

UN BREVE RECORRIDO POR LAS *PARTITAS* DE LEÓNIDAS LAMBORGHINI¹

A BRIEF TOUR OF THE *PARTITAS* OF LEÓNIDAS LAMBORGHINI

Autor: Biviana Hernández²

Filiación: P. Universidad Católica de Chile

E-mail: biviana.hernandezz@gmail.com

Resumen

En estas notas me propongo hacer un recorrido por algunas de las obras más emblemáticas de Leónidas Lamborghini: *El solicitante descolocado*, *Partitas*, *Comedieta* y *Carroña última forma*, en las que destaca la *reescritura* como un modo de producción de la textualidad en tanto ejercicio crítico que desestabiliza los “modelos” de la tradición sobre los que se ha asentado la concepción y valoración de la poesía como un estereotipo de la belleza y lo lírico. Me interesa resaltar el modo en que la voz *ventrílocua* de estas obras construye la operación de las *partitas* como un ejercicio de repetición y variación.

Palabras clave: Leónidas Lamborghini, poesía argentina, reescritura, partitas, repetición, variación.

Abstract

In these notes I propose a revision of some of the most emblematic works of Leónidas Lamborghini -*El solicitante descolocado*, *Partitas*, *Comedieta* and *Carroña última forma*- with the purpose of "do the talking" to the concept of *rewriting* that he self-defined along of more than four decades of writing; understood this concept as a mode of production of textuality, namely as a critical exercise to unlock the "models" of tradition, on which rests the classical conception of poetry as stereotype of beauty and lyricism. I want to emphasize how the operation of a *ventriloquist voice* came to occupy a central place in the exercise of repetition and variation (or *partitas*), real drivers of *playful machine* that represents his rewrites.

Keywords: Leónidas Lamborghini, Argentine poetry, rewriting, partitas, repetition, variation.

A modo de introducción

A fines de los años sesenta Philippe Sollers sostenía que todo texto literario se sitúa en la conjunción de muchos textos, de los que él es a la vez la relectura, la acentuación, la condensación, el desplazamiento y la profundidad, en una concepción de la literatura como un crisol en el que reescriben textos ya conocidos de la tradición mediante las más variadas técnicas de apropiación (cita, alusión, parodia, paráfrasis, plagio). En años más recientes y de un modo más radical, Jonathan Lethem afirma que cualquier texto está hilvanado por entero con citas, referencias, ecos y lenguajes culturales que lo atraviesan “de ida y vuelta en una misma estereofonía” (48), en circunstancias que “el alma, la semilla (...) de todas las enunciaciones humanas es, el plagio” (48). En esencia, dice él, todas las ideas son de segunda mano, tomadas consciente o inconscientemente de millones de fuentes externas, y usadas a diario por el “recolector”, con el orgullo y la satisfacción que nace de la falsa creencia de que ha sido él quien las originó, mientras no queda en ellas ni un rastro de originalidad, “salvo por la mínima decoloración que sufren según su calibre mental y moral, según el temperamento que refleja su fraseo” (48).

El año pasado se presentó la traducción al español de *Du plagiat* (1999/2011), de la ensayista francesa Hélène Maurel-Indart, quien resume este posicionamiento sobre los límites éticos entre el plagio y la reescritura³ aseverando que todo texto literario, lejos de ser una construcción de citas, es un corpus vivo de la absorción y transformación de otros textos y que, por tanto, escribir es siempre un acto de reescritura. No se puede negar que actualmente la reescritura es uno de los recursos más utilizados por los escritores de filiación experimental y vanguardista que “traen a la presencia” distintos textos y autores de la tradición literaria y cultural con la que se han formado y que, en muchos casos, constituyen el espectro mal avenido de la influencia... de la *angustia de la influencia* a la que desean, a veces inconfesadamente, exorcizar mediante versiones paródicas, lúdicas, polémicas o críticas que pretenden desarmar su modelo en el original.

Teniendo en cuenta estas lecturas, me aproximo a la obra de Leónidas Lamborghini (1927-2009), poeta argentino de los 60, quien pensara la noción de obra poética como un artefacto estético de carácter inacabado, y que hacia el final de su trayectoria plasmó en la imagen del “mosaico móvil” de *Carroña última forma* como la “suma de infinitos instantes, escenas, episodios, variaciones, cuyo hilván se diera no como unidad de las

“partes” sino, más bien, como “partes” de una unidad a la manera de un mosaico que, al cabo, revelara su diseño total” (*Carroña* 12). Aunque ya en sus inicios, con *El Saboteador arrepentido* (1955) y *Al público* (1957), era expreso su interés por fundar la estética-poética de la reescritura como una modalidad de su trabajo creativo.

Quizá como indicio o tal vez porque simplemente estos son sus “orígenes” teóricos, el concepto de reescritura en Lamborghini haya que rastrearlo en la noción más consabida de *intertextualidad*, ese espacio textual donde se cruzan, mezclan y reordenan enunciados al tiempo que una diversidad y multiplicidad de textos y discursos provenientes de las más diversas fuentes, literarias y no, de la cultura en general, popular y letrada. Lamborghini no solo bebió de esas fuentes sino que fue más allá de ellas. Y eso es lo que lo vuelve, a la fecha, un escritor de su tiempo (los 50’s y 60’s), pero también y sobre todo, de este y todos los tiempos. Precursores y compañeros de ruta, como Alberto Girri (*Poemas Selectos*) y Héctor Viel Temperley (*Hospital Británico*), en Argentina; José Emilio Pacheco (*Tarde o temprano*) y Ulises Carrión (*Poesías*) en México; Antonio Cisneros (*Comentarios reales; Canto ceremonial contra un oso hormiguero*) y José Watanabe (*Antígona; El otro Asterión*) en Perú; Enrique Lihn (*La aparición de la virgen; Derechos de autor*) en Chile, Roque Dalton (*Las historias prohibidas del Pulgarcito*) en El Salvador o Pedro Shimose (*Reflexiones maquiavélicas*) en Bolivia, han ido marcando pauta en las exploraciones de la reescritura para el trazado de una (neo)vanguardia que ha hecho del reciclaje y collage de textos un bastión para las nuevas escrituras de Latinoamérica⁴.

