

**EL IMPERIO DEL LUGAR COMÚN.  
UNA LECTURA DE *EL PIBE BARULO* DE OSVALDO  
LAMBORGHINI DESDE EL CONCEPTO DE *DOXA* DE  
ROLAND BARTHES**

*The Empire of the Commonplace.  
A reading of Osvaldo Lamborghini's El Pibe Barulo from  
Roland Barthes's concept of doxa*

**Agustina PÉREZ**

Universidad Nacional de Buenos Aires  
agustinajperez@gmail.com

**Resumen**

Roland Barthes y Osvaldo Lamborghini confluyen en un punto: ambos están como embelesados por el persistente cántico de las sirenas de la estupidez. Barthes no dejará de conjurar a la doxa, sea con fascinación o repulsión. Lamborghini, por su parte, quizá sea, de nuestras latitudes latinoamericanas, uno de los autores con el oído más atento para percibir sus murmullos atronadores, y con la mano más firme para desarmarla en una escritura que la revela en sus aporías y contradicciones. Se propone, entonces, perseguir la inquietante figura de la doxa en la obra de Barthes para leer desde allí la 'novela' *El pibe Barulo* de Lamborghini.

**Palabras clave:** Osvaldo Lamborghini, El pibe Barulo, Roland Barthes, doxa, lugar común

## Abstract

Roland Barthes and Osvaldo Lamborghini converge in one point: both are entranced by the persistent song of the sirens of stupidity. Barthes conjures doxa, again and again, either with fascination or repulsion. Lamborghini is, meanwhile, perhaps, of our Latin American latitudes, one of the authors with sharpest ear to perceive their thunderous murmur, and with the strongest hand to disarm the doxa revealing her paradoxes and contradictions. This article pursues the disturbing figure of doxa in the work of Barthes as a point of departure to read from there the Lamborghini's 'novel' *El pibe Barulo*.

**Keywords:** Osvaldo Lamborghini, *El pibe Barulo*, Roland Barthes, doxa, commonplace

*Siempre tengo vértigo y hoy, 23 de enero de 1862, he sufrido una singular advertencia, he sentido pasar sobre mí el viento del ala de la imbecilidad*  
Charles Baudelaire

*Hay un único mal que nos aqueja: la Estupidez*  
Gustave Flaubert

*El Poder es esencialmente estúpido*  
Gustave Flaubert

La *doxa* es vieja como el mundo. En su concepción aristotélica aparece como una forma degradada de conocimiento, pero su evaluación radicalmente negativa se vincula a los tiempos modernos y muy especialmente a Gustave Flaubert. La conciencia moderna de la banalidad lleva a una obsesión extrema y paradójica por las *idéas reçues* y la estupidez burguesa donde la doxa aparece como un obstáculo para el pensamiento individual, la creatividad y la comunicación genuina, y el espacio democrático, su reino, como el lugar degradado de la multitud y su discurso acrítico. La doxa implica, entonces, un grado importante de alienación pero también una

violencia por su asertividad indiscutible. La crítica marxista la repudiará por presentarse como evidencia, haciendo pasar por espontáneo lo que es en verdad un producto cultural, y es en esta línea que Barthes la leerá —sin precisarla en esta figura aún— en su temprana *Mitologías* (1999). Allí indicará que “el fundamento de la verificación burguesa es el buen sentido, es decir, una verdad que se asienta en el orden arbitrario de quien la habla” [136]. Más adelante en su producción, en *De la obra al texto* (2002) la literatura se definirá, a su vez, en relación y oposición a la doxa:

El Texto intenta situarse muy exactamente detrás del límite de la doxa (la opinión corriente, constitutiva de nuestras sociedades democráticas, ayudada fuertemente por las comunicaciones de masas, ¿no está definida por sus límites, su energía de exclusión, su censura?); tomando la palabra al pie de la letra, se podría decir que el Texto siempre es paradójico. [76]

Si aquí la doxa se vincula con la censura, esta figuración se radicalizará en la *Lección Inaugural* (2008) donde poder y censura se extienden al funcionamiento mismo de la lengua. En *El placer del texto* (2008), el tiempo de la doxa (opinión) se opondrá al tiempo de la paradoja (contestación). Aquí el estereotipo aparece como

