

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

DOCTORADO EN LETRAS

**Devenir-teatro: encuentros entre teatralidad y novela. Un
estudio genético de *Trento*, de Leónidas Lamborghini**

Tesis presentada para la obtención del grado de
Doctora en Letras

Doctoranda: Carolina R. Repetto

DIRECTORA: Dra. Graciela Goldchluk

FECHA: octubre de 2015

Devenir-teatro: encuentros entre teatralidad y novela. Un estudio genético de Trento, de Leónidas Lamborghini

Resumen

Este trabajo de investigación es un estudio genético de los manuscritos de *Trento* de Leónidas Lamborghini. Desde la perspectiva de la crítica genética se analiza el devenir-teatro de una escritura que se ve modificada en las diversas versiones analizadas. La colación e interpretación de los documentos ha permitido agruparlos en “zonas de densidad”, las que, apartadas de la cronología, muestran un proceso de escritura que tiende vínculos, a veces evidentes y a veces cuidadosamente ocultos, con elementos del mundo literario o del mundo real del presente de la escritura. Tomando como modelo ese intersticio poblado de lazos y relaciones puede verse que hay una dominante “teatral” que organiza Trento sin que la misma signifique una transformación en escritura teatral. Se trata del devenir-teatro de un texto que no sale del todo de la identidad-novela pero tampoco llega a tener una identidad-teatro. La cuestión genérica de esta manera se vuelve -también en el tratamiento dado por Lamborghini a su escritura- una zona de densidad.

Forma parte de los objetivos de esta investigación, pues, exponer la problemática en cuanto a aspectos tales como la concepción de espectador y la de género que son los ejes vertebradores de *Trento* y de esta tesis. Se han evidenciado procedimientos que han sido el sustrato que le ha permitido al autor elaborar el modelo de un cierto tipo de lector en permanente volverse espectador, no solo en el plano de los conceptos, sino sobre todo en lo formal. Hemos expuesto algunos recursos en relación con la alegoría, como el anacoluto y la anagogía, así como también se evidencian los recursos paródicos, característicos de la escritura lamborghiniiana. La organización de los materiales de génesis en pre-textos ha sido el trabajo preliminar y condición imprescindible para los resultados que se dan a leer en este trabajo. La tercera parte de la tesis presenta los dos cuadernos manuscritos de *Trento*, en facsímil acompañado de transcripción y notas críticas, con el objetivo de dar a conocer este importante material, que puede propiciar nuevas lecturas.

Palabras clave

Leónidas Lamborghini- Trento - Teatro- Zonas de densidad - Crítica genética- Literatura argentina

*Todo bosquejo permite asistir a los escauceos del origen
que la obra concluida ocultará, después, celosamente.*

Leónidas Lamborghini
Risa y tragedia en los poetas gauchescos

*Ahora pienso en cómo está hecho el arte: pienso
en Cervantes, que creó la lógica de la novela,
valorando la relación entre las partes. Al fin y al
cabo, entre una serie de decepciones, recurriendo
a la risa y a la tragedia, Cervantes enseñó al hombre
a ver la realidad de una manera nueva, a compadecer
a la gente, a buscar la independencia, a
bromear y a luchar.*

Viktor Sklovski
La disimilitud de lo similar

Contenido

Prefacio	5
El concepto de devenir	9
Primera parte	16
Introducción	17
La crítica acerca de Lamborghini	28
La máquina de variaciones	29
Intrusiones subversivas	31
Repeticiones y rupturas sintácticas	31
Intertexto e intergénero	33
Lamborghini en el canon nacional	35
¿Para quién se escribe?	35
Espacio potencial y sentidos múltiples	36
La moral del bufón	37
Márgenes	37
Poesía y teatro	38
Géneros: El teatro y la narración antes de <i>Trento</i>	39
El teatro en los manuscritos de Trento	61
Apropiaciones de un heredero infiel: La concepción del lector	67
Lo teatral y la teatralidad. Del lector al espectador	73
Algunos conceptos sobre teatro	75
Intepretación y zonas de densidad en <i>Trento</i> : Procedimientos lamborghinianos	79
De la relación entre alegoría y anagogía	83
Lamborghini lector de Dante	84
Anagogía y zonas de densidad	88
La alegoría y la mirada: la dimensión teatral y el espectador/lector	90
Desescritura y anacoluto	92
Anacoluto, apropiación y reescritura	93
Tangencia versus intrusión	94
Teatro y humor: las normas y las series (Bergson, Eco, Deleuze)	96
Ensayar (acerca de) la obra	101
Contrapunto en <i>Trento</i> : de la jam session a la payada	103
Algunas definiciones	103
Balbuceo y contrapunto	107
Contrapunto en una escena de <i>Trento</i> : La escena XII o las payadas conciliares	110
El devenir de los personajes	115

Segunda parte:	118
Un estudio genético de <i>Trento</i>	118
La mirada genética	119
Breve reseña de la edición de <i>Trento</i>	120
Este estudio sobre los manuscritos	120
Materiales disponibles y dossier genético.....	121
Etapas textuales:.....	124
Sobre la transcripción.....	125
El texto editado	127
Estudio genético	128
Las zonas de densidad de los manuscritos	132
Zona 1: un lector es un lector es un lector.....	135
Zona 2: Programas, mapas y desvíos.	153
Zona 3: Las otras voces.....	158
Zona 4: Las distorsiones.....	196
Zona 5: Los devenires	201
Zona 6: Dogmas y teorías sobre la literatura.....	212
Zona 7: Condensaciones	223
Futuras lecturas de la lectura presente	230
Bibliografía	234
Bibliografía de y sobre Leónidas Lamborghini.....	234
Obra publicada de Leónidas Lamborghini	234
Entrevistas, encuentros y coloquios con el autor	236
Puestas en escena	237
Libros, artículos, capítulos y ensayos en libros sobre la obra de Leónidas Lamborghini.....	239
Ponencias	242
Bibliografía teórica	242
Sobre crítica genética y crítica textual	242
Bibliografía sobre teatro.....	244
Bibliografía general.....	244

Tercera Parte. Transcripciones. (Volumen II)

Prefacio

Quizá comenzar con una digresión no sea una buena estrategia para una tesis de doctorado. Porque se corre el riesgo de que, colocada al comienzo, esa digresión deje de serlo para convertir a la tesis misma en una *digressio*, transformación a la que ningún tesista se arriesgaría. Pero decido arriesgarme. Porque esta breve digresión en cierta forma describe un proceso por el que me convertí en una lectora-espectadora atenta de Lamborghini, transformación de la que no fui demasiado consciente, pero que años después terminó plasmándose en esta tesis. Nuestra relación con los escritores se da siempre a partir de la lectura. Así comenzó también mi relación con Leónidas Lamborghini. Luego lo conocí gracias a José Luis Mangieri. Con mi compañero Osvaldo Mazal lo entrevistamos en el año 2002 para la revista *Aquenó*, que editábamos con un grupo de investigación de ese entonces, y después trabamos una relación personal. Mantuvimos largas conversaciones no solo sobre literatura en general, sino acerca de la escritura de *Trento* y de otras preocupaciones de Lamborghini de ese momento, también relacionadas con *Trento*: la religión, la pareja, el amor, el erotismo, las dictaduras.

En pocos meses la suerte llevó a que también gozara del privilegio de compartir la cocina escritural de *Trento*: Lamborghini necesitaba trasladar el texto dactiloescrito a Word. Lo hicimos juntos durante unos seis meses, atravesando múltiples correcciones, con seis versiones sucesivas de Word, que aún conservo. En ellas variaban frases, palabras, se eliminaban párrafos enteros, se volvía y volvía sobre cada rincón del texto. En general nos sentábamos a trabajar en el living de su departamento de la calle Larrea, otras veces en un café. O las charlas se daban por teléfono. Así se preparó la edición de *Trento*. En paralelo, Lamborghini conversaba especialmente con el poeta Hugo Savino sobre la novela, y con alguna frecuencia me comentó esas conversaciones. Culminado el proceso de edición, Lamborghini me cedió los manuscritos y dactiloscritos de *Trento*, que de otra manera quizá hubieran terminado en la basura.

Y aquí termina la digresión. Porque diez años después, y ya con una tesis de maestría sobre *Trento* en el haber, recupero con placer el lugar de lectora privilegiada –y espectadora activa- de ese texto, para intentar dar márgenes a la imagen de un lector que Leónidas Lamborghini construye en los manuscritos de *Trento*. Y si digo *un* lector (y no *el* lector) es para evidenciar que a partir de su escritura se va manifestando una existencia, un espesor corpóreo de ese lector, *alter ego* intelectual de sí mismo.

George Steiner (1997), en su texto “El lector infrecuente” de 1978 sobre la pintura *Le Philosophe lisant*, de Chardin, realiza una cuidadosa interpretación del ropaje de un lector erudito representado leyendo en su gabinete del siglo XVIII, rodeado de libros, tocado con sombrero de gala y asomado a la lectura de un grueso volumen. Es justamente ese lector revestido, investido solemnemente, ese lector *con sombrero*, quien le permite pensar en la importancia de la relación entre el texto y su lector. No se trata de algo casual, dice Steiner, sino de todo un acto de cortesía. Es un encuentro cortés con el libro para el que se autoinveste, se toca, dado que tiene un sombrero, como en un rito, como en la lectura cabalística o talmúdica profunda que busca antiguos sentidos. Es precisamente ese el signo de la “ceremonia intelectual, de ese tenso reconocimiento del significado llevado a cabo por la mente...” (1997:21) que el manuscrito de Leónidas Lamborghini pone a disposición para el crítico genético el manuscrito de Leónidas Lamborghini. Nos da el ropaje que ha escabullido de su obra editada. Nos permite revestir lo oculto para valorar en gran parte de su extensión el concepto de lector. La palabra en Lamborghini (en apariencia el medio más frágil de comunicación) es, como en el cuadro de Chardin, la protagonista. Puede decirse que su texto inaugura un nuevo teatro de la palabra a través del cual se pone de relieve el mundo de las imágenes en ausencia (casi como el decorado verbal teatral) dedicado a su lector. Estas imágenes no son lo que Steiner llama contrabiblioteca, formada por marginalia y notas: el contralibro pensado por Lamborghini, también se aloja en los manuscritos. No es aun la contrabiblioteca sino, más modestamente, la idea que navega entre las líneas de sus borradores: la lectura íntima y privada que un lector-escritor ilustrado y sensible posee acerca de un lector ilustrado y sensible. Para ser tal, habrá de anotar aunque sea mentalmente, múltiples marginalia que van en busca, ya fuera de los márgenes, de aquellas presencias que el mismo lector actualiza. La “multiplicidad resonante” en la que Steiner sitúa al lector

clásico es similar al lugar en que Lamborghini instala al suyo. Entre esas marginalia, navegan textos de diversa índole, al punto de poner en crisis la percepción de algo que podamos llamar, con cierta propiedad, novela.

Es por eso que en lugar de referirnos al texto mencionado como “novela” preferimos el uso de su propio nombre, *Trento*, dado que la multiplicidad de géneros que posee permite, al menos, la puesta en duda acerca de los alcances genéricos de dicha denominación. Sin embargo, en un autor que trabaja a partir de la mezcla, la parodia y la distorsión, la presencia del género o mejor dicho de los géneros en diálogo y en disputa (que también y sobre todo es disputa ideológica y estética), forma parte de una apuesta por forzar una nueva manera de mirar. Del mismo modo en que una obra de teatro debe compartir características de novela para provocar un cierto tipo de reflexión en el espectador, esta mezcla distorsiva en la forma de *Trento* no podía ser banal. Además: la novela actual, o la novela a secas, si se quiere, tiende hacia y tiene en sí misma, la multiplicidad de géneros.

Un hallazgo vino a fortalecer nuestra intención de resolver nuestro trabajo pensando en una hibridación genérica. Muchos meses después del comienzo de nuestras investigaciones, Teresa Lamborghini, una de las hijas del escritor, nos mostró el primer cuaderno manuscrito, que, si bien intuíamos su existencia, no conocíamos. En el subtítulo podía leerse: “(Novela Teatral)”. También nos envió una frase de Leónidas, escrita en una hoja suelta, que viene en apoyo de esta transgresiva y deseada multiplicación: "Transformar al lector de Novela en espectador de teatro (de la palabra)". Esa frase se encuentra también en el primer cuaderno manuscrito en una de las “sugerencias” de lectura, al pie de una de las versiones de la “Breve Noticia”. Es otra de las resonancias de estos valiosos documentos que muestran el proceso de escritura de un escritor entre los más originales del siglo XX.

El “ocultamiento celoso” mencionado en uno de los epígrafes que encabeza esta tesis es un resumen de la tarea abordada con los manuscritos de *Trento* en su colación con los otros borradores que forman parte del fondo Lamborghini, el dactiloscrito (en el cual operan muchos de los procesos de supresión y sustitución) y en las versiones de Word. El desocultarlos en sí podría no tener más mérito que el buscar traslucos que transparenten la escritura en palimpsesto debajo del corrector blanco al que acudía el autor para corregir sus borradores. En realidad la fuerza del análisis radica en ver de qué manera lo

borrado ha permanecido como huella perceptible en la escritura. Huella que es como la rueda de un carromato en el barro: muestra todo el peso del recorrido lector de Lamborghini y la presencia constante de un “público” en el horizonte del comienzo de su escritura.

El concepto de devenir

El título de este trabajo contiene una inmediata llamada sobre el concepto deleuziano de devenir, concepto denso del que, antes del verdadero comienzo, intentaremos aclarar algunas cuestiones que pueden orientar a los lectores acerca del porqué de la elección.

La primera cuestión que deseamos plantear sobre el devenir está relacionada con un problema de traducción. Ese *Devenir* francés que en español se traduce tradicionalmente como volverse, cambiar, mutar, ha sufrido un proceso de préstamo por una comodidad no exenta de peligros. No podemos sino recordar una frase de Simone de Beauvoir, *on ne nait pas femme, on le devient* (no se nace mujer, se llega a serlo). Se trata de un llegar a ser, que implica un proceso, un recorrido. Sin embargo la traducción del devenir deleuziano se ha simplificado hasta tal punto que ni siquiera se le agrega la necesaria preposición “en”: *devenir en*. Devenir en francés pasó al español como *devenir* a secas. Esto parece haber resuelto varias cosas para los traductores, dado que poner en una sola palabra la multiplicidad se parece mucho a un milagro, pero también complica la comprensión del sentido riquísimo del concepto, que se vuelve nuevo en una zona de su sentido. Haber traducido *devenir* (en francés) como *devenir* (en español) hace que el término sea y no sea el mismo, y con esa ambigüedad hemos reflexionado desde hace algunas décadas a la sombra de Deleuze y Guattari.

Si bien no es mi objetivo sondear en la profundidad del tiempo filosófico, la reflexión de Heráclito acerca del elemento primordial de todas las cosas, el fuego y de todos los seres como transformaciones y derivaciones de ese primer fuego permite visitar el concepto desde la idea de que la esencia de las cosas, está en ese fluir y refluir permanente, en un movimiento permanente, un *fluens semper*, un ser-movimiento. Él mismo dirá que “la esencia de las cosas consiste en el cambio continuo, en el *hacerse (fieri)*, en el tránsito perenne del no ser al ser y del ser al no ser, o mejor, en la amalgama transeúnte y variada a cada instante del ser y del no ser.”(González, 2011:119) Lo que caracteriza la doctrina de Heráclito, “lo que constituye y representa la idea central de su concepción filosófica”, es el *fieri* de las cosas, es la lucha y contradicción perpetua del ser y no ser, como ley necesaria de la existencia de los seres cósmicos y medida de su realidad. La problemática de este cambio perpetuo de los seres, en medio de la inmutabilidad del Ser, no puede sino tener resonancias en esta tesis. Lamborghini en sus prácticas escriturales percibe la fugacidad y lo ilusorio de los Modelos y profundiza en el cambio.

Todo encuentro tiene por objeto un ser en devenir, dirá Deleuze. El lector/espectador, él mismo un ser en devenir, entra en relación con el texto en devenir y tal vez aquí estamos ante uno de los nudos de la propuesta escrituraria de Lamborghini. En cuanto a la forma, los aspectos formales y constructivos materializan ese devenir y en el montaje de este relato (colofón de toda su obra narrativa, pero también poética) entrevemos la idea de devenir. Hay en el manuscrito de *Trento* un devenir en los epígrafes de la primera versión, en el momento liminar. Son leídos luego de escritos, probablemente conservados largo tiempo para tenerlos a la vista, pero desaparecen en las versiones sucesivas. Sin embargo no se trata de una desaparición total, están en el texto, siguen existiendo después de haber entrado en relación con la nueva lectura y *han llegado a ser* uno con el relato.

En esa relación, como veremos más abajo, *se juega* el devenir. El juego y el jugar adquieren varios sentidos en este contexto lamborghiniano dado que el concepto mismo de juego adquiere una gran densidad en toda la obra del autor, donde tiene la connotación de escritura y lectura a la vez. Jugar el juego es abrirse a la complicidad necesaria para la codificación y decodificación de los guiños sembrados en los textos. El “jugador” es un lugar ambivalente en donde se remite

a la vez al lector y al escritor, instalando de esa manera una nueva categoría que refiere a los dos al mismo tiempo, en la que cada uno es el otro en tanto jugadores del mismo juego. En el breve ensayo que introduce uno de sus libros más claros en cuanto a trabajo con los procedimientos, *El jugador, el juego* (2007), intenta explicar de qué se trata, mientras pone al descubierto el Modelo que reescribirá a continuación, con una lista inicial a la que en pocas oportunidades recurre y nunca como en ese caso.

El ensayo comienza casi como una provocación y a la vez poniendo en evidencia el género: “Voy a intentarlo una vez más. Voy a tratar de hacerlo”, dice y se pregunta acerca del tono justo y el estilo. Es en general una defensa del artificio, una crítica a los críticos literarios y a aquellos que “explican”, a quienes considera “culpables”. El juego es, claro está, la escritura como reescritura; pero como decíamos, se trata de una actividad que encerrada en una sola palabra (jugar) es plural, al menos doble, colectiva. Se trata de la práctica de toda su vida literaria: “Repito, solo yo lo he practicado. Soy el único en este mundo que puede dar testimonio y razón de la existencia de este juego al que he llamado ‘Juego del Modelo’ ”. Más adelante dirá que en realidad “este juego como idea existió siempre ya que pone en el centro el problema de la estereotipia: esa rigidez que asfixia a la vida”. En apariencia contradictorias, estas frases encierran la originalidad del escritor: pone en práctica no solo la reescritura sino también en el mismo gesto reflexiona sobre ella y sobre la relación lector-escritor-lector, donde el primer lector es a la vez él mismo, el escritor. Pero también “el juego” entra en otras relaciones atractivas. Nos referimos por ejemplo a aquellas piezas que deberían ajustarse perfectamente y que sin embargo “hacen juego”, que no encajan perfectas sino que entre ellas hay un espacio que ese “juego”, ese roce, irá gastando. Allí donde la preceptiva poética tradicional buscaría ajustarlas, Lamborghini, por el contrario, buscará espaciarlas para que allí se aloje el sentido nuevo.

“Hacer juego” es también combinar uno o más objetos. La frivolidad de este hacer juego también es, en nuestra lectura de los manuscritos, una metáfora de su práctica. Lo que “hace juego” remite a otra cosa, cita, repite. En efecto, para Lamborghini el Juego del Modelo es el juego de “las resonancias creadas por la reescritura del Modelo”. Como he dicho en una tesis anterior sobre el uso de los márgenes como espacios vivos de la escritura (Repetto, 2012: 89), la reescritura es

un tímpano en el sentido derridiano (Derrida, 1998b), donde resuena esto y aquello. El escritor (y poco importa el corset de “deconstructivo” contra el que siempre se debatió Lamborghinien sus comentarios; poco importa una eventual lectura del filósofo por parte de Lamborghini), el escritor, decía, percibe la naturaleza timpánica de su operar. La profunda operación deconstructiva de su escritura reside justamente en esa “tortura” del original y que resume en la prosopopeya de una frase susurrada por el Modelo: “Sí, soy perfecto, pero en tu reescritura sigo aprendiendo” (2007:14), en la que nos habla de la particular relación del texto original y de su lector. El Modelo aprende cuando es leído y rescrito, aprende en cuanto puede ser ese Modelo pero también ser otra cosa, un nuevo texto, una interpretación.

El juego adquiere otros ecos si cambiamos las reglas e incorporamos otras lenguas como el inglés (*to play*) y el francés (*jouer*) en las que ambos términos significan además de ejecutar un instrumento, *actuar*. No es tan descabellado cuando observamos que en español usamos en el mismo sentido el término jugar para específicos casos, como jugar un papel en una determinada situación de la vida. La actuación, el teatro, la escena no están lejos de la concepción con la que Lamborghini encara otros trabajos. El borramiento del límite se produce entonces en un tiempo muy temprano de sus creaciones, y el lector atento viene a descubrir que toda su obra se ve atravesada no solo por lo narrativo, sino también por el cuadro teatral. Desde su mismo momento de concepción, no hay fronteras que no sean susceptibles de ser cruzadas.

El juego es práctica, cálculo, azar, lectura, actuación. Casi una prosopopeya, una alegoría paródica –más adelante dedicamos un párrafo a este tema- del Modelo que en la introducción *El jugador, el juego* que hemos comentado *pide* ser reescrito. Se trata de algo preso en la estereotipia -como en una cárcel- que debe ser liberado. El lector/jugador juega el papel liberador de reescribirlo, tomando las palabras o grupos de palabras clave que revelen el enigma que encubre el Modelo. Citando a Coleridge y su comparación de las obras maestras como pirámides a las que no se debe sacar ni una sola piedra, Lamborghini piensa en el Modelo como la Pirámide, solo que en este caso, hay que desmontarla en busca de esas palabras clave/llaves de lo oculto.

En una entrevista que nos concediera para la revista *Aquenó* (2002), ya estaba este concepto de lo que el modelo oculta, la elisión, el tronche. La palabra

que no está dice más que lo escrito. Se trata de un “margen”, de un espacio del que ya hemos hablado (Repetto, 2012:89) y al que volveremos páginas más adelante. El devenir es pues producto de un encuentro, a través de la lectura (del lector por una parte y por otra de lo que el escritor produce en su “encuentro” con los textos que parodia). El elemento “extranjero”, con quien se tangencia, desarrolla nuevos signos que testimonian el encuentro. Si escribiendo se da la escritura a quienes no la poseen, estos dan a la escritura un devenir sin el cual ella no podría existir. Otro aspecto múltiple y denso se encuentra en la relación entre la facultad de escribir y su objeto, la escritura. Se trata de una relación compleja a causa de la redundancia aparente entre el devenir de la escritura y el hecho de que la escritura cuente (a nivel de contenido) devenires. En este punto parece claro - esperamos- que el Devenir no es un contenido más, sino una relación que se produce dentro y fuera del texto. En el caso de los manuscritos, las notas en los márgenes, los epígrafes, los paratextos desaparecidos hilvanan (la Hilación, diría Lamborghini) el texto con los actores del juego, con la circunstancia de cada uno de ellos, con los saberes del espectador, del escritor/lector. Sin embargo, ¿qué devenir señalan las palabras borradas en los manuscritos de *Trento*? El escritor las ha tejido en nuevos sintagmas a lo largo del relato. El texto así entramado permite pensar en los devenires múltiples de lo cancelado que no solo se relacionan con lo que en un principio estaba presente sino también con todos aquellos saberes de los jugadores del *juego*.

