



Orbis Tertius
ISSN: 1851-7811
publicaciones@fahce.unlp.edu.ar
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

De la oda a la farsa. Las reescrituras en *El riseñor*, de Leónidas Lamborghini

Fernández, Nancy

De la oda a la farsa. Las reescrituras en *El riseñor*, de Leónidas Lamborghini

Orbis Tertius, vol. 25, núm. 31, 2020

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

DOI: <https://doi.org/10.24215/18517811e149>

Atribución no comercial compartir igual (CC BY-NC-SA) 4.0

De la oda a la farsa. Las reescrituras en *El riseñor*, de Leónidas Lamborghini

Nancy Fernández
 CONICET- Universidad Nacional de Mar del Plata,
 Argentina

DOI: <https://doi.org/10.24215/18517811e149>

Recepción: 13 Abril 2020
 Aprobación: 30 Julio 2020
 Recepción: 13 Abril 2020
 Aprobación: 30 Julio 2020

RESUMEN:

En el presente trabajo me propongo estudiar aquellas claves de lectura que pone a funcionar Leonidas Lamborghini en su libro *El riseñor*. Si bien la parodia se hace presente (desde la célebre “Oda al ruiseñor” de John Keats), lo que toma relevancia son los efectos del uso en tanto procedimiento formal, abocado a crear las condiciones pertinentes para un nuevo contexto cultural. Así, ingresan mediante reescritura (y relectura) los “cancioneros” de la tradición nacional, para reconvertirse con eficacia estética en otro género artístico, político e ideológico.

PALABRAS CLAVE: Poesía, Tradición, Vanguardia, Nación.

ABSTRACT:

In this paper I intend to study those reading keys that Leónidas Lamborghini sets to work in his book *El riseñor*. Although parody is present (to the famous “Ode to a Nightingale”, by John Keats), it is the effects of use as a formal procedure aimed at creating the pertinent conditions for a new cultural context that become relevant. Thus, the “songbooks” of national tradition are incorporated through rewriting (and rereading), to be reconverted with aesthetic efficacy into another artistic, political and ideological genre.

KEYWORDS: Poetry, Tradition, Avant-garde, Nation.

La extensa y compleja obra poética de Leónidas Lamborghini consiste en la puesta a prueba de los límites combinatorios de la sintaxis del poema, esto es, su descomposición léxica y gramatical en los mínimos elementos. Pero la problemática composición del autor reside en una competencia cultural que restituye las relaciones móviles entre cultura universal y cultura nacional, cultura alta y cultura popular, cultura elevada y cultura de masas; y hasta los géneros de la escritura literaria y partitura musical. Dicho en otros términos, pasado y presente, tradición y vanguardia. Sobre todo si pensamos la tradición como apertura y cambio, una verdadera dinámica productiva en contraste con el canon, siempre fijo, atento a la inmovilidad institucional. Pero el problema que se nos presenta supera este planteo que, en cierto modo, podría ajustarse o alcanzar a la obra de Leopoldo Marechal. Después de todo, conocemos la destreza ejercida por Marechal en *Adán Buenosayres* -1848- (pero también en *Megafón*, para no extendernos en sus inicios martinfierristas con *Días como flechas*), respecto al modo de manipular materiales de la tradición nacional (la lengua popular, los registros de procedencia entre lo culto y lo bajo, centro y margen, lo propio barrial y lo alto universal). Las incursiones eruditas del Adán con la metafísica platónica, *La Odisea* homérica, la *Divina Comedia* de Dante, la experimentación radical en la modernidad del *Ulises* de James Joyce, reafirman el carácter extraditado o deliberadamente tributario que la cultura argentina mantiene respecto del acervo universal.