La palabra repetida fuera de toda magia, de todo entusiasmo, como si fuese natural, como si por milagro esa palabra que se repite fuese adecuada en cada momento por razones diferentes, como si imitar pudiese no ser sentido como una imitación: palabra sinvergüenza que pretende la consistencia pero ignora su propia insistencia. [58]

La relación de Barthes con la doxa es alternativa y simultáneamente de fascinación y repulsión. A lo largo de su obra, la definirá una y otra vez a través de predicaciones metafóricas cuya configuración imita la complejidad del propio objeto [Herschberg Pierrot 2002]. Pero, como ya había señalado Flaubert, no se puede escapar del cliché porque reside en el mismo corazón del lenguaje. Y quizá, entonces, sea mejor exhibirlo y actuarlo antes que evitarlo.

Como forma y fuerza repetitiva, la doxa se vincula con lo ya dicho e intersecta con el estereotipo. *El pibe Barulo* (1988) de Osvaldo Lamborghini se estructura, precisamente, a través de una repetición casi maníaca y un trabajo insistente con el estereotipo, el cliché y el

lugar común como diversas figuraciones que toma la doxa. Allí la novela de aprendizaje aparece como un espejismo: se narra el desarrollo de un personaje joven a través de diversas experiencias que afectan su posición ante sí mismo y ante el mundo, sólo que aquí este sujeto que atraviesa una formación y, con ella, persigue un sentido, está desencajado. La historia del niño Roberto Arnaldo Gasparparini es una cadena de padecimientos propiciados, principalmente, por su prototípica familia de clase media argentina, tal vez demasiado próxima a la muchedumbre canalla e imbécil que detestaba Flaubert. Su nombre sólo aparece mencionado por el narrador. Los demás personajes optan, en cambio, por una vertiginosa ristra metonímica de apodos: Nal, Pibe Barulo (“por lo de la rima, claro: «me pica el culo, debe ser que anda cerca el ‘Pibe Barulo’»” [Lamborghini, 1988:237]), Olla Popular, Culón, Gordo Puto, Gordo Llorón, Gordo Lagrimita, Castro Barros.

En tanto la alteridad es el concepto más antipático para el sentido común, como dirá Barthes en *Mitologías* (1999), Barulo, culón de nacimiento por un plan malévolo del Sabio Loco, está condenado a reprimir eso que excede el modelo y para ello debe encontrar la manera de disimular estando apoyado en algo, pero la ambivalencia del lenguaje tampoco perdona:

*Nal*, que era un inocente (¿o un idiota?) le contó delante de todos su problema. Barto fingió pensar en serio. Luego apagó el cigarrillo, se le acercó y empezó a decirle: —Claro, yo te entiendo, vos querés un apoyo. Decime —se miraban a los ojos— ¿no te gustaría éste —y se señaló hacia abajo.

*Nal* lo miró. Lo que Barto le mostraba era una enorme verga [Lamborghini, 1988:238]

Como señala Barthes (1978), el estereotipo es precisamente “ese lugar del discurso *donde falta el cuerpo*, donde uno está seguro que éste no está” [98]. La repetición que configura el estereotipo trama “una repetición muerta, que no viene del cuerpo de nadie, a no ser, tal vez, precisamente, del de los Muertos.” [78]. En tanto la lógica imperial del lugar común reclama esta anulación, Barulo está, a su vez, “condenado a reprimir su cuerpo, que insiste en hacerse notar, para que todos los

estereotipos en que descansa la autoridad subsistan” [Astutti 2000:31-32].