Volvamos pues a Deleuze (1981: 3) y al concepto de conocimiento que retoma de Spinoza con respecto a los tres géneros de saberes, enfocándonos particularmente en el segundo: Deleuze dará un ejemplo de este género de saber en la relación entre el que aprende a nadar y el agua. Es el segundo género del conocimiento, el de “las relaciones que me componen y de las relaciones que componen las otras cosas.” Ya no se trata de los efectos del encuentro, del choque entre partes, sino es el conocer la manera en que “mis relaciones características se componen con otras y entonces mis relaciones características y otras relaciones se descomponen.” (1981: 4) Es decir, tengo un saber hacer, un sentido del ritmo, un sentido de la composición en la relación con el afuera (moverse al ritmo de “la ola” dirá Deleuze). En cuanto escritura y sobre todo reescritura, ese saber hacer que es el nadar dentro de la escritura del Modelo, es involucrarse (volverse en) en ese universo y relacionarse con él, no oponérsele sino acompañar el movimiento,

reescribiéndolo. En ese sentido, se comprende mejor el ejemplo de Deleuze de Achab y Moby Dick: “No es cuestión de mimesis sino de volverse otra cosa: Achab no imita a la ballena, deviene Moby Dick, alcanza la zona de inmediatez en la cual ya no puede distinguirse de Moby Dick, y se ataca a sí mismo cuando la ataca” (Deleuze, 2009:61). Hay una sensibilidad extranjera que actúa en lo otro, desordenándolo, cambiándolo. Más adelante veremos la concepción de la escritura de Lamborghini que aparece en sus ensayos y entrevistas: la escritura no es inspiración o “lágrima”, sino montaje, deconstrucción, reconstrucción. La escritura no es la pasión ni la afección sino justamente un segundo género de conocimiento, el relativo a las relaciones.

Rancière (1998) nos recuerda que Deleuze describirá la obra como el desarrollo de una fórmula, una operación material que lleva a cabo la materialidad de un texto; sitúa a la obra en una oposición doble: ya no está del lado de la intriga, de la historia de un secretario ni del simbolismo de la condición humana. Es una fórmula, una acción artística. (Rancière, 1998: 179 a 188) Este aspecto, esta insistencia en la materialidad de lo que es la escritura, no de lo que simboliza o de lo que narra, tiene un protagonismo fundamental en la obra de LL. Sobre todo porque la comicidad de ciertas escenas se basa justamente en fórmulas. Ahora bien, la literatura es eso y lo otro, es literal, pero la fuerza de la indeterminación está pujando (más adelante se verá que allí está lo que hemos llamado la “zona de densidad”) silenciosa por mostrarse.

Lo anterior nos instala en el centro del problema: pensar el espectador y el género (pero también el escritor y su accionar sobre los escritos ajenos) en términos de *simpatía* en el sentido deleuziano, dado que no se cambia de género, sino que se siente el género, se capta la manera de leer y ver el género, de acercársele. La escritura de Lamborghini se “volvería” teatro en cuanto esa sensibilidad del teatro es extraña al género novela y trabaja la sensibilidad propia de la novela. Nuestra sensibilidad no es recorrida por el cambio de una sensibilidad contra otra sino por la diferencia de las dos, en cuanto ella misma se vuelve sensible. No podemos dejar de exponer aquí la cuestión de ese espacio denso que crea Lamborghini en la reescritura. Esa *zona de densidad* concentra además de las citas una sensibilidad que no está ni en uno ni en otro término. Está en estricta correspondencia con el “drama en géneros” que propondré a continuación. Nunca estamos ante un producto acabado, sino justamente ante el

devenir. No se trata de una sensibilidad tercera neutra o trascendente sino siempre de su propio punto de vista. Obviamente esto afecta de un modo particular la lectura de los manuscritos dado que ese universo de los procesos que es el borrador es leído en su devenir-libro por un investigador que hace como Ahab frente a Moby Dick: intenta comprenderla; en nuestro caso, se intenta llegar a ser manuscrito para desentrañarlo. No se trata de sentir como el manuscrito siente, sino sentir como nosotros sentimos que él siente, donde sentir no es sino el resultado de un montaje, lo que, nos parece, implica una conciencia. Esto nos permitirá pensar en la resonancia derridiana. (“Tímpano” en Deleuze, 1998b). Al jugar con un nombre reescribiéndolo una y otra vez, Lamborghini se apropia de él y lo hace resonar y repetirse parecido. En esa repetición y resonancia, lejos de evidenciarse la jerarquía del modelo sobre la copia, viene a la luz lo parecido, que es de esa naturaleza timpánica que menciona Derrida. En el resonar, en el sonar-de nuevo, lo igual se vuelve parecido y por ello mismo, diferente.

La clave de lectura del devenir está en una desaparición del comienzo de los manuscritos. Se trata de la eliminación del subtítulo: “Novela teatral” presente en la portada. Ese paratexto es en realidad un punto de partida estético, que ha sido escrito en mayúsculas en un acto inaugural del cuaderno Avon, el primer cuaderno en el que el autor escribe la versión completa de *Trento*, con su plan inicial. Ya desde ese preciso momento Lamborghini inscribe su escritura como transgénica. Un paratexto cancelado, tachado, que se maquilla y entreteje como una liana en la fronda de la escritura de las escenas. Es teatralidad vegetal, crece en los intersticios de los relatos y notas históricas para ganar la partida en la proliferación de las escenas.

La elección de esta línea de análisis en la tesis -que afecta y es afectada por la obra de Lamborghini- encuentra su mejor recorrido en el hilo que propone la teatralidad, e intenta la conmoción de la obra completa de LL, obra que ya está de todos modos preparada para ser conmocionada, aunque tal vez en una forma no prevista.

Primera parte

Introducción

Trento no es una novela. No es tampoco una obra teatral. Ni, por más que lo intenta en los ramalazos documentales que la escanden, tampoco es historia. Hay poemas y cancioncillas y sin embargo, no es un poemario. El resultado de la presencia simultánea de todos estos géneros es un relato complejo que en todo momento no es lo que imaginamos. El juego con el género es la invención más importante de *Trento*, unido a la *sistemática* (tenemos que hablar de sistema en LL) reescritura de otros textos. Los géneros se superponen en profundas densidades de sentidos que llevan a una nueva manera de interpretar aquél viejo “drama en almas” que alguna vez propuso Fernando Pessoa. Solo que aquí, en vez de los personajes que se sometían a esa ley de guiñol del poeta portugués, son los géneros los que se dejan someter a lo que está en la base de la reflexión de Leónidas Lamborghini, la escritura como actividad que necesita del otro, del otro-cuerpo, del otro-repositorio de saberes, del otro-cómplice. Los recorridos que van de un género a otro en *Trento* preparan la gran escena y es el público espectador-lector, como en el teatro, quien mira el acontecimiento con la premisa de un intenso compromiso con la lectura. Aproximarse a los manuscritos de este relato desde el método genético implica a su vez focalizarse en la visión de la Crítica Genética y en la de algunas categorías derridianas que por una feliz coincidencia (no azar, sino acoplamiento o encaje) vienen a convivir aquí con la escritura lamborghiniana. En efecto, la concepción de “variante” y sobre todo la de “reescritura”, presentes en el material de génesis estudiado por la crítica genética, son particularmente productivas en un trabajo sobre Leónidas Lamborghini, quien escribe basándose en procesos combinatorios de los que se ven trazas en sus textos editados, pero que, por medio del análisis genético de los manuscritos, pueden ubicarse y observarse en su proceso de creación.

La investigación en crítica genética comienza siempre por un desocultamiento. La metáfora de la búsqueda del deshecho o la de la exhumación están presentes entre quienes vuelven a pensar hoy y desde una mirada renovada, esta actividad en los papeles que habían sido enterrados en un olvido necesario para componer el libro editado. Sin embargo, los documentos siguen insistiendo, como el inconsciente; no los vemos pero sus voces permanecen allí. Voces,

palabras que se dirigen desde el borrador a este particular espectador que es el estudioso de manuscritos, expectante frente a las posibilidades múltiples de las idas y vueltas de los textos borroneados, tapados, sobreescritos. Lector como espectador, el crítico genético comparte ese devenir con el modelo de lector nuevo que imagina Lamborghini. A medida que avanzan las lecturas de las relaciones necesariamente dialógicas de los papeles previos y los borradores que se inscriben en largos periodos de tiempo –aunque no siempre, el factor tiempo es pregnante en los manuscritos en los que se ven colores de tinta, manos diversas, escrituras al margen inmediatas o posteriores- el geneticista puede llegar a ver el campo manuscrito como un ensayo de un texto teatral, con sus entradas y mutis, con cambios de escenario y de luces, con las didascalias del autor y del director de escena. Los manuscritos entonces tienen tantas voces como espectadores que las oyen/leen. No son solo niveles de análisis sino zonas densificadas de sentidos múltiples. Comenta Rancière (1998) -sobre la mirada de Deleuze- que la fuerza de lo indeterminado que tiene el hecho literario está en las mutaciones o metamorfosis que se abren en el mismo instante de la lectura, que se despliegan y dirigen hacia una densidad de sentidos, que no aparece en el texto. No es profundidad, es la fuerza de lo indeterminado que convoca a buscar, pero no voluntariamente, sino arrastrados – agregamos- por la marea del canto de sirenas que es la parodia.

¿Cómo abordar el juego literario de Leónidas Lamborghini? Para leer su escritura en relación con ese juego, hemos de pensar en lo que el juego anula: la lectura “correcta y única”, la que representa la Verdad y no una de las verdades. Derrida en su ensayo de *La escritura y la diferencia* (1989), “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas” aborda este tema a partir del concepto de estructura, que posee un centro que ordena lo que llama el juego de los elementos en el interior de esa forma total. En cuanto centro, este se sustrae al juego que ordena y organiza, y la transformación, que autoriza en otros lados de la estructura, no se verifica en ese centro. Centro que, por otro lado, no está en el centro, sino afuera y que Lamborghini, con su accionar sobre esos Modelos literarios - centros que se han sustraído al juego- pone en jaque.

Resulta al menos sorprendente, al leer los escritos de Lamborghini, encontrarnos con las mismas referencias en cuanto a los temas de la verdad y la repetición que encontramos en Derrida.

Dice Derrida en su conferencia de 1966 “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”:

En cuanto se enfoca hacia la presencia, perdida o imposible, del origen ausente, esta temática de la inmediatez rota es, pues, la cara triste, negativa, nostálgica, culpable, roussoniana, del pensamiento del juego, del que la otra cara sería la afirmación nietzscheana, la afirmación gozosa del juego del mundo y de la inocencia del devenir, la afirmación de un mundo de signos sin falta, sin verdad, sin origen, que se ofrece a una interpretación activa. Esta afirmación determina entonces el no-centro de otra manera que como pérdida de centro.

Y juega sin seguridad. Pues hay un juego seguro: el que se limita a la sustitución de piezas dadas y existentes, presentes. En el azar absoluto, la afirmación se entrega también a la indeterminación genética, a la aventura seminal de la huella.

Hay pues dos interpretaciones de la interpretación, de la estructura del signo y del juego. Una pretende descifrar, sueña con descifrar una verdad o un origen que se sustraigan al juego y al orden del signo, y que vive como un exilio la necesidad de la interpretación. La otra, que no está ya vuelta hacia el origen, afirma el juego e intenta pasar más allá del hombre y del humanismo, dado que el nombre del hombre es el nombre de ese ser que, a través de la historia de la metafísica o de la onto-teología, es decir, del conjunto de su historia, ha soñado con la presencia plena, el fundamento tranquilizador, el origen y el final del juego. (1989:400)

Esta segunda interpretación, cuyo camino señala Derrida, no busca en la etnografía, como pretendía Lévi-Strauss, la inspiración de un nuevo humanismo (Derrida, 1989). Tal vez lo más importante de este pasaje de la conferencia esté en la idea que Derrida ejemplifica y explora: toda polémica, toda discusión, todo intento de destrucción se encuentra “atrapado” en el discurso con el que quiere polemizar. Lamborghini utiliza esa paradoja del discurso, para construir sus procedimientos.

Derrida habla de dos gestos acerca de poner en causa los conceptos tradicionales: el primero, es el de someter a cuestión sistemática y rigurosamente la historia de estos conceptos. Pero Derrida dirá también que

la otra elección -y creo que es la que corresponde más al estilo de Lévi-Strauss- consistiría, para evitar lo que pudiera tener de esterilizante el primer gesto, dentro del orden del descubrimiento empírico, en conservar, denunciando aquí y allá sus límites, todos esos viejos conceptos: como instrumentos que pueden servir todavía. No se les presta ya ningún valor de verdad, ni ninguna significación rigurosa, se estaría dispuesto a abandonarlos ocasionalmente si parecen más cómodos otros instrumentos. Mientras tanto, se explota

su eficacia relativa y se los utiliza para destruir la antigua máquina a la que aquellos pertenecen y de la que ellos mismos son piezas.
(1989:390)

Lamborghini cumple este segundo gesto del que habla Derrida. Es decir, el de conservar, el de dar por ciertos provisoriamente algunos conceptos (en su caso no solo, sino también los modos de transmitirlos) para usarlos como instrumentos que tendrían, aun modificándolos, alguna eficacia. Las transcripciones del manuscrito y el conjunto de notas que se anexan a este trabajo parecen justificar esta afirmación.

Pero este gesto busca su contraparte lectora. En lo que a lectores se refiere, para Italo Calvino en su ensayo “Para quién se escribe: El estante hipotético” (Calvino, 1980) un libro se escribe para que pueda ponerse al lado de otros libros, ubicado en un hipotético estante de la memoria de un lector, que en ese mismo momento ya se modifica, y modifica a los libros anteriores, corriéndolos del lugar, poniéndolos en segunda fila o llamando a la primera fila a otros libros. Esa densidad en la interacción de lo escrito con otras escrituras que habrían de estar en ese “estante” se complementa con la idea de un lector aun inexistente o cambiante. La literatura que le interesa a Calvino es, creo yo, similar a la que le interesa a Lamborghini: aquella que viene de la escritura que reclama la discusión de valores, y el código de los significados establecidos. Pero no se detienen allí las similitudes entre ambos autores. Para Calvino la literatura es vista como proceso combinatorio y de reescritura, como en el caso de la literatura tradicional en la que interviene para cubrir huecos o intuidas elisiones; pero también imagina la literatura (y el mundo) como multiplicidad, dado que todo puede ser comprendido como una madeja de relaciones, redes que sostienen y distribuyen. Años después del “Estante hipotético” Calvino retoma desde otra perspectiva la cuestión del lector. Entre sus *Seis propuestas para el próximo milenio* (Calvino, 1989), lecciones que nunca llegó a dar y se editaron póstumas, Calvino desarrolla la del concepto de *multiplicidad* del cual desprende un tipo de novela contemporánea “como enciclopedia, como método de conocimiento, como red de conexiones (...) entre las cosas del mundo.” Uno de los autores que elige para desplegar el concepto, Carlo Emilio Gadda, ve el mundo como un sistema de sistemas en el que cada sistema se ve condicionado por otros y estos por aquél. Cada objeto es visto, tal como hace Lamborghini, como el centro de una infinita

red de relaciones que se van siguiendo en la escritura. Gadda comparte con Leónidas Lamborghini una visión basada en la comicidad grotesca y en la idea de la deformación de lo real como método para comprenderlo. En ese sentido se trata de vías similares, sobre todo en cuanto a las expectativas acerca de la propia escritura, dado que ambas trabajan con una metódica mirada sobre el yo, sobre el pronombre, sobre el sentimentalismo o el lirismo que debe contrarrestarse con el trabajo formal y la distancia irónica. Esta concepción es la que Lamborghini pone en acto: jugar con la combinatoria hasta llegar a límites impensados sin detenerse en los confines de la palabra, teniendo en la base de su narrativa la multiplicidad, esa zona de densidad creadora o re-creadora de espacios de sentido.

Un libro, aun fragmentario, tiene un centro que lo atrae. Se trata de un centro no fijo que se desplaza —por la presión del libro y las circunstancias de su composición. Es un centro que se sigue desplazando y se hace cada vez más central, imperioso y, a la vez, más escondido (Blanchot: 2002). El trabajo con dos cuadernos manuscritos (y sus colaciones con un dactiloscrito y páginas de un procesador de texto) nos sumerge en la linealidad aparente de un tiempo de escritura con su comienzo, medio y fin. Sin embargo, todo esa supuesta consecutividad se ve desbordada por el trabajo de investigación genética que la desarma al comprobar los caminos de ida y vuelta entre los documentos, evidenciados por los usos de tintas diferentes, por el trazo pausado o apresurado de la mano. Por tales razones, la visualización de algunos de los documentos (que, se verá, son algunas decenas) se lleva a cabo según la organización de zonas de densidad, potenciadas al ser vistas en conjunto. Tomamos esas palabras de Blanchot (2002: 7) para presentar la dimensión del tiempo.

Si bien en las notas de la segunda parte y en las notas al pie de la tercera parte hemos indicado a título informativo algunas de las formas que llegan hasta el final, es decir hasta el libro editado, no es por afán de teleología. Hacer eso solamente habría implicado no tener en cuenta la potencialidad del archivo. Habríamos perdido la tensión generada en los cuadernos, que hojeada hacia adelante y (sobre todo en las colaciones) hacia atrás muestran un entretejido de las lecturas particulares de Lamborghini y las nuestras.

Acudimos a la noción de *zona de densidad* que estamos proponiendo para nuestro análisis, a partir de un concepto usualmente utilizado en la economía, la agricultura, el diagnóstico médico, la urbanística, la astronomía. En todas ellas,

implica (con signo positivo o negativo) una idea de fuerza centrípeta que genera acumulación hacia un centro.

En un texto literario, ¿qué se genera en la zona de densidad? Acumulaciones de elementos y relaciones entre los mismos, relaciones que generan recorridos que se entrecruzan generando múltiples sentidos sobrepuestos en un mismo punto. Hechos y escrituras previas van generando densidades en ese punto de la escritura; o esas densidades pueden ser pensadas ya como puntos de convergencia ya como campos de lucha, pero inevitablemente hay que pensarlos como lugares de intercambio. Pensar las relaciones entre los elementos más que los elementos mismos profundiza y da cuenta de la importancia de las zonas densas en la escritura de Lamborghini. En efecto, es esa disposición de conexiones en la zona lo que produce una determinada cadena significativa que renueva constantemente el sentido de un significante puesto en relación con el significante siguiente o precedente (Lacan, 1957). En una zona de densidad se cruzan cadenas significantes en donde el sentido insiste, pero éste no está en ninguno de los elementos de la cadena ni en una sola cadena, sino entre ellos. El almohadillado muestra en la zona cómo cada término es anticipado en la construcción por otros y solo encuentra su sentido en un ida y vuelta. (Lacan, 1956). Al considerar estas zonas de densidad, se comprende también la complejidad de lo que sucede en los intersticios. La zona densa de Lamborghini atrae hacia sí, pero en el dispositivo (como lo imaginan Deleuze y Guattari) de sus elementos se devuelve y proyecta hacia el afuera. Precisamente se trata de ese *en-conexión-con* del dispositivo, dado que une elementos dislocados en tiempo y espacio para re-componer el sentido, integrándolos en cadenas significantes.

Son precisamente los pre-textos de *Trento* los que ofrecen la doble posibilidad de dar cuenta del modo programático y la conciencia productiva en zonas densas con que procede Lamborghini como autor, dado que en los manuscritos se revela interesado fundamentalmente en los aspectos formales de su escritura. El trabajo con el concepto de lector y de espectador es una constante en *Trento*, aunque luego en la obra editada se transforme y enmascare. Genera de esa forma un espesor de sentidos y pasa de lo extensional que se ve en el pre-texto como referencia explícita, a lo intensivo que aparece en el proceso de textualización, al ir borrando las referencias al lector y espectador. *Trento* se inserta de este modo en un continuum conceptual del que participan anteriores

trabajos del autor como *Perón en Caracas*, *Personaje en Penhouse* y *Mirad hacia Doomsaar*, ya que en todos ellos se puede observar la teatralidad y la reflexión acerca del lector como espectador de las escenas narradas.

Cuando hablamos de escritura sistemática en Lamborghini hacemos referencia no solo a un sistema de trabajo, sino a un sistema de variantes que se repite en su tarea de escritura. Esto permite situarnos en la plena genética textual, en cuanto a objetivos, separada de esa manera de la crítica textual en cuanto la genética privilegia en la comparación del sistema de variantes la “variante instauradora” frente a las variantes sustitutivas. Allí se advierte la diferencia de las disciplinas, dado que definir las variantes contrastivamente, en una comparación que no busca establecer el “texto mejor” ni el último cronológico, muestra que las correcciones del autor “hacen sistema” (Ferrer, 2009), abriendo así la vía a una fecunda lectura de estas zonas de los manuscritos.

Mencionábamos unas páginas más arriba que la originalidad de la narrativa de Lamborghini radica en que al poner en práctica la reescritura, reflexiona en ese mismo gesto sobre ella y sobre la relación lector-escritor-lector. En ese sentido los manuscritos nos permiten comprender mejor dicha relación: en ellos se lee noventa y cinco veces la palabra lector: algunas veces escrita como vocativo, pero siempre como una pre-visión (y me refiero con ese guión a una visión imaginada, vista con anterioridad casi al gesto mismo de la escritura) del lector y de lo que hará ante una determinada escena.

La naturaleza del papel del lector en la ficción ha sido tratada por Wolfgang Iser (1989) en el texto dedicado a este rol en *Joseph Andrews* y *Tom Jones* de Fielding¹. Iser observa que en el acto de lectura el lector de esas novelas debe experimentar una transformación, abriendo en la lectura el sentido de lo nuevo. Asimismo es lo ausente lo que permite el despliegue de la participación del lector, y los esbozos de las sugerencias sobre lo no dicho son los indicios que van llevando al lector no solo a tomar una actitud particular ante un texto determinado sino a reflexionar sobre lo que está haciendo. Iser, con respecto a *Tom Jones*, comenta que el lector se ve inducido por la novela a adoptar una posición, es decir, debe hacer surgir el sentido de la novela, mediante sus “reacciones

¹ Es curioso pero no sorprendente que Fielding sea un autor *paródico* y que haya reflexionado en su prefacio de *Joseph Andrews* sobre el género y lo cómico. De la misma manera a lo largo de su *Tom Jones* las apelaciones al lector son innumerables.

preestructuradas, en las señales del texto, o, mejor dicho, el sentido de la novela tiene lugar en tales reacciones, puesto que como tal, *expressis verbis*, no existe.” (Iser, 1989: 279)

Esto permite explorar más atentamente la participación esperada de un lector que imagina Lamborghini. Toda la madeja de saberes requeridos a quien aborda la lectura ha de ponerse en juego a partir de la densidad de sentidos que tiene cada página, no solo en el libro editado, ya despojado de lo explícito y de las sugerencias directas al lector, sino también en muchas de las páginas de los manuscritos. Como sugerimos en otra parte de este trabajo, lo anterior podría aplicarse a toda la creación artística si no agregáramos que uno de los objetivos de esta tesis es mostrar el proceso que se advierte en ciertas zonas de los manuscritos, cuya densidad, en la reescritura, lejos de aligerarse se incrementa. Parte del proceso, por otro lado, puede y debe buscarse en la producción que antecede y que sucede a *Trento*.

La construcción del lector-personaje-espectador

Uno de los pasos de la investigación geneticista - la colación entre las diferentes variantes encontradas en el proceso de organización del pre-texto- nos llevó a comprobar un paulatino borramiento de ciertas frases inaugurales referidas al lector en la primera versión de los borradores. En ellas -epígrafes, didascalias de las escenas teatrales que componen el relato, diálogos directos con el lector en el texto, notas marginales o pro-memorias para el mismo escritor- nos encontramos con una hipótesis del lector, de límites y características sorprendentemente precisos, que desaparece a lo largo del proceso de escritura del relato.

