

*Leónidas Lamborghini:
La escritura como distorsión
de la oralidad⁽¹⁾*

Ana Porrúa

Pensar la escritura de Leónidas Lamborghini y sobre todo, su lugar y función en el interior de la poética argentina del '60, supone revisar los materiales que ingresan al texto y las distintas constituciones que adquieren en este pasaje. En este sentido, toda su producción puede leerse a partir de la noción de **variación**, ya sea en la modalidad del **comentario** o en la de la **distorsión**.²

La operación de variación como distorsión toma cuerpo sobre todo en torno a las distintas formas de la oralidad: como lenguaje hablado, como género, o como procedimiento de creación de un código poético.³

En el primer libro publicado de Lamborghini, **Saboteador Arrepentido** (1954), nos encontramos ante una de las instancias de resolución del problema. El texto parte del lenguaje hablado construyendo un sujeto equivalente a un enunciador teatral; pero introduce la técnica de corte, que diseñará un lenguaje hecho de fragmentos. Lo oral sufre en este sentido, un primer grado de me-

diatización. En una segunda instancia, el corte produce una escritura articulada a partir del detalle, una escritura hecha de pequeñas células que destruyen toda posible equiparación con una sintaxis propia de la oralidad.⁴

La estética de lo inacabado que produce como efecto esta distorsión de la oralidad, puede ser analizada a partir de la constitución de **detalle** y **fragmento** tal como los define Omar Calabrese.⁵ Mientras que el uso de este último pone el acento en el enunciado retomado, el del primero lo pondrá en el ejercicio del autor como aquél que segmenta, selecciona y por lo tanto desestabiliza las jerarquías propuestas en el texto inicial. En tanto que ante la aparición del detalle entonces, habrá que estar más atento a los reprocesamientos que el autor hace de determinado sector de un material previo, en el caso del fragmento, la atención debe dirigirse sobre todo hacia la tarea del lector por reconstruir el entero ausente.

En los textos de Lamborghini articulados a partir del detalle, éste se verá acompañado además por una fuerte alteración de la sintaxis. Esto es lo que nos permite leer cierta zona de su producción en términos de escritura minimalista.⁶

En uno u otro caso entonces, el corte se sitúa como un procedimiento que cuestiona al coloquialismo.⁷ Si bien entonces, Lamborghini comparte con el resto de los integrantes de la poética del '60, la definición de los materiales elegidos con respecto a la oralidad, la diferente textura del producto final, tendrá que ver justamente con la operación central de sus textos, la variación, sobre todo en una de sus articulaciones, la distorsión.

En **Las patas en las fuentes** (1965)⁸ podría leerse la formación más aproximada al coloquialismo, dado que se mantiene la disposición dialógica de las voces, abriendo así un espacio

propicio a la oralidad. En este mismo sentido puede leerse la aparición de convenciones propias de los cancioneros juglarescos, tales como la repetición y el estribillo.⁹ Por otra parte, los modos de decir del tango se conservan casi intactos, así como algunas frases hechas y ciertos giros sintácticos propios del lenguaje oral. Sin embargo, ya en este texto como dijimos antes, la voz de los personajes es el resultado de un proceso muy fuerte de estetización, diseñando el baluceo como lengua del desquicio en el mundo obrero después de la Revolución Libertadora.

El coloquialismo en sus formaciones más simples, aplanando el discurso poético, a partir de la consigna de reproducción del lenguaje hablado. La escritura entonces, consiste en el respeto por ciertas sintaxis que se relacionan con la oralidad, incluyendo por ejemplo las del tango y cierto tipo de discurso político.