La doxa como opinión pública, escribe Barthes (1978), es “la Opinión pública, el Espíritu mayoritario, el Consenso pequeño-burgués, la Voz de lo Natural, la Violencia del Prejuicio” [78]. El aprendizaje de Barulo comienza, entonces, por un intento de plegarse lo más posible al consenso, eliminándose para repetir el estereotipo del varón frente a las bromas que lo descalifican como hombre. Pero, aún afecto a escuchar ‘cuentos de cojer’ con los amigos y una autoridad, además, en materia de fútbol, el cumplimiento solícito de estos rituales de masculinidad no lo exime del terrible drama de su ‘parte’ que no coincide con el ‘todo’. Si la doxa congela, fija —“es Medusa: la que petrifica a los que la miran. Ello quiere decir que es evidente. Pero, ¿la vemos? Ni siquiera: es una masa gelatinosa pegada en el fondo de la retina” [132]— entonces el destino es inapelable: “Nació culón y el Destino no perdona. De culón a «Olla Popular» sólo hay un paso. Gordo puto, «Olla Popular», y hasta se habían dado casos «Culón a Domicilio». Pero ¿por qué? Nadie lo sabía. Pero la verdad es que *culón* rimaba con *puto*, más que *Barulo* con *culo*” [Lamborghini 1988:242]. La madre —maestra tan frustrada como adepta a los libros de psicología para la atinada educación de sus hijos— deja de ser un bastión para Barulo tras defenderlo una última vez frente a su marido. Pero, “cojida como los dioses durante la noche después de la paliza, ni siquiera notó la desesperación del niño (de «*El niño y su relación con la madre*») y perdió los estribos como una yegua” [248]. Esta nueva traición —“¿Por qué no te vas a jugar con tus amigos? Ya me tenés podrida, siempre pegado a mis polleras, gordo puto” [Íbid]— impone otra deriva: Barulo adopta un rictus de artista maldito y firma su obra —un retrato fantástico de su ídolo, el arquero de Chacarita— como Gordo Puto.

Escribe el autor: “La Argentina tradicional estaba derrumbándose. Ese derrumbe y la cerca fueron los responsables de que Enrique Ambrosio Gasparparini [Noel, hermano mayor de Barulo] viniera al mundo” [244]. El primer derrumbe ocurre con la concepción de la familia: la apretada contra la cerca de Vitorio a la madre que desemboca en el embarazo. El segundo derrumbe se dará en la pelea de todos contra todos donde esta familia de precaria constitución acaba por romperse.

En medio de la discusión, Barulo quiere suicidarse, se saca el cinturón para colgarse, pero su primo Barto lo intercepta con el culo al aire y lo viola: al fin, “el destino empezaba a funcionar” [Íbid]. Es así como, apelando a otra frase hecha, “se destruyó la familia, o digamos, «se construyó sobre nuevas bases»” [Íbid]. Tras la firma y la constatación empírica facilitada por Barto, Barulo decide convertirse en el destino deparado por la rima. Pero el devenir-puto tras la violación no presenta un mejor panorama y opera meramente como una repetición del estereotipo-mujer/actriz:

—¿Cómo, no te quedás a almorzar? —empezó a decir Gordo Llorón, pero los sollozos le impidieron continuar. Aunque logró agregar:

—Claro, ahora que me cojiste...— Y se largó a llorar como las actrices mesándose los cabellos y tratando de que un rimmel imaginario no le manchara la cara. [267]

La subjetividad alternativa no constituye una fuerza de choque porque aparece convertida en una mercancía de moda y, así, neutralizada. Barulo aprende un tono como simulacro en clave kitsch donde se monta la jerga de la mujer entreverada con un discurso folletinesco-melodramático. La extranjería de este estilo estereotipado se acentúa por el uso del ‘tú’:

—¿Te garchó o no te garchó? Contestame claramente.

—¡Ay! Qué guarango. Está bien, me rebajaré a tu lenguaje, que excluye el amor. Te lo diré en tu dialecto, pobre gaceta aberrante, así me dejas tranquila, pues quiero ponerme crema y arreglarme las cejas. Aunque hoy no vaya a verlo, me llena de ternura arreglarme, embellecerme para él. Pues sí, como tú asquerosamente dices, «me garchó», introdujo su poderosa virilidad en mi cuerpo, en ese aro que sólo lo esperaba a él. [270]

En esta primera deriva de la subjetividad se reemplaza una identidad fija estereotipada por otra: “¿Te das cuenta? «Mi conchita divina», me dijo. Me reconoció como su mujer” [272]. Así, como escribe Perlongher, “los marginales reiteran, en una representación que no por grotesca deja de ser virtual, los rituales de la normalidad” [Perlongher citado en Palmeiro 2011:65]. El margen tampoco es eficaz para el cuerpo a cuerpo con la doxa donde el cuerpo se pierde y así la repetición del lugar común se afirma.