Lamborghini se inscribe en una larga tradición de reflexiones que se ve reflejada ya en la primera página de los documentos manuscritos, que desde el comienzo lleva el título de *Trento* y su subtítulo entre paréntesis: “novela teatral”. Le sigue, en ese mismo recto de la página, una sucesión de epígrafes en más de una versión. En ellos se avizora un programa sucinto de la escritura lamborghiniana, con referencias a la reescritura, al humor y sobre todo, a la relación del lector con la escritura. Los epígrafes provienen de *Pot Pourri* de Cambaceres, citado textualmente, y de una paráfrasis de un poema de Baudelaire -

“Al Lector”- de *Las flores del mal*. Es posible, aunque conjetural, rastrear en título y subtítulo de la obra que nos ocupa: *Trento (novela teatral)* una referencia a la última novela de Louis Aragon *Theatre/Roman* (1974). En ambos casos se trata de la última novela de los autores publicada en vida, y adquiere una suerte de valor testamentario y paralelo, dado que la “herencia” dejada en ambas es la mezcla genérica.

La colación entre versiones, decíamos, permite observar el borramiento de sus explícitas premisas iniciales con respecto a su lector/espectador que el escritor disemina en los márgenes y en los intersticios del relato como la de “Transformar al lector de Novela en espectador de teatro (de la palabra)”. Cabe preguntarse si en realidad es solo un intento de cancelar algunos aspectos o es un cambio de planes profundo y radical decidido en algún momento entre el manuscrito y el dactiloscrito. En efecto, ya en la segunda versión, la del dactiloscrito, han desaparecido los epígrafes y la mención constante al lector. Vastas zonas que habían sido desplegadas en los manuscritos ya no están. Los epígrafes que parecen ser el momento inicial y nodal de sus reflexiones, como la paráfrasis del verso de Baudelaire (“Al aburrido lector, mi semejante mi hermano”) serán reemplazados por un único epígrafe que llega de modo azaroso en los momentos finales de la redacción del relato, un jocoso trabalenguas italiano cuyo tema es justamente la ciudad del norte de Italia donde se desarrolla la historia. (“Trentatré trentini entrarono a Trento, tutti i trentatré trotterellando”, Treinta y tres trentinos entraron en Trento, los treinta y tres trotando).²

Lo mismo ocurre con las “sugerencias” de unos presuntos editores, reescritas cuatro veces, en busca de una forma adecuada sobre cómo debe leerse la obra (“Nos permitimos sugerirle al lector, para mejor entrar en clima, tener en cuenta que esos parlamentos...”).

Las didascalias iniciales de cada escena teatral sufren un proceso de transformación aún más complejo y profundo. Nos centramos, para dar cuenta de ello, en los cambios que a lo largo de las variantes va sufriendo una de sus protagonistas, Gitona, que tiene un rol activo en las indicaciones o didascalias que encabezan cada escena y en las escenas mismas. En el origen del nombre está el

² El día antes de enviar el libro a imprenta, nos reunimos en un cyber con Lamborghini para revisar por última vez el documento de Word que esa misma mañana él llevaría a la editorial. Le conté acerca de este trabalenguas italiano que habla de Trento. Se rió, y dijo: “Éste es el epígrafe de Trento”.

de Gitón, uno de los efebos del *Satyricon* de Petronio, pero a esto Lamborghini le sobreescribe la invención de un origen diferente, la del hipotético nombre dado a su túnica. Desde el primer momento el personaje de Gitona condensa la ambigüedad que se arrastra desde la obra de Petronio. Si bien la exploración de la imagen de la joven no tiene tanto que ver con la identidad sexual sino con la diferencia de edades, más cercana a la *Lolita* de Nabokov (fragmentos de la novela de Nabokov se reescriben en algunos pasajes de *Trento*) Gitona sufre un proceso de simplificación que va del rico personaje de los manuscritos a un ser de dos dimensiones en la obra editada. Las razones de tales cambios radican en que Lamborghini transfiere la reflexión cuasi teórica de los parlamentos de Gitona a una puesta en acción directamente basada en la sintaxis quebrada de uno de los personajes. La fuerza que residía en los guiños teatrales de Gitona se transfieren a la voz del hereje Agrio, que muere en la hoguera. Esto puede comprenderse mejor si se toman en cuenta los procedimientos a los que nos tiene acostumbrados la escritura de Lamborghini. El corte y el quiebre son sus recursos predilectos para desarmar los discursos hegemónicos, los Modelos literarios que considera clichés. La transcripción de los cuadernos ha servido para ver algunos procesos reveladores. El resultado es que la niña abusada por los torturadores -que en los manuscritos tiene demasiado protagonismo y por ende fuera percibida por el autor como un elemento que desviaría al lector de las cuestiones centrales de la novela: el paso del tiempo, la edad, la impotencia, el autoritarismo- va dejando de ser persona para convertirse en objeto, en mancha. Se privilegia entonces el discurso de los hombres (de los poderosos y de los sometidos) y sus contradicciones con el sistema que los incluye y que incluye las voces de los que están fuera del dogma. El rol de la joven pasa de ser una interpeladora del lector-personaje-espectador al puro discurso, en la voz entrecortada de Agrio. Nos vemos ante un escritor que decide que su elaborado personaje es superfluo y prácticamente lo descarta en su riqueza una vez utilizado de la misma manera que, en el manuscrito, usa los comentarios y notas marginales. Si el proceso de condensación y de tronche (tan de su poesía) es el destructor de Gitona, es también el momento de creación de nuevos procedimientos que vienen a reemplazar lo explícito que fue borrado. Nos encontramos entonces ante una desaparición paulatina del diálogo directo con el lector (la mirada hacia el público, las guiñadas de ojo explícitas) que da paso a cuadros escenográficos en los que prevalece la imagen alegórica, que en

Lamborghini siempre es una alegoría paródica, que le ha resultado muy productiva a lo largo de su carrera de escritor.

Gitona es un *alter ego*, casi una nota al margen, que en el plano del proceso de escritura es fundamental, pero que se reduce en el recorrido escritural. Quedan en las versiones sucesivas pocas características de la Gitona de los manuscritos, entre ellas los aspectos más crueles de la juventud de esa Lolita trentina y barroca. El uso del guiño tanto en Procopius como en Gitona, mirando al público, a la cámara casi, como lo hacía Oliver Hardy, migra y se vuelve en la reescritura parte del balbuceo del hereje (que deconstruye el evangelio de Pablo).

La crítica acerca de Lamborghini

Las obras teatrales y las tres novelas publicadas por Leónidas Lamborghini fueron dejadas de lado por la crítica académica y periodística, las cuales se ocupan sobre todo del análisis de su obra poética, casi ignorando su actividad como dramaturgo y narrador. Los diversos abordajes proliferan en conceptos sobre la escritura de Lamborghini intentando describir algunos gestos básicos del escritor en su escritura y se centran sobre todo en la manipulación de textos propios y ajenos y en la repetición. Así conceptos tales como traducción, variación, distorsión, intrusión, transgresión, autocollage, cambalache, bufonería, trastrueque, impregnación, evidencian la percepción del vínculo entre la cultura propia y la ajena, entre el discurso propio y el del otro y los procedimientos a través de los cuales se materializa en la escritura dicho vínculo. Por otra parte, uno de los conceptos al que han acudido con más frecuencia los críticos de Lamborghini es el de parodia, también porque el mismo autor se ha hecho cargo de difundir su propia práctica paródica en ensayos y entrevistas.

A continuación presentamos un estado de la cuestión en el que se verá a los autores que se ocupan de Leónidas Lamborghini agrupados alrededor de algunos conceptos que aún con nombres diversos parecen dirigir los intereses del escritor.

La máquina de variaciones

En su trabajo *Variaciones Vanguardistas* (2001) Ana Porrúa analiza los complejos recorridos de la escritura de Lamborghini. En su apartado sobre la variación, que para la autora “define a la máquina lamborghiniiana”, observa que la misma se produce como comentario, que conserva en cierta medida la integridad del original, y como distorsión, que implica una desnaturalización del enunciado del que parte la reescritura. A los linajes literarios que explora le suma el estudio de los linajes políticos que se construyen alrededor del peronismo por medio de procedimientos como la variación, la distorsión y la polifonía. Por otra parte tiene en cuenta otro concepto: el de *máquina*. El texto como máquina no copia sino que, a través del fragmento, genera el corte y la repetición. En suma: produce. Porrúa, al analizar la repetición como otra de las técnicas básicas de la poética de Lamborghini introduce, al hablar de la estética de la repetición, el concepto de *policentrismo* del semiólogo italiano Omar Calabrese. De esa manera, habría en sus poemas una construcción que desde un centro/verso, va generando otros centros casi autónomos que amplían o mutan el inicial. Siguiendo a Calabrese, Porrúa ve la instauración de un juego entre “la variación de lo idéntico y la identidad de muchos diferentes”. En un texto anterior (1997), Porrúa había trabajado con el concepto de *traductor bilingüe*, tomado de Lotman. Allí Porrúa ve a Lamborghini como aquel que descentra la práctica y se sitúa entre dos sistemas (discursos peronista /discurso literario en el cual se trata de insertar “La Razón de mi vida” de Eva Duarte), traduciendo el discurso peronista a partir del montaje de citas, en lo que esta autora llama un “reprocesamiento” de las vanguardias históricas que hacen los textos de Leónidas Lamborghini. Años después, una de las definiciones de Porrúa acerca de la distorsión (“La operación de variación como distorsión toma cuerpo sobre todo en torno a las distintas formas de la oralidad: como lenguaje hablado, como género, o como procedimiento de creación de un código poético”) enumera justamente las posibilidades que ofrece la escritura distorsiva de Lamborghini (Porrúa:2012). La variación distorsiva se produce en varios niveles y permite lecturas cada vez más complejas.

En su estudio sobre los dos hermanos escritores *Los Lamborghini*, Carlos Belvedere (2000), ubica dentro de un barroco grotesco la sistemática “distorsión caricaturesca del modelo”. Allí sugiere que se trata de una caricatura no

humorística, de una escritura que traspone los límites de lo trágico y lo cómico. La subversión carnavalesca del orden que Belvedere observa en el uso de ese grotesco es también una subversión de las convenciones literarias. En este estudio, resultan de interés los rasgos del “barroco contemporáneo” que puntualiza: a) la fragmentación tanto a nivel temático como estilístico; b) la transmutación de los géneros a partir del énfasis que permitiría, más que una mezcla de géneros, una fusión; c) el recargo de las formas mediante la substracción, es decir, que “se opera una deconstrucción de las formas que, al suprimir algunos elementos, genera el mismo efecto de condensación y pesadez que otros barrocos consiguen mediante la adición y el exceso” (Belvedere, 2000: 21)

En su artículo “Una lógica de la distorsión” (1996) Susana Cella habla de la escritura de Lamborghini desde la definición de “cambalache”. Es justamente en el cambalache con todo lo que tiene de trastrueque de lo aceptado, en donde Cella ve la posibilidad de definir la parodia moderna que Bajtin ha relacionado con el carnaval. Pone en evidencia también que la gran extensión del término suele llevar a atribuir la categoría de texto paródico a cualquier texto, confundiendo lo paródico con lo parodiable. El análisis del concepto la lleva a hablar de dos rasgos dominantes de la parodia, la *intensión* (intensidad marcada en el texto) y la *intención* (direccionalidad impresa por el enunciador del discurso) parodizante, en los que resuena el concepto deleuziano de intensidad. En fin, deja pendiente un punto sugerente: la definición de *lector paródico* que este proyecto retoma, en cuanto lector/ espectador, sostenido por el trabajo genético con los documentos. Cella ve una construcción utópica en la escritura de Lamborghini, pero se trataría de una utopía del pasado, cuya pérdida descoloca y distorsiona. Desde los fragmentos se construye el *cambalache*, compuesto con ironía, risa y horror ante la mentira en la esfera ética y social.

También Sergio Raimondi observa que la poesía de este escritor es un “espacio de lucha” en el trabajo radical con la lengua que, en esa operación con los procedimientos, se vuelve un contenido político (cfr. Celsi, 2011). Para Raimondi, Lamborghini arma e instala una tradición no desde la negación sino desde la apropiación de la biblioteca liberal (Véase “Encuesta” de *Bazar americano*, septiembre-octubre 2011).

Intrusiones subversivas

Al reseñar *Trento*, Gonzalo Basualdo (2005) identifica una mirada “subversiva” del recorte genérico, basada en los diferentes recorridos posibles de su escritura y en las fisuras que se presentan; para Basualdo la literatura es un resto que no puede dar cuenta de la realidad sino a partir de sus silencios (2005), al mismo tiempo que lo literario se reconoce en la desviación de la norma. Este crítico sostiene que se cambia en *Trento* la seguridad del género por la inestabilidad del deseo de ser otro texto. Para él, *Trento* es “la destrucción de la novela como régimen de la anécdota” (2005:1) Esta observación se ve confirmada en el estudio genético que se propone este trabajo de tesis. La observación de que *Trento* habla también de la realidad política (o simplemente de la realidad) argentina, no hace sino confirmar lo que se observa en toda su obra, incluida la narrativa, desde *Un amor como pocos*.

Por último, Martín Prieto (2006) ubica a Lamborghini entre los poetas de su *Breve Historia de la Literatura Argentina*, sin tener en cuenta la narrativa ni su producción teatral. Aun así es fundamental en su trabajo sobre los poemas políticos un concepto con el que analiza su poética, el de *intrusión*, que resulta operativo para pensar su prosa y su obra dramática. Se trata del permanente recurso del escritor de incorporar textos propios y ajenos en nuevos textos propios, combinándolo con la distorsión. Pero también es una intrusión en los textos modelo, que luego de la reescritura tampoco serán los mismos.

Repeticiones y rupturas sintácticas

En el capítulo dedicado a Leónidas Lamborghini en *La palabra justa*, Miguel Dalmaroni (2004) recorre en su excelente análisis y siguiendo la lectura que realizara Porrúa, lo que él llama la *sintaxis partida*. Identifica sus procedimientos característicos, entre ellos la repetición y el desmembramiento, que en el nivel de la frase trabajan sobre la descomposición y la reagrupación combinatoria de sus unidades en función de valores fónicos y musicales. La fractura del orden de la lengua, y el quiebre de las unidades del discurso aleja las composiciones de la forma originaria y con ello crea combinaciones que para Dalmaroni son a la vez que rítmicas, ideológicas. En una lectura comparativa del

poema “Eva Perón en la hoguera” y su hipotexto *La razón de mi vida* de Eva Duarte, Dalmaroni desmonta el artefacto del poeta poniendo en evidencia la exasperación de la retórica del original por medio de la repetición amplificadora y el corte y montaje de las partes del original. Dalmaroni sugiere que la reescritura busca en el original reescrito la intensificación del tono dando, a través de la recombinación, un *plus* que lo exhibe.³

El minucioso análisis de algunos versos de “Eva...” muestra la manera en que Lamborghini monta la repetición poética, por ejemplo en el uso de todas las variantes posibles de la construcción preposicional. Habría en la repetición, según Dalmaroni, una lectura crítica en la lectura selectiva de ciertos elementos. Pero además ve en la operación combinatoria un fuerte gesto de ruptura con las distinciones culturalmente establecidas entre los discursos, operación que Dalmaroni ordena en tres procedimientos: fuga, retorno y sobrecodificación, que intentarían en el mismo gesto atentar contra la cohesión (trabajo contra las normas sintácticas), posibilitarla (incluyendo en sus reescrituras un “diccionario completo”) y asegurarle un nivel mínimo de cohesión (el *excedente léxico*) remitiendo al original. En efecto “Eva Perón en la hoguera” de *Partitas* reescribe *La razón de mi vida* en un tono que, al abordar el tópico de la contraposición entre Eva y Evita, se ve justificado por ser quemada la protagonista en la hoguera (Dalmaroni, 2004: 76). Lamborghini utilizará el motivo de la hoguera para dar cuenta de una situación de amordazamiento político o de, al menos, una polémica vigorosa en varias oportunidades. Vale la pena recordarlo, porque vuelve en la hoguera de *Trento*, donde el discurso parece tener nexos con el texto sobre Eva.

Noé Jitrik, por su parte, descubre dos momentos para él centrales en la poética lamborghiniana: lo abrupto del verso y “la constante, obsesiva repetición, con consecuencias semánticas indudables: de ello sale, como por un prodigioso vertedero, lo más parecido al sentido.” (Jitrik, 2006) La lectura de Jitrik si bien se refiere exclusivamente a su poesía, permite recordar que en la narrativa (aunque Lamborghini, trabaja con las dominantes propias de la misma y su consecuente

³ Aparece aquí la idea del *margen que queda pendiente en el texto de partida*, como en las reescrituras de textos de Góngora. La distorsión, repetición, digresión en los capítulos reescritos a partir del poema gongorino son parodias que vehiculizan una profunda reflexión sobre la muerte, la creencia, la duda. Lamborghini mismo ha comentado en una entrevista sobre el margen como un espacio intersticial entre el texto modelo y la actividad lectora.

sujeción al sentido) puede observarse la forma en que el escritor presiona y prepara el paso de un lado a otro de la frontera del género.

Las zonas de densidad con las que trabaja Lamborghini son la novedad de la prosa respecto de su poesía, porque operan como condensación de varios elementos diferentes relacionados con el sentido (de la extensión a la intensión) en lugar del trabajo de desmembramiento/variación/montaje sintáctico de un modelo, que realiza en su poesía. Los tramos poéticos de *Trento* nos permiten en una misma obra comparar los procedimientos.

Intertexto e intergénero

Daniel Freidenberg, en un dossier del *Diario de Poesía* de 1996, se ocupa del proceso que va de la lectura a la escritura de Leónidas Lamborghini. Para Freidenberg, sus lecturas, si bien no destituyen otras lecturas posibles, son sectarias y excluyentes, llevando a la conciencia la inocencia perdida. El escritor trabajaría con el efecto de la coexistencia y la impregnación mutua de fragmentos de discursos que tienden a hacer recordar otros textos ya escritos. Se trata de una escritura como deliberado trabajo intertextual y el intento de un borramiento del autor. Aborda luego sus afinidades con el peronismo pero resalta que también en la cuestión ideológica hay un símil con la estética de Lamborghini: contra la estereotipia y el cliché, la vulgarización del modelo, aparece un estado de rebelión contra lo sublime o edificante. En todo lo anterior y en la manipulación de las palabras vería un antecedente del neobarroco. Freidenberg encuentra variados linajes -que van de Sartre a Borges- para los escritos de Lamborghini, en el replanteo del vínculo entre la cultura propia y la ajena; con esto resuelve el dilema de la relación colonizador/colonizado de Fanon en un sistema ideológico personal: reelaborar lo impuesto es la fuerza de lo propio, y el uso propio vuelve original la copia. El original queda denunciado como copia y de ese modo no habría originales, solo diferencias.

Piglia, por su parte, en un artículo de 1992, comenta que: “Todos admiramos a Leónidas Lamborghini y todos lo hemos copiado. Como ustedes saben los narradores copiamos a los poetas y no leemos al resto de nuestros contemporáneos. Leónidas definió una exigencia en relación con la lengua que es

única en nuestra literatura; construyó un laboratorio arltiano para trabajar con la sintaxis y el fraseo y la música verbal de estas provincias” (Piglia, 1992:s/p). La afirmación de que los narradores copian a los poetas se tendrá en cuenta para este trabajo en cuanto propuesta acerca de las continuidades intergenéricas y un análisis - como devenir- de los elementos dramáticos y narrativos de su escritura que se deslizan de un lado al otro de los márgenes.

César Aira (2001) releva en su entrada sobre Leónidas Lamborghini la importancia de su poesía dialógica y política y destaca su deriva hacia “el recorte, el autocollage, la reconstrucción, y después hacia la parodia”. No deja de observar un rasgo central de Lamborghini: el hecho de que casi toda su producción retome elementos de sus libros anteriores para reelaborar o desarrollar.

Irina Garbatzky (2004:s/p) en su reseña sobre la última novela que publicó Lamborghini observa que: "Lejos de amoldarse a las definiciones canónicas de los géneros conocidos, (novela, ensayo, poesía, teatro) ‘*Trento*’ los sortea a todos al incluirlos dentro de sí ...”. En *Trento* en efecto se suceden el teatro, la poesía, el texto de investigación historiográfica, el diario íntimo, el libro de anotaciones y el calendario, y esta transgresión de los márgenes genéricos que condensa Garbatzky en su reseña muestra el camino que lleva a pensar nuevamente la producción de este escritor en cuanto a género.

Marcelo Díaz (2007) pone en foco la cadena de modelos y derivados que configura el sistema literario de Lamborghini, donde *modelo* asume el sentido de lectura petrificada, pero también y ya más allá de la literatura, en la vida pública, se trata de derrocar modelos económicos, políticos, estereotipados y *hacer ver*.

Luis Chitarroni, en su prólogo “Las reescrituras, pasión y desquite” a *Las reescrituras*(1996) inscribe al autor en un linaje de parodistas que van de Joyce a Cabrera Infante y encuentra en la parodia de Lamborghini la continuidad y la renovación y en suma, la escritura pura como estilo (estilo del otro) que se oculta en la forma final de la modulación de Lamborghini. Se detiene en la instancia de la lectura del modelo en el que Lamborghini parece ya percibir el germen paródico y “su plan de irrisión”. La lectura es el germen paródico inscrito en el modelo.

Lamborghini en el canon nacional

Américo Cristófalo es en realidad uno de los pocos que se ha detenido a pensar la narrativa de Lamborghini más allá de las reseñas específicas; en un artículo (2011) referido a la polémica alrededor de la figura de Vargas Llosa reflexiona acerca de la búsqueda de la novela moderna de negar la novela e incluye dentro de un canon de narradores a Leónidas Lamborghini de cuya escritura (específicamente de *Trento*) dirá que persiste sobre tonos “dramáticos, satíricos y desmitificadores de la cultura”.

Nicolás Vilela por su parte en la *Revista Planta* de marzo de 2011 se pregunta en su artículo “Leónidas Lamborghini y el canon argentino” por qué no pensarlo como nuestro “autor central”. Considera que desde la lectura-reescritura de los clásicos (que van desde la gauchesca a Dante, Shakespeare, Homero o Quevedo) hasta la reivindicación del margen, “pasando por el deconstruccionismo avant la lettre y la índole metafísica de sus planteos, todo remite a los elementos centrales de la poética de Leónidas Lamborghini.” Recupera ante todo una suerte de legado que dejaría su obra: “las funestas consecuencias de adoptar un Modelo y redundar como autómatas en sus criterios”.

¿Para quién se escribe?

La pregunta que Lamborghini hará suya en su vida y en su obra “¿para quién escribimos?” ha sido revisada en la indagación acerca del destinatario que aborda Hernán Fontanet, en su detallada tesis doctoral *Poéticas del Exilio: Micharvegas, Constantini, Gelman, Lamborghini, Urondo, Sylvester* (2003). Para él la pregunta es la condición de esa preocupación “de dar eficacia ideológica a la práctica literaria”, a la vez que postula, según el crítico, la obra literaria como la puesta en discurso de una experiencia de lo social y lo político. Ve en el escritor “movimientos de asimilación, semejanza y diferenciación” tejidos en una red intertextual que le permite fundar su producción poética en relaciones puramente literarias, de forma innovadora. Explora las relaciones con el poder que se instalan en su escritura dado que “hacer el discurso que se quiere, significa también apoderarse de una conciencia propia, independiente y propicia para definir

relaciones con autonomía respecto del poder dominante del que se quiere desmarcar.” (2003: 394) Por esta razón Fontanet no soslaya lo marginal y la transgresión y lo conecta por ello con los poetas gauchescos. Hay en la tesis una breve discusión acerca de la inclusión de Lamborghini por parte de la crítica (Dobry) dentro de la poesía *objetivista* implicada en un intento de separación y superación de la obra *borgeana*. Cita y relativiza las afirmaciones de Edgardo Dobry que escribe que lo provocativo de los poetas de los noventa, desde “la reivindicación de la *poesía peronista* de Lamborghini hasta la visión de un Buenos Aires severamente desmitificado y captado en sus aspectos más brutales y guarangos, sería un gesto de nítida raigambre antiborgeana”. Dobry considera una doble motivación en ese gesto. Por un lado una intención deliberada de burlarse de la *cultura oficial* o bienpensante; por el otro, una inconsciente manera de quitarse de encima la heredad borgeana en el “llevar la literatura más allá de los límites de la biblioteca, hacerla chocar -sin amortiguación de enciclopedias ni moldes retóricos- con el lunfardo y el choripán”.(2003: 395) Un abordaje genético de los manuscritos de *Trento* permite observar las reflexiones acerca del lector que coinciden con la propuesta de Fontanet.