Pero mientras Marechal, de conocida adscripción peronista, avanza hacia los cincuenta sobre una cosmovisión tan alejada del realismo como de la ficción fantástica, Leónidas Lamborghini ensaya una vuelta del predominio de la forma y del artificio estético para sostener en su autonomía secularizada, un modo de politizar el uso irreverente del arte universal. Habría que añadir, también, otro rasgo diferencial entre

ambos; en tanto Marechal arraiga en una corriente religiosa y metafísica, Lamborghini provoca los límites y posibilidades -del lenguaje y la cultura- desde un lugar francamente material. Contando con el género gauchesco como marco consagratorio, Leónidas Lamborghini cuenta con un extenso patrimonio cultural para la reformulación de la escritura poética a partir de la pregunta por la identidad nacional.¹ El trazo distintivo del mayor de los hermanos Lamborghini, es la connivencia, como reza uno de sus libros, entre tragedia y parodia, entre drama y risa, sin que su simultaneidad operante excluya o subordine una u otra. En el caso de *El riseñor*, puede decirse que es el producto de una lectura sesgada en el uso de un conjunto fragmentado de discursos nacionales. La elección que parece privilegiar el autor es el acento puesto en la risa declarada por el título del libro como atributo signatario de un tipo peculiar de sujeto de enunciación. El neologismo inicial que supone “el riseñor” sugiere así el ejecutante de un acto hilarante en la extensa duración de un tiempo continuo; una temporalidad que, al menos no se agota en un final abrupto y previsible sino que deja suponer la frecuencia ininterrumpida de una gestualidad (una mueca, una mímica) que oficia de soporte de algún tipo de marca, de identidad. “El que ríe” podríamos decir, o aquél que hace de la risa la condición de su materialidad. Es ese continuo, que incluso puede leerse en la obra completa de Lamborghini, lo que se vislumbra en un perpetuo juego de repeticiones y desplazamientos léxicos, sintácticos y fonéticos, cierta tensión entre grafía y prosodia que define el trazo de su poesía. Trazo que se deja ver en los intersticios más o menos visibles entre el mencionado título que implica en cierta medida un sonido onomatopéyico con la simultánea convulsión de cuerpo y rostro, más el sonido evocado hacia el final del texto, como las notas de una partitura musical. Esto es, “El riseñor” para coro mixto a capela; y la rúbrica visible como el nombre propio complementario al del autor en tapa, es Julio Martín Viera. Entonces, el libro se abre con la risa, pensada como anclaje de una acción, respecto de un texto canónico de la literatura inglesa del siglo XIX: “Oda al ruseñor”, de John Keats. Pero no se trata del gesto que ridiculiza el punto de llegada de lo que alguna vez pudo ser una forma elevada o noble. Lamborghini sentencia a modo de epígrafe una suerte de principio programático, cierto proyecto que oscila en la forma imperativa de una concepción teórica inacabada, y un pensamiento que sabe tanto de la posibilidad de un resultado futuro como de su misma necesidad. En este sentido el enunciado es incontestable y no admite excusa a la consigna de su cumplimiento cabal: “asumir la distorsión,/asimilarla/ y devolverla multiplicadamente”. El pacto establecido entre el sentido y la imagen de autor queda sellado con las iniciales “L.L”. Volviendo de paso a Keats, sus versos encriptan las pulsiones de deseo y muerte aludiendo al Leteo, allí donde la palabra lírica justifica su anhelo embriagado por evocaciones bucólicas y festivas; dolor y olvido en tanto motivos que el ensueño figura a través del mítico pájaro cantor. Como en su irreverente epígono, Keats anuda el atributo activo a la “imagen alada”; en este caso, “el que canta”. En cierto modo, Lamborghini parece persuadir acerca de un parentesco entre el canto y la risa, neutralizando la dosis de acordes dolientes por los movimientos cáusticos o estrepitosos de la carcajada. El yo poético de Keats se pierde en el anhelo de una ausencia imaginaria, visualizada como paisaje entre ramas; es así como se funde en la figuración de la muerte como viaje eterno sin retorno para disolverse en el canto que abruma, por su belleza trascendente, a la especie humana. En el canto del ruseñor reside el encomio profano de la poesía (un atisbo de la *poiesis* del Círculo de Jena y su concepción de creación transformadora y proteica), donde lo invisible es la tela sutil que separa del mundo al paraíso de las constelaciones estelares. Si en un sentido el procedimiento de Keats puede verse como signo alegórico, en el contexto de Lamborghini esto será legible desde una perspectiva contemporánea y vanguardista que negocia la revaluación de los restos canónicos de la política nacional. De esta manera, “La Marcha Peronista” y “El Himno Nacional” (la versión acotada por la última intervención de Julio A. Roca quien durante su segunda presidencia suprime las estrofas más ofensivas a las sensibilidades internacionales), escanden los fragmentos en las heterocronías de su historia; por un lado, la búsqueda de los orígenes patrios y de los momentos de su afirmación. El pasado pero también la mirada de Jano bifronte hacia una contemporaneidad aterida en la incertidumbre. Desde el punto de vista formal, Leónidas Lamborghini extrae el tono ascendente de la oda y el himno sustituyendo la sacralidad de lo sublime (que leemos en Keats) por la materialidad terrenal y patriótica de la política. Y esa misma tangibilidad le

