

EL MANUSCRITO COMO PUNTO DE LLEGADA: EL TEATRO Y LA NARRATIVA ANTES DE *TRENTO*, DE LEÓNIDAS LAMBORGHINI

THE MANUSCRIPT AS A POINT OF ARRIVAL: THEATRE AND NARRATIVE BEFORE LEONIDAS LAMBORGHINI'S *TRENTO*

Carolina Rosa Repetto

Universidad Nacional de Misiones

carepetto@gmail.com

Resumen

En los manuscritos de la novela *Trento*, de Leónidas Lamborghini, los comentarios sobre el espectador evidencian la fuerza que adquiere la dimensión teatral y narrativa en toda su obra, no solo en cuanto a técnicas tomadas prestadas de lo dramático sino sobre todo en cuanto a las consideraciones con respecto a los géneros y sus bordes. La organización del Fondo Lamborghini ha permitido un exhaustivo análisis de los aspectos que comparten sus obras narrativas con los "textos dramáticos" de *Trento* en cuanto a didascalias o préstamos de formatos escénicos y, sobre todo, de la concepción de espectador/lector presente en algunas de sus obras. Una edición genética basada en la búsqueda de los itinerarios que van y vienen a través de las fronteras genéricas entre novela y teatro presenta aspectos de interés para pensar no solo esta particular obra de Leónidas Lamborghini sino también todo su trabajo poético y narrativo, dado que los procedimientos y trabajos formales de reescritura son persistentes a lo largo de su creación.

Abstract

In the manuscripts of Leonidas Lamborghini's novel, *Trento*, the comments on the spectator demonstrate the force that acquires the theatrical and narrative dimension in his work, not only in borrowing the dramatic techniques but especially in considering genres and their) edges. The organization of the Lamborghini's manuscripts has allowed an exhaustive analysis of the aspects of his narrative works and *Trento* "dramatic texts" as for director's indications or scenic formats, and also the conception

of spectator/reader in some of his works. A genetic edition based on the search of itineraries that go and come across the generic borders between novel and theatre presents aspects of interest to think not only this Leónidas Lamborghini's particular work but also to think all his poetical and narrative work, for the procedures and formal works of rewriting are persistent along his creation.

Palabras clave: teatro, Trento, Leónidas Lamborghini, crítica genética, lector.

Key words: Theatre, Trento, Leónidas Lamborghini, Genetic Criticism, Reader.

Este artículo se inscribe en el marco de la investigación para una tesis doctoral que está a punto de finalizar¹. Ante todo, se trató de la organización de un conjunto formado por una versión manuscrita, dos dactiloscritas y seis versiones digitales en procesador de texto Word, cuya posesión se dio a raíz de un pedido del autor, con quien colaboramos durante algunos meses de 2002 en la transcripción digital de sus dactiloscritos. Luego de entregar la versión que fue a la editorial y al poner en orden la mesa de trabajo, nos regaló los manuscritos que estaba por tirar. El libro fue publicado en 2003. Años después, digitalizados y ordenados con sus correspondientes metadatos, esos documentos forman parte de un fondo digital de autores argentinos que hemos organizado para la Universidad Nacional de Misiones. Esta nueva dimensión de orden, más allá del lugar físico que ocupan, ha abierto la puerta a posibilidades antes impensadas: no solo al acceso a una parte del acervo de la literatura argentina hasta ahora desconocida, a su preservación como patrimonio cultural y a su difusión, sino también la búsqueda de relaciones con otros textos y con sus receptores. Los manuscritos y dactiloscritos que se mencionan en este artículo son los que aparecen en las ya mencionadas circunstancias, a los que deben sumarse los escaneos que Teresa Lamborghini—hija y curadora de la obra de Leónidas— nos dio en 2010 y que permitieron completar el Fondo *Trento*.

El archivos ha permitido, entre otras cosas, un exhaustivo análisis de aspectos que comparten la obra narrativa y dramática de Leónidas Lamborghini—poco estudiada por los críticos— con los “textos dramáticos” de *Trento* en cuanto a didascalias o préstamos de formatos escénicos.

Los críticos que han escrito acerca de Leónidas Lamborghini (y nos referimos especialmente a Ana Porrúa, Carlos Belvedere y Miguel Dalmaroni, entre tantos otros)



mencionan habitualmente el recurso a la parodia que el escritor realiza sobre algunos modelos literarios estereotipados. Él mismo ha reflexionado sobre el asunto en entrevistas en revistas impresas y digitales y en ensayos como *Risa y tragedia en los poetas gauchescos* (2008) o *Mezcolanza* (2010). Nos encontramos ante un escritor al que, como sus manuscritos, podríamos pensar como *datado y situado*. La reflexión sobre los bordes activos y cambiantes del género es también una experiencia de época a la que no se sustrae. Es un rasgo característico de Lamborghini la exploración reiterada de sus propias reescrituras sobre textos de otros con la finalidad de distorsionarlas (todavía más, ya que se trata de *reescrituras*), borroneando en ese gesto los espacios intermedios entre autor y modelo. En ese espacio, la acción lectora es obligadamente dinámica y no parece lejana del concepto brechtiano del distanciamiento, esa plena conciencia de lo que sucede ante los ojos del lector/espectador.

La recepción de las obras de Lamborghini (es decir, no solo las reseñas y crítica académica, sino también aquella que se traduce en el cambio de códigos, soportes y espacios con los cuales se ha recreado su escritura) permite fundamentar, desde la práctica de las puestas en escena, las marcas de teatralidad en su escritura. Desde 1978, "Eva Perón en la hoguera" (poema que forma parte del libro *Partitas*) se ha llevado a escena al menos cinco veces, la primera de ellas traducida al italiano y presentada en el teatro Alberichino de Roma. Siguiéron, ya en la década de los '90, nuevas representaciones de la obra a cargo de diversos grupos teatrales. *Circus* fue presentada en el contexto musical de reescrituras de tangos de agosto a septiembre de 1996. *Trento*, adaptado y protagonizado por Sergio Peretti, fue seleccionada como una de las seis mejores obras para adultos representadas en la ciudad de La Plata en 2008. Finalmente, *Perón en Caracas* se ha venido llevando a escena desde 2008 hasta la fecha por el grupo Cía. Teatral DESDELSUR, con la dirección general de Jorge López Vidal y la actuación de Daniel Di Cocco. La compañía recibió el Premio Oesterheld 2008 por su tarea de recuperación de la memoria y por la excelencia en la puesta de la obra de Leónidas Lamborghini. Este recorrido permite observar cómo muchos de sus lectores han percibido las posibilidades de aquellos entre sus textos que no son en principio dramáticos pero que aun así han llegado a las tablas. La pregunta que cabe formularse es: ¿qué ha hecho que los textos poéticos o narrativos de Lamborghini hayan dado lugar a ese tipo de lecturas y posteriores reescrituras? Las obras que se citan y describen a continuación forman parte de la serie que desemboca

en *Trento*, su última novela.