Sobre una de las formas de entrada del primero de estos materiales a la poética del '60, podríamos leer **El último tranvía**¹⁰ de Roberto J. Santoro, un texto escrito íntegramente en lunfardo. Santoro, no sólo toma un tópico del tango, el tiempo pasado simbolizado en la figura desaparecida del tranvía, sino que además usa un nivel de lengua que le fue propio. Lo mismo hacía, desde un sector de la "poesía culta" Carlos de la Púa en la década del '20 con **La crencha engrasada**. En este caso el gesto es retomar una forma del género, recrearla, ponerla nuevamente en escena, sin cuestionar al tango. Recuperar el lunfardo como lenguaje en la década del '60, significa refutar el lenguaje poético tradicional, mediante un código que sólo subsiste en las letras del tango. La relación del lunfardo con la oralidad en este sentido, es una relación muy antigua, ya transformada casi en pura escritura cuando Santoro escribe este texto.¹¹

En este sentido y como gesto que conserva casi íntegro al tango como material, se pueden leer algunos libros de Alfredo Carlino y de Héctor Negro.¹² El sujeto confesional del género, el tono evocativo del lamento, el fraseo del tango, su lenguaje, su imaginario, arman aquello que Steiner hablando de la traducción denomina como una imagen simétrica del texto original¹³ y que en este caso específico podríamos denominar directamente como **texto simétrico** ya que el original no se distingue de la copia, o del segundo texto. En estos ejemplos, entonces, más aún que en los mencionados de Santoro y Romano, el tango pensado como sistema, se impone al sistema de la "poesía culta", o mejor dicho, al sistema que el lector encuentra marcado por la tradición poética. La escritura, en estos dos casos, acepta pasivamente al tango, borrándose los límites entre textos de tal modo, que este último no puede ser pensado como material nuevo que ingresa en el poema. El lector de la época, e inclusive el lector contemporáneo, puede encuadrar los textos de Negro y Carlino fundamentalmente, como letras de tango, ya que lo que se mantiene intacto de este género es la hipótesis de sentido de sus autores¹⁴ y, como ya dijimos, una sintaxis que se construye sobre la base de la oralidad.

Esta es una de las formas de recepción del tango en la poética del '60. Aquí se instalan las estilizaciones, las glosas. Sin embargo, existen otros modos de recepción, no sólo de este material sino de todos aquellos que se relacionan con la oralidad. Estas lecturas se apartan de la glosa, cuestionan fuertemente la idea de copia y presentan con mayor claridad el trabajo de variación del material como un modo de traducción. Aquí se instalan ciertos textos que en la operación de apropiación del tango, transforman su trama retórica.

Si pensamos nuevamente en términos de dos sistemas, aquí la relación varía notablemente. En ciertos poemas de estos autores quedan indicios del tango, palabras o expresiones sueltas en algunos casos y versos o figuras del tango en otros. Podríamos decir que en estos casos una escritura de tipo vanguardista, por el armado peculiar de imágenes, consume a la escritura del tango. Este es el caso del poema "Araca" de Szpunberg¹⁵, en el cual el término lunfardo que da título al poema, haría suponer un peso más fuerte del tango. Sin embargo, el fraseo propio del género desaparece ante la yuxtaposición de términos que da velocidad a la frase: "cuidado hermoso porvenir que acá chisporrotean/ muchedumbres coletazos amores enconados" y el lenguaje del tango se cruza con imágenes novedosas que no provienen de su sistema retórico: "los animales de las cavernas aun ponen/ huevos de furia en mis bolsillos".¹⁶

El tango, entonces, o los temas del tango se transforman porque se dicen con otra voz, no sólo por el tipo de imágenes ajenas a la tradición del género, sino también por la ruptura de su fraseo, que será sustituido por una sintaxis de yuxtaposiciones. Tanto las imágenes, como la sintaxis utilizada, remiten a la escritura de vanguardia y más precisamente a la surrealista.¹⁷ De este modo, la oralidad propia del género se ve cuestionada.

Teniendo en cuenta estas formas diversas en que la poética del '60 se relaciona con los materiales provenientes del ámbito oral, formas que van de la copia o la glosa, a ciertos grados de distanciamiento, podríamos pensar los textos de Lamborghini como un espacio crítico que lee y permite leer las distintas constituciones del material.

Lamborghini trabajará sobre la sintaxis y el sujeto del tango en cuanto sub-género de origen oral y en tanto recepción efec-

tuada como repetición en algunos sectores de la poética del '60. Sobre uno y otro presupuesto operará la distorsión. Así es que el sujeto que se lamenta desaparece de los textos de **Verme** y **11 reescrituras de Discépolo** y se altera hasta grados máximos la sintaxis de la frase, rompiendo con la gramática del texto original y con las prevenciones de la gramática en general.¹⁸ Ningún dato permite la correlación entre estos poemas y el género del tango, sólo los restos de una escritura, sólo los detalles y fragmentos que presentan al nuevo texto como una reescritura. Sin embargo, el grado de distorsión es tan grande que esta reescritura podría ser leída como un nuevo texto, sin un precedente reconocible.