provee el carácter lúdico mediante el cual convierte en acreedora de su donación a su hija Techí. El poema “El riseñor” dedicado a la niña, es la poesía transformada en juguete. Y allí donde el inglés fundía la melancólica pérdida de identidad con el peso sepulcral de la tierra y el inefable desapego cósmico, el argentino cifra la dicha de la belleza en el éxtasis único de la risa. Al tiempo que afirma su filiación con la herencia de las letras gauchescas (lejos de los altos cipreses y más acá del legendario ombú), se apropia de lo universal para gozar con fruición de la distancia que decide tomar. Porque los préstamos de Keats, constituyen una alternancia sintáctica para probar el descarte más eficaz de los fulgores azules y de la Luna Reina. Aquí y ahora se trama la vitalidad cotidiana de un ritual, el de una ceremonia de despedida a los arneses de las bellas letras.

*“adiós! El leteo aleteo del reseñor, el leteo aleteo
del ombú. El leteo aleteo de las hojas.
adiós! Adiós! el leteo aleteo de la risa de la
risible risa. de la Belleza risible entre las hojas.
el leteo aleteo de la risa risible
del riseñor:
-¡riseñor riseñor tu no has nacido para morir!
Parodia
Genio de nuestra Raza
El sueño no mortal de la Belleza risible: la risa
risible del risible riseñor
que ríe.” (Lamborghini, 2012, p. 45)*

La dedicatoria a Techí deja en claro que la recepción filial implica el saber preciso que asigna, en una inédita economía de intercambios, nuevos casilleros a las palabras para seguir evitando la noción idealizada de valor, de belleza y de verdad. En este sentido la sintaxis, a través de la falta de puntuación, connota la urgencia de un deseo de vida y juego que la niña está en condiciones no solo de admitir sino, y sobre todo, de prodigar. Así, el séptimo verso se deja entrever como reclamo que no entiende de demoras ni suspensos, donde la pronunciación súbita muestra también el otro lado del anhelo disfrazado de reclamo, o mejor, de sentencia apodíctica. Alternan entonces la voz del padre y de la niña para posar el aleteo del olvido, en la cadena de homenajes patrios. La condición mortal está negada, denegada en la palabra poética, para hacer tronco o mejor, rizoma, con lo mortal de los mortales: el solemne vocativo de la otrora “Marcha Patriótica” de Vicente López y Planes. La voz autoral del sujeto de enunciación entona el baluarte de la parodia, como desplazamiento de la “Genialidad”.