Eva Perón en la hoguera

Como se ha indicado más arriba, “Eva Perón en la hoguera” (1972), el poema de *Partitas*, fue llevado a escena en la voz de Cristina Banegas. La reescritura de la palabra de Eva de *La razón de mi vida* desmonta y muta los textos en un intento de contrastar, a través del jadeo, el tartamudeo, una situación de asfixia del *fatum* contra el que se lucha. Ese desmontaje viene a insertarse de una manera particularmente cómoda en el contexto del teatro argentino experimental. En 2013, Banegas vuelve a representar “Eva...” en un programa teatral en el que se lo asocia al monólogo de Molly Bloom, del *Ulysses* de Joyce, y que recorre varias ciudades argentinas². No es la primera vez que el nombre de Lamborghini se relaciona con el de Joyce en un proyecto artístico, ya que el primero traduce parte del *Finnegans’ Wake*, en una edición junto con Chitarroni y Feiling³.

Al hablar de la reescritura en general, Lamborghini (2010:118) expresa que es la lectura la que reescribe y que es justamente en esta reescritura de *La razón de mi vida* (un libro que se repartía en las escuelas) donde comienza a actuar sobre los clichés, sobre los estereotipos. En esta obra, Lamborghini trabaja permanentemente con el recurso que llama “de tronche”. En esa amputación, el escritor percibe una belleza nueva, reflejo de una reorganización en nuevas constelaciones, luego de la explosión generada por sus intervenciones, que crean una estructura de monólogo interior de la obra, en ese sentido muy similar a la escritura de Joyce en el monólogo de Molly Bloom.

Perón en Caracas: las técnicas de Brecht, Beckett y cía.

Perón en Caracas se imprime en 1999 en La Gandhi/ Folios Ediciones, a fines de la década menemista. Se trataba de un texto que Lamborghini había elaborado a lo largo de varios años, y que según declaró alguna vez había sufrido muchas variaciones y correcciones, por propia decisión o a raíz de conversaciones con amigos o conocidos. La pieza —la única obra teatral como tal que produjo Lamborghini— se escribe a partir de la correspondencia Perón-Cooke y narra las incertidumbres, euforias y depresiones del líder en el exilio ante la posibilidad de volver a intentar el regreso. El libro posee varios paratextos: un dibujo del autor, una dedicatoria a Cooke, dos epígrafes tomados

de *Los siete locos* de Arlt⁴, y un prólogo del autor, en el que cuenta la circunstancia de la primera lectura que hiciera Cristina Banegas antes de editar el texto: “el café-sótano de la Facultad de Ciencias Sociales de Buenos Aires” (Lamborghini, 1999.a:7). Una vez editada y distribuida, Lamborghini continúa con las correcciones en diversos ejemplares del texto editado.

Los coros, las didascalias extensas, narrativas —y de ninguna manera meras indicaciones al director o a los actores— y el monólogo del protagonista que mira a la platea, inscriben esta obra en la estela del teatro brechtiano, que posee una extensa tradición en Argentina. El modelo brechtiano de teatro y sus procedimientos en pro del distanciamiento, que a fines del siglo XX se han casi “automatizado” en cierta práctica teatral, encuentran en los textos de Lamborghini una exasperación que renueva la posibilidad de lograr ese distanciamiento y revitalizar el efecto político que buscaba el dramaturgo alemán. En este sentido se orienta el comentario de Lamborghini, en una entrevista de abril de 1997, cuando dice: “El General habla para sí mismo, y habla también con la platea —que por ese mismo hecho (ser la platea) podría ser el pueblo” (Chacón, 2013 [1997]). Por otro lado, dos aspectos de la obra lo acercan al trabajo de Beckett: la palabra y el problema del sentido y la figura del fante.

Con nueva intensidad, el autor incorpora algunas características de ese teatro que tienden a despertar al espectador a la realidad social con mecanismos como el largo monólogo o la incorporación de otros géneros, como el epistolar, los poemas o las canciones que hacen de *Perón en Caracas* un antecedente de los procedimientos que se repiten y se intensifican en *Trento*, con intrusión de otros géneros en el relato.

Esto nos pone frente al problema del género de *Trento*, que acoge escenas de teatro, poemas, narraciones y, más aún, historiografía, autobiografía; resulta imposible definir de una vez su género (en este punto cabe preguntarse si tiene algún sentido dado que una lectura desde la perspectiva de las fronteras genéricas de toda la obra lamborghiniiana muestra que si hay algo permanente es justamente la mezcla de géneros). *Perón en Caracas* es el antecedente más cercano del relato tridentino, aun más que cualesquiera de sus otras obras, incluida la prosa de *Un amor como pocos*, por los rasgos formales que comparten y que permite incluirla en la misma serie de *Trento*: basta observar las fechas de composición para ver que se trata de escritos al menos sucesivos: el fin de la escritura de *Perón en Caracas* (1999) está cercano al comienzo de la redacción de *Trento* (2000-2001). En ambas, y con tratamientos exploratorios diversos, muestra el despertar del espectador que, si en la obra teatral se

vuelve un evento más de lo representado, en *Trento* tiene su presencia explícita en varias didascalias. Veamos un ejemplo de esta última obra, dos de sus epígrafes:

A Usted Lector, para que esta lectura lo despierte.
Al aburrido lector, mi semejante, mi hermano.
(Manuscritos de *Trento*, 2001: 5)

Volviendo un momento a ese despertar del espectador, en la obra teatral *Perón en Caracas* se observa que el discurso del Otro tiene un lugar en la acción: la platea que lo vigila hasta el final de la obra, para brindarse por entero a la representación que el público reclama, la de un *chapucero, un payaso, un charlatán, un mentiroso, un demagogo*. Lamborghini la corrige largamente antes de darla a publicar y, aun así, apenas el libro está en las librerías, reniega de esa versión, intenta sacarlo de circulación y comienza una corrección sobre dos de los libros editados.

