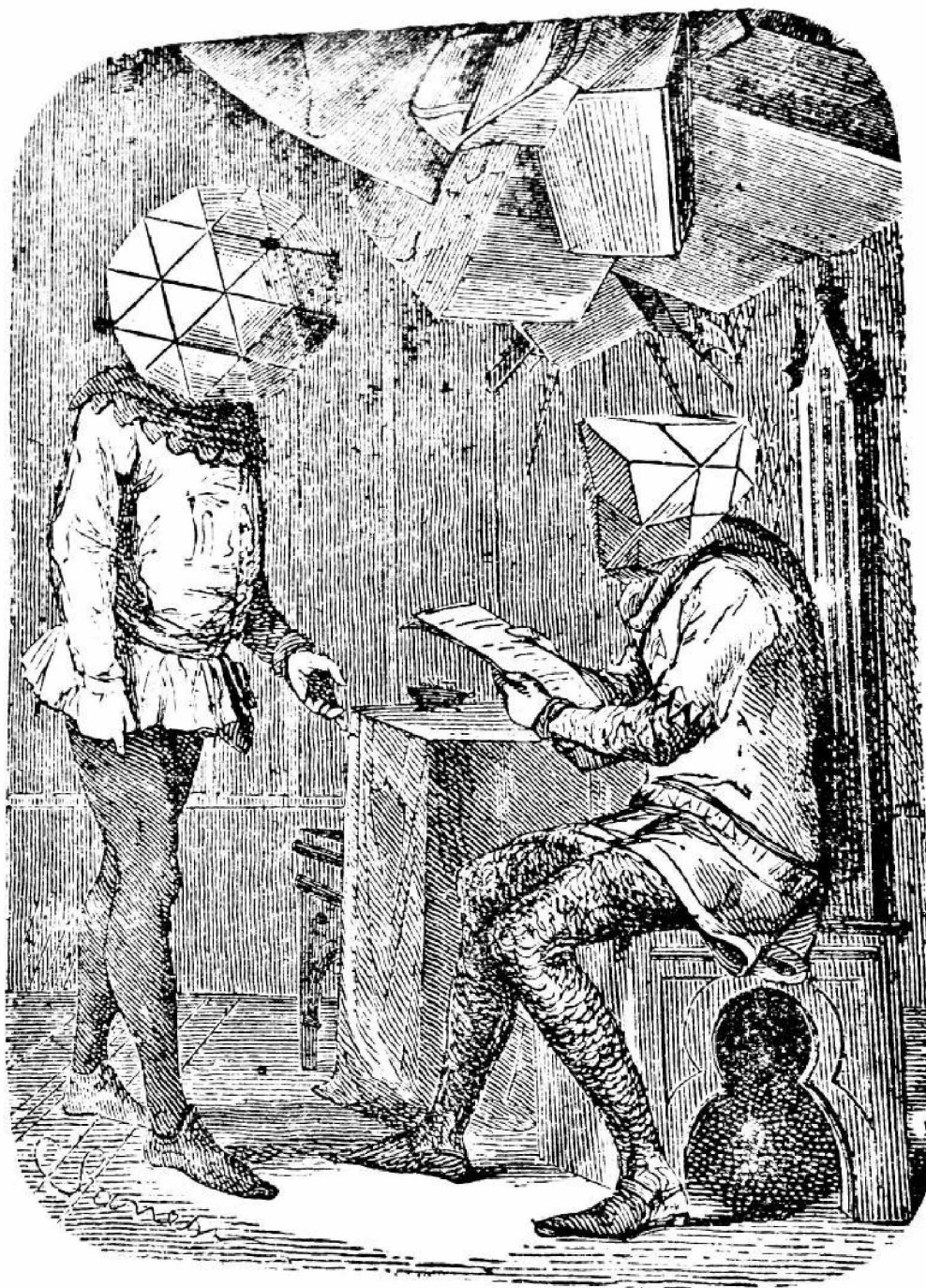
paraguas". O bien con otras imágenes cercanas en tiempo y entorno, como este collage de la revista *A partir de cero* en su segunda época (1954)¹.

Una rata en erecta rigidez horizontal y colgante –¿o es una rana que arrastra consigo la tradición de un anfibio mágico?–, un mechero y un sombrero aparecen como configuración visual de lo que luego leeremos: "Oh máquina de los recuerdos / y esta música traqueteante / renace, que aún vive, que aún persiste / de los batanes". La imagen inicial del poema, de los primeros cuatro versos y a modo de apertura, tiene su centro en el recuerdo y el renacer, es decir, la vuelta de una imagen, pero atravesada por el sonido fabril: la máquina, la música traqueteante y los batanes. Es un regreso que no se presenta como revelación diáfana sino en la turbación del ruido. No hay ranas ni sombreros ni mecheros en el texto de *Saboteador arrepentido* y tampoco máquinas en el grabado, pero ambos se acercan en lo ritualizado de la escena que consiste, a su vez, en la profanación de las condiciones y elementos del ritual: evocar la experimentación en un sombrero o el recuerdo con un batán.