Tratándose de la risa paródica, la eficacia de su entonación se afirma en el registro dialógico y coral de las versiones culturales. Lo que se presenta como torsión de la forma, supone en Lamborghini corte sintáctico, interrupción sintagmática, inacabamiento al final del verso, conjunciones y pronombres que anulan la previsibilidad de algún tipo de encabalgamiento donde los versos asegurarían la continuidad escrita y prosódica, enlace de sucesiones y consecuencias garantes de la lógica racionalista y causal. El poeta resuelve el núcleo formal de su poesía como tablero donde las palabras funcionan como elementos de una combinatoria. Pero los cambios y variaciones se negocian en el movimiento detentado por las operaciones claves de la repetición y el desplazamiento. De ahí en más tendrá lugar la descomposición y el agrupamiento, la segmentación, el corte y la puesta a prueba del libre ejercicio a desalojar y volver a colocar las palabras y sus roles. Así, el poema es el tablero, cuya condición espacial hace que el sentido permute infinitas entradas y salidas. El último apartado se presenta como tejido bajo la nomenclatura “Estro Paródico”; aquí se enfatiza la entonación que asume el ángulo de lo Cómico en su intento de destruir al Modelo. En esta línea, el contraste y la semejanza es otra manera, desplazada, de invocar la autoridad del Modelo y distribuir sus atributos y cualidades. Esa risa recíproca de desvío y desjerarquización vuelve a proponerse como movimiento, literalmente, como “encanto y balanceo”; lo cual casi permite evocar las estampas de las danzas y rondas de las fiestas populares, así como la tradición del juego en el ámbito rural. Si estos dos últimos textos suponen cierto

rasgo programático, un indicio de doctrina o concepción artística, los anteriores poemas ponen a funcionar lo que el sujeto propone a modo de conceptualización. La palabra clave es el canto y desde aquí se deconstruyen los cimientos del canon. “El Sabio Blanco y el Sabio Negro. El Sabio Negro y el Sabio Blanco” revuelven las cifras abstractas de la payada entre Fierro y el Moreno puntuando textualmente citas claves. Pero tales citas no consisten en pasajes aleatorios sino, antes bien, en núcleos conceptuales que traman y sostienen la estructura estética e ideológica de la célebre segunda parte del *Martin Fierro*, la Vuelta, publicada por José Hernández en 1879. Ese armazón es el saber que absuelve a los antiguos enemigos en el pacífico contrapunto de destreza y cordialidad. El saber, asimismo, encarna el emblema de la domesticación que convierte al gaucho en figura extinta, cuyo coraje mutado en virtud alaba la posibilidad de especular acerca de las especies, la tierra, el universo, los astros. Ninguno de los adversarios cede en su capacidad creadora a la hora de metaforizar la lluvia y el rocío como llanto del cielo, ni tampoco se abstienen, según el sujeto poético que los contempla, de trocar el canto (la inspiración y el desafío) por el silbido telúrico. En las estrofas y los versos se conjuga la fragmentación, tanto del orden sintáctico como del léxico semántico, por lo que la metonimia es un principio regulador de la economía discursiva. No es necesaria la alusión a la guitarra, en la totalidad objetiva, sino que se habla (y la oralidad resulta del artificio formal) de cuerdas gimientes. Asimismo, la pregunta marca el carácter procedente de la payada, el reto del saber que borra los rencores de la obstinada memoria.

*“XVII el Sabio Blanco -¿cuál es/el canto de la noche que tiene?
XVIII el Sabio Negro al momento: un sacerdote se lo enseñó:
-los agujeros de la noche que tiene. -los agujeros
del galope que no se sabe. -el Cojo que tiene-el andar
del Cojo en las tinieblas. Los ecos del gemido
de la noche que arde hasta que las velas no ardan.-las
almas que tienen. -las almas
de los agujeros. -los agujeros de las almas.” (Lamborghini, 2012, p. 57)*