En las acotaciones hay *unnarrador*. En efecto, no se trata de simples didascalias de dirección, si bien hay en ellas indicaciones, por ejemplo, acerca de los sonidos en *off* de una cinta grabada con los ruidos de la ciudad inundada por la masa. En la presentación del personaje que antecede el comienzo de la obra *Perón en Caracas*, se lee:

“(...) como un veterano actor en búsqueda de sí mismo y de interpretarse en su nuevo papel de Líder político desalojado del poder y obligado al exilio, pero que, no obstante, ya está preparando el terreno para recuperarlo. Tal, el personaje.”
(1999.a: 4)

El personaje de Perón guarda una relación inquietante con el espacio en el que se ubica la platea silenciosa, que es el *partenaire* que regula el desempeño histriónico del personaje, tensionado entre la seducción de su auditorio y la fiebre del lenguaje que lo posee. La interacción es efectivamente un punto central de reflexión. En una de las dos indicaciones-descripciones iniciales (resulta difícil dar un rasgo de género particular a los dos textos “Escena” y “Personaje” que inauguran la obra), explica Lamborghini:

“La sorda, implícita relación que, durante toda la pieza, guarda con el espacio donde se ubica la platea y donde él intuye la presencia de un público regula, por así decirlo, su desempeño histriónico. Esta circunstancia ha de convertirse en un factor inquietante que, hacia el final, se revelara en toda su tensión.” (1999.a: 12)



No es original, por cierto, esa relación con la platea, dado que, como hemos dicho antes, la larga tradición teatral del siglo XX muestra que este tipo de ruptura o más bien de apertura del espacio escénico, desde los futuristas y sus famosas *serate*, hasta Brecht y sus continuadores, está en la tradición de ese quiebre. Sin embargo, es el mejor camino para llegar a *Trento*. En varios sentidos, *Perón en Caracas* es un antecedente del polifacético texto tridentino. Más allá de los aspectos evidentemente teatrales, como las escenas con sus didascalias y el *dramatis personae*, nos detendremos un momento en la mirada del personaje que se desvía del propio espacio escénico para depositarse o transferirse a la platea. El peso de esa mirada le es devuelto en forma de discurso, discurso que ha sido silenciado durante toda la obra y explota en el final en forma de gritos e insultos. La provocación de una reacción del espectador, este teatro dentro del teatro que se ve en *Perón en Caracas*, tiene fuertes puntos de contacto con las bambalinas de la escritura que se observan en los manuscritos de *Trento*. Dentro de la obra, lo inquietante es, a la vez, parte constitutiva y, al final, un componente argumental que va a tejerse con el afuera histórico, con el discurso del antiperonismo. La mirada, entonces, que en todas las didascalias se menciona, o hacia la platea o hacia la propia escena, también es componente y protagonista. Y tan es así que en la didascalia final solo queda la mirada que se presiente desde las sombras de la escena...

“(El fantasma de Perón retrocede hacia las sombras. Pero se presiente que está todavía allí, pugnando por ocupar otra vez el centro de la luz, la escena. Foco rápido a la frutera dando luz intensa al durazno que no se atrevió a comer. Vuelve foco al fantasma de Perón. El fantasma habla pero no se entiende lo que dice. Apagón rápido, final. Se oye el último ¡FUERA! estentóreo, condenatorio, feroz.)” (1999.a:39)

Como en *Trento*, no son solamente las didascalias y otros paratextos de *Perón en Caracas* los que difuminan las fronteras genéricas. La obra teatral está compuesta también por canciones, una carta, fragmentos de poemas. En cuanto al plano de la historia, una extensa nota al pie en las páginas finales llama nuestra atención. Resulta sorprendente el indicio de una continuidad de la obra de teatro y *Trento* que muestra dicha nota. En ella se lee:

“En el diario *La Nación* del 12 de septiembre de 1998 Tomás Eloy Martínez nos habla de un Perón al que compara con el «caso» Bill Clinton. Lo hace así, textualmente, en un tono pleno de alusiones y sutilezas: «las inclinaciones del



argentino Juan Perón —escribe— eran también heterodoxas. En 1954 —continúa—, un año después de enviudar por segunda vez, Perón, que estaba por cumplir cincuenta y nueve años, y se había aficionado a la compañía de estudiantes secundarias con las que pasaba algunos fines de semana en su casa de San Vicente, se interesó en una jovencita de catorce años. Nelly Rivas, que vivió a su lado jugando con muñecas y oyendo radionovelas, hasta que derrocaron al presidente, en septiembre de 1955», finaliza Martínez.” (Lamborghini, 1999.a:38)

Los paralelismos entre la historia de Perón y Nelly y de Procopius y Gitona (los protagonistas de *Trento*) son notables. No es nuestra intención insistir sobre el referente en el mundo real sino, más bien, como decíamos más arriba, buscar esas continuidades de las historias. La nota al pie en el texto teatral, como máximo, puede ser tomada como una didascalía que pone en contexto las voces airadas de la platea que lo acusan, entre otras cosas, de corruptor de menores. Al leer acerca de la personalidad de Nelly, se comprende mejor el personaje de Gitona, que es curiosamente adulto en cuanto a reflexiones y actitud pragmática.

Las páginas finales de *Trento* repiten el procedimiento de la obra teatral. La palabra *espectador* se ve sustituida por *Lector*, con mayúscula.

“ESCENA XXII

Sótano de la mansión de Procopius

Procopius ríe frente al Lector.

Es una risa descompuesta, paroxística.

Carcajada en la que desaparece la frontera entre risa y dolor que se funden y confunden la una en la otra: la mueca sangrante de un payaso.

Es como si desde sus entrañas nos llegara el estallido de un volcán de ira y de llanto; un acceso de angustia, de pena, de desconsuelo que lo sacude y desgarrar de los pies a la cabeza y da la sensación que no va a terminar nunca.”

(Manuscritos de *Trento*, 2001:136)

Se trata, dado que es una escena teatral, de un excelente ejemplo de borramiento de la frontera genérica, o si se quiere, de mezcla —*mescolanza*— fecunda de narración y texto dramático: un personaje que ríe frente a un lector incorpora una nueva dimensión, la de un “drama en géneros”. Por supuesto, está presente en esta concepción aquella frase de Fernando Pessoa, que condensaba la centralidad del drama en su obra poética: en vez de dramas en actos y acción, dramas en almas. La continuidad de su escritura sería en realidad una construcción dialógica de larga data.