Espacio potencial y sentidos múltiples

En su tesis *La poesía de Leónidas Lamborghini*, Ricardo González (1999) insiste en el carácter visual de su poesía y de una nueva articulación, que opera como destrucción, a raíz de la variación y la repetición. A esto le suma la cita como recurso contemporáneo, como recorte o incrustación integrada a su obra, y sobre todo ve en ello el rasgo que marca a la siguiente generación. Este crítico remarca el trabajo con el lenguaje a partir de las relaciones que los diferentes elementos establecen entre sí. La observación acerca del carácter relacional, de ese “entre medio” tan fuerte en Lamborghini es muy acertada, y González es certero también en la explicación de los mecanismos, acerca del trabajo sintáctico y de la repetición, de la utilización *modular* de las palabras, en las que estas “pierden su funcionalidad original y se presentan en función del nuevo contexto en el que aparecen”. Esta cabal comprensión de los textos de Lamborghini, a pesar de estar basada solamente en su poesía, lleva ante todo a la comprobación de que en los procedimientos léxicos del escritor, la suplantación, el reemplazo y

la multiplicidad de sentidos son un denominador común. A ello se suma la introducción del concepto de espacio potencial, permeable, penetrable, que me ha permitido pensar y articular el concepto de margen en sus varias definiciones en mis investigaciones precedentes y sobre todo, fundamentar algunos pasajes relativos a la dimensión escénica de su escritura, en los aspectos visuales.

La moral del bufón

Alejandro Rubio (1996), en un análisis de la zona más política de la obra del escritor de *Trento*, resalta la invención de un personaje que atraviesa su escritura: el bufón, “el que ve lo diferente en lo idéntico y lo doble en lo único, una máquina de exponer artificios que grita que el rey, al fin y al cabo, es nada más que un traje”. Rubio menciona además un aspecto central del autor: la lengua. Frente a los poetas de la época de sus inicios, cuyo vocabulario intenta distinguirlos de los hablantes vulgares, las palabras de Lamborghini son una provocación, con lunfardismos, insultos, voseo, con un fuerte valor de impugnación. Como se verá más adelante, es justamente lo bufonesco lo que hace que él mismo se instale en una suerte de alianza que a través de Ponge llega desde los Simbolistas.

Márgenes

Nuestra tesis de maestría aborda la irrupción de la narrativa en el conjunto de la obra literaria de Leónidas Lamborghini e intenta indagar acerca de las relaciones entre el trabajo metaliterario con los géneros y la génesis intertextual de esa narrativa. Por otra parte profundiza en la comprensión del proceso de creación del autor a partir de un margen, entendido como *diferencia*, valor agregado, pero también, desde un punto de vista derridiano, como lugar de la apropiación del “afuera de la escritura”. A lo largo de aquel trabajo concluido en 2012 se buscó comprobar la existencia en el proceso escritural— a partir de textos ajenos y autógrafos— de un margen pensado como espacio de creación en el que Lamborghini distorsiona, subvierte, produce plusvalor (en la apropiación) que vuelca en su propia narrativa. Asimismo y a partir de la consulta, el relevamiento

y la descripción del material prerredaccional de *Trento* se mostró cómo la génesis de la escritura lamborghiniana se encontraba en esas glosas de los márgenes de sus manuscritos. Si bien en el presente trabajo no se retoma esta problemática, no soslayamos la cuestión, sobre todo en lo que se refiere a las zonas liminares de los géneros narrativos y dramáticos.

Poesía y teatro

En el prólogo (“La vida práctica del Eclesiastés”) a *Siguiendo al conejo* de Lamborghini (2010), Américo Cristófalo ha sabido identificar y acompañar el movimiento teatral que percibe no solamente en la obra prologada -que es un diálogo bilingüe, como se mencionó más arriba- sino en toda la escritura lamborghiniana. En su escrito Cristófalo resume con resonancias poéticas la idea de un teatro preexistente que se libera de las fronteras para ser del mundo. Ha sabido ver en el juego de máscaras y simulación, lo que llama “el contrapunto rítmico de Leónidas”. Y, sobre todo, comprende perfectamente la disolución que Lamborghini pone en acto: “...el mundo imaginado, el libro, el teatro, la traducción son las formas dóciles de esa perturbadora disolución puesta en movimiento.” (2010:10)

Géneros: El teatro y la narración antes de *Trento*.

La exploración reiterada de sus propias reescrituras de textos de otros con la finalidad de distorsionarlas, borroneando en ese gesto los espacios intermedios entre autor y modelo. En ese espacio la acción lectora es obligadamente dinámica y no parece lejana de los ecos 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, 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 la obra, 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. Siguió, ya en la década de los 90, nuevas representaciones de la obra a cargo de diversos grupos teatrales⁴. *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. Teatro 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.

⁴ Pueden verse los detalles de las compañías en la bibliografía en la sección “Puestas en escena”.

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?

Se propone a continuación un recorrido por diferentes obras que forman parte de la serie que desemboca en *Trento*.

Eva Perón en la hoguera

“Eva Perón en la hoguera” (1972) el poema de *Partitas* fue llevado a escena en la voz de Cristina Banegas (1978). 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 tartamudeo que adquiere el texto por medio de la aplicación de cortes sintácticos, una situación de asfixia que produce el *fatum* contra el que se lucha (cfr. Lamborghini, 1995). 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 llevado a las tablas por la misma actriz y que recorre varias ciudades argentinas.⁵ 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 Feiling.⁶

Al hablar de la reescritura en general, Lamborghini (2010:118) cree que es la lectura la que reescribe y que es justamente en esta reescritura de *La razón de*

⁵ 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) y como se verá más adelante, el escritor asistió a los ensayos de *Trento*, cuando se llevó a escena.

⁶ Véase en <http://apegarelscotazo.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). No debemos olvidar tampoco a Baudelaire del que parafrasea lo del “aburrido lector”. En unas declaraciones de Lamborghini a la periodista de la entrevista citada dice algo que nos muestra el profundo lazo de 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.

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 zonas luego de la explosión generada por sus intervenciones que generan 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, al fin de década menemista. Se trata de un texto que Lamborghini había venido trabajando desde hacía varios años, y que ya aparece mencionado en una entrevista de *La Gandhi* en 1997, donde declara que ha 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 escribiera 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 Arlt⁷, 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” (1999:7) 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

⁷ La lectura de Arlt está presente en forma de reescritura en varios pasajes de *Trento*.

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, 2009). Por otro lado, dos aspectos de la obra lo acercan al trabajo de Beckett: la palabra y el problema del sentido por un lado y por otro la figura del fante, tan recurrente en su escritura.

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 intensifican en *Trento*.

Esto nos vuelve a poner, como señalábamos más arriba, frente al problema del género: *Trento*-teatro-poesía-novela, 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 lamborghiniana muestra que si hay algo permanente en ella es la mezcla de géneros). El juego de la mezcolanza atañe sobre todo a una concepción cercana a las soluciones que ofrece Todorov (1978) para comprender el concepto de literatura, solo podemos entenderla cabalmente si se la piensa como uno más entre los géneros del discurso. Esto conlleva una concepción de la recepción, del lector, del espectador activo en tanto y en cuanto da vida a la lengua al recibir el enunciado.

Perón en Caracas es el antecedente más cercano del relato tridentino (aún más que cualquiera de sus otras obras, incluida la prosa de *Un amor como pocos*) por los rasgos formales que comparten y que permiten incluirla en la misma serie de *Trento*: basta ver las fechas de composición para ver que se trata de escritos al menos sucesivos: el fin de la escritura de la primera (1999) está cercano al comienzo de la redacción de *Trento* (2000-2001). En ambas, y con tratamientos exploratorios diversos, se trata acerca del 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 didascalías.

Volviendo un momento a ese despertar del espectador de la obra teatral en *Perón en Caracas* se observa que el discurso del Otro tiene un lugar en la acción:

la platea que lo acecha (así la nombra Martín Servelli en su excelente artículo de 2011) 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 corrige largamente esta obra antes de darla a publicar, y, aun así, apenas el libro está en las librerías, reniega de esa versión⁸, intenta sacarlo de circulación y comienza una corrección sobre dos de los libros editados, ahora en manos de los herederos poseedores de la mayor parte de los manuscritos.

Otra cosa que evidencia Servelli, voluntaria o involuntariamente, es el hecho de que en la obra teatral las didascalias o acotaciones que podríamos llamar de dirección parecen narraciones.

“Dice el narrador de las acotaciones:

Es como si se despertara de su dormir pero en el interior de una pesadilla; para él esos ruidos son los de una ‘fiesta negra’ que allí arriba están celebrando; en realidad se trata de otra alucinación auditiva en off vía cinta grabada.” (Servelli, 2011: s/n)

Sin ninguna mediación habla de *narrador* de las acotaciones. Y 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. Del mismo modo observa Servelli que la presentación del personaje que antecede el comienzo de la obra *Perón en Caracas* describe a Perón:

...como un veterano actor en búsqueda de sí mismo y de interpretarse en su nuevo papel de Líder político desalojado del poder”. Sus parlamentos no son los del monólogo entre cuatro paredes sino los del personaje interactuando con su público, al que constantemente realiza guiños cómplices. Con el durazno en la mano y muchas ganas de comérselo, interpela a la platea “en el tono del ‘to be or not to be’ hamletiano: —¿Me atrevo?...¿No me atrevo?.” (Servelli, 2011: s/n)

Es esa platea silenciosa el partenaire que regula el desempeño histriónico del personaje Perón, tensionado entre la seducción de su auditorio y la fiebre del

⁸ En la entrevista publicada en *La Gandhi Argentina* de abril del 1997 dice Lamborghini: “Este texto —el nuevo, el de Perón— tiene cantidad de versiones, entre otras cosas a causa de algunas observaciones que me hizo Nicolás Casullo y otra gente. Esta versión, creo, es la definitiva.” Como se ve, no fue así.

lenguaje que lo posee. La interacción que indica Servelli 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 revelará en toda su tensión. (1999, 12)

No es original por cierto esa relación con la platea, dado que, como he dicho antes y desarrollaré más tarde, 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 la vía que sugerimos es la que lleva a *Trento*. En varios sentidos *Perón en Caracas* (en adelante PEC) 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 PEC, tiene fuertes puntos de contacto con las bambalinas de la escritura que se observan en los manuscritos de *Trento*. Lo inquietante es a la vez, dentro de la obra, 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.) (Lamborghini,1999:39)

Como en *Trento*, no son solamente las didascalias y otros paratextos de PEC las 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 de PEC llama mi 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 –escriberan también heterodoxas. En 1954 –continúa-, un año despues 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,1999:38)

Los paralelismos entre la historia de Perón y Nelly y de Procopius y Gitona son notables. No es nuestra intención insistir sobre el referente en el mundo real sino más bien, como decía más arriba, buscar esas continuidades de las historias. La nota al pie en el texto teatral, como máximo puede ser tomada como una didascalia 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 los manuscritos 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.

(VW6: 183)

Se trata, dado que es una escena teatral, de un excelente ejemplo de borramiento de la frontera genérica, o si se quiere de mezcla –*mezcolanza*– 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 Pessoa, que condensaba la centralidad del drama en su obra poética: “Se trata, a pesar de todo, simplemente del temperamento dramático elevado al máximo escribiendo, en vez de dramas en actos y acción, dramas en almas” (Pessoa, 1986). 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* (Repetto, 2012) que se observan en sus obras narrativas, caracterizadas por una

fuerza centrípeta que genera acumulación hacia un centro, originando 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 que he citado un poco más arriba.

Una breve nota final indica que el libro es la continuidad con la experiencia previa de *Miren al Nono Mc Donald* y *Mirad hacia Domsaar*. En efecto, no solo las “meloneas” 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 fabricante de chorizos en la frontera mexicana, con el relato de la muchacha de la Finojosa.

Son las meloneas 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 meloneas, 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

De 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 y 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. Se trata de un largo poema publicado por la editorial Paradiso cuyo título parece remitir a Domselaar, partido de San Vicente en la provincia de Buenos Aires. La construcción de imágenes con palabras 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. Veremos más adelante que este juego de incitación al deseo, al particular deseo de conocer del receptor vuelve en los manuscritos de *Trento*.

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.
(2003:7)

Otra frase reiterada “Lo que no es loco no es verdad” vuelve en las palabras del protagonista de *Trento*, frase que se analiza en la Segunda Parte de este trabajo.

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 ese desorden muestra a la vez la contaminación que es inherente a las formulaciones 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. Lamborghini prepara con cuidado 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 narrada en *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 paralelo 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)

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)

En esta novela, Lamborghini introduce 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)

Para Lamborghini 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. Él mismo 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 a contracorriente.

Lamborghini 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 la 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 Longro (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. Incipit tragedia, incipit parodia. Y así siempre, dando la vuelta” (Lamborghini, 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 arboles 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” (1887:48).

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 de referencia 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 olor** me 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), Lamborghini nos muestra el tema de la variación, como un espejo levemente inclinado que refleja 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, -es decir, 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 alegoría y sus procedimientos son, al complejizar aún más su escritura, un nuevo objeto de parodia. Si hasta ahora hemos hablado de procedimientos alegóricos, denostados pero por eso mismo elegidos, estos son también una reflexión acerca de los usos y abusos de ese instrumento retórico. Algunos textos borgeanos, especialmente el dedicado a esta figura retórica, 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)⁹

El texto de Lamborghini, aunque canto paralelo, tiene sentidos autónomos. Los más fuertes están relacionados con su alegoría de la Argentina (Agonia, sin acento) 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 “otra vez hemos comprado el error y el suplicio”, como dice su prostituta pastora. (1993:121)

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 de 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

⁹ 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.

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 lo que, como se ha visto un poco más arriba, parece ser una continuación de lo vertido en *Un amor como pocos*.

El título además funciona como leit motiv 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 Hyeronimus 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*. (2003: 10)

o

De acuerdo, de acuerdo, ingeniero, lo monstrengo 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*. (2003: 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 guiños.¹⁰ Vale la pena detenerse en el efecto de la cita apenas encriptada de los dos nombres. La sola mención de los mismos 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

¹⁰ 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)

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 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!** (2003:33) (El resaltado es nuestro)

Se puede ver aquí lo que se cuele 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 -podríamos llamarlos así- los atributos del que se ocupa de la escritura se relacionan con aspectos 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/ Erdosain, 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.

Géneros y escritura

¿Qué operaciones implica mezclar los géneros? No mezclarlos, y es difícil no pensar en Derrida al hablar de mezcla genérica, es imponer un orden, no solo

de escritura sino también de lectura. Un ejemplo en *Trento*: una entera escena que muestra una sesión del Concilio posee todas las marcas necesarias para ser una escena teatral. Así, didascalias y marcas de diálogo instalarían en una cierta pertenencia genérica el extenso intercambio. Sin embargo, la ausencia de nombres de los protagonistas, apenas marcados como “uno” - “otro” “uno” - “otro” en obsesiva sucesión, muestra que la cosa no es tan simple. Pone en la cuerda floja lo dialógico, o más bien, le expone el hueso. No hay más que actancias. Este despojar de la carnadura de un personaje nombrado y situado, provoca un fuerte cambio de mirada sobre el diálogo, una mirada inquisidora e inquisitiva sobre la estructura que sostiene las marcas del género teatral. Por contigüidad, el lector se ve afectado y arrastrado a pensar en todos esos otros que discuten el dogma y que en realidad han sido reducidos a uno solo o, si se me permite, a nada, a nadie.

Tal vez de eso se trata, como toda escritura. Investigar un tema hasta los límites o hasta encontrar –lo que es equivalente- una de las tantas formas posibles. En nuestro caso se trataría de al menos tres niveles de búsqueda: 1. La búsqueda formal, 2. la exploración de la confusión ex - profeso de los géneros en cuanto a escritura y modo particular de lectura activa, y 3. la reflexión sobre el dogma y el autoritarismo.

La exploración sobre los géneros y sus límites se observa también en los manuscritos de la “Libreta de anotaciones de Procopius” y de los “Escritos de Procopius”: se trata de dos lugares de incertidumbre entre lo privado (la libreta) y lo público (los escritos) que van encontrando su camino en esta primera instancia de la escritura. Solo al compararse con las versiones siguientes y con la obra editada se puede observar que con el correr de las versiones el escritor va cambiando los títulos de los párrafos y no su contenido. Es decir, la clave de ajuste será el título de los párrafos interesados, que induce a que los mismos sean leídos por un lado como un discurso íntimo (y más cercano a los herejes que combate) y por otro como un discurso “para la tribuna”, político, pero en cuanto estrategia de juego: por una parte lo que realmente quiere decir y por la otra lo que es necesario decir para no perder, entre otras cosas, la vida.

Como esperamos se vea a partir de los ejemplos analizados sobre la reducción del perfil de un personaje y la mezcla de géneros, la concepción sobre el lector cancelada de la primera versión de los manuscritos en realidad no ha desaparecido sino que ha sido transferida a diversos niveles del relato y exige a

partir de los complejos procedimientos alegóricos, un trabajo de lectura más cercano al del espectador teatral, que nunca deja de percibir la escena general. Nos encontramos ante un proceso de transformación que va desde una tesis sobre la lectura a la construcción del procedimiento.

El teatro en los manuscritos de Trento

Durante los años de trabajo con los manuscritos de *Trento* de Leónidas Lamborghini –con sus márgenes en permanente movimiento, sobreescritos con letra clara y firme, una suerte de memento de ideas fugitivas- pudimos observar el proceso de su escritura ante todo como un palimpsesto (y surge el concepto como consecuencia de las prácticas de escritura del autor de borrar con corrector y sobre escribir, o de pegar parches sobre su escrito anterior). En esos márgenes la insistencia de comentarios sobre el espectador puso en evidencia la fuerza que adquiere la dimensión teatral 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, y a un particular concepto de *mirada* que recorre muchos de sus textos. Me refiero no solo a aspectos que comparten sus obras narrativas, sobre todo *Trento*, con los “textos dramáticos” (Ubbersfeld,1989) en cuanto a didascalias o préstamos de formatos escénicos, sino también a la de espectador/lector presente en algunas de sus obras. En el caso particular de *Trento*, los manuscritos y sus márgenes son el marco de las ideas teatrales instaladas en el teatro del siglo XX en Argentina, entre otras las propuestas de Brecht -la introducción de elementos que alguna vez fueron ajenos al acontecimiento teatral-, de Beckett- los procedimientos lingüísticos específicos- y probablemente de Pasolini, a quien Lamborghini alude en sus manuscritos, como veremos, por su “Teatro di Parola.”

Trento se inscribe como elemento en una serie en la cual otras obras del escritor de los últimos años del siglo XX parecen focalizarse en la recepción de la representación teatral como problema, poniendo en acto en la mezcla de géneros toda una posición teórica acerca de la lectura, que se explicita en los textos como vocativos presentes en ciertos diálogos y en las didascalias y en reflexiones directas. En términos de Deleuze y Guattari (2002:239 y ss.) habría un devenir-teatro en toda su escritura que podría condensarse en el juego del “igual *pero* parecido” al que Lamborghini ha aludido en algunas de sus novelas y en muchas de sus entrevistas. En varios niveles de sus obras en cuanto a contenido, estructura, formatos, se producen *zonas de densidad* que a partir de la relación de semejanzas y diferencias entre elementos lingüísticos y literarios, inicia un proceso de construcción de algo que ya no sería novela pero tampoco es teatro. Tal es el caso de *Trento*, cuya dificultad para la clasificación genérica excede, como sostengo en mi tesis de maestría (Repetto, 2012) y como mencionamos más arriba, los problemas formales. Hay una búsqueda reflexiva acerca de la percepción que el lector-espectador tiene sobre el devenir. Asistimos a un proceso de dislocación de las formas y de borrado de los límites genéricos, con la deseada y esperada participación del receptor.

Una edición genética de los manuscritos 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 para pensar todo su trabajo poético y narrativo, dado que los procedimientos y trabajos formales de reescritura son persistentes a lo largo de su creación. Nos encontramos ante un escritor al que, como sus manuscritos, podríamos pensar como *datado y situado*. La reflexión sobre los bordes lábiles y activos del género son también una experiencia de época a la que no se sustrae. El estudio genético que sigue a esta primera parte, que indaga sobre las transgresiones genéricas, no solo ilumina la obra editada sino que permite pensar una trama de problemas que atraviesa toda su producción y dialoga a su vez con movimientos culturales que se hacen presentes tanto en las vacilaciones de la escritura como en los diálogos sorprendentes por su actualidad.

Existe una teatralidad -pensada como aquello que hace teatro al teatro-modalizada según las situaciones, una matriz que permite usos y concepciones diversas, tal como la define Dubatti (2007: 149 y ss) que atraviesa los límites

entre los géneros dramático y narrativo, en procura de una salida del automatismo de los lectores y los espectadores. Un “aburrido lector” –como en la frase que aparece en la página manuscrita que inaugura la escritura de *Trento*- ha de ceder el paso al lector despierto, activo, cuya mirada participa de un juego de dominación: como afirma Geirola “...hay teatralidad allí donde se juega a *sostener la mirada* frente a otro, o bien, para ser más precisos, donde se trata de *dominar la mirada del otro* (o del Otro)...” (2000; citado en Dubatti, 2007: 150). En los manuscritos de *Trento* esto se pone de manifiesto en un conjunto de acotaciones iniciales referidas al lector/espectador, luego desaparecidas de las versiones sucesivas, que dejan lugar a narraciones que en el proceso de ocultamiento revelan sin embargo su propia y original concepción de lectura y escritura. Dominación y, a la vez, emancipación de una mirada del espectador ya no complacida en la apariencia, pasiva, que ignora la verdad que encubre la imagen, sino una mirada focalizada en el objeto y sus procesos. Tal como propone Rancière acerca de la ruptura en el arte de vanguardia, en los manuscritos de Lamborghini esto se logra a través del texto que mira al espectador desde múltiples lugares, lugares que son el resultado de la serie de rupturas que lo estructuran.

No es nueva la teorización acerca de los procesos de ruptura en el arte de las vanguardias (Cfr.Bürger,1997). Rancière retoma y explica la ruptura de ese nuevo régimen estético del arte, que nace en las vanguardias, a partir de lo que llama “la eficacia del disenso” que saca a las producciones artísticas de la red de conexiones que les proporcionaban una funcionalidad. En otras palabras, se trata de la interrupción del continuum sensible entre la producción de imágenes o palabras y la percepción de todo lo que involucra los pensamientos y acciones de los espectadores. La eficacia estética es, según Rancière, paradójica: es la eficacia de la discontinuidad misma, de una distancia. En ese sentido un ejemplo de Rancière, el de los “torsos” de estatuas, mutilados por razones ajenas a la voluntad de un artista, y que sin embargo convocan, con una eficacia, a la mirada del espectador/lector (Rancière, 2010:62 y 63), nos permite pensar en los medios o procedimientos (conscientes y voluntarios) de los que se vale Lamborghini en sus obras, como el quiebre sintáctico que guía al lector a un particular punto del tejido, o en la novedosa manera de narrar en zonas densas, capa sobre capa yuxtapuestas, haciendo proliferar sentidos.

Esa mirada desde una escritura basada en el corte, el balbuceo, la reiteración es la que demanda la acción creativa por parte del lector. Semejante a aquella “comprensión” completa el texto. Es la actividad del lector/espectador que continúa la creación, con la cocreatividad de quien comprende un pasaje no solo por lo que dice sino también por lo que rememora, lo que resuena.