Una distorsión más compleja todavía de los materiales de la oralidad, se da sobre la letra del tango "Volver" de Alfredo Le Pera: "vuelvo al mismo lugar. Nunca/ pero se vuelve/ siempre/ siempre// y salgo y entro y salgo y entro"¹⁹. Aquí la distorsión no se da por la violencia sobre cierta sintaxis, sino por la nueva contextualización del fragmento que permite un deslizamiento en la lectura hacia otro tipo de discurso. En este caso se juega con el significante **volver** como forma de entrada y salida al país, de entrada y salida a la comprensión de la historia del país. En el tango el significante remitía a la vuelta al origen: el país, el primer amor, el barrio, etc. Pero además, en el caso del poema de Lamborghini, dado el relato del Solicitante en el mundo del trabajo como mundo político, se puede leer el significante **volver**, unido a la consigna que la izquierda peronista comienza a desarrollar ya desde la época de la Resistencia, a la cual se refiere "Las patas en las fuentes": "Volveremos".

La consigna política en este caso pierde las marcas de oralidad que la caracterizan, ya que se lee a partir de la alteración de

una letra de tango, por contextualización; estos dos discursos, el del tango y el político, se relacionan a partir de una operación propia de la escritura.

Otra de las formas de distorsión de la oralidad del discurso político en "Las patas en las fuentes", se da simplemente por la aparición del fragmento: "la vida por/ la vida por/ cruzando la Gran Plaza". Aquí tampoco hay alteración de la sintaxis, sino desaparición de una parte de la consigna que cantaban los manifestantes del 17 de octubre de 1945: "La vida por Perón". La reconstrucción se torna posible por la mención del lugar simbólico: la Plaza de Mayo.

Trabajar en la desaparición de las marcas propias de la oralidad, es trabajar en contra de las huellas de las condiciones de producción de materiales como el tango, la gauchesca o el lenguaje hablado.

En el caso del tango, la distorsión opera sobre un primer grado de mediación, tal como lo hacía con la gauchesca, ya que son géneros convertidos en escritura cuando Lamborghini los re-toma. Sin embargo, este primer grado de escriturización que trae consigo el texto original, se basa justamente en la mantención de las marcas de la oralidad, o en la creación de convenciones que diseñen un espacio oral: tal es el caso del sujeto confesional del tango, o de la disposición de las voces, el tópicos de la guitarra, e inclusive de la construcción de un código que imita el lenguaje del gaucho, en la poesía gauchesca.

Lamborghini, en un segundo grado de escriturización ²⁰, trabaja para desdibujar el espacio oral. El ejemplo más claro con respecto a la poesía gauchesca es el poema "el Sabio Blanco y el Sabio Negro el Sabio Negro y el Sabio Blanco".²¹ El texto previo

al poema es el contrapunto entre Martín Fierro y el Moreno, en el canto XXX del **Martín Fierro** de Hernández.

En primer lugar entonces, habría que decir que Lamborghini no sólo retoma como material un género asociado por sus orígenes con las formas de creación y transmisión oral, sino que dentro de este elige la zona más relacionada con la oralidad: la payada.

Todo el poema está escrito a partir de algunos de los términos del original. Sin embargo, el corte, la repetición y la alteración sintáctica, producen una textura distanciada de lo oral: "al momento./ el Sabio Negro con un anzuelo tragado. con una sonda./ el Sabio Negro que sabe del oro del hierro de los volcanes./ el Sabio Negro que sabe de los peces de los vientos del/ Cojo."(40-1). El despliegue del argumento propio de la payada está, por otra parte, anulado y las respuestas están sintetizadas, pasadas por un tamiz de escritura telegráfica: "el Sabio Negro enseñado por un sacerdote: lo/ que hay en los volcanes. los que hay en el trueno. lo que hay/ en el mar. lo que hay en la tierra: un sacerdote/ se lo enseñó.". Estos dos elementos que caracterizan al código están unidos a la desaparición de la primera persona que canta, sustituida por un narrador²² y lo oral aparece a partir de fragmentos incrustados en el discurso de este: "el Sabio Negro con un anzuelo tragado. con una sonda/ introducida experimentado por el Sabio Blanco:/lloran cuando caen. cantan/ cuando cantan."(41).