Personaje en Penehouse

Se trata de una recopilación, editada en 1999, de varios textos del periodo mexicano (y posteriores) aparecidos en *Diario de Poesía* y *Mirad a Domsaar*. La primera parte de *Personaje en Penehouse* reescribe varios textos del panteón religioso, literario, cinematográfico-musical, en clave grotesca, que plantea una profunda reflexión sobre la vida, la vejez, la muerte. *Rubias de Nueva York*, *Viejo Smoking*, *Martín Fierro*, el fragmento 103 del *Poema del Ser* de Parménides, *Los Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola, entre los más evidentes, son la base para construir con ajustada precisión un poema narrativo que aborda el sexo, la decadencia y la pobreza, la religión y la muerte. Con las mismas estrategias de la fragmentación, la repetición y ese “tartamudeo” estructural que le es característico, compone el primer breve poema paródico del libro, cuyos varios personajes se suceden y se sobreponen. La yuxtaposición es también uno de los procedimientos típicos de Lamborghini y lleva a la creación de *zonas de densidad*⁶ (Repetto, 2012) que se observan en sus obras narrativas, caracterizadas por una fuerza centrípeta que genera acumulación hacia un centro de una particular plurisignificación textual. El uso de guiones de diálogo invita al lector a imaginarse lector de un texto dramático. Se trata de un diálogo extraño, a menos que se comprenda la proveniencia de los “parlamentos”, que, como hemos visto, corresponden a frases casi idénticas a las de los textos reescritos que hemos citado un poco más arriba.

Una breve nota final indica que el libro es continuidad con la experiencia previa de *Miren al Nono Mc Donald* y *Mirad hacia Domsaar*. En efecto, no solo las “melopeas” que cierran el libro sino también el primer poema se apoyan fuertemente sobre la mirada *espectadora*, y vienen a abonar la idea de la existencia en Lamborghini de una larga y antigua reflexión sobre el lector-espectador, que se volverá a encontrar en los manuscritos de *Trento*, en comentarios privados y textos que, en un primer momento pensados para la publicación, permanecen inéditos, cubiertos por bosques de yuxtaposiciones y reemplazos que construyen el texto de la “novela teatral”. Baste un ejemplo en el caso de uno de los poemas de *Personaje...*, “Moza”, donde un breve epígrafe que cita al marqués de Santillana es la puntada que cose el relato de Rosy, mujer mexicana fabricante de chorizos en la frontera mexicana, con el relato de la muchacha de la Finojosa.

Son las melopeas finales las que retoman la mirada como elemento fundamental que permite la construcción de escenas “teatrales”. “Mírenlo: no hay más

que mirar”, reitera a lo largo de las cuatro melopeas, que ya está presente como fórmula en *Mirad hacia Domsaar*. Sin embargo, estamos ante un mirar duplicado: también se mira desde el objeto y la lectura-diálogo crea una mirada participativa: nos encontramos nuevamente ante la propuesta que Lamborghini sugiere en las reflexiones de los manuscritos de *Trento* y que intenta llevar a cabo en toda su obra.

Mirad hacia Domsaar

Publicada en 2003, *Mirad hacia Domsaar* (que lleva por subtítulo la indicación de género “Poema”), tiene un epígrafe tomado de *El rey Lear*, “sigamos al anciano, su locura errante se adapta a todo”, que es el punto de partida o el fin del recorrido de una serie de cuadros compuestos para ser mirados, en la desolación de un paisaje en ruinas recorrido en un viaje hacia la muerte por varios viajeros entre los que se encuentran Pijg, su mujer y su amante. La construcción de imágenes con un estilo que recuerda el de Gironde apoya esa intención que se ve representada en la reiteración del “mirad”. En él hay una alternancia de versos breves y extensos pasajes, apoyados en la repetición del imperativo “Mirad”, que es la forma del vosotros español caído en desuso en Argentina y que concentra en sí una estética también perimida, frente a lo explícito de los temas abordados, creando de inmediato en el lector la percepción de estar ante una obra paródica. No hay más que mirar, en un voyeurismo de escenas densas de imágenes de sexo y agonías. Este juego de incitación al deseo del receptor vuelve a encontrarse en los manuscritos iniciales de *Trento*, sobre todo en las didascalias de las escenas teatrales que forman parte del relato y que luego en las versiones posteriores desaparecen.

Se percibe la preocupación acerca de la mirada sobre lo escénico, en paralelo con el desmontaje de los modelos dogmáticos. En el caso de *Mirad...*, atraen la atención personajes como el Herrero, así, con mayúscula, casi una directa referencia a la “esquina del herrero” del tango *Sur* de Homero Manzi.

La solapa del libro hace referencia a lo que sostenemos como uno de los grandes recursos de Lamborghini, la alegoría. Es cierto, el poema (lo ha visto muy bien Alfonso Mallo [2003], cuando dice en su artículo de *Bazar Americano* que el resultado es “una capa muy gruesa de significación apoyada en un terreno muy pequeño que, de todas formas, insiste en hacerse visible desde lo más alto”) tiene zonas de densidad con profundas intrusiones no solo en los textos-modelo, sino también en el lenguaje que por contigüidad es desmontado en sus significados

tradicionales. Véase por ejemplo este pasaje donde el verbo en la segunda persona plural y la palabra “azur” se ven contrastadas por lo monstruoso:

“Mirad hacia Domsaar.
Mirad ese sol:
Es un chancro ardiente, una llaga que irradia perversidad en el azur, una pústula hirviente —criatura de lo monstruoso—
que devora Domsaar.”
(Lamborghini, 2003.b:7)

Un amor como pocos

Lo paródico es una característica de la obra poética de Leónidas Lamborghini y encontramos en su narrativa ese mismo juego intertextual que puede observarse en el sistemático desarmado, escritura y reelaboración de textos propios y ajenos en una prosa meticulosa e irónica. En su novela *Un amor como pocos*, de 1993, las simetrías y contrastes que teje esa combinatoria son centrales en su estrategia para jugar con los modelos y los clichés. En la construcción de esta “alegoría del quilombo”, ese modo tan argentino de llamar al desorden y mostrar a la vez la contaminación que es inherente las construcciones paródicas, los caminos se desdibujan en la infinita posibilidad que su texto sugiere. El burdel, el quilombo, es el escenario de lo confuso, de lo que se ve y no se ve.

Narrador en su madurez, aunque sus poemas no dejen de ser narrativos como él mismo ha explicado repetidas veces, no descarta los procedimientos que se utilizan en la poesía para aplicarlos con detalle a su prosa. Dichos procedimientos implican un trabajo de filigrana con la palabra, una oposición con la linealidad de lo clásico y canónico desde una actitud transgresora. Lamborghini trabaja la parodia desde la simetría distorsionada de los contrastes, en una composición alegórica que refleja todos esos otros textos, por medio de juegos de espejos, de repeticiones innumerables. El escritor trata de mostrar sin embargo que la alegoría es un instrumento inútil, que en un intento de explicar por el símbolo permanece en la mera exposición de ese símbolo. En ese nuevo nivel de juego de oposiciones, intenta la crítica de lo que usa y de lo que luego reniega.