Ya hemos mencionado en dos oportunidades un ir y venir entre los géneros, un drama en géneros, reformulando la frase de Pessoa “drama en almas” “drama en gente”, acerca de su juego con los heterónimos, juego que derivó en una de las más geniales construcciones literarias, ese espacio-entre que no estaba en ninguno de sus textos pero que los englobaba a todos. Tomando como modelo ese intersticio poblado de lazos y relaciones puede verse que hay una dominante que organiza *Trento* sin que la misma signifique una transformación en escritura teatral. Se trata del devenir-teatro de un texto que no sale del todo de la identidad-novela pero tampoco llega a tener una identidad-teatro. Es *a la vez* teatro y novela y no teatro o novela. La cuestión genérica de esta manera se vuelve -también en el tratamiento dado por Lamborghini a su escritura- una zona de densidad, una paradoja que necesita el “elemento loco”¹¹ no solo en el texto, sino también en el lector/espectador que habrá de establecer, cómplice, las relaciones entre la zona densa y lo simultáneo, lo indiferenciado en cuanto tiempo y acontecer. Esa zona densa muestra la afirmación de una multiplicidad de sentidos en un mismo almohadillado: novela que deviene teatro, escenario en el que conviven pasado, presente y futuro (pero sobrepuestos, no en el sintagma, sino por debajo o por encima de él conviviendo en alusiones cuidadosamente montadas anacrónicamente). En la *zona* se pueden observar acontecimientos narrados por frases que alternan el balbuceo y la ironía como andamiaje y vestuario de la escena oculta. El palimpsesto de Lamborghini no solo trabaja con el devenir del género (de-novela-a-teatro-a-novela) sino que ese devenir es apenas una parte de otros devenires que construye en las zonas de densidad. Toda su literatura, especialmente la que rodea temporalmente la producción de *Trento*, es afectada por la teatralidad. En otras palabras, el proceso de escritura puede también comprenderse dentro de ese devenir-teatro, ya que no hay en Lamborghini un intento de transformar la literatura en teatro sino comprender en ese devenir los

¹¹ La locura es un tema recurrente en su poesía, en su prosa y en sus ensayos, como se verá más adelante en el estudio genético.

nuevos sentidos posibles de los clichés contra los que se debate en toda su producción. De ahí la idea de su escritura como máquina de guerra, concebida como la sola manera de entrar en lucha con el Modelo, modelo literario pero también modelo de lector, del aburrido lector de los epígrafes de *Trento*.

De ahí también la relevancia que adquiere el trabajo con los manuscritos que nos muestran en ese sentido la densidad manifiesta, es decir las capas yuxtapuestas en cuanto a la idea de lector/ espectador. En el texto del libro editado esas capas han migrado a otras zonas volviéndose a tejer los hilos de la historia y generando nuevas relaciones entre los estratos. Las estrategias que muestran la teatralidad -que vienen a reemplazar las ideas que el autor había propuesto en el comienzo de los manuscritos- son en cierta forma un ropaje, una apariencia, pero no deben ser descuidadas. Se trata específicamente de un *Dramatis personae*¹² y de veintitrés escenas teatrales, con sus didascalias y guiones, de las cuales la última es fundamental: escena sin diálogos, es una pura didascalia dedicada al lector que en una final vuelta de tuerca ha devenido en espectador, no ya de teatro sino de televisión. Su posición final, que coincide con el final de un ciclo, posee además una fuerza que viene de su densidad de sentido. Hay dos escenas de la literatura anterior que ésta reescribe. Una es la escena de la partida al desierto de Zaratustra. La otra tiene paralelismos con la imagen filmica más que con la narración y proviene de la versión cinematográfica *Teorema* de Pasolini, donde el personaje del padre se interna con los pies descalzos en el desierto. De allí posiblemente la referencia, en la última escena a una pantalla televisiva que muestra la huída al desierto de nieve del protagonista de *Trento*.

No es casual, entonces, que haya una adaptación teatral, con el título *Trento. Crónicas de un hombre-sótano* que, bajo la dirección de Claudio Cogo, fue representada en el «Centro Cultural Viejo Almacén "El Obrero"» de la ciudad de La Plata, durante 2007 y 2008, tema al que volveremos más adelante

***Trento* y sus variaciones**

Hemos dicho que una edición genética basada en la búsqueda de los recorridos a través de las fronteras genéricas entre novela y teatro permite evidenciar

¹²En el *verso* de página ocho del primer cuaderno manuscrito se halla un resumen de la estructura del libro: la primera y la segunda parte de *Trento*. Se trata de la primera versión de lo que luego en la versión mecanografiada será el *Dramatis personae*.

cuestiones referidas al modo de creación lamborghiniiano, no solo en *Trento* sino también a lo largo de su trabajo poético y narrativo, en cuanto a los procedimientos que conforman su reescritura y que persisten en toda su producción. A partir de dichos procedimientos, lo que vemos es una construcción general trans-genérica en las que las continuidades son mucho más importantes que las rupturas. Como se verá más adelante, lo que muestra un estudio de los manuscritos es la eliminación de lo explícito (que puede condensarse en el caso de las miradas de Gitona al espectador) y la minuciosa elaboración de la máscara, del disfraz de la palabra. Ese disfraz no es otra cosa que el recurso a los procedimientos habituales de este escritor que permiten la comprensión de las continuidades técnicas y de estilo con el resto de su producción.

Apropiaciones de un heredero infiel: La concepción del lector.

Lamborghini no se consideraba a sí mismo como un “derridiano”. Se incomodaba, como muestran algunas entrevistas¹³ y algún diálogo entre amigos, cuando un crítico lo tildaba de deconstrutor. Con tono irónico daba a entender que su escritura “deconstructiva” era un recorrido personal y un accionar que no venía de Derrida sino de su propio *trabajo* de lectura. Lo que sigue es parte de las huellas de esas lecturas que quedaron en los manuscritos de *Trento* e intenta dar a leer el modelo de lector – como se ha indicado más arriba, un lector que comparte algunas características con el espectador brechtiano- que se entreteje en esas páginas. Elegimos ciertas categorías derridianas –con algunas de las cuales ya trabajamos con anterioridad los manuscritos de Lamborghini- porque se presentan como excelentes herramientas de pensamiento para leer su obra. Desarrollamos brevemente aquellas que acompañan este trabajo.

En “Carta a un amigo Japonés” el autor explora la relación entre deconstrucción y traducción. En realidad el concepto atraviesa el texto, dado que justamente el filósofo escribe al traductor acerca del sentido del término “deconstrucción”. La traducción como actividad de análisis, actividad que nos vuelve máquinas traductoras – y Derrida en este texto considera más que adecuada esta dimensión maquinica-, es central para pensar la imagen (o –

¹³Cfr. el documental *El solicitante descolocado* sobre Lamborghini de Esteban Bertola y Andrés Monteagudo.

arriesgo- la invención) del lector/espectador de LL. Sobre todo porque la definición o un sinónimo de la deconstrucción (tal como sugiere Derrida en “Carta...”), la traducción, tiene en sí algo que siempre se escapa, pero al mismo tiempo, en esa fuga en profundidad hace espacio para las lecturas nuevas. Como hemos visto al hablar de *Finnegans Wake*, Lamborghini ha sabido encontrar en la traducción una de las maneras de deconstruir el Modelo.

En “Tímpano” las nociones de margen y de apropiación tienen una relación basada en la idea de resonancia. Si bien en este trabajo de tesis el concepto de margen no es central, sí está en relación con y es fundamento de la acción de apropiación que realiza Lamborghini, preparando el campo para explicar la categoría de herencia infiel.

En el comienzo de las reflexiones que desde hace algunos años hemos realizado sobre los textos narrativos de Leónidas Lamborghini, se encuentra ya la pregunta sobre el margen, después de una entrevista que nos concediera a los editores de una revista de crítica literaria, *Aqueno*¹⁴. “Tímpano” nos permitió considerar detenidamente el denso concepto de margen al abordar los manuscritos, y pensarlo como el lugar virtual pero también material de la apropiación y de la creación sobre la base de la repetición, de aquello que “resuena”, que suena dos veces.

Dado que nuestro trabajo sobre *Trento* está atravesado por la indagación acerca de las relecturas y reescrituras que Lamborghini hace de la producción ajena y de la suya propia, tomamos la idea que Roudinesco menciona en la entrevista “Escoger su herencia”: “la mejor manera de ser fiel a una herencia es serle infiel, es decir, no recibirla literalmente, como una totalidad, sino más bien pescarla en falta, captar su ‘momento dogmático’” (Roudinesco, 2001b). Lamborghini y su actividad como escritor se manifiestan como la figura del heredero infiel que desarma textos modélicos -y por eso parodiables-, y deja de ellos huellas, fragmentos, en los manuscritos, iniciando un nuevo modo de leer en tanto que evidencia las bambalinas del juego literario.

Se trata entonces de cuatro categorías que intentan componer un recorrido (**Margen – apropiación - heredero infiel- traducción**). Si bien cada una de ellas

¹⁴ *Aqueno* tuvo tres números. Fue editada entre 2002 y 2005. Fue una publicación del grupo de investigación sobre la novela argentina de los 90 dirigido por la Dra. Ana Camblong.

puede ser explicada por sí misma, la riqueza de la relación *entre ellas* hace preferible, sino tomarlas en conjunto, al menos recordarlas, tenerlas presentes, cada vez que se hable de las otras. Nuestro estudio anterior (Repetto, 2012), en el que analizamos la narrativa en el conjunto de la obra literaria de Leónidas Lamborghini, indagaba asimismo sobre las relaciones entre el trabajo metaliterario con los géneros y la génesis intertextual de esa narrativa. En ese texto se desarrolló el método seguido por Lamborghini para el proceso de creación a partir de un margen, entendido como *diferencia*, valor agregado, pero también, desde un punto de vista derridiano, como lugar de la apropiación del “afuera de la escritura”.

Para ajustar mejor al marco de las categorías derridianas algo que estaba en ciernes: concebimos la comprensión creativa del texto por parte de su lector, comprensión que implica leer los entretejidos de referencias a otros textos, en un ida y vuelta a través del margen de apropiación, como una zona densa y prácticamente ilimitada. El concepto de apropiación y el de margen, tal como leídos en “Tímpano”, el concepto de traducción que Derrida utiliza especialmente en “Carta a un amigo Japonés”, y el de herencia, tal como aparece en “Escoger la herencia” forman ese marco. Nos centramos de momento en el de traducción. El recorrido por la trama deconstrucción-traducción-expectación, permite ubicar algunos estadios que posee la creación en estrecha referencia al papel del espectador/ lector que imagina Lamborghini, un lector activo, que pondría en acto la interrogación deconstructiva, a partir de un proceso traductor.

En la actividad de lector-como-espectador que debe traducir un lenguaje cifrado habría un corrimiento hacia la interrogación: el lector interroga lo escrito, traduce desmontando para entender no solo lo escrito sino también aquello que lo escrito no nombra. Como fue señalado, se está ante la actividad lectora que percibe un texto incompleto pero a la vez denso de sentidos o capas que se almohadillan (Lacan 1956 y 1957). Esos niveles en realidad son operaciones de lectura que Lamborghini construye en forma de zonas de densidad, que completan apenas parcialmente el sentido. A través de la reescritura y su particular manera de actuar la parodia (el procedimiento central de su creación), Lamborghini dejó una huella de zonas densas que puede detectarse con el trabajo de crítica genética realizado con el archivo de sus manuscritos. Se ve en ellos un buen ejemplo en el

recurso a la repetición, uno de los aspectos más evidentes de su trabajo de reescritura, que involucra otros textos. Los manuscritos muestran ese proceso de ocultamiento, formando zonas que se apoyan en profundas raíces literarias (como las referencias, escritas en el cuaderno o pegadas en los márgenes del mismo, a los hermanos Dostoievski o los hermanos Karamasov en el momento de redactar un pasaje que narra la historia de dos hermanos) o en materiales contemporáneos al tiempo de la producción de un pasaje sobre la muerte en la hoguera de un hereje (como un artículo periodístico sobre la ejecución de un terrorista en Estados Unidos que el autor transforma en un poema). Si bien podrían pensarse dichas zonas, en cuanto construidas a partir de lecturas que refrendan, como una contrafirma lamborghiniana, no nos detenemos a desarrollar esa línea aquí, aunque conviene tenerla presente ya que viene a tangenciarse con las categorías de apropiación y herencia infiel.

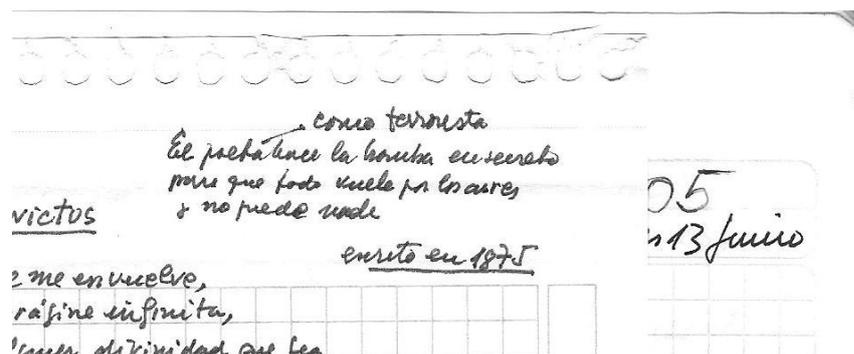
De un hilo de categorías a un hilo de nombres

Un hilo de nombres, Derrida/ Sollers/ Ponge/ Lamborghini, indica el camino que va desde el filósofo al poeta. Parada intermedia: Sollers / Ponge, que se vuelven ellos mismos el nexo entre las dos puntas que tiene el camino. Vale la pena explorar ante todo la continuidad/ contigüidad que lleva de uno a otro, las ideas de Derrida que llegan a Lamborghini por diferentes vías y que condenso aquí en la existencia de uno de los innumerables escritos al margen encontrados en mi trabajo con los manuscritos de *Trento*. En el margen superior de la página 105 del segundo de los cuadernos manuscritos (véase documento 126 en la Tercera Parte), se lee una anotación: “El poeta como terrorista hace la bomba en secreto/ para que todo vuele por los aires /y no quede nada”. Allí se condensa el diálogo con Francis Ponge, quien tiene acerca de la escritura reflexiones similares a las de Lamborghini. En 1970, dice Ponge a lo largo de una entrevista con Philippe Sollers: “Y bien, en la pared había colgado yo un abecedario en grandes caracteres; y, debajo de la mesa, estaba mi *Littré*. Trabajaba entonces en la preparación de mi bomba, con letras y con palabras”¹⁵. La escritura de

¹⁵Véase Sollers, P. 1970, p.66: « Eh bien, au mur j'avais épinglé un alphabet en gros caractères ; et, sous la table, il y avait mon Littré. Je travaillais donc à préparer ma bombe, avec des lettres et avec des mots ». (Mi traducción).

También pp. 71-72 : « Je mettais en abîme, comme je l'ai dit plus tard, un objet, une notion, n'importe laquelle, et j'ouvrais la trappe, et j'écrivais des textes que je combinais, que j'agençais,

Lamborghini tiene un arma idéntica a la de Ponge: hacer explotar lo que es visto como Modelo estereotipado y con él la lengua. En efecto, en sus textos es frecuente ver, no solo la sintaxis sino también la palabra, la última frontera de la comprensión, partida en fragmentos. A eso parece referirse la frase citada. En la figura que se reproduce abajo se leen dos textos que el autor ha pegado con cola a su cuaderno.



En el papel cortado sin prolijidad, a mano, transcribe de través un poema de William E. Henley, “Invictus” -referido a la libertad íntima del oprimido- que forma parte del escritorio virtual del poeta en los márgenes de los escritos. En el mismo documento puede verse la frase referida a la bomba, que muestra un proceso de escritura (el añadido de la comparación “como terrorista”) pero que además entra en contacto y dialoga con el poema “Invictus” del mismo modo que este último entra en una zona de densidad con lo que narra el párrafo del cuaderno, la muerte en la hoguera de un hereje del siglo XVII, a manos de la Inquisición. Lo referido permite pensar en la elección de la herencia de Lamborghini, en dos sentidos: aquella en la que el escritor escoge a sus antepasados para honrarlos paródicamente al reescribirlos y esa otra posible, la que una vez borrada en el texto editado, deja a *su* heredero, el lector. Es la complicada herencia de volver a traducir desde los fragmentos del viejo artefacto.

En los márgenes de estos manuscritos están algunos de los comentarios más indicativos de la concepción de Lamborghini (epígrafes, escritos sueltos en el

comme je l'ai expliqué, par les mots et par les lettres, et par les choses, et par les boucles des consonnes, et par les points sur les *i*, et par les virgules, etc., comme des bombes ». « Yo ponía en abismo, como lo dije más adelante, un objeto, una noción cualquiera, y abría la trampa, y escribía textos que yo combinaba, montaba, como lo expliqué, por las palabras y por las letras, y por las cosas, y por los bucles de las consonantes, y por los puntos sobre las *ies*, y por las comas, etc., como bombas. » (Mi traducción)

anverso de las tapas, un papel enganchado en la página final del segundo cuaderno manuscrito). Un rastreo de esas notas marginales lleva al encuentro con el espectador/lector lamborghiniano. A ese respecto uno de nuestros ejemplos preferidos es el de los epígrafes que inauguran la escritura de los manuscritos. Allí se lee una frase autógrafa, “A Ud. lector, para que esta lectura lo despierte” y una paráfrasis del último verso del poema “Al lector”, de *Las Flores del mal* de Baudelaire (cambia el *hipócrita* baudelairiano por *aburrido*) “Al aburrido lector, mi semejante, mi hermano”. Se trata de epígrafes, sobre todo el segundo, de una gran densidad, porque se vuelven el marco desde donde inicia su escritura, marco como dije, cuidadosamente borrado en las posteriores versiones y que condensa en sí una práctica habitual en Lamborghini. El verso al que nos referimos pertenece a al último cuarteto del poema:

¡Es el aburrimiento! —los ojos cargados de un llanto involuntario,
imagina patíbulos, mientras fuma su narguilé.
Vos lo conocés, lector, a ese monstruo delicado,
-¡hipócrita lector -mi semejante-, mi hermano!¹⁶

Con la simple sustitución del adjetivo “hipócrita” por “aburrido”, Lamborghini condensa los cuatro versos de Baudelaire y deja ocultos algunos aspectos que luego despliega en *Trento*: el patíbulo, lo monstruoso, el llanto.

En realidad, el margen genérico que elige para situarse en el campo de la literatura (los escritos antiguos, los discursos y diarios de Eva, la gauchesca, el tango y sobre todo, el método paródico de reescritura) resultaría más que suficiente para fundamentar la inclusión del concepto de margen en un sentido derridiano. Ese margen como espacio de producción es el punto de encuentro con la noción de *heredero infiel*. Para honrar los modelos literarios que han quedado en el margen por variadas razones (el paso del tiempo, los clichés, en fin, los automatismos) hay que desmontarlos en piezas que en sí mismas vuelven a decir algo nuevo.

¹⁶ « ¡C'est l'Ennui! —l'œil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
—Hypocrite lecteur,—mon semblable,—mon frère! » (mi traducción)

Uno de los trabajos más complejos es encontrar una noción que dé a leer la acción que Lamborghini espera de su lector, un espectador expectante, que al aceptar la herencia, la reactiva y la mantiene en vida.

Lo teatral y la teatralidad. Del lector al espectador

Si bien hay antecedentes en nuestros trabajos académicos anteriores acerca de algunos aspectos de lo teatral en *Trento*, hasta el presente no se han estudiado los procesos escriturales y sobre todo las relaciones de dichos procesos con las obras del escritor que temporalmente están cercanas a la misma. Un recorrido de este tipo revela las tensiones del proceso de escritura y da algunas respuestas a los siguientes interrogantes: ¿de qué manera esos materiales se incorporan, dialogan, se desplazan y se definen en el proceso escriturario de *Trento*?; ¿hubo otros materiales desechados que den cuenta de una selección?; ¿hay huellas de ese desarrollo en los documentos preparatorios (pre-textos prerredaccionales, manuscritos y dactiloscritos)?; ¿qué relación se establece entre el modo en que el autor opera en textos como *Mirad hacia Domsaar*, *Personaje en Penehouse* y *Trento*?

En efecto, los manuscritos del autor nos permitieron esbozar, responder y desarrollar los problemas específicos mencionados, a través del análisis genético de los mismos, organizándolos, describiéndolos, realizando transcripciones, para arribar así, a través de una edición del proceso escriturario en su conjunto, a un estudio que se detiene especialmente en los pasajes que relevan los puntos centrales de esas cuestiones. Al intentar un estudio genético de los manuscritos que fuera ante todo una problematización de los aspectos referidos al género, pero también a los procesos de condensación, corte, expansión y desarrollo en los que se ve cambiar la escritura ante nuestros ojos fue posible inferir cómo el autor profundiza en el recorrido temático y de procedimientos ya intentado en las otras obras que escribe por esos años. De ese modo se pudo relevar: 1) El proceso escritural del autor (a través de sus esquemas, notas, múltiples correcciones y reestructuraciones); 2) Las concepciones de Lamborghini sobre género y transgresión genérica, y su particular trabajo sobre la parodia; 3) Su reflexión sobre las relaciones entre lector y espectador y sus derivaciones sobre la cuestión genérica; 4) Sus prácticas de lectura, reescritura y traducción.

Los efectos de la concepción del espectador que construye Lamborghini en los manuscritos de *Trento* pueden ser observados en las numerosas representaciones de muchas de sus obras. Sin embargo, particular interés reviste una de ellas, la adaptación de *Trento* como obra teatral. En una breve entrevista con Claudio Cogo (realizador de la obra teatral basada en el texto de Lamborghini, *Trento-crónicas de un hombre sótano*) en el marco de las investigaciones para esta tesis de doctorado, quise saber un poco más acerca de los criterios con que eligió las escenas. Cogo respondió, después de comentar que Lamborghini había presenciado algunos de los ensayos:

Siempre fui un admirador de su obra y al tener contacto con *Trento* tuve esa sensación de ser un espectador y ahí empezó la obsesión por llevarla a escena; trabajamos bastante el texto, en la mesa y en la escena y en síntesis nos quedó un trabajo que hizo eje en la relación de Procopius y Gitona, pero trabajando otras escenas como terrible entorno de esa relación y la constante presencia de Agrio.

Cogo es certero cuando habla de la “constante presencia” de Agrio, un personaje en apariencia marginal, un hereje torturado y condenado a la hoguera. En el estudio genético y en las transcripciones se ve que es fundamental su discurso, su palabra desestructurada y fragmentada para entender el proceso creativo de Lamborghini en general y en particular los avatares que sufre el relato para llegar a su forma publicada.

La escena IX dedicada a la lectura de Apuleyo y su *Asno de Oro*, obra de la cual copia un extenso párrafo -que probablemente sea una reescritura de una traducción previa- es un ejemplo bastante contundente de la inclusión del lector en el mundo escénico. En el segundo fragmento de la escena IX de los manuscritos la didascalía encuentra a una Gitona solitaria que dice:

Sótano. Gitona está sola. La vemos. El lector la ve iluminada por la luz de los cuatro grandes velones. Sentada en la cama, semidesnuda (es verano)

Luego toma la palabra y se dirige al lector:

GITONA (dirigiéndose al lector): - Voy a leer para Ud.// *ti*//, curioso lector, el fragmento del *Asno de Oro*, de Apuleyo, [il.] el favorito de mi ilustrísimo Obispo: ~~(lee)~~//donde// el asno cuenta una de sus aventuras la siguiente aventura: leo:

En el dactiloscrito (la instancia intermedia entre los manuscritos y los documentos de Word) la didascalia inicial -que llegó a la versión editada- dice:

Biblioteca- Estudio de Procopius en su mansión. Luz de dos candelabros. El obispo se dispone a **leernos** un fragmento del “Asno de oro” de Apuleyo. Lee. (el resaltado es mío)

Se trata de un “nosotros” que involucra a los lectores que progresivamente se incluyen en la escena de Gitona y Procopius.