Desde una postura de vanguardia, Lamborghini quiso romper con los modelos de la tradición más próxima, el neorromanticismo de los 40 y el surrealismo e invencionismo de los 50, trabajando la relación del texto con otros textos a partir de una concepción de la escritura como *palimpsesto*; lo cual sería fundamental para el desarrollo de una *ética* de escritura que acompañaría de modo sistemático a su proyecto estético

Como el que sin voz estudia canto

A partir de una figura de autor alterna a la imagen del poeta como vate, vidente o creador, Leónidas Lamborghini propuso nuevas condiciones de producción del texto y la textualidad, reformulando la concepción más tradicional del poema y “lo poético”. Lo que en su obra se detecta, a primera vista, en el “prosaísmo inarmónico” que organiza el tratamiento de sus materiales y referentes, y en la figura del *scriptor luddens* (Derrida

1967) como operador textual: un hábil combinador de elementos heterogéneos que, más allá del juego y la combinatoria, propone una dimensión política que busca impugnar o destruir otros discursos. Para Marcelo Riosco⁵, el scriptor luddens es lúdico pero también humorístico, juega pero deconstruye, su discurso no es confiable al estar “plagado de trampas y dobleces, dispone de todos los medios y los usa. Ataca y también se ataca . . . No busca establecer otro discurso, sino anular los que ya hay” (14-15).

En estas notas me propongo ahondar en los modos como los usos de la reescritura en Lamborghini dan cuenta de esta figura de autor, y de qué manera ella es el resultado de la relación entre vanguardia, historia y política, en el marco de un nuevo escenario creativo para la poesía argentina de los 60, donde figuras tan notables como discordantes –pienso en Alejandra Pizarnik, Juana Bignozzi, Susana Thénon, Juan Gelman o Francisco Urondo –pasarían a ocupar el marbete de la llamada “poesía social” de esos años. Escritores, si acaso, emparentados por la convicción en la lucha política de izquierda y la defensa de una escritura que participara de la cotidianeidad y el “lenguaje coloquial”, tal como fuera entendido durante los años 50 y 60 en casi toda Hispanoamérica, esto es, a partir de un registro “antipoético”, “conversacional” o “exteriorista” que debía romper con el enclaustramiento del lenguaje estrictamente poético, y con ello la identidad del sujeto lírico como agente especializado de ciertos códigos de uso restringido, adscritos al universo diferenciador y jerarquizante de la alta cultura (Cornejo Polar 202). Lo que Freidemberg identificó en algunas de las “emergencias” de la poesía argentina de mediados del siglo XX:

elementos de la vida cotidiana, atención a lo popular, crítica política, falta de solemnidad, humor, sarcasmo, prosaísmo, “argentinización” del lenguaje por incorporación de materiales del habla, citas . . . apropiaciones más o menos paródicas de fuentes discursivas, tales como las letras del tango, el periodismo, la publicidad, la jerga jurídica y las retóricas de la militancia política. (190)

Dalmaroni, en tanto, centró su lectura del periodo -los 60’- en el abandono que para cierta poesía de carácter social tendría el vínculo entre literatura y realidad política, enfatizando, como su contraparte, la consolidación de cierta “politicidad” de la poesía entendida como “descalabro de la sintaxis cultural” (49). Lo que en Lamborghini encarnaría en el gesto experimental⁶ y el tono informal de su propuesta; léase, la exploración de la página más allá del verso, la fragmentariedad, la fractura, el

descentramiento y dislocación de la palabra y del sujeto, de acuerdo con la mezcla de discursos, formatos, tipografías y niveles de habla. La “mezcolanza”, al decir de Enrique Santos Discépolo⁷, como la combinación “inarmónica”, “improlija” y “revulsiva” entre lo alto y lo bajo, lo cómico y lo trágico. Combinación a la que más tarde Lamborghini daría un nombre propio: el *horroreír*, contracción con la que definió el efecto cómico-trágico de sus reescrituras, en las que buscaba dar forma a una modalidad de la crítica en poesía por la transformación de los “Modelos” (con mayúscula, escribía el poeta) de la tradición. Entendiendo por modelos las “lecturas petrificadas” de un “texto fuente” que recaían tanto en las figuras canónicas de la institución literaria –los poetas neorrománticos o surrealistas –como en el valor social de la figura tradicional del poeta, identificada con una voz personal, intransferible y única. Como advierte Porrúa, Lamborghini quería oír otros *tonos* en poesía: “anti-lirismo”, “anti-lagrimita”, “anti-humanitarismo” a fin de posicionarse contra el tono elegíaco y nostálgico del lamento asociado a la ética y estética del yo lírico romántico. Sintomático es, en este sentido, la voz que ocupa uno de sus personajes más fuertes y connotados: el *solicitante descolocado*, al actuar como voz de la conciencia o alter ego desdoblado del poeta, cuando a modo de declaración de principios, sentencia:

habla/di tu palabra/y si eres poeta/”eso”/será poesía/[...]/que lo que digas/diga tu existencia/antes/que “tu poesía”/[...]/libre de la complicidad/con “lo poético”/asome/tu duro estallido/de palabras/golpeando/rompe el mito/de que has nacido antes que nada/para expresar “lo bello”/para decirlo ante todo/”bellamente”/¡Comienza a abandonar esos prejuicios!/[...]/golpea/golpea/en la llaga/libre de la “belleza”/libre de “lo poético”/[...]/y que ése sea tu gesto/y que la palabra sea tu gesto”/[...]/por eso/a no “poetizar”/ya más/lo podrido/está podrido/lo enfermo/está enfermo. (28-29)

Arenga y declaración de principios, la voz del des-colocamiento y des-centramiento del solicitante descolocado reclama y protesta contra un estado de cosas que en política y en poesía significan romper con el orden canónico de lo establecido, haciendo eco de las proclamas que en su “Epístola a los adictos”, Lamborghini proponía, elocuente, para anunciar una nueva escritura:

¿Y vendrán todavía a nosotros que estamos poseyendo la fuerza, naciendo a esta verdad, a hacernos creer que todo se reduce a escribir bien? ¿Puede interesarnos a nosotros la cosmética de la Belleza? . . . Y nosotros no lloraremos por cierto sobre esas ruinas, sino antes bien procuraremos que no quede piedra sobre piedra . . . Que nuestra palabra sea dura como un puño de piedra, libre del colgajo lírico-chirle.” (15)

Contra ese “colgajo lírico”, el poeta no tendrá ya más voz propia sino que hará de la *escucha* un instrumento de locución/modulación de lo que se oye en el exterior, dándole una forma y un tono particulares: “como el que/sin voz/estudia/canto./como el que/en el Canto/estudia/esa otra voz./Como el que/sin voz/canta/en la voz/de esa otra voz” (“El canto” 27). Para Porrúa, el tratamiento de lo que se oye supone entender el ejercicio del poeta no solo como el canto sin voz propia, sino que el producto de su praxis como distintos momentos de la audición o la escucha; de donde la importancia del susurro y el balbuceo. El poeta será aquel que encuentra una voz en el contacto e intercambio con otras voces, aquel que aprende y escribe escuchando esas otras voces, mas sin reproducir con exactitud su contenido. Porque no hay poesía fuera de lo ya escrito ni poesía que pueda aislarse de las hablas, sentencia Porrúa: “Ahí, en las hablas, entonces, estará la materia de la escritura y en los textos escritos, el material para construir una voz: una nueva forma del *canto*” (*Como el que* 21).