A través de estos recursos pone en evidencia que la literatura relacionada con nuestro país, con la tradición, también era parodia de lo real. Los intelectuales disfrazados de hombres de campo de la gauchesca se vuelven las almas delicadas

disfrazadas de pastores en su novela. De esta manera toma distancia de toda una tradición que busca una identidad a partir de esa literatura. Y el recurso alegórico es también una mirada en perspectiva, un canto paralelo de Borges y de sus dilemas sobre la alegoría.

Veamos algunas de sus estrategias y el laborioso ensayo de traducción (y distorsión e intrusión) de la tragedia a la comedia, de un autor a otro, que se encuentra en sus reescrituras. Se trata de una parodia en el sentido que siempre le otorga al concepto, el de canto paralelo (o burla respetuosa), que se encuentra explícitamente definida en el texto de *Un amor como pocos*, donde nos ofrece la etimología para introducir la idea de que su obra es el reflejo de otro libro del cual transgrede el sentido.

“Respecto a este libro, que de esta historia se ocupa, y ha sido concebido y realizado en partes a la manera de otro libro del cual es su reencarnación (o canto paralelo) en el tiempo.” (Lamborghini, 1993: 13.)

La idea de reencarnación se ve puesta en acto en varios pasajes de la obra cuando en ciertos personajes encarna la parodia de seres míticos, legendarios o literarios. En esta novela, Lamborghini desarrolla y explica lo literario como otra realidad, con reglas particulares. Centrado en la historia de Dafnis y Cloe, de Longo, en la traducción de Juan de Valera, de fuerte y simple erotismo, el autor recupera escenas y las reescribe con palabras actuales y complejiza esta suerte de reencarnación que es la parodia mezclándola con citas a veces textuales de autores que no nombra, y que deja al azar de la memoria del lector la posibilidad de determinarlos.

Por otra parte, la lectura obsesiva de la obra de Longo, como de los versos de Quevedo o las memorias de Eva Perón, lleva en sí la idea de que para Lamborghini el oficio de escritor es confesadamente erótico y un explícito onanismo tiene paralelos con las obsesiones. Lo onanista de la escritura es también una visión de toda una clase intelectual, los escritores, y de lo que significa la práctica de la escritura, puesto que el narrador de la novela es un escritor.

“Alrededor de mi navecilla, de su arboladura, de sus velas, rondaba ya la masturbación, fuente de toda imaginación creadora y arte.” (1993: 31)

“Pensé este libro todos estos años. Y él pensó en mí. Y tramamos juntos una forma en la que pudiéramos decirlo todo y hacerlo todo. Una comedia. Por



supuesto he fracasado. A pesar de que demoré su realización hasta el punto de esperar que se hiciera y escribiera sola, que la sola idea se impusiera, triunfara. Masturbándome.” (1993: 41)

Para Lamborghini, el escritor es un jugador que apuesta a su lector, a la serie de complicidades y guiños que ofrece, y a partir de allí mira la realidad trágica desde lo bufonesco. En el entrecruzamiento de diferentes niveles de alegorías, la multiplicidad de mundos que abre cada una de ellas nos muestra un artefacto paródico que está basado en un gran recurso, la mezcla o contaminación, producto de los lazos entre un lenguaje culto y cuidado —que alterna con registros bajos y referentes a lo sexual— y de lo prosaico de la historia, lo que permite ver lo trágico desde lo cómico, en otro nivel del juego de simetrías que propone su escritura, como por ejemplo en la remisión a la literatura tradicional, en un contexto alejado de ella: ese extraño amor de la prostituta y el pastorcito de ovejas; o en las alternancias entre los discursos serios de un narrador que teoriza y un texto absurdo y superficial en el que se aclara que no se puede teorizar (Lamborghini, 1993:19).

Hace una teorización que enseguida invalida o devalúa con un cierre humorístico. Más adelante vemos un procedimiento similar, pero no aplicado a lo “teórico” sino a lo “ficcional”, cuando luego de crear un momento de nostalgia y evocación con eco de la escritura proustiana, desarma ese clima mediante la invención de adjetivos que remiten al mismo Proust y que en su contraste ponen al descubierto lo convencional de la escena narrada:

“Yo la escuchaba maravillado. Ella me hablaba de su pastorcillo con infinita ternura. Y yo me lo imaginaba como uno de esos personajes infantiles, que tanto me emocionaban, del libro *Corazón* de D’Amicis. Mementos rechercherescos, proustianescos.” (1993: 28)

Sus reescrituras trabajan también sobre los modelos de la gauchesca, convencido de que es el humor, la risa como última playa de salvación, lo que sirve de sustento a todas estas obras:

“He querido rendir, a mi modo, puntual homenaje a los Maestros Gauchescos. Ellos supieron cantar la desdicha desde la diversión (del lenguaje, del tono): Hidalgo, Ascasubi, del Campo, Hernández... Cultores eximios del remedo, la mezcla y el disfraz en el marco de la barbarie civilizada fueron (son) paródicos por trágicos y trágicos por paródicos.” (1994: 32)

Lo cómico es un territorio que debe ser explorado, es un punto de vista desde donde mirar lo trágico. Y en ese permanente darle vueltas al objeto trágico, la distancia que crea la variación paródica alcanza al escritor, al lector y a la sociedad. Lamborghini nos envía al texto anterior, al texto reescrito. De alguna manera desafía e involucra al lector en la lectura del original, sin el cual algunos de sus juegos y variaciones no tendrían sentido. La transgresión de la norma archisabida, ese cliché que merece ser burlado, y en algunos casos también honrado, remite a otros ámbitos. Son los lugares de lo ideológico en los que se mueve permanentemente como infractor, como remador contracorriente. Intenta con el juego de opuestos una iluminación diferente de la materia narrada. Desde un conceptismo quevediano, su obra narrativa lleva al lector de un lado al otro de los extremos del juego de contrastes, de simetrías (que explícitamente indica, para que no queden dudas), de imágenes especulares. Si pensamos en la simetría como transformación a partir de ejes, puntos o planos, aceptamos mejor su propuesta: la tragedia debe ser vista desde lo cómico. Lector de Nietzsche, retoma de sus reflexiones la idea de la risa como una gran verdad que sale del corazón del hombre, la risa como resistencia. Risa y horror naciendo uno de la otra y viceversa. Del mismo modo, toma de Nietzsche, de las últimas páginas de *La Gaya Ciencia*, su “empieza la parodia, empieza la tragedia” y la transcribe en el monólogo final de la novela en la voz de Longo (transformación de Longo, autor de la obra parodiada), mezclándola, contaminándola con la frase de Marx sobre esa historia que empieza como tragedia y luego se repite como parodia. “La tragedia se repite como parodia. Íncipit tragedia, íncipit parodia. Y así siempre, dando la vuelta” (1993: 122).