La imagen que le sigue a continuación, también producto del procedimiento del montaje, pero presenta una cesura temporal más radicalizada, no solo desde las alusiones sino desde el diálogo histórico con los materiales que propone:



1



A simple vista lo que tenemos allí es una escena de lectura. Un grabado de riguroso puntillismo lineal –que no se identifica con su caracterización como aguafuerte–, efecto por el cual ambos personajes se distinguen. Si se observa bien las piernas de uno y otro están delineadas bajo distintos puntos en los que podríamos oponer el pliegue y la recta. Por otro lado, desde la visualidad misma se percibe el encabalgamiento temporal: trajes medievales y cabezas de esferas geométricas, futuristas. El espacio está también tensionado hacia esas orientaciones, con un plano superior que oprime la escena en formas de cubos, y una silla casi litúrgica. Podemos leer aquí también algunas zonas de la memoria y la contemporaneidad visual con la cual dialoga. La referencia más próxima que se nos presenta, por procedimiento y figuración, es la de Max Ernst y *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux*, la tercera de “Tres novelas en imágenes”, publicada en el verano de 1934. Ernst trabajaba con novelas populares ilustradas de los diarios de ciencias naturales, o catálogos de venta del siglo XIX. Este dato puede resultar significativo si pensamos en el tipo de procedimiento sobre la lengua y lo popular que hace Leónidas Lamborghini cuando toma al mismo tiempo *La Divina Comedia*, el *Martín Fierro*, la lengua de la economía, “describo inverosímiles curvas económicas”, y el trabajo “los obreros queriendo trabajar emborrachándose / bajo la chapa ardiente”. *Une semaine de bonté* alude a dos universos posibles, vinculados entre sí. Por un lado la “semana de la bondad” que había organizado en 1927 la Asociación de Apoyo en Francia, una especie de asociación de caridad, que llamó a colaborar con pequeñas entregas de bienes o dinero. Por otro lado, tal como su título lo indica, recupera un tópico bíblico, el del Génesis y los siete días para exponer la violencia, la crueldad y la tortura de una sociedad en pleno ascenso del nazismo en Europa.

Hay otra zona de la imagen que no proviene del surrealismo aunque sí el procedimiento por el cual se nos presenta. Las cabezas esféricas señalan otra trayectoria estética que en parte se aleja del movimiento. Las líneas de esas cabezas se asemejan más al constructivismo de Max Bill, al arte concreto, que el resto de los collages de la época. Así como Breton, Picabia, Jarry, Arp y Chirico influenciaron parte de la producción de muchas revistas de vanguardia alrededor de los '50 como *Ciclo*, *Letra y Línea*, *A partir de cero*, *Boa* (aunque estas también retomaron a Mondrian, Nazali-Moghli, Malevich), Max Bill fue uno de los artistas que más influenció el pensamiento de Tomás Maldonado y Edgar Bayley en su teoría de la imagen y la poesía desde una perspectiva marxista de la función del arte en la vida social, vaciada de subjetividad, y posteriormente modeló algunas de las ideas sobre la poesía en

poesía buenos aires.

Lo que vemos allí, entonces, es un pliegue entre imagen e historia. Imágenes provenientes de la historia del surrealismo, con procedimientos de la vanguardia, con trazos del arte concreto, implementadas por un intelectual del nacionalismo más característico de los años '50, como Alberto Murray, para dar *al público* la escritura de Leónidas Lamborghini donde las referencias religiosas, fabriles, populares y políticas se presentan por afuera de toda lengua privada. Hay una densificación de las materialidades heterogéneas que empujan esta plaqueta hacia los vértices de la época. Martín Prieto lee en ese momento la diferencia entre una vanguardia descendente, que cierra o no importuna el diccionario poético de su tiempo (el surrealismo y el invencionismo) y una vanguardia ascendente, como la corriente de la anti-poesía que introduce nuevas modulaciones, nuevos tonos a la lengua. Estas alternancias conservan aún una idea de causalidad, de relevos, postas estéticas, que, considero, desde la imagen misma de la plaqueta es posible poner en cuestión como tal, y pensar más bien la idea de suspensión (y por eso mismo sobredeterminación, sobrepoblación de elementos en la imagen, las imágenes) en esa plaqueta de 1955.