Una nueva forma del canto o uno de los “otros” tonos posibles de “lo” poético. Esa otra forma u otro tono articulará el procedimiento de la escucha como filtración de las voces que se oyen en la calle, la fábrica o la plaza pública. Allí donde el poeta accede a distintas visiones/audiciones sobre el mundo del trabajo obrero y la política, pues recordemos aquí, con Dalmaroini, que el membrete de “poesía política” tiene que ver con una cierta politicidad en el uso y tratamiento de los materiales que ingresan a los textos poéticos, y no necesariamente con un pacto referencial de compromiso vital con la realidad social. De modo que si bien, a nivel temático o de referentes, la militancia política de Lamborghini puede deducirse fácilmente de su obra, al mismo tiempo se distancia del “espíritu de la época” en dos aspectos fundamentales: primero, “no confunde la emoción de la denuncia con la emoción del poema”, y, segundo, “frente al tono depresivo imperante . . . Lamborghini es siempre festivo aun en sus momentos más serios” (Ingberg, párr. 6). En consecuencia, si le aplicamos la etiqueta de poesía política,

habrá que referirse, primero, al tono de esa “emoción” y esa “festividad”, y analizar, luego, de qué manera el poeta modula el tejido representacional de la denuncia. Una respuesta ya validada por la crítica es la construcción de un “linaje discursivo peronista”. El cual puede leerse en una serie de obras que se relacionan con la situación histórica y política del peronismo, ya sea por la identificación de personajes, como Eva Duarte de Perón, o por la experiencia de la coyuntura: el saboteador arrepentido y el solicitante descolocado discurren en el escenario traumático post 55; mientras que el demente paciente de paciencia monologa en el contexto de la proscripción del peronismo (Vera, *Problemas de la poética* 218). En otras palabras, este linaje discursivo corresponde al contexto histórico de sus operaciones formales, que abarcarían un margen de tiempo bien definido: “desde el 17 de octubre de 1945, cuando la gente “mete en las patas en las fuentes”, hasta la proscripción del peronismo en los 50 y los movimientos revolucionarios de los 70” (Porrúa, *Como el que* 14). De allí las variaciones o *partitas* que dan título a su libro homónimo de 1972, donde se incluyen *Eva Perón en la hoguera* y *Villas*, como un procedimiento clave de sus reescrituras, y que ya desde el título anuncia la construcción discursiva del texto por la mezcolanza y contrapunto de voces, ajenas y propias, que se construyen y superponen desde la alienación de su lugar original, mezclándose con consignas políticas, voces del tango, la publicidad y el relato periodístico, entre otras. En entrevista con Jorge Fondebrider, el mismo Lamborghini declaraba:

Yo abrevé en todo. No me creo original para nada. Todo lo tomo y lo paso por mi tamiz y así es como sale. Declaro que nada salió originalmente de mí sin tener presente antes un modelo. Será por eso que ahora reescribo y rompo los modelos usando sus propias palabras . . . : letras de tango, poetas clásicos y contemporáneos, poetas mayores y menores, noticias de los diarios, el habla popular. Todo puede ser aprovechable. (159-160)

La declaración sirve para entender la imagen del “gran escritor” que Juan Goytisolo elaboraba en su *Bosque de las letras* como una criatura voraz y vandálica, que entra “a saco” en lo que halla a su alcance, apoderándose de todo cuanto le interesa, “manipulando, digiriendo e integrando toda clase de materiales en el ensamblaje de su propia creación . . . Todo, absolutamente todo influye en él: un libro meditado o leído

por casualidad, un recorte de periódico, un anuncio callejero, una frase captada en un café, una anécdota familiar”. (157)

Y quién soy, y dónde estoy

Como dirían los *sampleadores*, Allan Meller y Carlos Almonte, *Eva Perón en la hoguera* puede ser leído como un ejercicio neoconceptual en tanto parece llevar a cabo con bastante precisión “Las siete reglas coherentes” que los autores proponen en *Neoconceptualismo. El secuestro del origen*, como plan o programa de su proyecto estético. A saber:

1. Está prohibido utilizar una palabra que surja de la originalidad del autor.
2. El corpus seleccionado (el texto origen) debe ser, siempre, un texto literario.
3. Se admite cualquier ajuste morfosintáctico para el montaje de las selecciones.
4. Se admite cualquier modificación en la puntuación; y el uso libre de los signos de exclamación e interrogación.
5. Se admite la reordenación de cualquier trozo seleccionado; la supresión de cualquier palabra y su reemplazo por otra (...).
6. El montaje puede llevarse a cabo desde el perfecto azar hasta la más controlada precisión contextual y argumental.
7. En lo posible (...) los autores usados en la recombinación deben ser referidos con exactitud. (77).

En concordancia con estas siete reglas, no hay frase en *Eva Perón en la hoguera* (1972) que no provenga de *La razón de mi vida* (1951), la autobiografía de Eva Duarte de Perón, que una generación de argentinos tuvo como lectura de la escuela primaria (Freidemberg 206). El “hallazgo” de Lamborghini consistiría en que, sin agregar nada en el plano de las palabras ni en el de las ideas, logró desarrollar un peculiar trabajo de “edición” de ese material, extrayendo de él una “productividad” que el texto original no ofrecía. La operación neoconceptual procede mediante el corte y la reordenación de las frases del texto original, en sus repeticiones y variaciones, la superposición y el montaje. De modo que las partitas del nuevo texto (ahora poema) van reiterando y en

cada reiteración transformando lo que estaba en el modelo original de la reescritura: la autobiografía de Evita:

XVII

quiero explicarme aquí. esto: cada golpe. aquí esto: los corazones.

el líder él. el cóndor él. aquí esto: un sol que hay que mirarlo.

una fuerza. quiero: para mí los obreros.

para mí los que cruzaron. para mí los que encendieron hogueras:

¡ellos son! ¡yo los he!