La consigna política en cambio, está sometida a un primer grado de escriturización que tendrá que ver también con el corte que produce fragmentos o detalles del material retomado, técnica extrema en la variación que en "en el camino su (una epopeya de la identidad)" se produce sobre la Marcha Peronista.

En este caso, al igual que en “La Peregrinación”, o en algunos de los poemas de **Verme y 11 reescrituras de Discípulo** que trabajan sobre el tango, la variación se da a partir de determinados significantes de la Marcha Peronista: **conductor, trabajo, combate, capital, igualdad, unidad, realidad, sueño**. La traducción se asienta en la rotación de los términos y en la ruptura de la sintaxis del original. Uno de los efectos de esta operación es que el canto político por excelencia del peronismo, no puede ser cantado en la variación de Lamborghini, porque pierde todas sus convenciones de Marcha: sintaxis, jerarquías gramaticales, claridad, repetición sólo en la forma del estribillo. Pero además, y este es el efecto más importante de la variación, la repetición de los significantes retomados se da como interrogación de las instancias de identidad de la Marcha peronista. Leemos por ejemplo con respecto a los significantes **combate** y **conducción**: “en el camino su lo que está. lo que **conduce**: la realidad/ de lo que identifica en el **combate**: lo que se **combate**. y/ gritemos de: lo que vive. el corazón de lo que vive en/ el **combate** y que/ **conduce**: la identidad (..)” (11).

El combate de la Marcha peronista (la lucha contra el capital) es ahora lo combatido y “lo que vive en el combate” es lo que conduce a la identidad; mientras que el gran conductor de la Marcha, Perón, será suplantado en su función por la realidad.

En otra de las secuencias que trabajan con esta constelación de significantes leemos: “lo que **conduce** en el/ sueño del **combate**:/ los principios del san. viva.” (18). En este caso el combate, se convierte claramente en sujeto de la conducción y se completa con un objeto: la utopía de “la Patria Grande con que San Martín soñó”.

El texto de Lamborghini se va armando de este modo como un tejido, como una trama en la que cada significante reformula su carácter de ideología, mostrando las distintas significaciones que la tensión hacia el exterior le proporciona en el año 1975 cuando se publica **El Riseñor**. Esto significa un trabajo sobre la historicidad de los materiales, sobre las distorsiones que produce en el material la realidad política argentina.²³

Lo oral pone el acento en el contexto, mientras que la escritura lo pone en la lengua misma.²⁴ A este repliegue sobre la lengua que significa ya de por sí la escritura, habría que agregar otro grado en los textos de Lamborghini, que se relaciona con la puesta en escena de la producción de la escritura como relación sintáctica entre palabras que alternándose, alteran la producción de sentido. Así "en el camino su (una epopeya de la identidad)", la variación de la payada entre Fierro y el Moreno, las reescrituras de Discépolo e inclusive los poemas que se arman a partir de la comparación abierta,²⁵ postulan más de un sentido a partir de los términos que funcionaban unidireccionalmente en el original. Cada nueva frase aparece como posible corrección de la frase anterior y la descontextualización del texto original, significa el armado de un nuevo contexto en el orden lingüístico.

Por otra parte, habría que ver el trabajo de distorsión de la oralidad, como sustitución de los lugares de procedencia de los materiales. Los géneros o sub-géneros retomados por la poesía de Lamborghini se originan en el campo (la poesía gauchesca), en los suburbios (el tango), o en las ciudades (la consigna política o el discurso coloquial). Cada uno de estos lugares de origen trae aparejado un código que va cristalizando en distintas escrituras. Sin embargo, todas las variaciones de Lamborghini son claramente urbanas, ya que se relacionan con procedimientos propios

de la vanguardia que diseñan una lengua como contra-gramática.²⁶ Borrar los contextos de procedencia supone desdibujar las condiciones de producción de un material y estas dos instancias, significan como ya dijimos, **distorsionar** la oralidad. La operación de Lamborghini tiene que ver entonces, con un proceso de urbanización de los lenguajes marginales y no con una adaptación de las marcas propias de la marginalidad a su propio lenguaje poético.