Lo simétrico se ve del mismo modo en la torsión de frases completas de Longo en la traducción de Juan de Valera: “Todo era vigor en la tierra. Los árboles tenían fruta, los sembrados, espigas. Grato el cantar de las cigarras, deleitoso el balar de los corderos, dulce el ambiente perfumado por la fruta en sazón” (2003: 19).

Se reescribe como:

“La primavera patagónica estaba en todo su esplendor. Había visto los almendros florecidos, los naranjos y limoneros cargados de frutas, el cálido sol y el cielo sin nubes. La vida y la belleza, esa conjunción, el éxtasis más alto.” (1993: 91)

El párrafo, en sí mismo descripción seria y lírica, se contextualiza en una parodia de las actividades de Cloe y Dafnis. Los besos inocentes de los pastores se



vuelven besos interesados y mercenarios; si Cloe usa una piel de cervatillo, Clotilde, la prostituta que es el remedo de aquella muchacha, utiliza con fines seductores una piel de oveja negra. Entre los dos párrafos hay una relación de estilo; Longro escribe en el estilo de Longo, pero los personajes de este último son sublimes ahí donde los otros son bufonescos. Hay, por otro lado, una relación de simetría entre las descripciones, ambas de un gran lirismo, pero con el fuerte contraste entre la grotesca Clotilde y el patético ovejerito, y la inocente sensualidad del mundo y de los pastores del griego. Sin embargo, dentro del mismo párrafo que aparece como lírico en Lamborghini, hay una encubierta ironía porque las primaveras patagónicas no suelen tener ni limones ni naranjas ni flores de almendro.

Lamborghini considera que la verdad del modelo es su propia caricatura. Y por eso un elemento permanente en su obra es la transgresión a la regla. En esto crea un nexo con el lector y busca su complicidad en muchos sentidos. El apretado tejido de citas traducidas/reescritas hace que su lector modelo sea alguien que recuerde no solo los versos o la prosa de otro narrador, sino también su estilo, su aire. Nos facilita la comprensión de la transgresión al indicarnos la regla, en este caso ese texto original al que remite. Para poner en evidencia aún más el juego de semejanzas y desemejanzas, recurre a las aclaraciones redundantes de términos que se repiten en un mismo párrafo: “Esa *fragancia u olome* ronda todavía la memoria haciéndome *rememorar o evocar* aquellos días tan felices de mi infancia” (1993: 28. El resaltado es nuestro).

En las reiteradas repeticiones (que tienen también origen en el texto de Longo), nos muestra el tema de la variación, como un espejo levemente inclinado que muestra otro espejo que no es solo deformante sino que permite observar, en el juego de los reflejos, otras cosas que antes no se veían. Las imágenes reflejadas se multiplican al infinito. La variación, aspecto que algunos críticos han estudiado en su obra poética, genera ese canto paralelo de la novela que el autor se ocupa permanentemente de poner en evidencia. Por otra parte, las relaciones con la música, sobre todo con la variación de un tema, se ven claramente en las últimas páginas de la novela:

“Hay que aprender a trabajar con el Azar del modo en que la Creación trabaja con él. Combinando. Permutando. Variando dentro de un orden o patrón. Escuchen el clave bien temperado del Troilo del órgano y de la fuga (...) Busquen en la palabra el otro sonido, el que permanece adentro como una segunda o tercera voz. Cada palabra puede convertirse entonces en una polifonía.” (1993: 120)

Es decir, si el texto de Longo es el primer pentagrama, la línea melódica —el texto de Lamborghini— se podría parecer a la segunda voz, al segundo pentagrama que acompaña, pero a la larga es una nueva composición que podría leerse como una nueva melodía, sin el contexto. La idea de lo polifónico nos permite componer esta partitura de muchas voces-textos. La parodia entonces es solo una de sus formas. La distorsión del modelo deja de ser el procedimiento central en Lamborghini y el modelo y su parodia se confunden, se mezclan, se contaminan (Belvedere, 2000).

La alegoría y sus procedimientos son, al complejizar aún más su escritura, un nuevo objeto de parodia. Los procedimientos alegóricos de los que hemos hablado, denostados pero por eso mismo elegidos, son también una reflexión acerca de los usos y abusos de ese instrumento retórico. Algunos textos borgeanos, especialmente el dedicado a la alegoría, dialogan con este autor en una conversación polémica. Dice Borges:

“Para todos nosotros, la alegoría es un error estético (mi primer propósito fue escribir «no es otra cosa que un error de la estética» pero luego noté que mi sentencia comportaba una alegoría) (...) Sé que el arte alegórico pareció alguna vez encantador (...) y ahora es intolerable. Sentimos que además de intolerable es estúpido y frívolo.” (1974: 744)

En un canto paralelo, vemos al narrador de *Un amor como pocos* asegurar: “Enemigo acérrimo de la alegoría, soy ahora un gustador incondicional. Y cuanto más complicadas, ¡mejor! (1993: 143)⁶. El texto de Lamborghini, aunque canto paralelo, tiene sentidos autónomos. Los más fuertes están relacionados con su alegoría de la Argentina (Agonia, sin acento). La “alegoría del quilombo” que se construye a partir de los dobles sentidos es también la materialización de su propuesta de mirar la tragedia desde la comedia:

“Ese día de principio de invierno la agonía sacudió a Agonia como nunca. Ocurrieron todas las cosas que puedan imaginarse y las que no pueden imaginarse. No quedó nada en pie, salvo el quilombo. (1993: 51)

De esa manera, elige también la tragedia del pueblo argentino/agónico, desde esa risa entre dientes y desencantada, en tanto que nos muestra una por una las baratijas de la literatura en su cambalache. Porque del mismo modo en que en los cambalaches se mezclan objetos reales con los recuerdos o las ficciones, Lamborghini mezcla y reescribe las ficciones ajenas para mirar lo real, la real pesadilla que vivimos,

y mostrarnos que todos hemos comprado el error y el suplicio, como dice su prostituta pastora (1993).