Algunos conceptos sobre teatro

Ciertos problemas se suscitan en este devenir -de la novela al teatro, del teatro a la poesía, de la poesía a la novela- que se cobija en los manuscritos de *Trento* y obligan a buscar apoyos en la ciencia teatral. Pavis (1990) da una definición sobre la lectura del espectáculo que permite encaminar nuestro trabajo para descifrar e interpretar diferentes sistemas escénicos y mostrar los vínculos que unen la práctica textual a una práctica distinta, la de la representación. Leer el texto dramático presupone todo un trabajo imaginario que ponga en situación a los enunciadores. ¿Qué personajes? ¿Qué lugar y tiempo? ¿qué tono? son algunas de las preguntas que propone el autor. Esta lectura se debe acompañar de un análisis dramático que ilumine varios aspectos como la construcción, la fábula, la emergencia, los conflictos. El teatro, mediante la presencia simultánea de varios elementos, favorece una lectura paradigmática por sobre la sintagmática, que es la primera que aparece en un texto escrito debido a la disposición en la hoja. La lectura horizontal o sintagmática se sitúa en el seno de la ficción, sigue las huellas de la acción y de la fábula, en suma se ocupa de la lógica narrativa y sus resultados. La densidad de ciertas escenas no se resuelve con una lectura de este tipo en la que solo se sigue la lógica interna del relato. La lectura vertical, (o paradigmática) favorece las rupturas del flujo de los acontecimientos para centrarse en los signos escénicos y en los equivalentes paradigmáticos de los temas que evocan por asociación. Esta es, obviamente, la aproximación que nos interesa, puesto que es la que nos ha permitido acercar a una idea más clara de los mecanismos de la lengua y del pensamiento para comprender la evocación que producen esas zonas densas de sentido y que vemos afirmarse en los borradores de los manuscritos. Lamborghini cuenta con la intervención de un juicio crítico de

su lector, ya no interesado por la cadena de acontecimientos, sino por cómo están organizados (parecen abrirse paso ecos de lo *épico* según Lukács o Brecht). Esto es justamente lo que sucede en *Trento*, como en efecto sucede en tantas obras de las vanguardias. Cada una de esas lecturas está afectada por la escritura dramática y la actitud del receptor. *Trento*, en sus múltiples géneros y justamente por esa multiplicidad, favorece una lectura vertical, que permite el distanciamiento de índole brechtiana, contra esa identificación que abdica del juicio crítico. (Pavis, 1990: 272)

En cuanto a la recepción, puede extrapolarse para el texto dramático la forma en que el espectador utiliza los materiales que le son suministrados por el escenario para convertirlos en experiencia estética. En el caso que nos ocupa, no vamos a ahondar la recepción de la obra en cuanto a público de una determinada época, es decir siguiendo a Pavis, al estudio histórico de la acogida de la misma o de cómo fue interpretada en ciertos momentos, sino más bien, a la recepción por parte del espectador en cuanto al análisis de procesos mentales, intelectuales y emotivos para la comprensión, en este caso, no ya del espectáculo, sino en su dimensión de texto dramático, en ese borde que transita el devenir entre un género y otro. En ese sentido Pavis recupera lo que Brecht denomina el “arte del espectador”. En palabras del dramaturgo alemán:

Si queremos llegar al goce artístico, nunca es suficiente querer consumir confortablemente y con poco esfuerzo el resultado de una producción artística; es necesario que participemos personalmente en la producción misma, que seamos en un cierto grado productivos, que consintamos un cierto gasto de imaginación, que asociemos nuestra experiencia a la del artista o la pongamos a ella. (Brecht, 1972) (Pavis, 1990: 383)

Acerca de la organización de la palabra en la obra, se observa, como en otros textos, que el texto dramático no es una entidad fija que se comprende de una vez y para siempre. Todo texto existe después de una lectura que está situada y datada en la historia, es decir el contexto social y su conocimiento personal de todos aquellos eventos y situaciones que rodean al texto ficcional. La existencia de un proceso de concretización del texto permite varias lecturas posibles y justamente aquello que varía son los lugares de indeterminación del texto, en función de los niveles de lectura y del contexto social. La legibilidad es lo que hace posible dirigir la recepción; solo puede ser detectada “en relación al proceso

de conducción / anticonducción que pasea al lector a través del texto, alternando los puntos de referencia y los caminos erráticos” (Pavis,1990: 472). Las alternancias de este tipo se ven en los manuscritos de *Trento* no solo en cuanto a la estructura construida por escenas y otros géneros, sino también en cuanto a esos puntos de referencia de los que habla Pavis, que son además puertas que se abren a densidades de sentido para ahondar en historias de un pasado reciente en relación al lector o futuras en relación a la historia narrada. Tal es el caso de todos aquellos personajes que, representados en el Concilio, enmascaran apenas a personajes del siglo XX de la Argentina. Pavis analiza la inestabilidad de un texto dramático en función del lector, del director de escena y del espectador, el cual debe decidir dónde están las zonas que llama de incertidumbre/certidumbre, para identificarlas. Esto es particularmente adecuado para enmarcar el lector/espectador que *Trento* prevé en cuanto a conocimiento literario-histórico y otros contextos.

Como hemos dicho, no es la primera vez que Lamborghini lleva a cabo este trabajo de prefiguración reflexiva de su lector. La certeza de que *Trento* es un punto de llegada y partida se comprueba, como ya hemos visto en un capítulo anterior, en la lectura de *Un amor como pocos*, su primera novela, en la que Lamborghini introduce párrafos dedicados a ese lector que ya va configurando. Así veremos cómo en un tono jocoso, que incluye dobles sentidos y apelaciones a pronombres no usados en la Argentina, explica que

... la escritura es un falo. Me más turbo con ella constantemente. Se escribe para matar el tiempo. Para escribir. En mi caso más y más he venido sintiendo el goce de dibujar las letras. Nada de mecanografía. Yo sé que os gustan las sentencias. Que un individuo o individua que domine ese arte puede morirse tranquilo. **Vosotros lo haréis revivir en cada sentencia, repetida hasta el hartazgo.** Os gusta el arte de citar sin pensar ni pesar. La única verosimilitud o verdad para un artista de la escritura reside en su lenguaje. (1993:199) (el resaltado es nuestro)

El arte de la escritura (escritura que se dibuja, no se mecanografía y lleva a pensar en lo meticuloso de la composición), se hace revivir en cada sentencia por ese arcaico “vosotros”, los lectores, para quienes el revivir debe ser una actividad necesaria y comprometida. El texto de *Un amor...* es una permanente puesta a prueba a ese lector, con su tejido denso de citas, plagios expuestos y paráfrasis. Es

también una constante bajada de línea, de la que renegará explícitamente años después, en la conciencia de haber caído en la tentación de explicar los procedimientos (en varias de sus entrevistas menciona este arrepentimiento). Nos encontramos frente a lo que podría ser una de las razones por las que los manuscritos de *Trento* se ven sometidos a tan intensas campañas de corte, reescrituras para las que en realidad no tendremos definitivamente la visión teleológica de un avance hacia la perfección- como dice Grésillon (2008:171)-, sino ante todo la conciencia de una censura estética y ética de su propia escritura.

Intepretación y zonas de densidad en *Trento*: Procedimientos lamborghiniianos

La tradición en la que se inscribe la obra de Lamborghini, una poesía paródica y deconstructiva, que no renuncia a los modelos barrocos ni a los gauchescos argentinos decimonónicos, está en la base de un proceso alegórico que recorre la escritura y que se observa particularmente en los manuscritos de *Trento*. El Lamborghini lector de la obra de Dante y de la patrística cristiana es el escritor que compone *Trento* y desde esa base de tramas lejanas pero no del todo opuestas debe comprenderse la densidad de su escritura. Muy poca importancia le habríamos dado en nuestro trabajo a este procedimiento sino hubiéramos identificado tantas citas no citadas de Dante a lo largo de la obra poética, teatral y narrativa del autor argentino. Pero antes, una aclaración sobre la aparente relación paradójica entre la alegoría y el otro procedimiento lamborghiniiano por excelencia: la parodia. En las próximas páginas hablaremos de alegoría paródica, aunque en realidad deberíamos invertir los términos y decir que ha recurrido con frecuencia a la parodia satírica de la alegoría. Esta “ironía militante” que es la sátira, como dice Northrop Frye (2009: s/p), tiene como componentes fundamentales el humor y el ataque. Pero además en Frye encontramos un detalle interesante en su revaloración de la sátira: si la poesía profundiza el impacto imaginativo de las

cosas, la sátira lo vuelve más pequeño, lo minimiza. (2009: s/p). La doble parodia satírica de la alegoría como figura y de aspectos sociales y políticos vuelve aún más compleja la escritura de *Trento*.

No se trata por cierto de algo nuevo en literatura, ya que nos encontramos desde tiempos clásicos con esta mezcla de géneros en obras humorísticas en las que ya aparecen incoherencias en estrategias retóricas de esta figura.

La alegoría puede definirse –tomemos una de las tantas definiciones- como un procedimiento capaz de construir un significado abstracto, moral o religioso, a través de un significado literal que pertenece a un ámbito de realidad diverso. Es pues una expresión figurada y en cuanto tal comprende en sí también el símbolo. Cuando se usa una alegoría se piensa sobre todo en la construcción del significado diferente al referencial y es en esta perspectiva que se usa el dato, la imagen. Margaret Anne Doody en *The True Story of the Novel* inscribe una definición de alegoría en la que da un lugar central a este aspecto: “La Alegoría es un modo de interpretación...tal vez se vuelve más dominante en tiempos de peligro o disrupción que en momentos de estabilidad” (Doody, 1997:185); en otros términos, cuanto más necesitamos un suplemento de sentido para hallar el camino en tiempos difíciles, más alegorías hemos de encontrar.¹⁷ Para la autora, la alegoría es un género popular en esta edad posmoderna, y quizá sea por eso que sigue siendo utilizada. La autora sostiene que la misma no existe aislada sino relacionada con el poder de otros elementos literarios o gráficos. Todo trabajo literario con una presencia de lo alegórico es una realización compleja y de múltiples capas (Doody, 1997: 185-186). Sin embargo, el texto alegórico no existe separado de la interpretación del lector, más bien indica que la alegoría nos invita a interpretar no solo dos niveles de significación, sino varios.

Hegel opone la alegoría al enigma, pues como el enigma, intenta acercar a la intuición determinadas propiedades de una representación general, sirviéndose de propiedades parecidas de objetos sensibles y concretos. Pero no para hacer tareas enigmáticas sino con el fin inverso de la *claridad completa*. Lo exterior en la alegoría reviste la mayor transparencia. Justamente este es uno de los aspectos

¹⁷*Allegory is a mode of interpretation... perhaps most likely to become dominant in times of danger and disruption rather than of stability. The more we need a supply of meaning to find our way through very difficult times, the more overtly allegories will be announced.* (1997)

de *Trento*, donde el autor transparenta a través de lo alegórico saberes que va tejiendo en sus narraciones, saberes que llegan de su propia cultura libresca y que deja entrever y edifica como un espacio dentro del espacio de sus novelas. En cuanto a la dimensión teatral, la alegoría y el texto dramático comparten una dimensión visual, que si bien es transmitida por palabras no por ello es menor su fundamental característica de construcción de imágenes. Este particular aspecto, esta particular relación deben ser tenidos presentes al abordar la lectura de los textos de Lamborghini, dado que explicarían al menos parcialmente, la recepción apreciativa de los lectores vinculados al mundo teatral.

Sobre alegoría y parodia en *Trento*

El uso de la alegoría, ya presente en *Un amor como pocos*, es en *Trento* aún más intenso. Sobre todo por el tema parodiado que tiene una ubicación temporal en los albores del Barroco en una Iglesia que siempre ha usado la alegoría como modo de transmisión del mensaje. En el Barroco convergen ambas circunstancias y Lamborghini se vale de este instrumento satírico para mostrar los intersticios de ese poder eclesiástico a su vez densificado por las apenas veladas referencias al poder de un gobierno de facto. Lamborghini ha sabido captar los elementos estereotípicos para hacer de ellos no el objeto, sino más bien el instrumento de sus sátiras.

La Alegoría como la palabra destinada a exorcizar un resto aun intacto (Benjamin, 1990: 219) nos pone en evidencia que una de las motivaciones más poderosas de la alegoría es la intuición de la caducidad de las cosas y el cuidado de salvarlas de lo eterno. La alegoría arraiga con más fuerza en la ruina, allí donde la caducidad y la eternidad entran más de cerca en conflicto. (1990:221)

Esto nos permite observar desde una nueva perspectiva el uso de la sátira de la alegoría, justamente en el abuso que hace el catolicismo de lo alegórico, que se vuelve parodiable, como cualquier texto estructurado por códigos muy socializados de distribución amplia, por lo cual su interpretación por parte de los lectores no trae aparejadas dificultades. Los hechos relativos a la tortura y esa contigüidad que poseen con el dogma religioso y en el siglo XX argentino con el discurso dictatorial, son lo que permite que la alegoría parodiada enfocada en el Concilio de época casi barroca, pueda acomodarse al presente de la escritura o al

menos a un presente cercano. La parodia de una alegoría es, en LL, el tomar fragmentos de un discurso alegórico, conocido por su contenido y/o su manera de estar estructurado, para ensamblar con ellos un discurso que une dichos fragmentos con fragmentos de otras circunstancias menos graves o de índole más baja, corporal, que , tal como dice Bergson, están en la base del humor y la risa. Y aun así “degradado”, sigue funcionando en *Trento* lo alegórico. El reemplazo del sentido previo, que ha sido borrado o maquillado, en vez de ser olvidado, se renueva. En ese aspecto se concentra una parte de la idea acerca de la literatura que tiene Lamborghini.

La alegoría, una vez planteada la relación de semejanza (por el contexto, por un leve detalle) habla del objeto accesorio, el que ha venido a reemplazar al objeto alegorizado. De ahí que para Lamborghini sea un instrumento tan útil, porque ese envoltorio ya posee en sí las características que tiene su propia escritura. La alegoría se apropia de un objeto, de un discurso y lo vuelve otra cosa, para poder seguir hablando de él. Lausberg (1998:401) observa por otro lado que más allá de las alegorías que son consideradas tales por el escritor, también hay alegorías que son recibidas como tales por el público o el lector. Es decir, ciertas alegorías son debidas a la interpretación de un posible lector futuro.

Al parodiar el instrumento retórico, Lamborghini lo hace doblemente: 1° Parodia el mismo instrumento. 2° Satiriza el discurso de quienes lo han usado hasta extenuarlo, la Iglesia en este caso. Con estos puntos construye entonces una compleja zona de densidad. Desde el primero desmonta un modelo literario que al ser estereotipo, es muy conocido por un cierto tipo de lector, a la sazón su modelo de lector. Desde el segundo evidencia el uso que se hace de los estereotipos desde el lugar hegemónico.

Como hemos dicho líneas más arriba, Lamborghini ha alegorizado ya en *Un amor como pocos* sobre una novela romana traducida por Juan de Valera. Si en esa novela teje su sátira a la sociedad argentina de los 90, en el caso de *Trento*, la escena es italiana pero las bambalinas están pobladas de argentinos. Se parodia el estilo alegórico de la Iglesia para satirizarla, pero se unen a la sátira fragmentos de diferentes referencias (Dictadura- Modelos literarios canónicos).

La dimensión del fragmento, de la cual tanto se ha hablado para las vanguardias, puede verse en los intentos de Lamborghini de trabajar la alegoría desde la parodia: En *Trento* se asiste a la ruina después del cisma, la ruina después

del gobierno de facto, la ruina de un modelo literario que a sus ojos está devastado. La alegoría que habilita y a la vez frustra el deseo de que la imagen sea transparente tiene como contraparte y en términos de lectura, la parodia de la alegoría de Lamborghini que reinstala lo que la vieja alegoría clásica impone al lector: el interminable deseo de transparencia y la eterna frustración de no hallar lo no dicho. Ciertas escenas estáticas de las didascalias, ciertos discursos didácticos de Procopius, ciertos usos fragmentarios de conceptos y discursos canónicos de la religión propician la imagen alegorizante en *Trento*. El montaje de los fragmentos por otra parte va más allá del sentido de ciertos pasajes y se vuelve estructural: cada capítulo de *Trento* es de un género diverso, en una alternancia sin pausa o excepción. Las características de la alegoría inducen siempre a la lectura vertical o paradigmática de las correspondencias en el eje sintagmático. El eje metafórico proyectado en el eje metonímico del sintagma, sin embargo, no da cuenta de la complejidad de la alegoría, dado que es ella misma metáfora y metonimia a la vez (Owens, 1980:320), y por ello se vuelve la mejor manera para entender las zonas de densidad que se plantean más adelante en este trabajo. De ahí la importancia que cobra la posibilidad de pensar la alegoría (aun parodiada) en la escritura narrativa de LL, en aspectos como la “confusión” de géneros, que está presente en las alegorías y que forma parte central en la propuesta de Lamborghini.

En los manuscritos estudiados y como sucede con frecuencia en cualquier borrador, la palabra que se descarta se oculta, conduce a la solución provisoria a través de los ínfimos indicios, pero también desoculta -en los vaivenes de sus bambalinas- las lecturas de un autor que, detrás del teatro de la escritura, se sostiene en los andamios de la teoría literaria y de la filosofía. A continuación se desarrolla el uso del anacoluto en la escritura de nuestro autor, en cuanto procedimiento que pone en acto aspectos de lo alegórico.

De la relación entre alegoría y anagogía

Se lee con frecuencia que la alegoría es el emblema del Medioevo. Esta afirmación tiene dos aspectos relacionados con el saber y la exégesis de los textos sagrados que en este trabajo extenderemos a los textos profanos. La alegoría no puede ser comprendida en plenitud sin imaginar al exégeta. Es decir, las

complejas imágenes encadenadas del procedimiento alegórico solo quedarían en un *flatus vocis*, en un mero recipiente vacío y en germen, si no fuera por su obligatorio complemento superador, la anagogía. En realidad, en principio, lo anterior se puede hacer extensivo a todo el hecho literario, pero lo especial es esa relación alegórico-anagógica que ya está planteada desde sus comienzos medievales como el texto que busca y necesita del lector. La alegoría se desarrolla gracias a la mentalidad alegorizante de los primeros padres de la Iglesia, aplicada a los más dispares campos del conocimiento, antes de que se afirmara una nueva mentalidad científica en occidente. El convencimiento de que el mundo creado es un como un libro escrito por Dios y que por ende todos los fenómenos pueden y deben ser interpretados como un signo de la realidad que lo trasciende, en una suerte de red alegórica que es la naturaleza, es algo que atraviesa el mundo occidental y de alguna manera permanece en el presente. Es allí, justamente, donde es necesario poner en paralelo la dimensión anagógica que se vuelve un complemento *sine qua non* para pensar, y sobre todo para leer, la alegoría.

En la exégesis medieval la anagogía es el método (y aquí surge otro aspecto a considerar: la dimensión fundamental del método interpretativo) que permite descifrar el significado espiritual de la Biblia. Es uno de los cuatro sentidos que Dante, como veremos a continuación, le da a la *Commedia*. Más allá de lo literal, moral y alegórico, lo anagógico se vuelve la clave que permite comprender lo oculto en la profundidad del poema.

Lamborghini lector de Dante

En sus novelas y colecciones de poemas, Lamborghini con frecuencia recurre a alegorías paródicas. Las trazas de una lectura asidua de la *Commedia* de Dante se observan en diversos planos de su escritura, desde citas breves de frases de la misma, hasta cuadros amplios y profusos de detalles en los que aparecen las zonas de densidad. Es habitual encontrar el origen de la noción de anagogía no solo en su etimología, la palabra griega "anagoghé", compuesta por ana (en lo alto) y por el verbo agein (conducir) sino también en el dístico de Agostino de Dacia que reza "Littera gesta docet, quid credas allegoria/ Moralis quid agas quo

tendas anagogia”¹⁸. *Quo tendas*, o hacia donde se va, hacia el lugar al que tiende el intelecto, gracias al texto leído.

Cuando Dante (1930) habla de los cuatro sentidos de la escritura el sentido anagógico es siempre el último. Y no solo en Dante. En eso puede seguirse que la anagogía es la causa final, el compendio de los otros tres sentidos de la escritura y hacia lo que tienden. En el *Convivio*, se lee que el cuarto sentido se llama anagógico, es decir –explica Dante- suprasentido (o sentido superior o sobrepuesto) (**sovrassenso**).

...y esto es cuando se explica según el significado *espiritual una escritura la cual, aun cuando sea verdadera en el sentido literal, por lo que se dice (**per le cose significate**) representa (**significa de**) a las cosas divinas (**superne**) de la gloria eterna, como se puede ver en aquel salmo (**canto del Profeta**; se trata del Salmo 113) el cual dice que con la salida del pueblo de Israel de Egipto, Judea se volvió santa y libre. Dado que si bien puede ser manifiesto que la historia es literalmente verdadera, es también verdadero el significado que se debe entender en sentido espiritual, es decir que, con la salida del alma del pecado, esta se vuelve santa y libre obedeciendo solo a sí misma (**in sua potestate**).*

Y explicando esto, debe estar siempre en primer plano el sentido literal, siendo este el que incluye a todos los otros, y sin el cual sería imposible e irracional ver los otros, sobre todo el alegórico.¹⁹

Si nos detenemos por un momento en el término con el que inmediatamente Dante intenta aclarar lo anagógico vemos que se trata de algo agregado, algo que está por sobre los otros sentidos²⁰, y que de modo indudable ya

¹⁸ “La letra enseña los hechos, la alegoría lo que debes creer, el sentido moral lo que has de hacer, y la anagogía a lo que has de tender”

¹⁹ Es mi traducción del siguiente texto “*Lo quarto senso si chiama anagogico, cioè sovrassenso; e questo è quando spiritualmente si sponne una scrittura, la quale ancora [sia vera] eziandio nel senso letterale, per le cose significate significa de le superne cose de l’eternal gloria: si come vedere si può in quello canto del Profeta che dice che, ne l’uscita del popolo d’Israel d’Egitto, Giudea è fatta santa e libera. Che avvegna essere vero secondo la lettera sia manifesto, non meno è vero quello che spiritualmente s’intende, cioè che ne l’uscita de l’anima dal peccato essa sia fatta santa e libera in sua potestate. E in dimostrare questo sempre lo litterale dee andare innanzi sì come quello ne la cui sentenza li altri sono inchiusi, e sanza lo quale sarebbe impossibile ed irrazionale intendere a li altri, e massimamente a lo allegorico.* En :Dante, *Convivio*, **II, cap. 1**

²⁰ Maria Adele Garavaglia dice en su introducción a la *Commedia* que en “**el plano literal** el poema describe un viaje al más allá, desde el viernes santo del 1300, el Año Santo del Jubileo dictado por el papa Bonifacio VIII.

En **el plano alegórico** el poema describe simbólicamente el recorrido del alma desde la "selva" inextricable del pecado a la salvación. Dante ha tratado de mostrar el estado de perdición en el que se encuentra la humanidad de su tiempo, privada de las guías fundamentales del papa y el emperador, puesto que el primero abusa del poder temporal y el segundo no lo ejerce con suficiente rigor.

pertenece a la relación entre lectura y escritura: por eso es *sovrasenso*, supra sentido. Dante, en su “Lettera a Cangrande”, escrita alrededor de 1316, coincidente con el año de la redacción del “Paraíso” según los dantistas, complementa el sentido del *Convivio* deteniéndose justamente al comienzo en el sentido de considerar su *Commedia* como *polisensa* o de sentido múltiple. En realidad sobre los cuatro o tres sentidos de la biblia se estudiaba desde hacía siglos. Santo Tomas de Aquino en su *Quodlibet* (pero también en otros de sus textos) estudia los mismos, entre ellos lo anagógico²¹. Explica Dante:

[...]