"Las imágenes, señala Didi-Huberman, desde luego, *tienen* una historia; pero lo que ellas *son*, su movimiento propio, su poder específico, no aparece en la historia más que como un síntoma – un malestar, una desmentida más o menos violenta, una suspensión." (2015:48). En ese sentido, el collage de Murray arrastra una sucesión de montajes que generan una imagen incómoda para leer *Saboteador arrepentido* en 1955, entre la imagen surrealista, lo animal, la hibridez de los cuerpos, el poder, el nazismo y las dictaduras. Hay, a su vez, otra superposición más que nos hace pensar en esa expresión de Walter Benjamin donde recupera la idea de "iluminación profana":

No es lo pasado arrojando su luz sobre lo presente, ni lo presente arrojando su luz sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en lo cual lo sido se encuentra con el ahora, a la manera de un relámpago, formando entre ambos un correlación" (2016:465, N3,1).

Casi cualquier lector cultural de hoy, 2015-2017, que sepa de qué va la obra de Leónidas Lamborghini, especialmente la que se abre en *Saboteador Arrepentido* (1955) y llega hasta *El solicitante descolocado* (1971) como periplo de los devenires del peronismo entre las conquistas y la resistencia, sonrío al leer que 1955 es el año de edición y El peligro amarillo la editorial. Como si las propias condiciones y materialidades de circulación de la plaqueta anticiparan en el año de la Revolución Libertadora, el advenimiento un gobierno de políticas

simbólicas claramente antiperonistas, cuyo color representativo es el amarillo.

Esto es una banalidad, se dirá. La expresión “peligro amarillo” puede rastrearse en Sartre, por ejemplo, *¿Qué es la literatura?*, cuando dice

es así como, después de haber alabado los suicidios de Vaché y Rigaut como actos ejemplares después de haber presentado la matanza gratuita (“descargar su revólver sobre la multitud”) como el acto suprerrealista más simple, piden ayuda al peligro amarillo (1950: 169)

La referencia divulgada en torno a la amenaza china –que también puede leerse en una obra de Malevich de 1932, “Premonición complicada. (Torso en una camisa amarilla)”– no despeja la banalidad del recordar futuro, y el tipo de inversión de los tiempos que se produce allí. Como señaló Benjamin al pensar el giro copernicano en el concepto de historia: “La política obtiene primacía sobre la historia. Los hechos devienen algo que nos acaba de suceder y tomar noticia de ellos es la cosa del recuerdo. En efecto, el despertar es el acontecer del recuerdo: el acontecer en el cual logramos recordar lo más próximo, lo más banal, lo que está más en primer plano” (2016: 490-491). O, como reformuló Didi-Huberman en su teoría de la imagen-síntoma para pensar el anacronismo, se trata de una aparición que resiste la observación banal. La resiste en parte porque la imagen dialéctica, en tanto se encuentra suspendida de manera inestable, atravesada por la percepción perturbada por algo incierto, se convierte en percepción de la actualidad política. Esa aparición resiste la observación banal, *en* la observación banal, porque repuestos todos los elementos y datos para reubicar ese nombre “El peligro amarillo” en su época, la sonrisa por la coincidencia aún perdura. Se trata de una heterocronía, un tipo de iluminación que se produce en un presente determinado, y que revela el modo en que efectivamente se produce la lectura como acontecimiento inculcado del anacronismo.

El nombre Peligro Amarillo parece ser borrado de entonces en adelante. Cuando Leónidas Lamborghini en el libro *Mezcolanza* (2010) que recoge entrevistas de 2007 y 2008, se refiere a la plaqueta menciona los collages, menciona a Murray, pero no la editorial, que a su vez desaparece tras esa única publicación pese a anunciar otros títulos¹. Como los collages, cuyas piezas abren los bordes de la época entre las estéticas argentinas, la historia europea, y los proyectos de modernización, en el nombre de la editorial hay que leer la “diferencia temporal”

¹ La plaqueta cierra con la siguiente leyenda: “Próximas ediciones: Luis Alberto Murrar, *Una mujer y un hombre*; Joaquín O. Gianuzzi, *El tiempo está solo*; Leónidas C. Lamborghini, *Al público*; Luis Alberto Murray, *Las ilusiones ópticas*.”

tal como pretendía Benjamin, eso “que ahora mismo nos sobrevino” (2016: 875). El nombre “Peligro amarillo” ligado a esa imagen de doble tiempo y al mundo de la fábrica es una mónada, y hace resplandecer la verdad, en términos de Didi-Huberman, pero solamente como “pasajera, como relámpago nocturno o el fotograma de una película que corre muy rápido”.