[...]

para mí el pueblo. para mí los obreros. mi vida es. fue: una fuerza.

un sol. para mí: ¡yo los he! (14)

En música, partita equivale a variaciones: “una partita o partida musical es el juego completo que se hace sobre un tema, variándolo y transformándolo, melódica, contrapuntística y rítmicamente” (Porrúa, *Como el que* 8). Trasladada a la poesía, la noción remite a una operación de corte mediante la combinación y repetición de enunciados, para producir, como efecto y resultado, un texto homogéneo de ritmo monótono. La partita es el resultado, entonces, de la descomposición de la frase y sus unidades. Los segmentos resultantes se reúnen en distintas posibilidades combinatorias, que alteran la sintaxis, en este caso, de un texto saturado de ideología, “al que le sobra sentido”, como afirma Dalmaroni; por lo que esta operación debe ser pensada en el sentido estricto o literal del término, como un particular procedimiento de quiebre de las unidades del discurso: “*Partir* el todo de la frase, su orden serial normal, en distintos puntos de su curso, disponer nuevamente esas partes en composiciones que se alejan de la forma originaria, para producir combinaciones a la vez rítmicas e ideológicas no previstas” (Dalmaroni 72). Tal como señala el crítico, el texto sigue el orden de los capítulos del libro de Eva Duarte a fin de exasperar la retórica del original; valga decir que construye su propio mecanismo de repeticiones como amplificación de la serie de repeticiones que el propio discurso de *Evita* contiene (en el corte de la prosa del original y la recombinación de las partes). Pero, ¿qué es lo que la reescritura busca en el original reescrito?: “el momento en que el discurso intensifica su tono para enfatizar –sin agregar unidades ajenas a lo allí cortado– un *plus* que lo exhibe como retórica” (73). Un

plus que se extiende más allá de lo estrictamente contextual o extratextual cuando remite a un tópico de la doxa política más consabida: la contraposición ideológica entre *Evita y la Eva*⁸, la figura del “escándalo, la irreverencia, la procacidad moral y social (...), de la bastarda que quiso ser actriz y que llegó a manejar los destinos de la nación. Y esto también está referido desde el título del poema: bruja, hereje o apóstata, el tono autoapologético y exaltado del discurso se justifica porque se profiere desde la hoguera” (Dalmaroni 76). *Eva Perón en la hoguera* poetiza de este modo el proceso de construcción del propio texto como variación de otro ajeno. Así procede la reescritura, como una “relación de semejanza y contraste con un modelo” que, en este caso particular “implica referirse de manera permanente a ese discurso político-propagandístico simbólicamente tan cargado” (Dalmaroni 77).

Con el ejemplo se entiende que la reescritura puede corresponder tanto a la *reelaboración* de un texto fuente u *origen* -como ocurre con *El solicitante descolocado* que reproduce el “espíritu” de la poesía gauchesca, pero al margen del programa narrativo de su modelo, el *Martín Fierro*-, como de un *reensamblaje*⁹, como sucede con *Eva Perón en la hoguera*, que monta -copiando y reordenando- fragmentos de la autobiografía de Eva Duarte de Perón, *La razón de mi vida*. Reescritura, en estos dos sentidos (sin perjuicio de otros posibles), es, entonces, un procedimiento de partidas o variaciones por repetición y transformación de un modelo (sea literario, cultural, comunicativo o político), que implica la manipulación de elementos de un texto anterior mediante la reubicación, el recorte, la reiteración y la mixtura; a veces de modo que el texto resultante “recuerde el original, lo aluda y hasta lo ilumine, a veces como un juego puramente autónomo, que hace pie en el original y aprovecha esa fuerza pero no necesariamente permite reconocerlo” (Freidemberg 206). Algunas veces los materiales que ingresan al poema conservan sus constituciones iniciales, respetándose figuraciones y texturas e, incluso, repitiéndose los sentidos de origen; mientras que en otras son sometidos a procesos de transformación que suponen la pérdida de su identidad. Así lo explica Porrúa: “se alteran hasta la exasperación las sintaxis del original, se desfiguran sus imaginarios y se construyen sentidos inexistentes en el texto previo, o se radicaliza (y se ridiculiza) una línea argumental, partiendo de la inversión de una pequeña frase, o de un enunciado aleatorio” (*Variaciones* 40).

Otros dos textos de Lamborghini van a sistematizar esta operación a lo largo de sus reescrituras. El primero, *El ruiseñor* (1975), un texto que, reescrito, se va a transformar cinco años más tarde en otra versión/partita del mismo, *Episodios* (1980). El epígrafe de

El ruiseñor resume el contenido programático de la escritura lamborghiniiana: “asumir la distorsión, asimilarla, y devolverla multiplicadamente” (5). Así, por ejemplo, en el poema “En el camino su (una epopeya de la identidad)” el poeta reescribe por variación/distorsión del modelo la *Marcha Peronista*, fracturando a tal nivel la letra de la Marcha que logra dislocar por completo su sintaxis, y junto con ella su contenido ideológico de loa y encomio a la figura política de Perón. De modo que al devolver multiplicada la distorsión del modelo resulta imposible una lectura correlativa de su forma y sentido originales. Cito un fragmento del poema en la versión que presenta “El combate”, de *Episodios*:

en el camino su y

Siguiendo: sin cesar. Y salgo y entro. Y

Siguiendo. Su.

Súsurrame: -lo que está unido.

Súsurrame: -lo que está entero. Y

Siguiendo. El combate de lo que está en el camino su

[...]

La identidad que trabaja en

La realidad que sueña en

Lo efectivo sin cesar y

Siguiendo. La

Identidad en la igualdad: esa. Ese camino su. Y

Salgo y entro. Un

Corazón que grita su identidad su (8-9)

Si en lo político el texto encuentra unas voces alternativas a las de los discursos legitimados de la Marcha, y, por tanto, a unos protagonistas de la historia que tienen otra versión de los hechos que contar; en lo poético despliega la posibilidad “de hacer hablar a la falla, a la vacilación” (Freidemberg 206), a unas voces susurrantes que tratan siempre –aunque infructuosamente- de encontrar su cauce, un camino, una identidad.