[7]. Para aclarar lo que estamos por decir es necesario saber que no es uno solo el sentido de esta obra: más aun, esta puede ser definida como *polisensa*²², es decir dotada de varios significados. En efecto el primer significado es el tomado de una lectura al pie de la letra. El primero se define como *significado literal*, el segundo, de tipo *alegórico, moral o anagógico*. Y tal modo de proceder, para que resulte más claro, puede ser analizado a partir de estos versículos: “Durante el éxodo de Israel de Egipto, la casa de Jacob se separó de un pueblo extranjero, Judea se volvió un santuario e Israel su dominio”. Si observamos solamente el *significado literal*, estos versos parecen referidos al éxodo del pueblo de Israel de Egipto, en tiempos de Moisés; pero si observamos el *significado alegórico*, el significado se corre hacia nuestra redención por obra de Cristo. Si miramos el *sentido moral*, comprendemos la conversión del alma desde el luto miserable del pecado a la Gracia; el *sentido anagógico* indica, finalmente, la liberación del alma santa de la servidumbre de esta corrupción terrenal, hacia la libertad de la gloria eterna. Y aunque estos significados místicos sean llamados con denominaciones diferentes, en general todos pueden ser llamados alegóricos, porque provienen del sentido literal, es decir, histórico. De hecho, alegoría viene del griego *alleon* que, en latín, se pronuncia *alienum*, vale decir *diverso*.

Esta carta de Dante, quien en su afán de instruir y formar a su lector ideal, ejemplifica y da etimologías, nos permite ver puesta en acto la anagogía en cuanto complemento necesario, como interpretación liberadora puesto que lleva a la comprensión del mensaje último. En el caso de Lamborghini, la cuestión

El **sentido moral** emerge en las consideraciones sobre el hombre que están sembradas a lo largo del poema; en muchas oportunidades Dante invita al hombre a resistir a las tentaciones, a reforzar la voluntad sobre el instinto, a confiar en las Sagradas Escrituras y a rechazar la corrupción, a no ceder ante las tentaciones de la riqueza.

El **sentido anagógico** se refiere sobre todo a las citas bíblicas y a la simbología que estas contienen, la cual ayuda al alma a elevarse.” (Garavaglia, 2004)

²¹ De Lubac, 2006, en su capítulo “La novità di San Tommaso” pag. 353 y ss.

²² Polisema (en el original, “sensus... polisemos”).

anagógica ahora pensada como clave y método de lectura, no está dirigida a la espiritualidad ligada al catolicismo, sino a la política. A lo largo de los manuscritos de *Trento*, la espiritualidad se ha vuelto una máscara que mezcla el lenguaje sacro y profano y que oculta un extenso ejercicio de reflexión sobre el derecho al disenso, a la tolerancia, a las tiranías de cualquier tipo.

Si la clave para interpretar la *Commedia* se encuentra en un pasaje del *Convivio* (II, 1) en el cual Dante asevera que una obra puede ser considerada bajo los cuatro aspectos, o "sentidos", es sobre todo el sentido anagógico (sentido místico de la sagrada escritura encaminado a dar idea de la bienaventuranza eterna) el que presenta interés en este trabajo. Es necesario entonces prestar atención a la anagogía para pensar la interpretación superadora, profundizadora, y sobre todo pensar las relaciones que se establecen en un texto entre alegoría y anagogía, desde los comienzos de la tradición judeo cristiana. La anagogía en el caso de LL, decíamos, es un camino que no lleva a la Divinidad sino a la conciencia política, y un medio expresivo en el uso distorsivo del lenguaje y del humor. Es curioso el juego lamborghiniano entre alegoría y anagogía en *Trento*, en cuanto hay una parodia de lo anagógico, pensado esto último en el sentido más estricto de las exégesis cristianas de las Escrituras. Y no es casual que Lamborghini utilice estos procedimientos en forma paródica en *Trento*, ya que esta obra es una exégesis paródica de las *Escrituras* en algunos aspectos y una revisitación del dogma católico, tal como fue llevada a cabo por todos los Concilios, además del Concilio tridentino. Si la antigua frase bíblica dice que *En el principio era el Verbo*, la escritura lamborghiniana, al poner en acto la distorsión de la palabra modélica, es su transformación: *en principio fue la parodia/ reescritura...*

Con ese gesto de reescribir otros textos ajenos o propios, se inaugura a sí mismo como lector atento y comprometido. Sin llegar a hablar de una intención de autor que poco importa a la hora de una lectura crítica geneticista, podemos sin embargo rastrear esa búsqueda de un lector que de alguna manera lo emule: un lector activo y despierto. Del mismo modo en que Eco y Calvino -entre tantos otros- reflexionan acerca del lector modelo y se preguntan para quién se escribe (sobre todo en *Obra abierta* de 1962 y *Punto y aparte* de 1980 respectivamente), puede verse la reflexión sobre el hecho literario y sobre la lectura en los manuscritos de *Trento*. Podemos, pues, ir ajustando un hipotético género para

Trento: alegoría paródica como viaje desde un presente de la escritura caracterizado por la corrupción y el desorden financiero y con el fantasma de un gobierno militar culpable de actos de lesa humanidad, hasta un tiempo paralelo, igual pero diferente (ese *alleon* explicado por Dante) diría el mismo Lamborghini, donde el llamado “proceso militar” está representado por la Inquisición, donde las torturas son las mismas, y los torturados, las voces disonantes con respecto a las voces oficiales de dos períodos de la historia que en común tienen el aspecto represivo y dogmático. La racionalidad de la alegoría concuerda con la conciencia de la construcción del artefacto que tiene Lamborghini. Es decir, la alegoresis es un proceso que construye una poderosa imagen, una zona de densidad de sentidos que se percibe no solo en el texto editado de *Trento*, sino sobre todo en sus pre-textos²³. Estos muestran el proceso de construcción y permiten observar cómo ciertos pasajes se estructuran del mismo modo que la figura retórica a la que hacemos referencia. En efecto los manuscritos de *Trento* tienen en su incipit, como se recordará, una zona que bosqueja algunas concepciones básicas sobre la noción de “lector”. Lo que venimos diciendo nos permite poner en diálogo la anagogía y la zona de densidad.

Anagogía y zonas de densidad

A partir de los cuatro sentidos que da Alighieri podemos profundizar en el concepto de zona de densidad. En realidad el sentido central es el plano alegórico, como procedimiento constructivo, del cual parten -tanto en Dante como en Lamborghini- los otros sentidos, que vienen a conformar una zona densa de significaciones. Una línea de lectura une la obra medieval crítica de un mundo políticamente complejo como el florentino representado por un infierno donde los hombres purgan pecados políticos y de otra índole, y la obra contemporánea de Lamborghini, que a partir de la composición alegóricamente paródica del Concilio de Trento muestra y oculta en una misma zona de densidad el momento argentino de la dictadura militar.

²³ Es decir, al conjunto intervenido y ordenado por un investigador de los documentos prerredaccionales y redaccionales aquí representados por los manuscritos de *Trento*.

Como hemos visto más arriba, Dante escribió largamente sobre el tema de la anagogía (en el *Convivio*, en cartas personales a conocidos y personas emcumbradas) y sobre la importancia de la interpretación, siempre – hay que recordarlo- en la estela de los padres de la Iglesia y de los antiguos exégetas de la Biblia. Es decir, en dichos escritos se evidencia la preocupación dantesca por el lector de su complejo y delicado instrumento literario.

Lamborghini como lector de la *Commedia* corresponde al perfil moderno que Dante podría haber imaginado. Se trata de un atento lector que se preocupa a su vez por aquel que recibe su escritura y reflexiona a menudo acerca de las aptitudes y del rol fundamental que en el hecho literario posee una interpretación comprometida. Si la anagogía en Dante está estrechamente relacionada con la alegoría, podemos pensar que la nueva anagogía de Lamborghini se relaciona con ese también delicado instrumento literario que es la parodia y todos los procedimientos adláteres que ayudan en su composición y que el escritor argentino utiliza con profusión. Eso implica pensar alegoría y parodia como artificios que deben ser decodificados, desocultados por una interpretación anagógica, en un tipo particular de lectura: si la anagogía dantesca de tradición judeo-cristiana (la Biblia leída con fines de elevación espiritual en la tradición judía, fines retomados por los cristianos en los mismos términos) busca la elevación del alma, la neo-anagogía lamborghiniana propone una superación de la percepción tradicional que poseemos de las bases políticas de toda acción humana.

Como señala Domínguez Caparros al hablar de interpretación medieval (1993) esa búsqueda del sentido oculto es una práctica generalizada del proceso de desciframiento de un texto o fenómeno: la adivinación y la interpretación de los sueños. El antiguo juego de la adivinanza, que en un principio está relacionado con lo sagrado, en la literatura se convierte en interpretación del texto, sin dejar de ser juego.

El proceso de creación que ponen de manifiesto los manuscritos de *Trento* está en directa relación con lo propuesto más arriba. En ellos se ve el camino de ocultamiento en un ropaje colorido de las consignas que se prefija el autor al comienzo de su escritura. Volvamos un momento al epígrafe baudelairiano citado al comienzo, tal vez el más significativo y condensado:

Trento
(novela teatral)

Sí señor; he nacido para cómico.

Eugenio Cambaceres/Pot- pourri

~~A ud. Lector, para esta lectura lo despierte~~

~~Al aburrido lector, mi semejante, mi~~

~~hermano~~

Se trata del inicio del relato y del cuaderno inaugural. Allí puede verse condensado el universo lamborghiniano en cuanto a escritura y en cuanto al lector ideal. En el mismo se observan tres epígrafes tachados de manera progresiva (*Sí señor; he nacido para cómico./Eugenio Cambaceres/Pot- pourri /A ud. Lector, para esta lectura lo despierte/ Al aburrido lector, mi semejante, mi /hermano*), en los que se concentra no solo el procedimiento principal lamborghiniano, el del humor, sino también la actitud esperada del lector y sobre todo la “identidad” entre lector y escritor, asumiéndose como semejante fraterno e ideal. El relato irá construyendo “cuadros” que de alguna manera ponen a prueba al lector por diversas vías. Lo que hemos llamado zona de densidad es una de ellas. Lo escrito se vuelve un conjunto de planos tangentes que terminan remitiendo al “despierto lector” a múltiples sentidos.²⁴

La alegoría y la mirada: la dimensión teatral y el espectador/lector.

En Dante, a través de la alegoría literaria, las imágenes que se describen profusamente muestran siempre y al menos, dos sentidos: lo descrito y otra cosa siempre fuera de plano, siempre objeto de un deseo lector que no se satisface del todo. Algo similar sucede con la zona de densidad que nos interesa subrayar en Lamborghini. Para ello, hay que tener en cuenta la dimensión de la teatralidad y la composición de cuadros: se trata de aspectos que comparten sus obras narrativas, sobre todo *Trento*, con los “textos dramáticos”, en cuanto a didascalias o préstamos de formatos escénicos. La propuesta del escritor argentino, de esta manera viene a profundizar la dimensión anagógico-política. El lector espectador

²⁴ En mi tesis “El margen como lugar de producción en la narrativa de Leónidas Lamborghini: los manuscritos de *Trento*” se desarrollan algunos ejemplos, como el de la página de los manuscritos dedicada a los hermanos ficticiales Eusebio y Eustaquio, que por indicios marginales puede leerse como referencia a los hermanos Dostoievski, a los hermanos Karamasov, a los hermanos Lamborghini y a los hermanos en la fe de la Madre Iglesia, los referenciales Eustaquio y Eusebio.

ve multiplicados los frentes de lucha con el texto, o dicho de otra manera, la interpretación del texto se vuelve enseñanza, no solo de lo narrado sino también de las infinitas posibilidades del texto proteico, *polisenso* diría Dante, que se ofrece a la lectura/*espectación*, en un camino posible hacia la elevación no ya religiosa sino estética, como un aspecto de la gran actividad humana: la política.

La escritura lamborghiniana juega permanentemente en un territorio entre opuestos. Hay un constante aproximarse a lo oximorónico y esta figura retórica nos enfrenta como lectores a un fenómeno complejo en el que el autor se ha cimentado durante décadas. La imitación burlesca que es la parodia en realidad lleva a completar el sentido alegórico que utiliza Lamborghini, dado que en efecto a menudo en su escritura está refiriéndose a otra cosa en el plano de lo que podríamos llamar la fábula, de ahí las zonas densas de su obra que desembocan en la parodia de un modelo no solo en cuanto a contenidos sino también en los aspectos formales. Con respecto a la alegoría y su relación con lo anagógico el rol que le toca al lector/ espectador es central. La alegoría necesita de la colaboración activa del receptor dado que hay un universo de conocimientos necesario para comprenderla. Lo mismo sucede con la parodia, la cual es imposible de identificar o captar de modo fehaciente si no se conoce el modelo parodiado. El “cantar paralelo”, la etimología preferida por Lamborghini cuando habla del procedimiento paródico, es de larga data. Los antecedentes de la alegoría paródica en Lamborghini se encuentran desde el comienzo en su escritura narrativa, con los cuadros de *Un amor como pocos*. Sin embargo una mirada más cercana a su producción poética muestra ese uso también en sus poemas. La cuestión debe ser, sin embargo, analizada teniendo en cuenta que muchos de los poemas de este escritor son narrativos. Ese alegorismo indefinido que transita sus relatos hasta llegar a *Trento* ha de ser comprendido en su dimensión paródica. Gracias a esa comprensión, el lector de *Trento*, se ve estimulado a la reflexión sobre los problemas atisbados en el relato. Es allí desde donde se puede partir para pensar la complejidad de situaciones en apariencia sencillas del último de sus relatos. Esta construcción es la base de la relación que establece el texto con su lector, esperando de él la participación activa, como ya hemos dicho.

Desescritura y anacoluto

Siempre he dicho que se ve más la rama en el tronche que en la rama entera.

Leónidas Lamborghini

A partir de algunos ensayos sobre literatura y de entrevistas de Lamborghini se perfila una particular percepción que el escritor tiene acerca del anacoluto: algo que se deja por decir²⁵. Esta manera de pensar dicha figura se centra en la dimensión del lector, no solamente su lector modelo, sino sobre todo él mismo como lector. Es decir, su actividad lectora es siempre una lectura *sospechosa* por un lado, y, por ello, una lectura creativa. La sospecha de base con la que lee los textos modélicos le permite la creación de espacios de posibilidades, zonas densas, selvas de sentidos, que proliferan y renuevan lo leído. Se ve con claridad en lo que afirma en el siguiente fragmento de entrevista:

El solicitante lanza consignas, ha leído a Marx, a Perón, a Dante, Baudelaire, Discépolo, los poetas gauchescos y todo eso es una mezcla explosiva para él. Su cabeza no da para hacer una síntesis. Habla como puede, a balbuceos, a tartamudeos. Ahí empieza la utilización de un recurso, el anacoluto, que es dejar la frase por la mitad, pensando que al podar ahí toma más fuerza que si le ponés la información. Siempre he dicho que se ve más la rama en el tronche que en la rama entera. En el poema clásico se pasa sin transición a que la musa ayude al poeta, tanto en Homero, como en Dante y en Hernández, pero acá se establece una tensión porque se le niega virtud, en el sentido de poder. (Entrevista de Frieria a Lamborghini en *Pag. /12* del 20 de junio de 2008)

En otras entrevistas vuelve con insistencia sobre el tema y dice que para el que reescribe, “lo nuevo es el modelo leído de una nueva manera” (Lamborghini, 2010: 118) y sobre todo que es la lectura la que desescribe el modelo y la reescritura lleva la desescritura a la acción. (Ídem: 118)

La desescritura, la instancia de la lectura que desescribe, genera un borramiento de lo escrito y por eso mismo un espacio vaciado (y no vacío) en el que han quedado trazas de la invasión. Esta intrusión parece adquirir la forma de

²⁵ “En ‘Eva Perón en la hoguera’ se practica constantemente un recurso que yo llamo de corte, de tronche, Jitrik me recordó que se trata del anacoluto. Se deja algo por decir. Yo digo que eso que se deja por decir, eso omitido, toma más fuerza que si fuera dicho. Punto de tronche: se ve más la rama en el muñón que la rama entera”(Cfr. Lamborghini 2010: 120)

lo que podemos representar como haustorios²⁶. Tal vez lo más interesante como metáfora de los procesos lamborghiniños sea lo que acontece en el anfitrión de estas raicillas, cuya pared celular se modifica en la zona invaginada por la adherencia de las mismas, y en su interior se producen cambios mayores que afuera. Hay un control por parte del invasor por sobre su anfitrión. Me imagino que la desescritura lamborghiniña es un haustorio que modifica por completo su modelo. En todo este proceso la lectura es enzimática, ya sea de parte del escritor, como de parte del lector posterior. Este tipo de relaciones son las que se alojan en la zona de densidad.

Anacoluto, apropiación y reescritura

Si revisamos el modo en que Lamborghini construye el anacoluto se verá cómo, a partir del procedimiento de tronche, de corte sintáctico, monta sus reescrituras. Lo que se deja por decir sigue estando allí y deja una marca en la sintaxis dislocada, en esa virtualidad de la ausencia que coincide con lo que he llamado zona de densidad, opera el anacoluto.

Para evidenciar la desescritura, que es un desmontaje y una posterior escritura, a menudo recurre Lamborghini al anacoluto. La ruptura de la sintaxis en su poesía y su prosa, la frase desequilibrada que se produce al quebrar la secuencia lógica a través la ausencia de términos gramaticales necesarios, es una inconsecuencia consciente, un procedimiento. Lo anómalo de las frases consiste en la interrupción justo antes del término que normativamente corresponde y en la irrupción del punto o el punto y coma. La detención del pensamiento “justo antes de”. Ese vacío producido por este tipo de anacoluto genera un espacio al desmontar (deconstruir si se quiere), el discurso modélico. En ese sentido vemos que la apropiación traductora de la reescritura funciona como propone Derrida en los procesos generales de la deconstrucción.

¿Cuáles son las relaciones entre el anacoluto y el “Modelo” que Lamborghini reescribe? Este interrogante nos lleva desde la preparación del

²⁶ Algunos hongos parásitos tienen una pequeña parte de sus hifas modificadas en forma de haustorios, del latín *haustus*, de *haurire*, beber, extraer, que funcionan como absorción en los tejidos del organismo anfitrión. Secretan enzimas digestivas que degradan el material orgánico a compuestos simples que pueden ser absorbidos por el haustorio.

procedimiento que utiliza en la escritura a la dimensión de la lectura de esos modelos con características de cliché y estereotipo. La percepción de que siempre hay un anacoluto, tal como él lo redefine, en todo texto, le permite *espaciar*. Usamos aquí el verbo en el sentido de crear espacio, pero también puede extenderse a los sentidos de *espaciarse*, como verbo reflejo, al espaciarse dos textos, donde lo que queda en el medio es una zona densa de sentidos. Lo que se ha dejado por decir, anacoluto, cobra fuerza también desde esa lectura sospechosa de LL, que des describe leyendo no solo lo leído, sino también lo intuido en esa lectura. Un ejemplo muy particular es el de *Un amor como pocos*, reescritura (confesada en la misma novela) de *Dafnis y Chloe*, de Longo. La versión de Lamborghini cita un prefacio de Juan de Valera, en el que confiesa él también que ha eliminado los detalles inadecuados o inconvenientes. Ese paratexto, es tal vez para Lamborghini más importante que la novela misma²⁷. El regodeo de lo no escrito, de lo cancelado, le permite la reescritura en esa clave.

Hay en el anacoluto un juego que va de la reticencia a la resistencia. La reticencia como una manera de la contención en el esconder alguna información, pero también en tener una lectura sospechosa, en la que lo leído no es creído totalmente, es puesto en tela de juicio, es releído de manera diferente, en una dirección diferente y divergente. El significante adquiere por la sola lectura un espesor, una densidad nueva. Justamente por eso la reticencia es un modo de la lectura y de la resistencia. Actuar sobre los modelos e intervenirlos es poner en marcha su concepción de la escritura como máquina de guerra.

Tangencia versus intrusión.

La tangente toca, roza, arrastra una capa de la superficie. Es una de las tantas formas de la cita. Tangenciar con el modelo es tomar un fragmento epitelial de él, respetándolo en su forma sin desarmarlo, para seguir el camino que las rectas de la escritura proponen. Un plano tangente tiene (en cuanto formado por infinitas rectas) una gran densidad, de sentidos, de direcciones posibles.

²⁷ Dice Valera: "Una gran contra, fuerza es confesarlo, tiene, por cierto, *Dafnis y Chloe*: el realismo de sus escenas amorosas, y la libertad, que raya en licencia, con que algunas están escritas; pero sirva de disculpa que lo que en *Dafnis y Chloe* pueda tildarse de licencioso no es en el fondo perverso, y si algo de esto último hay en el original, lo hemos cambiado o suprimido." (1887:4)

La intrusión en cambio, quiebra la superficie redonda de un modelo afirmado y va a la búsqueda del caos interior y anterior de donde proviene la forma acabada y consolidada. La intrusión lamborghiniiana busca el modelo para desmontarlo, analizarlo, descomponerlo en fragmentos que desde ese momento pierden la estabilidad que habría podido tener la cita tangente. La cita intrusiva rompe la frase para dejar la herida, el muñón que muestra el vacío que es en realidad un vacío con marcas de que algo que ha estado allí ha sido violentado y desarmado. De allí la importancia que adquiere la huella en la actividad de la lectura. Los textos de LL, cualesquiera ellos sean, reflejan en la escritura esa actividad de lector previa, que prevé un lector consciente del tronche, de la herida de lo borrado y reescrito.

Entonces: Intrusión y anacoluto. ¿Cuál es la relación entre ambas dimensiones? En realidad se trata solo de niveles de generalización. Si la intrusión quiebra el modelo, el anacoluto quiebra la sintaxis. Vale decir: La intrusión es un concepto general, una actitud de lectura, previa a la escritura y el anacoluto, con la concepción *sui generis* de LL, la aplicación de la intrusión como procedimiento en la escritura.

Teatro y humor: las normas y las series (Bergson, Eco, Deleuze)

Ahora desapéguese, asista a la vida como espectador
indiferente: muchos dramas se volverán comedia.

Bergson, en *La Risa*

En su texto ensayístico sobre la gauchesca (2008), Lamborghini recurre más de una vez al concepto de serie. Se trata, en apariencia, de una serie sucesiva y cronológica en la que se inscribe una manera de narrar a partir del humor y la parodia como la de los gauchescos desde Hidalgo. Sin embargo algunos pasajes en ese ensayo muestran el concepto con mayúscula, la “Serie”; es el mismo tratamiento que aplica al término Modelo, en el sentido de estereotipo literario, blanco de sus reflexiones a lo largo de su vida. En dichos ensayos, tienen un lugar central el humor y los procedimientos paródicos a los que recurren los escritores de la gauchesca del siglo XIX. Hidalgo, Ascasubi, Del Campo, Hernández, se comentan, se transcriben (de la misma manera que Dante lo hace en su *Convivio*) y son reescritos, dado que Lamborghini vuelve a narrarlos además de copiar algunos pasajes de las obras que analiza.

El escritor relee a estos poetas centrado en la risa que observa no solo como elemento de una estética, sino también como una política: la risa-poder contra el poder político-cultural, que “responde a la distorsión con una distorsión multiplicada por la sátira”. La risa, entonces, preside toda la Serie y es lo que le da “unidad en la diferencia”, y está entramada en los versos de lo que Lamborghini

define como un arte bufonesco expresado por una “lengua-disfraz” que es justamente una lengua organizada alrededor de una risa compleja dirigida a un lector que comprende su poder supresor del contrario (Lamborghini, 2008: 13-17).

En la última página del segundo cuaderno de los manuscritos, se pueden leer unas curiosas cifras referidas a las fechas de nacimiento y edades de los autores gauchescos (Doc. 163) seguidas por algunos pasajes del Santos Vega de Ascasubi. Si, como ya hemos escrito en otra parte (Repetto, 2012:89), pensamos los márgenes de los manuscritos como un *escritorio* donde el poeta deja a la vista las reflexiones que considera como un marco para su escritura, no es tan sorprendente ver cómo todo el relato está enmarcado en la propuesta escritural de Lamborghini. En efecto, los manuscritos de *Trento* inician con los epígrafes sobre la parodia (doc. 005) y se cierran con una inmersión en un eje temporal de fechas que son en sí mismas una serie.