Existe, no obstante, otra deriva que sorprende incluso al mismo autor:

Aterrado tal vez por su Elizabeth en vez de Nal. Cuando había empezado por Nal —lo confiesa— estaba más tranquilo. Huía del mundo hacia la Cartuja de Nal, jugaba incluso a la sátira política y al arte ingenuo. Pero fue él mismo quien lo transformó en Elizabeth, se tentó, quiso hacer un mundo de yeso que no avisa, de golpe se raja. [Lamborghini, 1988:296-297]

Elizabeth es un desvío que impone otro aprendizaje, no como evolución, sino como fuga:

Elizabeth, rolliza, con una bata transparente ajustada al cuerpo con agresiva exageración, se colocaba sus lentes de contacto color verde haciendo muecas irónicas frente al espejo. Callaba, miraba a su madre con una sonrisa hiriente. Sólo hablaba, pero sin siquiera mirarlo, cuando pasaba junto a su padre, cuyo pelo se había vuelto completamente blanco. Pasaba, y al pasar, pasaba, hacía siempre el mismo comentario. (El ruiseñor le cantaba pero Elizabeth pasaba sin mirarlo, sólo comentaba:

Mamá se atormenta por mi posible vejez prematura. Mamá se olvida que yo he muerto y resucitado.) [295]

Como indica Adriana Astutti (2000), Barulo decepciona a la novela. No se vuelve puto como se auguraba con insistencia sino que “se volvió, fuera de la matriz, cuando los estereotipos se invierten, mujer. Ese es el fin de los misterios y el comienzo de la pura exterioridad” [41]. Elizabeth, la muerta-viva, es el no-lugar, lo desclasificado. Elizabeth no copia porque “no necesitó maestros para aprender que no hay manera de aprender a morir” [Lamborghini, 1988:297], es pura superficie (“*Ven, padre, aquí se prueba y se impone un nuevo maquillaje*” [275] y simulacro alucinado “*Basta que conviertas en un secreto la marca de corpiño que usas, y que de detengas luciendo tu torso puramente masculino porque el top-less que se alucina es feroz al lado de cualquier par de senos*” [Íbid]). Ya no se trata de destruir los signos sino de actuarlos, como propone el Barthes de la *Lección Inaugural* (2008). En esta instancia Barulo no se asume en un estereotipo donde el cuerpo siempre falta sino que construye, alucina un cuerpo nuevo en transformación y deformación: rollizo en contraposición a las lánguidas seductoras de Poe que evoca su nombre, artificial por los lentes de contacto, expuesto por la bata transparente. Como escribe

Barthes (1978), “es precisamente porque, sin duda, no tengo el mismo cuerpo que ellos; mi cuerpo no puede amoldarse a la generalidad, al poder de generalidad que está en el lenguaje” [186-187]. Contra “la regla (la generalidad, el estereotipo, el idelecto: el lenguaje consistente)” (Barthes 2008:57) y los dispositivos de poder que entrañan, Elizabeth resiste a través de interferencias e interrupciones que abren la posibilidad a otra forma innovadora de ser y estar en el mundo. La interioridad es reemplazada por una forma de autoconstrucción de “un tipo de yo más epidérmico y dúctil, que se exhibe en la superficie de la piel” [Sibila 2008:28]. Es la vuelta de tuerca al estereotipo que encuentra Barthes (1978):

En él, otra dialéctica se esboza, busca enunciarse: la contradicción de los términos pierde fuerza en él por el descubrimiento de un tercer término, que no es un término de síntesis sino de deportación: todo regresa, pero regresa como Ficción, es decir, en otro nivel de la espiral. [79]