El sujeto poético de esta partita no es, evidentemente, uno de los muchachos peronistas de la versión oficial de la Marcha; es el sujeto “extraviado” de *Episodios*:

Como el que un día
leyendo el diario
se sorprende
en la sección Extraviados
y quién soy
y dónde estoy se pregunta.
Como el que ve esa foto
de su rostro
allí
y reconoce su rostro
pero no se identifica
y quién soy
y dónde estoy se pregunta. (4)

El extraviado -que no se reconoce cuando se identifica, ni se identifica cuando se reconoce en la foto -es, nuevamente, un sujeto des-centrado y des-colocado que no tiene seguridad alguna respecto de su lugar de enunciación, como tampoco de su lugar en el mundo. No obstante, la obsesión por reconstruir una identidad -un perfil de sujeto humano, poético o social- es el objeto de sus búsquedas y exploraciones, que esta vez se detienen en las imágenes que ve en la sección “extraviados” del periódico, y que conectan lo visual con lo auditivo de la subjetividad que construye su palabra. El texto ejecuta la misma operación que en *Eva Perón en la hoguera*: poetiza el proceso de construcción de la voz como reescritura de un texto ajeno, mostrando una y otra vez el procedimiento como reensamblaje, esto es, remitiendo constantemente al discurso político-propagandístico de la Marcha Peronista. La estructura quebrada del verso interrumpe y corta el sentido de la frase: “en el camino su y/siguiendo: sin cesar. Y salgo y entro. Y/siguiendo. Su” (8). El corte es la textura de la voz, o bien, su distorsión

extrema, asevera Porrúa. Por eso lo que se dice se escucha fragmentado e interrumpido. Hay algo que no puede terminar de decirse o de escucharse del todo:

Los sujetos, los personajes, pero también el poeta, sufren una enajenación de la palabra y la escucha, pero a la vez construyen un nuevo modo para ambas, un nuevo *canto*. De ahí que se salga y se entre a las voces, porque la escucha lamborghiniiana se da a partir de fragmentos (o convirtiendo lo escuchado en pura extrañeza), de restos. (*Variaciones* 23)

Interesante es la acotación de Porrúa sobre el hecho de que esta escucha aleatoria de los restos se vuelve histórica al operar sobre lo que se puede escuchar en términos políticos: “Lamborghini escucha en esas voces lo que tienen que decir y eso las convierte en voces históricas . . . , las pone a circular nuevamente, a producir sentido” (*Variaciones* 24). La partita o variación interroga al tiempo que pone en duda la verdad legitimada del modelo, estimulando así la fluctuación del permanente “entrar y salir” de lo que se afirma en la Marcha: “todos unidos triunfaremos/y como siempre daremos un grito de corazón”/[...]/“imitemos el ejemplo /de ese varón argentino/y siguiendo su camino/gritemos de corazón/¡viva Perón! ¡viva Perón” (5). El texto polemiza con el modelo original de la Marcha al cuestionar toda certeza que presuma de verdad política consagrada: “Si en la Marcha, Perón es el gran conductor, este lugar en la reescritura de Lamborghini, lo ocuparán sucesivamente la realidad, el combate, o el sueño; nuevos sujetos que no tenían estatuto de tales en el original” (Porrúa, *Historia* 560). Ese trabajo -que es el de la búsqueda de identidad, “el camino”- aclara que el verdadero “combate” no es el de la marcha de los muchachos peronistas (la verdad del modelo, “la Argentina grande con la que San Martín soñó”). Ese trabajo es, más bien, el des-engaño de los sentidos, “verlo todo a través de su opuesto”, la des-ideologización del discurso político monológico y acrítico que implica la visión sectaria y partidista desde la cual se profiere ese “canto”.

La verdad de un modelo es su propia caricatura

El otro texto que elabora la condición de la parodia como distorsión multiplicada de un modelo, es *Comedieta* (1995). Un texto reescrito en 2004 bajo el título de *La risa canalla o la moral del bufón*, que acentúa, como su modelo, los factores de la risa y la

comedia (el horroreír) en tanto características de los personajes tragicómicos que vuelven a hacer su aparición: el *bufón*, *el clown*, *el extraviado*, *el loco* y el *demente paciente de paciencia*, cuya identidad destaca el poema-manifiesto “La moral del bufón”¹⁰:

La verdad del Modelo, es su propia

caricatura, y ésta revela

la mentira de su falsa perfección

[...]

La mezcla, el remedo y el disfraz

que a nosotros el Modelo inspira,

anuncian, desde siempre, la tragedia.

Desde el reír, lo trágico mirado;

la tragedia que empieza en la parodia,

sigue en caricatura y da en grotesco.

[...]

Y trágicos por cómicos y cómicos

Por trágicos, en este laberinto

de horror y risa, sea nuestra guía

la moral del bufón: sus comiqueos. (11-12)

Los comiqueos –expresión lunfardesca del horror y la risa que hay en lo monstruoso (Curell)- son parlamentos dramáticos, escritos en tercetos endecasílabos, en los que la voz poética relata una historia de horror y tragedia, pero que, no obstante, hace reír (recordemos, con Ingberg, que Lamborghini es festivo aun en sus momentos más serios). Estos parlamentos vuelven a transformar el contenido ideológico de sus modelos, ahora agregando/amplificando el tono morboso y grotesco de aquello que podría ser una nueva modalidad de la reescritura: la comedieta.

La contracción del “horroreír” como estética-poética del comiqueo hace del efecto cómico-trágico de estos parlamentos, monólogos dramáticos, un modo de conocimiento para los personajes alienados y ridículos de la *Risa canalla*. Personajes, cuyos relatos activan una ácida crítica contra la manipulación que ejercen los medios masivos de comunicación a la hora de recrear una noticia. Las partitas que resultan de esta doble manipulación –la de los medios y la reescritura– advierten sobre ese proceso de transformación intencionada que producen las lecturas deformantes de la realidad cuando esta es sometida a la mirada espectacularizante y, por tanto, obscena y perversa, de la televisión y los medios. Así se lee en el comiqueo “De Paolo” que denuncia los escándalos de corrupción protagonizados por los hermanos Paolo y Silvio Berlusconi: “Yo soy Paolo Berlusconi y Silvio/resulta hartito sabido es “il capo”/de la TV italiana, un nuevo “duce”/Sobornos millonarios que yo mismo/ordené, que consentí yo mismo,/haciendo que el escándalo cayera/sobre mí para que sobre él cayera;/pero Silvio zafó y yo fui recluido,/arrestado a domicilio en jaula de oro” (16-17). O la parodia de la figura del “comunicador” para quien la mentira es imperativo de acción: “-¿Podría ni mentir hablar verdad?/¿Y podría mi hablar verdad, mentir?/Esta es la cuadratura que me obsede./[...]Perdido en un blá-blá-blá sin consistencia,/el sueño se me torna pesadilla:/mis engañados ríen mis engaños” (20). O la versión “canalla” de la célebre tesis VI de la *Filosofía de la Historia* de W. Benjamin, que afirmaba que no hay documento de cultura que no sea, a su vez, documento de barbarie y que, por tanto, toda la historia del progreso no es más que el devenir de la catástrofe: “Huyo de la barbarie pero entiendo/que barbarie y cultura una sin la otra/no pueden concebirse; no hay escape:/y este horror, en la frontera, me abatió” (22). O el crudo relato que en primera persona narra, confesando, el homicida Víctor Esparza: “-Aproveché la ausencia de mi esposa/Elda Vega; yo, Víctor Esparza: para vengarme de ella así a mis hijos./Por un dinero (muy poco) habíamos/peleado, pero mucha fue mi ira:/con ellos me cobré, me desquité” (59). En todos estos monólogos, donde un yo narrador o bien confiesa un crimen, o especula sobre la sociedad globalizada y sus dinámicas de funcionamiento económico, se hace presente un verdadero trabajo de producción de la voz, la escucha y la mirada, para sostener que esa “moral del bufón” no es otra que la de los tiempos que corren (cinismo, mentira, robo, fraude, locura, exitismo, etc.), los males de este siglo y sus circunstancias de “locura y crimen”: “Así, el torniquete de la historia/sentir nos hace su chiste a carcajadas,/que devolvemos con más locura y crimen” (*La risa* 12).