A pesar del borramiento de las huellas propias de lo oral en los materiales retomados, podemos leer en la producción de Lamborghini los rasgos principales de la tradición oral orientados de otra manera: la recontextualización y la reelaboración.²⁷ Los distintos grados de escriturización de los materiales orales, de hecho, responden casi siempre a su consideración histórica, a su nueva puesta en contexto. La diferencia estaría dada en el grado de la distorsión, que anula una de las características fundamentales de la cultura oral, su conservadurismo.²⁸ En este sentido, el gesto de Lamborghini puede leerse por un lado, como una radicalización de las formas de la cultura oral, y por el otro, como negación de algunas de sus características.

La **distorsión de la oralidad**, como motor de la escritura lamborghiniana, permite leer críticamente su producción dentro de la totalidad de la poética del '60. Las relaciones de ésta con los materiales asociados a lo oral, son múltiples y hablan de grados diferentes de instalación en la cultura popular. Habría una versión ahistórica de los materiales de la cultura popular y por lo tanto conservadora de sus formas y su sentido, y una versión histórica que obedece a las diversas lógicas de la transformación. En los textos de Lamborghini rige claramente esta segunda mirada, que da como resultado una **variación**, más que una versión, de los

materiales de la cultura popular. Esta operación en el contexto de la producción poética del '60, como una gran red de luchas entre la ortodoxia y la herejía, es la que nos permite pensar su función como encargado de impedir la banalización del texto poético que en la década se ve fuertemente cruzado por los materiales marcados por la oralidad.²⁹

NOTAS

¹. Este artículo forma parte de un trabajo más amplio, el de tesis doctoral que, bajo la dirección de la Prof Beatriz Sarlo, se desarrolla en la Universidad Nacional de Buenos Aires

². La noción de **variación** fue tomada del ámbito de la música, tal como la define por ejemplo Joaquín Zamacois "III. La Variación", **Curso de formas musicales**. Barcelona: Labor, 1982, 136:

La Variación, como forma musical, consiste en un número indeterminado de piezas breves, todas ellas basadas en un mismo tema -que, casi siempre se expone en el principio de la obra- el cual es modificado cada vez intrínseca y extrínsecamente.

Este es el sentido con que la operación fue abordada en nuestro trabajo "La variación en la poética de Leónidas Lamborghini", **Filología**, XXVII, 1-2, (1992) En cuanto a las modalidades mencionadas el **comentario** supone un cierto grado de integridad del material retomado. La **distorsión** presenta la lógica opuesta, la de la desintegración; de tal manera que según los casos se trabajará en contra de la sintaxis de un texto previo, o en contra de su imaginario, de sus tonos y sus hipótesis de sentido. La variación como distorsión significará un grado muy fuerte de traducción, como proceso en el cual las marcas del original se pierden, se convierten en pequeñas huellas

³. Deberíamos aclarar que la distorsión en los textos de Lamborghini, también se da sobre discursos que no están relacionados con la oralidad. Tal es el caso de la variación ejercida sobre **La Razón de mi Vida** de Eva Duarte, en "Eva Perón en la hoguera", **Partitas**. Bs As: Corregidor. 1972.

⁴. Esta resolución de la relación oralidad/escritura puede leerse a modo de ejemplo en el poema "en el camino su (una epopeya de la identidad)", **El Riseñor**. Bs As: Marano-Barramedi, 1975, que varía el Himno Nacional Argentino y la Marcha Peronista; así como también en los textos de **Verme y 11 reescrituras de Discépolo**. Bs As: Sudamericana, 1988, que varían el tango

⁵ **La era neobarroca.** Madrid: Cátedra, 1987.

⁶ Esta definición se asienta en la idea de combinación, pero esta vez a partir de una extrema economía de medios y de la producción de pequeñas células de sentido que se repiten dando una textura especial al poema. Estos son algunos de los rasgos que Dominique y Jean-Ives Bosseur destacan como propios de la música minimalista en "La Musique contemporaine depuis 1945", **Révolutions Musicales.** París: Minerve, 1986, 172-176. Al respecto, ver también Wim Mertens, "Minimal Music", **American Minimal Music.** Londres: Kahn and Averill, 1988.