Pero la novela insiste en los desvíos (‘la novela salta’, advertirá el autor) y Elizabeth se eclipsará para ver aparecer a un renovado Baruloputo que sale a yirar con el Gordo Sonrisa —que había sido anteriormente asesinado por Noel—; o un Nal adulto —la versión de Barulo en una novela previa, *La causa justa*— trabajando en la fábrica. Se trata de una operación de irrupción permanente y ubicua que descarta cualquier idea de sujeto o experiencia plena, autosuficiente, imponiendo en cambio un “devenir que no cesa, cuyo acceso es siempre fracturado, dudoso, pero no por eso menos abrumador” [Garramuño 2009:42]. Contra el estereotipo que fija como Medusa y encasilla, aquí se propone una ficción de la identidad que no es ya la ilusión de una unidad sino “el teatro de la sociedad donde hacemos comparecer a nuestro plural” [Barthes 2008:82].

En *El pibe Barulo* la impostación del tono de una novela de formación colisiona con el naturalismo de tinte observacional-positivista haciendo estallar las categorías como un modo más de dar cuenta de ese otro estallido que todavía estaba por venir: la destrucción de la familia de clase media argentina y la irrupción de nuevas subjetividades inestables que se acentuarán tras el neoliberalismo. En cuanto a la apelación al saber que se quiere objetivo, escribe Barthes (1978):



Se coloca una expresión aparentemente expletiva (“como se sabe”, “es bien conocido que...”) encabezando ciertos desarrollos: remite así a la opinión común, al saber de todos, la proposición que va a tomar como punto de partida: se adjudica la tarea de reaccionar contra una banalidad y a menudo, lo que tiene que burlar no es la banalidad de la opinión común sino la suya propia; el primer discurso que se le ocurre es banal, y solo luchando contra esta banalidad original es como puede, poco a poco, escribir. [147]

La novela de Lamborghini inicia montando una escenografía con tono de informe objetivo para desbarrancarlo: se describe al culón prototípico (“El culón es, en general...” [Lamborghini 1988:233], se lo compara con el caso de estudio particular de la novela, Nal, marcando sus diferencias y similitudes, y se detallan los experimentos más o menos científicos que abonan las pruebas (“También se comprobó que...” [234]. Más adelante, el narrador se pregunta: “¿por qué un gordo no acepta el acoplamiento gordo/puto? Es un tema apasionante para investigar” [254]. En la misma línea, agrega: “Ignoramos por qué se dice de alguien (...) que «es más boludo que las palomas». Estos baches mentales –institutos, deben ser investigados” [260]. *El pibe Barulo* es una suerte de *Bouvard et Pécuchet* de bolsillo, pero aquí todo aparece disminuido, desmadrado, contra “el vértigo [que] que proviene de lo ilimitado y de la locura” [Herschberg Pierrot 2002:40, la traducción es mía] y la obsesión enciclopédica de los personajes de Flaubert, Lamborghini opone una reproducción destructora de los códigos de opinión corrientes a nivel micro, glosas leves y breves, raptos de rimas y frases oídas, cánticos de este nuestro país, la Gran Llanura de los Chistes donde las bromas acaban en asesinatos o el lugar común en violación y muerte<sup>1</sup>.

Los ‘baches mentales’, el estereotipo, las frases hechas, son uno de los objetos predilectos de la poética lamborghiniana que está como

---

1 Gabriel, un muchachito pueblerino de paseo por la capital, asediado por los fantasmas de los hembrones del centro que conquistaría y no tuvieron lugar, acaba acostándose con un puto para ‘no volver con las manos vacías’, al que luego termina por asesinar. En *La causa justa*, un amigo jura a otro que, si fuese puto, le chuparía la pija. Un ‘simple chiste’ que Tokuro no comprende: la diatriba es cumplir la palabra o la muerte. Y se cumple, sólo que demasiado tarde, cuando Tokuro ya mató a Janski, su único amor: melodrama distópico que se salda con su propio suicidio.

embelesada por el fulgor del lugar común, por el persistente cántico de las sirenas de la estupidez. Como escribe Flaubert (1997), “la mediocridad se sacia con esa comidilla de cada día que, bajo una apariencia de seriedad, oculta el vacío” [43-44]. Quizá sea Lamborghini, de nuestras latitudes latinoamericanas, uno de los autores con el oído más atento para percibir los murmullos atronadores de la doxa, y con la mano más firme para desarmarlos en una escritura que los revela en sus aporías y contradicciones. Mientras todo el mundo clama por ‘cada cosa a su tiempo’, “hay miles de personas virtuosas que pujan fuerte por cada cosa a sus siete meses” [Lamborghini 1988:293] y que se decepcionan “al escuchar los mismos lugares comunes: ‘el planeta ha muerto, el tiempo de gestación normal de un cachorro humano son nueve meses, la familia se desintegra en un solo día” [Íbid]. Contra esa banalidad, o con esa banalidad en contra, se escribe.