Cuando se trata de noticias que han circulado por la televisión, los comiqueos inventan una voz para producir un personaje, un argumento y una ambientación que, en este caso, refiere a los protagonistas “menores” de una noticia, que suele destacar ya sea su condición travesti, sexualmente “desviada”, o de marginalidad y precariedad social, pero siempre con ese tono burlesco y sarcástico que busca producir el efecto de la risa. Para Marcelo Díaz, los personajes de los comiqueos se relatan a sí mismos los hechos como si no pudieran entenderse, “como si no hubiese manera de atravesar con palabras el mundo de la locura, dejando al lector con la mirada sustraída, tratando de ver qué hace con la risa cuando lo deseable hubiera sido el llanto” (Díaz párr. 5). Decidor, al respecto, es el “Comiqueo de X” (en la versión de *Comedieta*) o “De Tiresias (en la de *La risa canalla*), que desde la espectacularidad que imponen los cuerpos travestidos de la televisión, reflexiona sobre la condición de lo monstruoso como una cualidad no solo de la “era neobarroca” -la del espectáculo, el consumo y la violencia desbordadas-, sino también del poder de los medios masivos de comunicación, cuando el poema evoca su propia naturaleza artificial, metaforizando, a su vez, la de aquellos:

-Travesti o transexual, como me vean;

varón trocándose en mujer; mujer

a la que como varón síguese viendo.

Según como me vean así soy,

o hembra-varón o varón-hembra

en el tablado: una que es uno

o uno que es una: ¿no es esta ambigüedad

la que hace nuevo al sexo, al espectáculo?

Un él que es ella o una ella que es él.

Y es cierto que la época me mima,

cierto es que la fascino, que adivino

los más raros caprichos de su líbido: (28)

Lo monstruoso aparece como baluarte del poder mediático que vuelve espectáculo y, por tanto, simulacro, el cuerpo y la vida en sus alcances biopolíticos, en sus tecnologías de poder y control de lo visible, lo mostrable, lo deseable o lo consumible. La poética de *Carroña última forma* (2001) es aún más incisiva a este respecto, en circunstancias que resitúa no solo la condición epocal de lo monstruoso, sino que, en el juego de las disposiciones tipográficas y la descomposición del verso hasta sus más mínimas partículas, acentúa el carácter de artificio de la parodia y la reescritura como un modo de producción de los textos (el “mosaico móvil” como partita de la obra completa), al tiempo que la voz desmembrada del poeta vagabundo, la importancia de la locura como impronta de lo “humano hoy”, cuando “todo está hecho para volverse loco”, cuando “adentro de uno mismo uno se pierde” (*Carroña* 71).

No podrás extraer ningún placer de la vida si no puedes enloquecer

–des			ado
carg		des	
	ado		encarn
des			ado
	trab	des	
	ado		lig
des			ado
	mand	des	
	ado		garr
des			ado
	oblig	des	
	ado		oll
des			ado
	pleg	des	
	ado		colo
des		c	ado
	tapi	(33)	

Uno de los fragmentos más reveladores de la poética de Lamborghini son estos versos cortados y encabalgados de *Carroña última forma*, extraídos de *El solicitante descolocado*, porque allí el sujeto, mediante la descomposición de un juego de palabras, se “pinta” en las cualidades de un vagabundo que divaga “ovillando”, “desovillando” el pensamiento, donde el verso fragmentado hasta su total desmembramiento otorga nuevos sentidos a la nebulosa realidad de un sujeto extraviado, física y mentalmente. Como suma poética o reescritura de su obra completa, *Carroña última forma* es un

ejercicio neoconceptual extremo, resultado de un proceso de corte y reacomodación de múltiples fragmentos de los textos/reescrituras anteriores de sus libros, los que reensambla mediante distintas posibilidades de combinatoria y sintaxis.

Con un ritmo de cortes y variaciones repetitivas, la figura del sujeto –como la del libro mismo –se descompone y anula. Del extraviado, el loco, el marginal, al bufón o canalla, termina identificándose en la imagen del poeta-vagabundo, siempre descentrado y descolocado, que en el límite de la página en blanco y el silencio absoluto, vuelve a interrogar(se) por la posibilidad de un camino y una identidad. No obstante, la locura – como en los comiqueos del bufón- termina siendo la única y última respuesta en este triple recorrido, por la ciudad, por su propia mente y su propia escritura (Molle 8):

–es	ha
toy	ré
vag	re
ando	ír
co mo	un
un	po co
loc	con
o	la
y	hi
na	s
da	to
sé	ri
só	a
lo	de
qui	mi
zás	vi da:
qu	(25)
e	