La experiencia de la vida: contrabandos y contrapuntos

Si *Un amor como pocos* tiene ya una infinidad de párrafos dedicados a la exploración de la actividad de la escritura, a las concepciones estéticas, *La experiencia de la vida* (*Novela en tres relatos*) no se queda atrás. De estas tres nouvelles que conforman el libro, editado por primera vez en 1996 por Ediciones LeoS y posteriormente por Santiago Arcos en 2003, es sobre todo en la primera, *Jerónimo y Pieter*, en donde retoma el recurso a lo alegórico, esta vez voluntariamente paródico a Borges y algunos rasgos léxicos de su producción centrados en la repetición del adjetivo “unánime”. Se pone en práctica nuevamente la mezcla o contaminación, con una alternancia en todo similar a la de *Un amor...* de registros prosaicos y cultos. Amplios párrafos tomados de otros autores, de manuales médicos, de obras literarias, de libros de divulgación apenas modificados, introducen párrafos en los que inmediatamente se percibe el estilo ajeno. Esto le permite una efectiva parodia por contraste.

El primer relato, *Jerónimo y Pieter*, se desarrolla a partir de un diálogo vertiginoso entre un ingeniero y un taxista acerca de la impotencia. Sin embargo, la reducción al tema de la impotencia sexual se ve inmediatamente desmentida, dado que a lo largo de esta *nouvelle* se ponen en paralelo las actividades sexuales y las escriturales, que, como se ha visto más arriba, parece ser una continuación de lo vertido en *Un amor como pocos*. El título además funciona como *leitmotiv* a lo largo del relato junto a otras palabras como “Sabú” o “taxi”. La insistencia de la frase “Así es Jerónimo, así es Pieter”, a veces invertida, incorpora una nueva dimensión del arte: la plástica. Los nombres hacen referencia a Hieronymus Bosch y Pieter Brueghel (probablemente el Viejo), y van asociados a definiciones acerca de la escritura y del arte en cuanto a las relaciones entre tragedia y comedia. Dos ejemplos:

“Despajero [sic] y melancólico. Explora en nuestro Árbol las nuevas posibilidades de lo Cómico. ¡Porque Dios es lo Cómico. *Así es Jerónimo, así es Pieter.*” (1996: 10)

“De acuerdo, de acuerdo, ingeniero, lo monstrenco está ahí nomás, aguardando su ocasión detrás de la parodia y de la caricatura: esperando y prestando atención mientras espera o que ya ha llegado: él mismo. *Así es Pieter, así es Jerónimo.*” (1996: 21)

A partir de esta interpretación en los dos textos citados, se aclara la frase “Así es Jerónimo, así es Pieter”: los pintores pintaban desde lo Cómico y sobre todo contaban con el espectador para completar sus guiños⁷. Vale la pena detenerse en el efecto de la cita apenas encriptada de los dos nombres. Su sola mención encadena y desencadena una dimensión de la que la escritura no puede dar completamente cuenta.

Un pasaje particularmente interesante de *Jerónimo y Pieter* es el dedicado al relato del acomodador de cine, que aprovecha de su posición para manosear mujeres de todas las edades en la oscuridad. Poseedor de una linterna, que su hermano menor intenta arrebatarse, es despedido por el dueño cuando se lo pesca *in fraganti*. Veamos el párrafo:

“No le da vergüenza haber estado tanteando las carnes de tanta espectadora víctima de la depresión, valiéndose de la ventaja que le daba el puesto de acomodador? ¡Y todavía viene a solicitar trabajo! Usted no respeta edades. Usted llegó a sobarle las tetas y meterle el dedo en lo cómico a aquella anciana que vio en usted —según ella lo declaró en la seccional— un nietito juguetón. Y usted, aprovechándose del equívoco, no se detuvo y le metió y le metió. ¡Y todavía viene! ¡Y todavía viene! ¡Usted es un subversivo! ¡Ud. subvirtió el orden natural del espectáculo haciendo que éste estuviera en la platea y no en la pantalla!” (1996:33. El resaltado es nuestro)

Se puede ver aquí lo que se cuela entre las líneas, sobre todo si se lee *La experiencia de la vida* desde los manuscritos de *Trento*. El espectáculo está en la platea. O podríamos traducir: el espectáculo de cualquier obra artística solo *puede ser en la platea*, gracias a la mirada y la complicidad del espectador/lector. El acomodador con la linterna no es otro que una cierta concepción de la figura de escritor, que pone en foco escenas, lugares desde donde observar.

El sol es el segundo relato. Se trata de un monólogo interior en el que se lee acerca de una relación incestuosa amor-odio. En ella se exploran los avatares cotidianos de la muerte y la vejez. Su protagonista es un escritor con sida y travesti, hijo de una madre moribunda y terrible. Nuevamente los —podríamos llamarlos así— atributos del que se ocupa de la escritura se relacionan controvertidos de la cultura en cuanto ocupan un lugar siempre descentrado. Pero es también la ocasión para volver a su tesis central: La risa nace del horror y el horror de la risa. La reescritura de textos propios y de otros también aparece nuevamente en el relato, y vuelve también la relación entre el escritor y el juego de los dobles y de la simulación.

El tercer relato, *Desde el estribo*, narra las angustiosas circunstancias de un viaje en colectivo de su protagonista, un escritor que sufre de continuas diarreas, mientras relata las reuniones en la confitería Richmond y el mundillo cultural que se reunía allí. Nos muestra desde el comienzo numerosos aspectos característicos de la escritura y lectura lamborghinianas. Desde la reescritura de un verso del único canto jocoso del “Infierno” de Dante, en el episodio de Malebolge del octavo círculo: “Hacia trompeta como un diablo”, hasta las referencias a la niebla que le permite introducir el tema de la semejanza y la desemejanza, como en el poema de Ascasubi. Asimismo, nos encontramos de nuevo con el tema del doble/Erdoesain, el alter ego, y otras referencias a Arlt, que como se ve en las transcripciones de los manuscritos es una presencia constante en el escritorio hipotético de Lamborghini. Hallamos también la intrusión de textos económicos y científicos de divulgación y de entradas de diccionario (probablemente el Larousse) sin solución de continuidad en el relato, con una apenas enmascarada motivación, que tienen un efecto paródico insoslayable. En la zoofilia y la reescritura de algunas escenas de *El asno de oro*, de Apuleyo, y en la exploración del descuartizamiento de insectos nos encontramos ante un tema que vuelve a lo largo de varios pasajes de *Trento*.