Un mayor desarrollo de esta idea aparece en nuestro artículo ya citado, "La variación en la poética de Leónidas Lamborghini".

⁷ El coloquialismo como esfuerzo por naturalizar el lenguaje poético, se explica dentro de la noción de imitación tal como la define Gerard Genette, como función concedida a cualquier figura **Palimpsestos. La literatura en segundo grado.** Madrid: Taurus, 1989, 93

⁸ **Las patas en las fuentes** es uno de los libros de la secuencia que concluirá en **El Solicitante Descolocado** (1971) y se inicia con el ya mencionado **Saboteador Arrepentido.** Entre uno y otro texto se despliegan diecisiete años de reescritura.

⁹ Sobre las características de la tradición oral ver Walter Ong, **Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra.** Méjico: F.C.E, 1987, [1982].

Considerando los distintos grados en este trabajo de borramiento de las marcas propias de la oralidad, deberíamos mencionar además de **Las patas en las fuentes**, un caso en el que la resolución tiene que ver con el respeto de la oralidad, o más bien de las convenciones de un género fuertemente asociado a lo oral, como **Coplas del Che.** Bs As: Ediciones A.R.P., Acción Revolucionaria Peronista, 1967.

¹⁰ **El último tranvía.** Bs As.: Ediciones El Barrilete, 1963.

¹¹ Otra de las formas de entrada del tango como material se puede leer en varios textos de Eduardo Romano, sobre todo en los de **Entrada prohibida.** Bs As.: Nueva Expresión, 1963. En este caso podríamos hablar también de recreación, dado que por un lado, el "ritmo" del tango no está transformado en sus líneas fundamentales, ya que se conserva el fraseo propio del género y se respeta inclusive su sistema retórico y por el otro, o bien aparece el sujeto confesional del tango, o bien, en la forma de la estampa, el centro de los textos está ocupado por el imaginario del tango: la mujer que debe prostituirse, el poeta bohemio y abandonado, el desocupado, la vida miserable, etc

¹² Ver por ejemplo Héctor Negro, **Bandoneón de papel.** Bs As: Colección el Pan Duro, 1957; **Para cantarle a mi gente. (Canclones y poemas).** Bs As: Ediciones 2 X 4, 1971 y Alfredo Carlino, **Ciudad del Tango.** Bs As: Centro Editor Argentino, 1966.

¹³ Ver George Steiner, **Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción.** Méjico: FCE, 1980 [1975], 314

Del mismo autor también se retoma la idea de traducción como acto de recepción acompañada de interpretación, que será la utilizada en este trabajo para analizar las operaciones que el texto lamborghiniano realiza sobre los materiales retomados.

¹⁴. La noción de hipótesis de sentido en la traducción está tomada de Susana Romano. "La traducción y la transculturalidad". *Las palabras de la tribu* 2 (1991), 52-55

¹⁵ **Alberto Szpunberg**, "Araca", el che amor. Bs As: Editora nueve 64, 1965, 28

¹⁶ Este tipo de trabajo sobre la trama retórica del tango también aparece en un poema como "increíble de gardel" de Julio Huasi, *los Increíbles* Bs As: Ediciones Reunidas Ultimatum, 1965, 28: "la herida se entanga tira rosas que silban bailan furiosos los pétalos color carlos con las cinturas mi longardel/ la gran maria alza sus muslos enormes su cabellera / fantástica ilumina sus pezones se abre toda la inmensa / flor de cemento y lágrimas pura enamorada por única / vez en su piel original sin los collares del oficio para que penetre con la gaviota con los ojos con la tarde/con el asombro tu voz azul". La misma operación puede leerse en algunos textos de Juan Gelman que retoman el tango, en su libro *Cólera buey*. Bs As: La Rosa Blindada, 1971

¹⁷. Una operación similar se lee en algunos textos de Edgard Bayley y Juan Carlos Araoz de Lamadrid que desde uno de los grupos vanguardistas del '50, el Invencionismo, publican una revista como *Conjugación de Buenos Aires* preocupada por la relación entre la escritura del tango y aquellas de la "poesía culta".