No resulta extraño que el mapa de ruta de este sujeto extraviado estuviera prediseñado en “Las Diez escenas del paciente”¹¹, donde el solicitante ya no era solo el descolocado, sino, literalmente, el loco, el “demente paciente de paciencia”, cuya voz procedía de un sujeto desquiciado que buscaba recobrar el entendimiento en la “casa llena de ruidos”: “En la casa llena de ruidos/yo/el demente paciente de paciencia/-de años hace años-/agachado/inclinado/en silencio protesto/en el silencio de la protesta/hacia adentro/agachado/inclinado/desovillo/desovillo/el ovillo” (115). El sujeto, entonces esquizofrénico, protestaba “de la protesta hacia adentro”, pero no en la calle o la plaza pública como hacía el solicitante descolocado, junto a los camaradas insurrectos de la Revolución Libertadora, sino en la casa de los que como él han perdido la razón: “recobrar el entendimiento/en la casa llena de ruidos/es mi Tarea/de años/de hace años/[...]/desovillar cuidadosamente/de años hace años/es mi Tarea/lo único/-eso entiendo-” (116-117). Y en esa casa llena de ruidos aparece el libro. La figura mallarmeana del libro total, el de la literatura y la vida, inacabado, abierto, infinito. Esa casa que el poeta cifraba en *Carroña última forma* en la imagen del “mosaico móvil” de su obra reunida, sin comienzo ni final:

en la casa llena de ruidos/el libro comienza/en cualquier/parte/termina en cualquier parte/el lenguaje/narrándose a sí mismo/protagonista de sí mismo/embrollándose a sí mismo/lleeno de ruidos/el lenguaje destruyéndose/a sí mismo/-quebrándose a sí mismo/-repitiendo su destrucción/[...]/desovillo/desovillo/como el niño que repite/la destrucción/[...]/”pero no entiendo nada”/me digo ahora/un poco menos en silencio/menos cuidadosamente/sólo que el libro/puede empezar en cualquier parte/seguir en cualquier parte/y terminar o no terminar en cualquier parte. (20-21)

Pero lo que este extravío determina es el sentido autoparódico y carnavalesco de la figura del poeta que está a la base de las rescrituras de Lamborghini, y la reflexión metapoética que las acompaña en cada texto. Por eso en *Carroña última forma* experimenta, en una última partida que juega con la *función-autor* del nombre propio, la confusión/fusión total del poeta y el autor textual con su personaje. El *extraviado* y

demente, sin identidad pero, aquí, con voz propia, ya no sabe quién es realmente, si Lamporhini Laónidas T. o Lamborguini Leónidas C.:

cuando salgo de la casa llena de ruidos/al ruido/y salgo y entro al subte/y bajo al/con el ruido de la calle/en mi oído/(...)/y veo allí cuando bajo/tanta gente en silencio/cada uno con su ovillo/desovillando/cuidadosamente/el silencio hacia adentro/[...]/y empiezo a gritar de pronto/si alguno me conoce reconoce/y me miraban y no/-Paciencia!/-Paciencia!/y yo era/ése/que no era/y ése que no era/era/y lo que grito es que tienen que conocer/reconocer al poeta Lamporhini Laónidas T./al gran poeta Lamborguini Leónidas C./-paranoia-/o conocen al menos grité/al peligroso sujetísimo que soy/que en el fondo soy. (42)

El poeta-vagabundo termina deambulando, ensimismado, por una ciudad mental alucinada y desmembrada como son los versos-fonemas en que se transforma el cuerpo textual de toda su obra. Es el término de la epopeya cómico-trágica de este personaje ventrílocuo, que ha dejado caer su telón.

A modo de conclusión

Uno de los aspectos más interesantes de este particular uso/apropiación de la reescritura en Lamborhini es su alcance reflexivo o metapoético, expresado en la idea de asimilar la distorsión y devolverla multiplicadamente, de acuerdo con el ejercicio de una voz ventrílocua que construye un tipo de subjetividad lúdico-crítica alrededor de una voz y un personaje: el cantor sin voz propia, el bufón de la risa canalla, el extraviado, el loco, el demente paciente de paciencia. Su concepción de la reescritura inauguró una estética para otro tipo de escritura poética dentro de la tradición argentina y latinoamericana del siglo XX. Y si bien es cierto que el escritor pudo arriesgarse con otro tipo de formatos dada la plasticidad con que él mismo autodefinió el concepto de reescritura, sin restringirla a un objeto verbal, el ejercicio constante de repetición, variación y transformación de los modelos de la tradición, fue producto de un arduo y sistemático ejercicio de experimentación con la palabra, de manipulación del signo y soporte lingüístico que llevó hasta sus últimas consecuencias con *Carroña última forma*,

acompañado de un proceso de autorreflexividad que hizo del poeta una figura excéntrica, lúdica, autocrítica, y contra o antipoética. En este sentido, he utilizado la noción derrideana del scriptor luddens para connotar la imagen de este poeta-personaje que fue Leónidas Lamborghini, mucho más que un hábil combinador de elementos heterogéneos en la página del libro: un verdadero ventrículo de las voces anónimas de la historia y la cotidianeidad, como de aquellas pertenecientes a la ciudad letrada de su propia genealogía cultural. Un ventrílocuo que terminó, como la *Paradoja de la serpiente* (el ouroboros), mordiéndose la cola... hasta tragarse su propio cuerpo, el cuerpo de la primera y la última reescritura...

Bibliografía

Almonte, Carlos y Allan Meller. *Neoconceptualismo. El secuestro del origen*. New Delhi: Sarak Editions, 2001. Impreso.

Cornejo Polar, Antonio. “La problematización del sujeto en la poesía coloquial”. *Homenaje a Alfredo Roggiano. En este aire de América*. Eds. McDuffie, Keith y Rose Minc. Pittsburgh: IILI, 1990. 201-207. Impreso.

Curell, Mónica. “La política de la risa”. Entrevista por Mónica Curell. 2005. *Página 12*. Web. 26 mar. 2013. http://www.elortiba.org/lambor2.html#La_politica_de_la_risa

Dalmaroni, Miguel. “La pura sintaxis perdida”. *La palabra justa*. Santiago: Melusina / RIL editores, 2004. 71-77. Impreso.

Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989 [1967]. Impreso.

Díaz, Marcelo. “Tanto dolor que hace reír”. *Bazar americano*. 2007. Web. 26 mar. 2013. http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/diaz_lamborghini.htm

Fondebrider, Jorge. “Las pretensiones son enormes, los resultados deformes”. Reportaje a Leónidas Lamborghini. *Diario de Poesía* 13, 1989: 183-212. Impreso.

Freidembegr, Daniel. “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman”. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10. Ed. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 1999. 183-212. Impreso.

Goytisolo, Juan. *El bosque de las letras*. Madrid: Alfaguara, 1995. Impreso.

Ingberg, Pablo. “Cordero el Polítropo, recorrido por la obra de Leónidas Lamborghini”. *Analecta literaria*. 2011. Web. 7 abr. 2014. <http://actaliteraria.blogspot.com/2011/10/leonidas-lamborghini.html>

Lamborghini, Leónidas. *Carroña última forma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001. Impreso.

---. *La risa canalla (o la moral del bufón)*. Buenos Aires: Paradiso, 2004. Impreso.

---. *Comedieta*. Buenos Aires: Ediciones Estanislao, 1995. Impreso.

---. *Circus*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1986. Impreso.