“La Doxa”, escribe Barthes, “no es triunfalista, se contenta con reinar: difunde, empalaga: es una dominación legal, natural: es un manto general extendido con la bendición del Poder: es un Discurso universal, un modo de jactancia ya emboscado en el mero hecho de ‘sostener’ un discurso (sobre algo)” [164]. Los dispositivos del poder no están presentes únicamente en las palabras autorizadas del saber que se invocan vía la reescritura del naturalismo positivista sino que también refulgen en otros mecanismos del intercambio social: clases, grupos, modas, opiniones corrientes y relaciones familiares o privadas. En todos los casos, es el lenguaje el objeto donde el poder se inscribe, pues “el lenguaje es una legislación, la lengua es su código” [Barthes, 1978:95], toda lengua es desde el vamos clasificación y toda clasificación es opresiva. Si *Tadeys* elabora un imperio y una lengua soez que lo sostiene [Rosa 2003], *El pibe Barulo* es Imperio del Lugar Común tanto de los géneros que glosa como de los estereotipos que gobiernan e impiden la vida.

El trabajo radical de Lamborghini con la inversión y la exposición —como se dice de una fractura *expuesta*— del peso y el alcance y el delirio de la doxa es un trabajo contra la náusea que, como indica Barthes, “llega en el momento en que el enlace de dos palabras importantes de sobrentiende [*va de soi*]. Y desde el momento en que una cosa está sobrentendida [*va de soi*], la abandono” [2008:59].

Contra lo que va de suyo o de Sullo —ese linotipista erudito que no leía jamás, pero sus subrayados eran perfectos— Lamborghini se ubica con comodidad en el estereotipo y en las formas más aparentemente banales de las frases hechas —“para ocuparse de esas cosas hay que tener más culo que cabeza” [Lamborghini 1988:244], “hacer de su culo un pito” [252] — y da cuenta de su peligrosa doble vida: “Lo soportable abunda más de lo que se cree, disfrazado de «horror», como si dijéramos (lo estamos diciendo): los terrores de la Edad Media no son la Inquisición, el fanatismo, la hoguera, etc, sino —nada, absolutamente nada, o una gallina picoteando maíz” [Íbid]. Estos giros del lenguaje aparentemente inocuos acaban por marcar destinos, demoler mundos, es el sismo porque tomar la palabra es ya estar sujetado, pues “toda la lengua es una acción rectora generalizada” [Barthes 1978:95] en un lenguaje que no es ni informativo ni comunicativo sino sobre todo transmisión de consignas [Deleuze y Guattari 1988].

La doxa actúa como un inhibidor químico de lo singular, es el lugar donde el cuerpo no está o está muerto y si asegura una zona de confort y control es porque no hay nada en juego, entregarse carnalmente a ella es volverse un muerto vivo. Si en un Barthes temprano lo importante es descubrir los mecanismos de acción de la doxa, ya más adelante en su producción pareciera ser que no hay qué encubrir porque debajo no hay nada, y entonces doxa y banalidad abren un nuevo ámbito que la escritura se apropia para hacer todo de ficción y así, al poner en escena al lenguaje, “reflexiona sin cesar sobre el saber según un discurso que ya no es epistemológico sino dramático” [Barthes 1978:99]. Hay regodeo en volver a estas palabras ya dichas, un auscultar su decir afónico, lo evidente, lo inicuo que toma dimensiones monstruosas. Lamborghini detecta la enorme violencia que late en el corazón de lo evidente. La asertividad es la madamameretriz en el imperio del lugar común, su soberanía se labra a fuerza de ser incontestable, quita el habla y permite sólo la repetición, siendo tanto el modo de operación de una sociedad entera pero también del lenguaje, que no es la vida sino que da órdenes a la vida [Deleuze y Guattari 1988:82]. Tanto en *El pibe Barulo* como en los planteos de Barthes doxa y lugar común no son únicamente artefactos de naturalización que es preciso exhibir en su incerteza sino también espacios de ambigüedad donde es posible hacer decir a lo dicho lo otro