¹⁸. Esto podría verificarse en un poema como "Reina", que reescribe el tango de mismo nombre de Enrique Santos Discépolo y Luis César Amadori: "Reina: hecha/ de ofreci. de/ justifica. de/ tanto de te. de/ te tiene./ Reina: hecha/ de pa'. de/ ibas. de lejos." *Verme y 11 reescrituras de Discépolo*, 35.

Si bien podría objetarse desde el punto de vista cronológico, la pertenencia de este libro de Leónidas Lamborghini en la poética argentina del '60, su inclusión está justificada si pensamos que ya en *El Riseñor* se daba la misma operación de distorsión sobre el discurso político.

¹⁹. Leónidas Lamborghini, *El Solicitante Descolocado*. Bs As: Libros de Tierra Firme, 1989 [1971], 47.

²⁰. Nos referimos en este caso, tal como lo dijimos más arriba, a los textos de Lamborghini que en *Verme y 11 reescrituras de Discépolo* trabajan sobre el tango y también a "La Peregrinación", poema que dentro del mismo libro varía el cierre de la primera parte del *Martín Fierro* de José Hernández.

²¹. Leónidas Lamborghini, *El Riseñor*, 39-46.

²². Es interesante destacar que en "La Peregrinación" desaparece tanto la voz de los personajes como la del narrador del texto original. Esto permite que el poema se arme solamente a partir de la recuperación de ciertos significantes: "lagrimones", "poblaciones", "frontera", "desierto", sobre los que se realizará la operación de variación. Cada significante retomado se desplegará en el nuevo texto, a partir de la repetición y de la alteración sintáctica, en un trabajo de apertura y hasta de negación de las hipótesis de sentido que los acompañaban en el original.

²³. Es muy interesante recordar en este sentido, las diferentes variaciones de que fue objeto la Marcha Peronista, hasta llegar a la versión de los Montoneros, que significa el grado más fuerte de distorsión.

Sobre el periodo ver Richard Gillespie. **Soldados de Perón. Los Montoneros**. Bs As: Grijalbo, 1987 [1982]

²⁴ David R. Olson, "From utterance to text: the bias of language in speech and writing", citado por Walter Ong, 107.

²⁵ Nos referimos a ciertos textos que se articulan a partir de la repetición del enunciado "como el que" en los que la **variación** se produce sobre lo que podríamos denominar, como contraparte de la propuesta bajtiniana, **palabra propia**. Ver **La canción de Buenos Aires**. Bs As: Ediciones Ciudad, 1968; **Epiodios**. Bs As: Tierra Baldía, 1980 y **Circua**. Bs As: Tierra Firme, 1986. Esta zona de la producción del autor, fue abordada en nuestro artículo ya citado, "La variación en la poética de Lamborghini".

²⁶ Dice Theodor Adorno con respecto a la vanguardia: "La palabra rehúsa el orden razonable, unitario de la frase. Destruye la estructura preestablecida del sentido, y al convertirse en objeto absoluto, designa un universo intolerable, un universo que se deshace, algo discontinuo. Esta subversión de la estructura lingüística acarrea una subversión de la experiencia de la naturaleza." **Mínima moralía**, Caracas: Monte Avila, 1975.

²⁷ Al respecto ver Robert Darnton "El significado de Mamá Oca", **La gran matanza de gatos y otros epiodios en la historia de la cultura francesa**. Méjico: F.C.E., 1987 [1984].

²⁸ Ong, 47

²⁹ Pierre Bourdieu en **Les règles de l'art. Génesis et structure du champ littéraire**. París: du Seuil, 1992 propone una revisión de las operaciones de automatización y desautomatización a partir de las cuales el formalismo ruso entendió el desenvolvimiento del sistema literario. El problema reside, según el autor, en la visión inmanente de este línea teórica que confunde dos planos, aquél de las obras que se refieren unas a otras (parodia) y aquél de las posiciones objetivas en el campo de la producción y de los intereses antagónicos que fundan. A partir de este último, y retomando a Max Weber, Bourdieu propone estudiar las luchas entre la ortodoxia que "rutiniza" y la herejía que "desbanaliza", analizando snobismos, modas y circulación de los objetos culturales