Descentrado de la jerarquía, el Blanco se descoloca ante las respuestas arrojadas por el Negro dejando el relente taimado del capricho a los vaivenes del azar; el duelo se presenta así como la introducción recíproca del misterio a develar, de cuya fortuna los dos destinos (los contrincantes) correrán el velo de sus secretos. Cartabón, anzuelo, sonda, esos son los términos adoptados por el sujeto de enunciación que los lee atravesando el tiempo; eso implica el modo de referir la condición única de la ley consuetudinaria; los retos bajo el peso riguroso de una regla irreversible en sus efectos. Los problemas enigmas son en definitiva, la vara para dirimir la violencia pasada de la pacificación inherente a la contemplación y al saber que, en definitiva, inmunizan al presente. Cartabón y regla que en el contexto de 1879, los años que reescribe Lamborghini, admiten el sentido de orden normativizado que se cierne como acontecimiento cultural: el de la paz y la administración que tomará letras de molde con la inminente llegada al poder y a la presidencia, de Julio A. Roca. Yendo ahora hacia el poema 4, “oíd lo que se oye”, advertimos la potencialidad transformadora de la repetición concomitante a la reescritura y, a su vez, la transformación que desplaza el original del Himno Nacional. Casi como un gesto expresionista por antonomasia, el inicio dice “lo mortal” y esa neutralidad adjudicada a una subjetividad específica, toma la forma precisa de lo que borra y escamotea: “el grito sagrado”. Porque lo que se deja oír será el ruido que dará forma a una identidad rota. Recordemos que el Himno Nacional comienza con una interpelación vocativa en imperativo definiendo la condición finita de los patriotas, como ofrenda consagradoria. A su vez, el superlativo “dignísimo”, baja al nivel de la materia objetivada en una nueva neutralidad: “lo dignísimo de/la identidad que se rompe”. La repetición entonces, solicita desvío y sustitución, en este caso de “rotas cadenas” (sinécdoque del enemigo invasor) por “identidad” y “salud”. Recién ahí aparece el grito hipostasiado a la condición mortal. En Lamborghini, las cimas de los superlativos cambian la dirección de los enunciados y sus portavoces cuando el sujeto se presenta en primera persona del plural: “oímos”. Un paso para que lo que se rompa sea lo sagrado de la identidad, es decir, los confines de la patria en su unidad. El poema es un desmontaje de las piezas que arman el trono de los símbolos

y protocolos institucionales, de lo cual resulta el ensayo que otorga una efímera precisión (“exactitud” dice Lamborghini en el Estro Paródico, que funciona como coda textual) a las variantes posibles se desarma la imagen instituida de la Nación. La construcción de cada verso desacomoda el sentido respecto a la totalidad (incompleta) del poema; sin embargo, en cada fragmento que literalmente rompe la unidad de la cadena discursiva, fija la posibilidad de una certeza ironizando con el peso y la gravedad, el espesor de cada palabra, para finalmente anular deliberadamente los indicios de corrección residual. Es por ello que en ese juego de permutaciones, tiene lugar la controversia que disuelve la primacía de la equivalencia o la disyunción:

*“oímos la libertad de lo unido o su gloria o lo roto
que se rompe o une. El ruido de la identidad unida que
se abre rota. Lo mortal.
Oímos en el ruido el grito. el trono en la gloria de
La identidad unida o en lo mortal abierto” (Lamborghini, 2012, p. 37)*

Lamborghini desarticula las funciones del discurso del original o del modelo para subvertir la gravedad protocolar, desautorizando la potestad única sobre los discursos, lo que abre, en cierto modo, a una propiedad común sobre los textos instituidos como emblemas. El poeta entonces pone a prueba el grito original de “libertad” mediante su torsión al plano del objeto en carácter transitivo. Y en la confirmación del verso final, optando por el modo indicativo en lugar del subjuntivo que escribiera López y Planes, la respuesta de los interpelados que declara “oímos”; aquí redobla un protagonismo activo cuando asume la enunciación nuevamente en la primera personal colectiva, aquí donde la precisión afirma su eficacia en la ironía de una elipsis definitiva. A los que se llama a oír, celebrar y defender, en las estrofas del Himno, se los nombra como “libres del mundo”. El gesto de Leónidas Lamborghini desacraliza entonces el imperativo de la letra patria para elegir la voz activa sin que los mortales patriotas se hayan dado por aludidos en el panegírico de la gesta. Si lo que se rompe es la libertad y la identidad, la primera persona del plural deja oír el eco de “respondemos”.