El final da paso a lo inquietante, en una historia oculta de torturas y muerte. El tema del aullido hace su aparición por primera vez. Lo reencontraremos como tema protagonista en *Trento*, acompañado de la exploración de la herejía de la predestinación, que en un tono diferente también prefigura el tema central de *Trento*. Para concluir, la configuración de un artista /bufón, y las reflexiones sobre la risa y el horror, son antecedentes que deben tenerse en cuenta al abordar el trabajo con los manuscritos de *Trento*.

Después de *Trento*

Una edición póstuma de la obra inédita *Siguiendo al conejo*, texto bilingüe traducido por Flavia Lamborghini, nos muestra la última experiencia de escritura dramática del autor. Un diálogo enmarcado por las sencillas didascalias iniciales y finales desarma las lecturas en las que Lamborghini a menudo se ha detenido: Carroll, Joyce, la Biblia. La irrupción de la lengua extranjera, que en vez de estar enfrente está debajo del renglón traducido, tiene el mismo efecto que el tronche de la sintaxis al que esta vez no recurre.

Cerramos así un recorrido por los relatos de Lamborghini que con fuerza

centrípeta se ven atraídos hacia la última novela publicada en vida por el escritor, cuyos manuscritos organizados y a disposición de los investigadores poseen aún innumerables facetas para investigar. El archivo digital es su puerta de ingreso.

Referencias bibliográficas

- BELVEDERE, Carlos. (2000). *Los Lamborghini. Ni "atípicos" ni "excéntricos"*. Buenos Aires: Colihue.
- BORGES, Jorge Luis. (1974). "De las alegorías a las novelas". En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- CHACÓN, Pablo. (2013 [1997]). "¡A escena, mi general!". URL: http://www.laopinionpopular.com.ar/entrevistas.php?id_noticia=25
- DERRIDA Jacques. (1980). "La loi du genre". En *Glyph: Textual Studies*, No. 7, pp. 176-201.
- GANDER, Sophie. (2008). "Parodia en la Heptalogía de Hieronymus Bosch, de Rafael Spregelburd". En *Boletín Hispánico Helvético*, Vol. 11, pp. 163-182.
- LAMBORGHINI, Leónidas. (1972). *Partitas*. Buenos Aires: Corregidor.
- LAMBORGHINI, Leónidas. (1993). *Un amor como pocos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- LAMBORGHINI, Leónidas. (1994). *Tragedias y parodias*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- LAMBORGHINI, Leónidas. (1996). *La experiencia de la vida*. Buenos Aires: LeoS.
- LAMBORGHINI, Leónidas. (1999.a). *Perón en Caracas*. Buenos Aires: Folios.
- LAMBORGHINI, Leónidas. (1999.b). *Personaje en Penhouse y otros grotescos*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- LAMBORGHINI, Leónidas. (2001). *Manuscritos de Trento*. Inéditos.
- LAMBORGHINI, Leónidas. (2003.a). *Trento*. Buenos Aires: Paradiso.
- LAMBORGHINI, Leónidas. (2003.b). *Mirad hacia Domsaar*. Buenos Aires: Paradiso.
- LAMBORGHINI, Leónidas. (2008). *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*. Buenos Aires: Emecé.
- LAMBORGHINI, Leónidas. (2010). *Mezcolanza*. Buenos Aires: Planeta.
- LONGO. (2003). *Dafnis y Cloe*. URL: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/70565.pdf>
- MALLO, Alfonso. (2003). "Mirad hacia Domsaar, de Leónidas Lamborghini, Buenos Aires, Paradiso". En *Bazar Americano*. URL: <http://www.bazaramericano.com/pdf.php?cod=256&tabla=resenas&contenido=resena>

REPETTO, Carolina. (2012). *El margen como lugar de producción en la narrativa de Leónidas Lamborghini: los manuscritos de Trento*. Buenos Aires: UBA. Inédito.

Notas

¹ Tesis presentada en el Doctorado en Letras en la Universidad Nacional de La Plata, con la dirección de la doctora Graciela Goldchuk.

² En Posadas, en oportunidad de la representación del monólogo “Eva...”, en una entrevista que realizamos a Banegas, la actriz comentó que el autor había participado de algunos de los ensayos de aquellas primeras representaciones. Lo mismo sucedió con *Perón en Caracas* (confirmado en una entrevista por su director, Jorge López Vidal). El escritor también asistió a los ensayos de *Trento*, cuando se llevó a escena.

³ Véase en <http://apegarelcascotazo.blogspot.fr/2013/entrevista-leonidas-lamborghini.html> la cita importantísima del texto de Apollinaire, “Zone”, por el que se da una tradición previa a sí mismo, para *El solicitante descolocado*, su alter ego (ver entrevista). En unas declaraciones de Lamborghini a la periodista de la entrevista citada dice algo que nos muestra el profundo lazo que unía a ambos escritores: “Yo me sentí muy apoyado por lo que Joyce hizo en la traducción italiana, que en realidad no se tradujo, se recombina según la lengua italiana; esto me dio cierto permiso, porque si no, yo no entraba, si era cuestión de traducción literal o muy respetuosa...”. Como se ve, en el discurso de Lamborghini hay un eco derridiano, a pesar suyo, de la creación deconstructiva y la traducción.

⁴ La lectura de Arlt también está presente en forma de reescritura en varios pasajes de *Trento*.

⁵ Acudimos a la noción de *zona de densidad* tal como la propusimos en nuestra tesis de maestría a partir de un concepto usualmente utilizado en otras disciplinas. En todas ellas, implica (con signo positivo o negativo) una idea de fuerza centrípeta que genera acumulación hacia un centro. Es una acumulación de elementos y de nexos entre ellos. Los elementos que se acumulan en la zona dan lugar a nuevos lazos y relaciones (Repetto, 2012: 25).

⁶ Borges es parafraseado y reescrito en algunos otros momentos de su creación, incluso en *Trento* y en un aspecto fundamental y sorprendente como se verá en el estudio genético.

⁷ No es casual que un dramaturgo como Rafael Spregelburd haya trabajado con *El tablero de los siete pecados capitales* de Bosch. Focalizándose en las particularidades técnicas del Tablero, en cuanto a su lenguaje pictórico peculiar, Spregelburd intentó transferirlo a su escritura dramática: el “atentado del fondo contra la figura” y la “actitud activa del espectador”, que supone un movimiento “ligado íntimamente con el teatro” (Gander, 2008: 165).

Fecha de recepción: 10 de septiembre de 2015. Fecha de aceptación: 29 de octubre de 2015.