de sí mediante la escritura. “El lenguaje”, dirá Barthes, “no está del lado de la verdad ni del lado del error. Está de ambos lados a la vez, de forma que no podemos saber si es serio o no” [Barthes 1976 s/p, la traducción es mía]. De allí que la potencia de la escritura, que para Barthes es siempre paradójica, es mostrar que el sentido toma siempre los dos sentidos a la vez, las dos direcciones a la vez, en un movimiento donde la paradoja no sólo destruye al buen sentido como sentido único sino también al sentido común como asignación de identidades fijas (Deleuze, 1969).

Y porque, en fin, como declama León Bloy (1977) en su *Exégesis del Lugar Común*, “¿de qué se trata, en efecto, sino de arrancar la lengua a los imbéciles, a los temibles y definitivos idiotas de este siglo?” [17], contra la generalidad que impone la doxa pero también el lenguaje —“en cada signo”, dirá Barthes, “duerme ese monstruo: un estereotipo” [Barthes, 1978:96]— la escritura proclamará la urgencia de la singularidad, del no-da-lo-mismo. Hay un paso de allí al grito de Nal, joven semiólogo, que se queja porque ‘cualquier palabra les da lo mismo’. Un caso grave pues, como dirá Lamborghini en otra novela, una palabra trae a la otra y otra palabra trae Hiroshima. Quizá haya también un Hiroshima en el corazón de cada lugar común y la tarea de la escritura no sea otra que la de arrancar la lengua a los idiotas y a la lengua del orden de la lengua, haciéndola salir de sus goznes, para inscribir, certera, una aguda, altisonante, disruptiva, una singularidad: una escritura.

### **Bibliografía**

- Amossy, Ruth. 2002. “Introduction to the study of doxa” en *Poetics Today*, 23:3, pp. 369-394.
- Astutti, Adriana. 2000. “Osvaldo Lamborghini: El pibe Barulo” en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, nº8. Disponible online en: [http://www.celarg.org/int/arch\\_public/astuttib8.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_public/astuttib8.pdf).
- Barthes, Roland. 2002. “De la obra al texto” en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.
- . 2008. *El placer del texto*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- ...- « *La crise de la vérité* », *entretien sur Bouvard et Pécuchet*, Magazine Littéraire, n° 108, janvier 1976. Edición digital.

- . 2008. *Lección Inaugural*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- . 1999. *Mitologías*. Siglo XXI, Madrid.
- . 1978. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona, Editorial Kairós.
- Bloy, León. 1977. *Exégesis de lugares comunes*. Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1977.
- Deleuze, Gilles. 1969. *Lógica del sentido*. Edición Electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl)
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1988. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pretextos.
- Dufays, Jean-Louis. 2002. "Received ideas and literary reception: the functions of doxa in the understanding and evaluation of texts" en *Poetics Today*, 23:3, pp. 443-464.
- Flaubert, Gustave. 1997. *Razones y osadías*. Barcelona, Edhasa.
- Garramuño, Florencia. 2009. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Lamborghini, Osvaldo. 1988. "El pibe Barulo" en *Novelas y cuentos*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- . 1988 "La causa justa" en *Novelas y cuentos*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- 2004. *Poemas 1969-1985*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Herschberg Pierrot, Anne. 2002. "Barthes and Doxa" en *Poetics Today*, 23:3, pp. 427-442.
- Palmeiro, Cecilia. 2011. *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires, Título.
- Rosa, Nicolás. 2003. "Osvaldo Lamborghini: Política y literatura. Grandeza y Decadencia del Imperio" en *La letra argentina. Crítica 1970-2002*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Sibila, Paula. 2008. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, FCE.