El primer poema que abre el libro y que forma parte de una suerte de subtítulo, “en el camino su (una epopeya de la identidad)”, es “una canción” (tipografía en minúscula). Aquí es cuando el sujeto de enunciación diversifica sus voces entre una primera y una tercera persona, afirmando la imposibilidad de acreditar certezas respecto de la identidad. Así comienzan las comparaciones que intentan rodear el objeto de una pregunta para darle alguna forma aún en su misma inconclusión. La distancia que adopta de fotos, rostros y diarios, define la mirada irónica de quien percibe impasible la lejanía, la ausencia o el extravío.

*“Como el que intenta
hacer memoria
y toca su cuerpo y se dice
soy este, estoy aquí
y comienza a buscarse
y no se encuentra” (Lamborghini, 2012, p. 16)*

El poema es breve. El segundo exhibe un título incompleto (“en el camino su”) repetido en el primero de los versos que ostenta una irrisoria gestualidad perturbada e inestable (“siguiendo: sin cesar, y salgo y entro, y”). En esa incertidumbre y mutación, se plantea la potencia significativa de un estado que desempeña productivamente una carga iterativa: el movimiento. Desde los primeros términos con el pedido “susúrrame” se esboza una suerte de utopía, en el deseo por lo que está “unido y entero”. Pero el pedido se basa en la calidad de un supuesto que garantiza la totalidad de la certeza pero que a su vez, nuevamente, cae en la distancia espacial y temporal que opera el sistema pronominal neutro. Así el autor restituye con el énfasis de la repetición cierta consecuencia cuando instala la pregunta. “cuál/cuál es el camino en ese punto/donde uno está sólo/pregunté”. Las líneas que siguen puntualizan tres términos: camino, conducción y combate. La ruptura gramatical entre acciones y objetos, entre predicado y antecedente permiten reponer, no obstante,

el sentido de la pulsión inscripta entre la orden y el deseo: “gritemos de: lo que vive, el corazón de lo que vive en/el combate y que/conduce: la identidad, susúrrame: -sin cesar, la realidad”. La paradoja en Leónidas Lamborghini se presenta como desorden formal, en el acontecer de signos contrarios que afirman la impertinencia indecorosa de un sentido extraditado. De esta manera funcionan los mínimos eslabones de la cadena sintáctica, donde una preposición posesiva no hace otra cosa que disuadir la lectura cuando acto seguido inscribe la puntuación. Y aquí vuelve a traicionar cualquier expectativa de norma. Los dos puntos que anunciarían ajuste y conclusión, desorientan definitivamente el itinerario de lo legible. Antes de que en el poema aparezca la palabra “trabajo” el “sueño” sigue haciendo lo suyo en materia de movimiento (la modalidad de una cultura política en particular) y la movilización (como estrategia de lucha, aquella desde la que se balbucea su sentido y la que implica el acto deliberado de remover los órdenes establecidos, de la lógica y de la estructura formal del lenguaje). Antes, incluso de que la gigantografía imaginaria de consignas cantadas a coro aparezca resaltada en la forma de rastros y ecos (“lo gran que vale en lo grande san. lo san que es el combate por/la identidad. y”); antes del estandarte imantado de gritos colectivos, ya había aparecido la consigna, la síntesis instalada en una lengua popular y masiva:

“y triunfaremos. Lo que es. lo que está unido. lo que vale:
-lo que combate sin cesar por
Lo que se une y canta: todos. La identidad que canta: es, sos, es lo
efectivo. Y siguiendo y
salgo y
entro.
susúrrame:- lo que canta la identidad es
lo que es. lo capital que se combate. el lo capital susúrrame: -lo” (Lamborghini, 2012,
p. 18)