---. *Episodios*. Buenos Aires: Tierra Baldía, 1980. Impreso.

---. “Eva Perón en la hoguera”. *Partitas*. Buenos Aires: Corregidor, 1972. Impreso.

---. *El solicitante descolocado*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1971. Impreso.

---. “Epístola a los adictos”. *El Barrilete* 12, 1966: 12-16. Impreso.

Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio*. Trad. Laura Fóllica. Buenos Aires: FCE, 2014 [1999]. Impreso.

Molle, Fernando. “La reescritura permanente” (prólogo). *Carroña última forma*. Por Leónidas Lamborghini. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001. Impreso.

Porrúa, Ana. *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001. Impreso.

---. “Historia de una pasión argentina: Leónidas Lamborghini y la traducción del discurso peronista”. *CELEHIS* 6-7-8, 1996: 559-566. Impreso.

---. “‘Como el que sin voz estudia canto’. En torno a la poesía de Leónidas Lamborghini”. *Estudios* 18, 2011: 11-32. Impreso.

Rioseco, Marcelo. *Maquinarias deconstructivas. Poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira*. Santiago: Cuarto Propio, 2013. Impreso.

Sollers, Philippe. *Teoría de conjunto*. Trad. Salvador Oliva, Narcís Comadira y Dolors Oller. Barcelona: Seix Barral, 1971 [1968]. Impreso.

Vera, Tomás (comp.). *Escrituras objeto: Antología de literatura experimental*. Buenos Aires: Interzona, 2014. Impreso.

---. "Problemas de la poética de Leónidas Lamborghini: parodia, reescritura y grotesco". *Anuario* 8, 2008-2009: 211-227. Impreso.

¹Las reflexiones contenidas en estas notas forman parte del proyecto FONDECYT de Postdoctorado 3130628: "Poesía y neovanguardias: textualidades para un nuevo repertorio", del cual soy investigadora responsable.

²Biviana Hernández es Magíster en Literatura Hispanoamericana Contemporánea y Doctora en Ciencias Humanas por la Universidad Austral de Chile. Actualmente es investigadora postdoctoral en la P. Universidad Católica de Chile. En su investigación se interesa especialmente por las neovanguardias latinoamericanas, el neobarroco y las relaciones entre poesía, otros lenguajes y otras artes.

³A propósito de estos límites, el escritor argentino Pablo Kachadjian enfrenta hoy una apelación por "caso especial de defraudación", léase plagio, de la obra de Borges, que interpuso como querrela María Kodama en 2011, viuda y titular de la propiedad intelectual del escritor argentino. La obra sancionada es *El Aleph engordado* (2009), un experimento lúdico de tipo neoconceptual donde se agregan palabras y frases al cuento original; el propósito era "engordar" su volumen, pasando de sus 4000 palabras a las 5600 que arrojó la nueva versión, su reescritura. El juicio en cuestión pone en la palestra no solo los abusos de la propiedad intelectual, sino también las posturas más conservadoras y reaccionarias en los modos de concebir la literatura, en este caso como un bien privado y, lo que es aún peor, como un fósil condenado a perpetuidad a una lectura e interpretación únicas, exclusiva y excluyente.

⁴Pienso en la obra de escritores más jóvenes que en los 90 han desarrollado un notable trabajo de reescritura a partir de la noción de collage y montaje textual, como Marcelo Díaz, Mario Ortiz, Sergio Raimondi o Pablo Kachadjian, en Argentina. O en el concepto expandido de reescritura que poetas chilenos de las últimas generaciones han ensayado a partir de soportes visuales, sonoros y performáticos, más allá de lo verbal, como Cristián Formoso, Oscar Barrientos, Martín Gubbins, Carlos Soto Román o Pablo Lacroix. Considerando que en esta vertiente son pioneros los trabajos del C.A.D.A y los poetas neovanguardistas de los 80: Juan

Luis Martínez, Raúl Zurita, Juan Cameron, Diego Maquieira, Rodrigo Lira, Carlos Cociña, Carmen Berenguer, Elvira Hernández, entre muchos otros.

⁵Rioseco ocupa la categoría para analiza la obra del poeta chileno Rodrigo Lira, quien junto a Diego Maquieira y Juan Luis Martínez conformarían la “neovanguardia lúdica” de los años 80 en Chile.

⁶En una reciente compilación de “escrituras objeto”, Tomás Vera reúne el trabajo experimental de distintos autores argentinos, entre los que incluye a Leónidas Lamborghini y su *Carroña última forma*, además de Arturo Carrera, Alejandro López, Mauro Césari, Belén Gache, Ezequiel Alemián, Pablo Katchadjian, charly.gr y Luis Espinosa.

⁷Enrique Santos Discépolo (1901-1951), más conocido como *Discepolín*, fue un compositor, músico, dramaturgo y cineasta argentino, célebre por sus tangos, “Cambalache” (1935), “Desencanto” (1937), “Alma de bandoenón” (1935) y “Canción desesperada” (1944). Lamborghini trabaja la reescritura como homenaje a su producción musical en *Verme y 11 reescrituras de Discépolo* (1988).

⁸Para Dalmaroni, el nombre de Eva Perón condensa una de las mitologías más controvertidas de la cultura argentina del siglo XX, que lograría conectar el peronismo clásico o histórico (1945-1955) con los sectores sociales, especialmente juveniles, que durante los años sesenta ingresaron a la política. “Lo que se lee . . . es la continuidad de una obsesión creciente con el cuerpo o la voz de Eva Perón, desde el cuento “Esa mujer” de Rodolfo Walsh hasta “El cadáver de la Nación” de Néstor Perlongher, pasando por “Evita vive (en cada hotel organizado)” del mismo Perlongher, los relatos de Osvaldo Lamborghini, y especialmente, la poesía de Leónidas Lamborghini” (71).

⁹Las nociones de *reelaboración* y *reensamblaje* corresponden a Tomás Vera, 2008-2009.

¹⁰En el comiqueo de la primera edición de *Comedieta*, este aparece referido a los personajes de la serie de animación estadounidense Los Simpson: “Los Simpson, es bien claro, somos todos;/somos batracios de la misma charca/con un croar que nos identifica:” (3). En *La risa canalla*, en tanto, la referencia es anulada: “En ese albur, es claro, estamos todos;/somos batracios de una misma charca/con un croar que nos identifica” (11).

¹¹La edición de 1971 de *El solicitante descolocado* incluye “Las patas en las fuentes”, “La estatua de la libertad” y “Diez escenas del paciente”, mientras que la reedición de 2013 agrega “Ese mismo”.