Rancière ha detectado muy bien cómo el anacronismo es una falta que no se reduce a la ubicación de un hecho demasiado temprano (o demasiado tarde) sino que toca la confusión de las épocas. “Una anacronía es una palabra, un acontecimiento, una secuencia significativa sacados de ‘su’ tiempo, dotados *ipso facto* de la capacidad de definir bifurcaciones temporales inéditas, de asegurar el salto o la conexión de una línea de temporalidad con otra” (1996: s/p). Decir “Peligro amarillo” y vincularlo con la actualidad política es un caso de anacronismo que se nos revela, como señalaba Didi-Huberman en el *malestar del método*, como un síntoma frente al cual aún nos limitemos de significarlo, quien lo percibe no escapa de sobresaltarse ante él. Porque diferencia de una concepción tradicional de la imagen, que la considera en tanto figura sintagmática incapaz de ser introducida nuevamente como flujo del tiempo sin que la imagen se disuelva como *dicha* imagen, lo que encontramos es un despliegue del tiempo. La historia como “condensación (integración) de la realidad en la que todo lo pasado (en su tiempo) puede recibir un grado de actualidad superior al que tuvo en su momento de existencia” (Benjamin 2016:397).

Es decir que esta plaqueta, la primera publicación de Lamborghini, nos presenta el tambaleo de lo verosímil. Desde el montaje de imagen por donde se fugan los tiempos cronológicos, e ingresan las resonancias de la política, la insoslayable resonancia actual del nombre editorial, hasta la escritura fragmentaria, descolocada desde la cesura del sujeto que habla, estamos ante un entramado que expone la sobredeterminación de las imágenes porque no se constituye como representación de la época. Sobredeterminación que nos pone al borde de la farsa cuando leemos en 1957, *Al público*, editado por Poesía Buenos Aires: “Cuando / llegaron las inversiones extranjeras / dispuestas a radicarse / y preguntaron / salario real ¿cuál? / es tu poder adquisitivo // cambio / cambio / cambio.” El nombre nos ejerce, así, la presión de un resto, la imposibilidad de que el todo y la parte coincidan con sí mismos y entre ellos (Agamben 171).

El modo en que las imágenes dispuestas por Alberto Murray para la edición de la plaqueta dialogan con el poema y ambas materialidades se encuentran en la sobredeterminación temporal del nombre “Peligro amarillo” nos hace pensar en una forma de la iluminación profana tal como imaginaba Walter Benjamin, “de inspiración antropológica,

materialista", según refería en "El surrealismo: la última instantánea de los intelectuales europeos". Este tipo de iluminación se opone la simbólica o religiosa, por cuanto apunta hacia el encuentro de un ámbito de imágenes donde "penetramos el misterio solo en el grado en que lo reencontramos en lo cotidiano por virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano". La banalidad del recuerdo como profecía. Así, En la sensibilidad histórica del montaje, de la superposición de los imposibles, se produce una nueva distribución del espacio material y simbólico al no reducir lo "desclasado" de la poesía en *Saboteador arrepentido* a la temática y trastocar las lógicas de la lengua con un procedimiento como el tronche.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2005). *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Benjamin, Walter (2013). "El surrealismo. La última instantánea de los intelectuales europeos". *El surrealismo*, Madrid, Casimiro: 31-54
- Didi-Huberman, Georges (2015) [2000]. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora. Traductor: Antonio Oviedo.
- Hillach, Ansgar (2014). "Imagen dialéctica". Michael Opitz y Erdmut Wizisla (eds.) *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires, Las Cuarenta: 643-708.
- Jorge, Gerardo (2012). "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". *Exlibris* 1/1: 283-298.
- Lamborghini, Leónidas (1955). *Saboteador arrepentido*, Buenos Aires: El peligro amarillo.
- _____ (1956). "El nombramiento", "Fragmento" y "Final". *Poesía Buenos Aires* 21: 27-31.
- _____ (1957). *Al público*, Buenos Aires, Poesía Buenos Aires.
- _____ (2010). *Mezcolanza. A modo de memoria*, Buenos Aires, Emecé.
- Porrúa, Ana (2011). "Como el que sin voz estudia canto. En torno a la poesía de Leónidas Lamborghini". *Estudios* 18/36 (enero-junio): 11-32.
- Prieto, Marín (2010). "Poesía y peronismo: un episodio en la historia de la literatura argentina". *La Biblioteca*, Edición Bicentenario, 9-10: 174-187.
- Rancière, Jacques (1996). "El concepto de anacronismo y la verdad del historiador". *L'Inactuel*, nº 6. Traducción: Marie Lourties
- Sartre, Jean-Paul (1950). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Losada.