El susurro ingresa por vía directa, literal y fragmentada, la “música del pueblo” rescatada del discurso pronunciado (instalado y repetido al infinito) por Juan Domingo Perón. La voz patria cercana al cuerpo y al oído del líder y los acólitos. Desde esta perspectiva, no es el sentido lineal de la marcha lo que se recupera, sino los efectos del acontecimiento político de una realidad que incluye al sujeto en primera persona y su pertenencia cultural. Se diría que el trazo poético lima las huellas indelebles de la doctrina (el partido, su encarnación y su jefe) y la incondicional lealtad de los seguidores, para quienes el canto abre la ceremonia histórica, la fuerza y la duración. Entre los sesgos minimalistas del discurso, el poeta habla, otra vez y paradójicamente, de lo grande, de la máxima representación de los emblemas nacionales del peronismo. En el corte sintáctico se cifra entonces, esa potencia material de la unión (que es fuerza) para combatir al enemigo de la identidad, “lo que se es” en el camino redentor del triunfo, el destino imaginario del movimiento popular. Pero en el contexto de su primera edición, a saber, 1975, la palabra del pueblo aparece rota, un momento donde la presencia suprema del líder deja ver el rostro del pasado, un pretérito que encripta la paradoja de un trazo entrevisto y futuro; la amenaza de disolución (identitaria) y de violencia.

REFERENCIAS

- Antelo, R. (1981). Consideraciones comparativas entre *Macunaíma* y *Adán Buenosayres*. En AAVV, *Na ilha de Marapatá (Mario de Andrade le os hispanoamericanos)*. Brasilia-Sao Paulo: INL-Hucitec.
- Coulson, G (1974). *Marechal. La pasión metafísica*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Chitarroni, L. (1996). Las reescrituras, pasión y desquite. En L. Lamborghini, *Las Reescrituras*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Dalmaroni, M. (1989). Leónidas Lamborghini: la poesía como Resistencia. *Retruco* 7, julio-agosto.
- Dalmaroni, M. (1989). La explosión de las voces. *Retruco* 8, octubre-noviembre.

- Fernández, N. (2010). Cuerpo y violencia en la literatura argentina (Echeverría, Ascasubi, Bustos Domecq, Zelarayán, los hermanos Lamborghini y el grupo Litoral. En E. H. Berg (comp.), *Papeles en progreso*. Mar del Plata: Unmdp.
- Jitrik, N. (1955). Adán Buenosayres: la novela de Leopoldo Marechal. *Contorno* 5-6, Buenos Aires, diciembre.
- Lamborghini, L. (2012 [1975]). *El riseñor*. Buenos Aires: Editores Argentinos y Hnos. (Herederos de Leónidas Lamborghini), 2012. [Primera edición: Ediciones Marano-Barramendi].
- Monteleone, J. (1999). Voz en sombras. Poesía y oralidad. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. 7, UNR, octubre.
- Muschiatti, D. (1989). Las poéticas de los 60'. *Cuadernos de Literatura* 4.
- Porrúa, A. (2001). *Variaciones Vanguardistas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Rosa, N. (1992). *Artefacto*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Prieto, A. (1983). Los años sesenta. *Revista Iberoamericana* 125, oct-dic.
- Prieto, A. (1959). Los dos mundos de Adán Buenosayres. *Boletín de Literaturas Hispánicas* 1, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Salas, H. (1975). *La generación poética del 60'*. Buenos Aires: ECA.
- Viñas, D. (1974). *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo XX.

NOTAS

- 1 Si bien, desde la perspectiva histórica del género, la gauchesca se consagra con el *Martín Fierro* de José Hernández (como interpretación conclusiva de los cambios en un sistema), la lectura de Leopoldo Lugones inaugura la tradición de los usos en el marco de una operación cultural, pragmática y política: la celebración del Centenario y los nacionalismos ajustados al enfrentamiento de la inmigración. La construcción de una mitología que recuperaba una identidad, un semblante extinto como el gaucho, resultaba el antídoto para los cambios indeseados por hegemonía de la clase dirigente, a la cual pertenecían o se integraban algunos intelectuales de la época. Las conferencias que Lugones ofrece en el teatro Odeón en 1913 frente al selecto auditorio nacional, forman en 1916 su libro *El payador*. Una muestra de la tarea orientada a la construcción de un modelo cultural para el estado moderno y liberal.

CC BY-NC-SA