Son justamente estos los elementos que permiten llevar a cabo los procedimientos -como el corte sintáctico (en el plano formal) o el sarcasmo (en lo semántico) - en *Trento* construyen esta lengua disfraz. La lengua-disfraz no es sino una de las maneras del simulacro, en el sentido platónico con el que Deleuze (véase 2002b y 2005) reafirma su característica de subversivo: Lamborghini lo condensa en la risa que se enfrenta al poder. Para explorar este aspecto adentrémonos por un momento en las tradicionales aproximaciones que hacen Bergson y Eco.

Bergson comprende como cómica “toda situación que pertenece a dos series de hechos absolutamente independientes y que puede ser interpretada contemporáneamente en dos sentidos completamente distintos (Bergson: 115) y pasa del plano del emisor al del receptor para justificarla. El receptor espera *una* conclusión cognoscitiva y en cambio se le ofrece *otra* conclusión cognoscitiva. Se produce un cruce de series, y es por eso que “toda situación es cómica cuando pertenece a dos series de hechos absolutamente independientes y se puede interpretar a la vez en dos sentidos totalmente distintos”(Bergson:115).

En Lamborghini esos cruces de series no excluyen nada, es decir no se trata de una cosa u otra, sino una cosa y la otra. Más que una interferencia de series, hay una yuxtaposición, pero lo más interesante es la distorsión que esa yuxtaposición genera. Vale decir: Bergson ya delimita una zona densa en esa interferencia de series, que produce una distorsión en la percepción/ recepción. De

manera que la risa no es un hecho casual y no lo es, definitivamente, en toda la obra de Lamborghini. Por el contrario las zonas densas suelen ser risibles justamente porque las interferencias de elementos que vienen de universos/series diferentes están presentes en ellas; la risa y el reconocimiento de las relaciones se producen en el lector que conoce la obra original y logra encontrar los puntos de unión. Tal vez en esto está lo nodal de la escritura de Lamborghini. Lo equívoco, lo ambiguo sirve a esa construcción y esa construcción de zona densa a la vez vuelve ambivalentes los términos usados en ella. La lógica de la ambivalencia, que pensada desde el humor significa que el espectador también es actor y partícipe, adquiere un enorme espacio en *Trento*. Esa lógica es otra de las zonas de densidad de la obra, cuyos manuscritos muestran la premisa, luego borrada, de toda la escritura: El lector-espectador debe tenerse en cuenta, debe ser despertado, debe participar en la construcción del relato, pero también, para ser justamente una zona densa, esta lógica se encuentra diseminada a lo largo de escenas, canciones o noticias históricas; por un lado, en la composición de personajes que son críticos de sí mismos, seres fisurados. Por el otro, la ambivalencia es también ese foco puesto en los bufones, y otros seres defectuosos, risibles, tragicómicos, que a su vez miran a los jerarcas eclesiásticos y a la institución religiosa puesta en crisis.

Bergson observa con particular atención en los mecanismos del humor, la mascarada o el disfraz y en la naturaleza “mecanizada”. La mecanización de los rituales, la burocratización de lo que en un principio ha tenido que ver con el ámbito de lo mágico, es por excelencia un mecanismo cómico. En esta burocratización se inscribe el otro gran procedimiento lamborghiniano, el de la repetición que, como numerosos críticos han visto, se produce a nivel sintáctico. Sin embargo el asunto es más complejo de lo que parece. Se trata de una repetición a veces de estructuras, otras de palabras, de sílabas, que en realidad trabajan *del mismo modo que los mecanismos de lo cómico*, pero abocados a lograr otros efectos, relacionados con lo que Lamborghini ha llamado el *horrorreir*. Bergson al hablar de la “ilusión cómica” piensa en ella como de la misma materia que la ilusión del sueño. En la lógica que preside lo cómico se hallan todas las particularidades de la lógica onírica. Entre los “razonamientos que nos hacen reír” existen para Bergson las *obsesiones cómicas* que también se acercan a las obsesiones de los sueños. Se trata de esas imágenes que se repiten en

sucesivas ensoñaciones, y que según el autor pueden encontrarse también en el teatro y la novela y que funcionan como los estribillos de las canciones que “se repiten , con obstinación, siempre iguales al final de todas las estrofas y siempre con significado distinto” (1985: 64). Esto es, en nuestra opinión, sustantivo para entender uno de los mecanismos centrales de la escritura de Lamborghini: la repetición. Lo repetido en varios niveles (sílabas, estructuras sintácticas, historias narradas) es estructurante y puede ligarse perfectamente a la zona de densidad que proponemos, dado que la repetición densifica el sentido.

Otro aspecto a tener en cuenta y muy relacionado con la cuestión de lo que vuelve es el del doble. Permítasenos²⁸ recurrir al *Trésor de la langue française*, que en su acepción b) del concepto de doble, aclara: “Avec l'idée d'identité; *double* indique la présence de deux choses, deux éléments identiques ou analogues qui forment parfois un tout indissociable”²⁹ y a *Le Petit Robert* que en su segunda acepción dice: "que tiene dos aspectos, de los cuáles solo uno es revelado". Estas facetas son las bases para la zona de densidad, aunque en el caso de Lamborghini a menudo la zona densa puede implicar varios “aspectos” o sentidos reconocidos. El juego con “lo” doble y con “el” doble, adjetivo y sustantivo, es una constante en toda la obra del autor, a veces explicitada como en *La experiencia de la vida* o puesta en escena como en *Trento*. Así nos encontramos en un nivel con los varios pares de hermanos y con los dobles prelados como personajes, y por otro lado con la ambivalencia en la construcción de los diálogos, donde los personajes pierden carnadura para ser simplemente un “uno” o un “otro”, apenas una voz que se repite. Es decir, Lamborghini explora las múltiples posibilidades de lo doble y del doble de un extremo a otro: desde el trabajo con la personalidad de seres contrapuestos y sin embargo relacionados uno con otro (como en la definición del *Trésor*, “dos elementos idénticos y análogos que forman un todo indissociable”) hasta la multiplicidad voluntariamente indiferenciada de otro. Lo doble tiene además una función regente en su escritura. Se trata, como se ha intentado evidenciar no solo en este trabajo sino en el de muchos otros críticos, de una profunda relación entre lo modélico y su parodia.

²⁸ En el DRAE se consignan veinte acepciones, casi todas como adjetivos. De ellas solo vale la pena destacar la dieciocho que se registra como germanismo: “Hombre que ayuda a engañar a alguien”.

²⁹ Con la idea de identidad; doble indica la presencia de dos cosas, dos elementos idénticos o análogos que forman a veces un todo indissociable (mi traducción).

Veamos la propuesta de Eco -en “Lo cómico y la regla” en *la Estrategia de la Ilusión* (1999:164)- que es adecuada para explicar lo acontecido en *Trento*, no solo en cuanto historia sino en el dispositivo. Eco dirá que las tragedias explican la regla y justifican la transgresión de alguna manera. Todo relato que no explique la regla, modélica, no será más que comedia. En el caso de *Trento* esto sucede cuando se omite cuidadosamente hablar con seriedad del Dogma Católico. En realidad hay una reescritura paródica del Dogma (que puede ejemplificarse en las escenas en las que el obispo se lo explica en calzoncillos y sobre la cama a su joven amante) y entonces lo grave del tema queda en segundo plano y degradado. Lo mismo sucede en las escenas de la hoguera. Tomemos como ejemplo las ocasiones en donde, justamente aparece la palabra *hoguera*: toda vez que ello sucede está sometida a procedimientos de repetición, de inclusión en series, de juegos de palabras, de figuras de pensamiento como los retruécanos o paradojas. Eso quita gravedad a lo atroz. Detalles grotescos engarzados en un contexto en donde aparece la hoguera son bastante comunes. Tal es el caso del niño Beppo, hijo del verdugo, que ensaya la profesión del padre destripando un ratón o Gógolo (deformación probable de Gogol) el carnicero que blande su cuchillo para amedrentar a quienes le impiden tener una buena vista sobre el martirio. En dicha escena, que entra en la narración *in media res*, en una expectativa que evidencia la esencia espectacular de esa muerte, todo se tergiversa desde esa mirada.

Por último, y nuevamente en referencia al humor, no puede soslayarse la presencia entre las lecturas de nuestro escritor de *Memorias del subsuelo* de Dostoievski, en la que se ve con claridad una tesis estética que Lamborghini retoma y reformula. La parodia de movimientos literarios, la negación de lo bello por lo bello, la transgresión de reglas canónicas y sobre todo el horrorreír ante el sufrimiento. Comparemos dos frases de ambos autores, la primera es de Lamborghini la segunda de Dostoievski. Pero podría perfectamente haber sido viceversa.

...viendo en lo cómico lo trágico y en lo trágico, lo cómico.
(Lamborghini, 2010: 69)

Por supuesto que bromeo, mis amigos, y me doy cuenta de que mis bromas son frágiles. Pero no es posible reírse de todas las cosas. Quizás bromeo entre dientes. (Dostoievski, 2004:48)

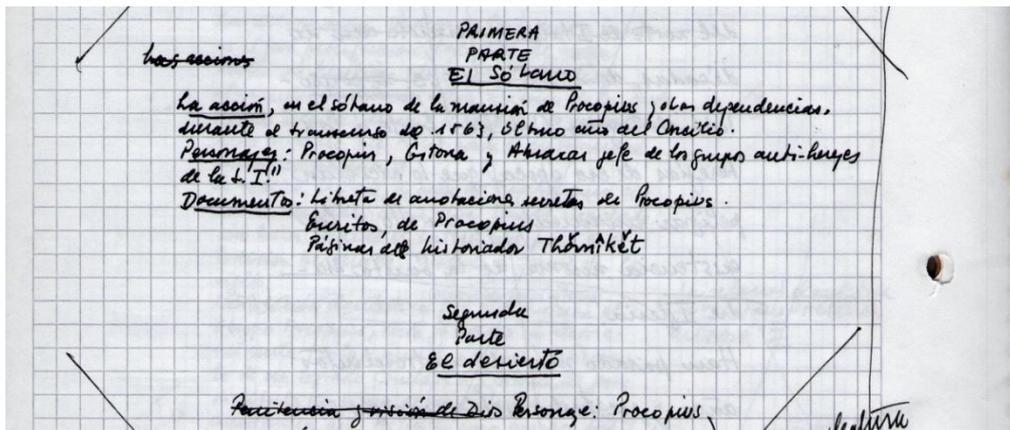
Ensayar (acerca de) la obra

A lo largo del trabajo que Lamborghini llevó a cabo con la escritura, la dimensión ensayística ha tenido una fuerte presencia. No solo en las novelas como *Un amor como pocos* o *La experiencia de la vida*, (donde hay todo un desarrollo reflexivo sobre las relaciones entre tragedia y comedia) sino también en los poemas en los que algunos versos se presentan como verdaderos aforismos. Por otra parte, algunas de las ediciones de sus libros son prologadas por él mismo. En esos escritos preliminares pueden rastrearse los conceptos rectores. Si en *Carroña última forma* (2001), recuerda que la intrusión de unos textos en otros permite la ilusión de un presente continuo pero a la vez la conciencia de una fractura a la manera de los mosaicos, en *El jugador, el juego* (2007) se adentra en las entrañas de su propia escritura para hablar de las resonancias creadas por la reescritura del Modelo, por las torturas infligidas al Modelo. El libro *Mezcolanza*, póstumo, organizado por Santiago Llach, una textualización de entrevistas a LL, organizadas por temas, hace un recorrido por los conceptos que insisten en su escritura como el palimpsesto, la repetición, las variaciones musicales.

En los manuscritos, las referencias al teatro (como hemos comentado ya, sobre todo en el subtítulo “Novela teatral” -desaparecido con posterioridad- y una serie de epígrafes y notas marginales) conforman en su conjunto una suerte de ensayo preliminar, del que podríamos derivar algunas cuestiones. Se trata de un ensayo en cuanto género literario, dado que reflexiona específica y brevemente alrededor del lector como una especie particular de espectador; en otro nivel se trata de un ensayo en cuanto intento de escritura, en una exploración de las posibilidades narrativas que presenta el diálogo directo con el lector. La desaparición completa de estos párrafos y referencias concretas se incorpora de otras maneras al texto definitivo, editado, con procedimientos que veremos en el estudio genético, pero su recuperación en este estudio permite avizorar un pensamiento sistemático.

El primer cuaderno despliega en las páginas iniciales la estructura de la obra y el planteo general. En ellas puede observarse la separación en dos partes, “En el sótano” (que describe la historia de Procopius y Gitona) y “En el Desierto” (que muestra la penitencia y la visión de Dios por parte de Procopius).

(doc.12)



Un detalle, en apariencia marginal, nos muestra la concepción teatral de la obra en la que Dios es un personaje visto por Procopius en el final del relato. (Doc.012) Se trata de la escena final de la primera parte, la que acoge también los últimos restos de las reflexiones sobre el espectador, mutadas en forma de una escena que describe imágenes de un Procopius fugitivo vistas en una pantalla de televisión. (Doc.138)

Contrapunto en Trento: de la jam session a la payada.

*“El lector más nefasto es aquel
que se toma la cosa literal”*

LL

Algunas definiciones

Si bien no querríamos comenzar este apartado con el concepto de parodia tan ampliamente citado con respecto a la obra de Lamborghini, lo haremos de todos modos pero para mostrar que es original en su concepción no bajtiniana del término. Se trata de una noción que podríamos referir a la deconstrucción derridiana (si bien, como hemos dicho más arriba, el escritor siempre ha rechazado dicha genealogía) que circula en sus composiciones, escritura en el límite de los “otros” que opera con fuerza en los textos reescritos, presentes no como mero contexto sino sobre todo como el material literario y cultural del cual se apropia, el que intenta dominar en sus límites, transgrediéndolos, y reformula en múltiples variantes. Ya hemos visto que el efecto que produce la dominación del límite es en este escritor producto de una acción de lectura que se observa en el proceso de escritura evidenciado en el manuscrito. El autor suscita en sus ensayos y pone en acto en su obra lírica y narrativa la negación de la primacía de un original sobre la copia, de un modelo sobre la imagen. Pero señalemos dos elementos centrales teniendo presente lo que refiere Deleuze (2002a:115): la repetición entendida como diferencia a partir de la introducción de un

desequilibrio en la disposición del material original, y la distorsión, que completa el proceso creativo en cuanto materialización de las variantes. En la repetición de un modelo se juega entero justamente un contrapunto. Lo mismo, pero parecido, como diría Lamborghini.

En realidad, su obra está recorrida desde sus inicios por la fuerte influencia de la noción de contrapunto que viene de lo musical en las vertientes del jazz y las improvisaciones de las *jam sessions* y, en el ámbito de lo literario, del contrapunto de los payadores retomado por los gauchescos³⁰. La variación y la improvisación como metáforas y ejemplos en su producción ensayística se vuelven una constante en su escritura en la que sin dudas el procedimiento contrapuntístico se desarrolla y se asocia con la parodia. Lamborghini declara que quiere hacer una poesía de contrapunto, de personaje (Lamborghini, 2005). Es necesario prestar atención a esto, porque allí se ve la íntima relación que guardan los géneros narrativo y lírico con el género dramático en la concepción de este autor. El contrapunto es un método compositivo, estructurante, opuesto a la descripción, que para Lamborghini forma parte de una estética perimida, sobre todo en el sentido de que ya no logra generar el efecto de realidad, de inmediatez al que propende. El contrapunto entonces, al incorporar la dimensión dramática, introduce con él la necesidad de una lectura involucrada en esta actividad esencialmente deconstructora. De alguna forma, el contrapunto es también la base de una economía textual que la teatralidad trae aparejada.

La idea de construir una máquina de contrapunto es algo que Lamborghini parece perseguir sin cesar a lo largo de toda su vida literaria. Es que el contrapunto no solo es un modo de estructurar un poema para organizar una narración a su alrededor, sino que además completa la relación paródica con el modelo. Por eso necesita de la presencia de otra voz. Si en la estructura se trata de las voces que dan materialidad a una narración -de la misma manera que en el teatro las voces y los cuerpos dan materialidad a la historia-, más allá de las fronteras del poema o del relato hay otra dimensión: la reescritura de otros textos literarios de su propia creación y aquellos de otros autores, que completa la profunda y coherente acción dialógica (como contrapunto, desafío) que sustenta

³⁰Pablo Ingberg menciona en su extenso y excelente artículo “Cordero el polítopo, Recorrido por la obra de Leónidas Lamborghini”,(2019 que Lamborghini introduce una “leve variante personal”. En realidad la variante no es leve, sino que se trata más bien de identificar en el contrapunto musical y en la payada puntos de concordancia.

toda su producción. En otras palabras: el texto no solo produce diálogos internos, sino que también suscita la búsqueda de diálogos con el afuera de la escritura, con otros textos.

El contrapunto musical de donde parten sus argumentaciones ensayísticas y periodísticas referidas a su producción como poeta y como narrador es una estrategia para introducir esa estructura de dos voces desde la que parte. Tal es el caso de la referencia habitual al “canto paralelo” como definición etimológica de la parodia. Ese punto de partida desemboca sin embargo en un nuevo concepto de contrapunto, no ya una variante del otro, el musical, sino una nueva idea que surge de uno de sus modelos literarios preferidos: la *gauchesca*. El peso fundamental que adquieren en la estructura de sus poemas y de sus obras narrativas se ve en la cita siguiente:

De modo que yo trabajé bajo un esquema de "Gauchesco urbano" (lo bauticé así en ese momento). Y no me cuidé ni siquiera de hacer una especie de payada, de contrapunto entre el Solicitante Descolocado y el Saboteador Arrepentido. Como diríamos entre Fierro y Cruz. Con un momento en el contrapunto donde, si no se introduce la voz del otro, no puede seguir el poema. Ustedes recordarán que el Martín Fierro cuando en la primera parte termina de decir lo suyo es un hombre que no va a ninguna parte. Perdió la hacienda, perdió la prenda, no va a ningún lado. Justo en ese momento entra la voz de Cruz que dice: «amigazo pa' sufrir han nacido los varones». Es decir: lo motiva, le expone su experiencia afín, le hace ver que no está solo y después, cuando sale la voz de Fierro, es la de un Fierro animoso que va a cualquier parte. Toma la iniciativa de decir «vamos a Los indios». Pero la cosa funciona desde la estructura misma, desde el contrapunto mismo. Si en ese momento no entra la voz de Cruz, tenemos un Fierro derrumbado.

(...)Y aquí viene, también en términos de semejanza, cómo de pronto funciona el contrapunto. El Saboteador está en una espera como de Purgatorio. Dice: «Esta guitarra cae ya / volcada de mi alma / su última nota / espera».

Justamente ahí entra la voz del Solicitante Descolocado. (Lamborghini, 1995)

En particular, es preciso detenerse en la noción de *sustento* que se teje en las líneas anteriores. La fuerza de la voz del otro es aquella que permite la continuación del relato. En ese sentido cabe puntualizar algunas cuestiones: la dimensión narrativa/teatral, y las relaciones de esta con las zonas de densidad.

La dimensión teatral, como hemos venido aseverando, aparece en toda su obra, no solo en cuanto a técnicas tomadas prestadas de lo dramático sino sobre

todo en cuanto al proceso de reflexión con respecto a los géneros y sus bordes. Nos referimos a aspectos que comparten sus obras narrativas, sobre todo *Trento*, con los “textos dramáticos”, en cuanto a didascalias o préstamos de formatos escénicos, como así también a la concepción de espectador/lector presente en algunas de sus obras. La reflexión sobre la lectura y el lector es fundamental para comprender la noción de contrapunto, que como hemos visto arma estructuras complejas que incluyen otros textos pero también la dimensión de la recepción. *Trento* se encuentra en una serie en la cual la representación teatral es uno más de los procedimientos. Si, como sugiere Tinianov (2010), la parodia es un ejemplo de fenómeno de combinación, un *acoplamiento* de los factores de una serie (internamente motivada) con los factores de otra serie extraña (pero también motivada internamente), o serie mixta, esto se puede seguir en la escritura de Lamborghini para comprobar que la estructura de la obra, ya sea narrativa, ya sea lírica, gira en torno a estos acoplamientos. Tinianov dice que “en ella se hacen interactuar el metro y la sintaxis de una serie determinada con el léxico y la semántica de otra.” (Tinianov, 2010: 36). Si conocemos una de estas series, existente con anterioridad en alguna obra, entonces al estudiar tal parodia asistimos a un experimento en que algunas de las circunstancias han sido cambiadas, mientras que otras permanecen iguales. Ese es el juego de nuestro autor: la poesía lamborghiniana es con mucha frecuencia de índole narrativa y teatral y sigue una lógica basada justamente en el contrapunto, elemento necesario para la construcción paródica.

Ya hemos indicado que existen zonas de densidad en la obra de Lamborghini, justamente porque algunos de los recursos de este escritor, repetición, parodia, contrapunto, remiten de manera constante a situaciones y escritos que van más allá del texto. Podría decirse que se trata de una acumulación, no solo de elementos sino también de lazos entre los mismos, o mejor aún, esos lazos en el cruce de sus propias órbitas o recorridos son los que vendrían a determinar esta densidad que se traduce en una plurisignificación textual. Los elementos que se acumulan en la zona, vienen a ella desde lejos, orbitan hasta que llegan al punto de encuentro, a la densificación que alguien en plan de demiurgo taimado provoca. De ese modo, una zona densa se produce con diversos hechos del mundo y diversos hechos que tienen la referencia en la ficción, superpuestos sin solapamiento, en simultaneidad y allí se unen, en un

breve paso del relato, con un detalle, haciendo referencia a varias historias con diversos orígenes.

Son aquellos lugares de la escritura en los que se aborda desde diferentes niveles sintácticos y lexicales diferentes voces, miradas, y dan lugar a puntos de convergencia o puntos de choque, tensiones. Estas *intrusiones* que no solo tangencian los modelos reescritos sino que se introducen en él, comparten muchos aspectos con las variaciones musicales de un tema y asumen diversas formas. Veamos una de ellas.

Balbuceo y contrapunto

Un recurso sumamente productivo que el autor ha consignado en sus ensayos y puesto en acto de modo permanente, es la repetición. Él mismo ha explicitado que en la base de ese rasgo de su escritura -en lo que a iteraciones, repeticiones y tartamudeos se refiere- estaba Balzac. En efecto, a lo largo de su poesía y de su narrativa el escritor argentino recurre extensamente a la iteración, al corte abrupto de una frase y hasta de una palabra. Al cortar el fluir de la sintaxis en los momentos más impensados -aspecto que Ana Porrúa (2001) y Miguel Dalmaroni (2004) han descrito cuidadosamente- como en el caso de todas aquellas frases que se ven interrumpidas al llegar a la preposición o nexo de cualquier tipo, produce un profundo efecto de sentido. La atención se traslada al vacío que queda en lugar del necesario complemento que debería seguir y que ha desaparecido. Ese vacío no colmado y que `por esa condición induce a ser observado, conduce también y a través del extrañamiento que provoca, a una reflexión. No se trata del encabalgamiento abrupto (esa insistencia en la separación del régimen de su preposición y que autoriza a buscarlo en el otro renglón) al que nos ha acostumbrado la poesía del siglo XX. Lamborghini no se limita a eso. Luego de la preposición o nexo pone un punto que al desarmar la sintaxis (o deberíamos decir: al usarla de un modo nuevo) revive en el lector la incomodidad que le exige que sea activo, que se despierte, en suma. El encabalgamiento queda como un lejano eco, que no es más que una estrategia tibia ante esta ruina sintáctica, llena de sentidos que insisten desde la ausencia. Su escritura es no solo esa gran cavilación sobre la actitud del lector, al que a menudo

se dirige y de la que hemos hablado más arriba, sino además es una permanente indagación sobre las borrosas transiciones genéricas que percibe como fértil campo de labor y que pone a trabajar en su laboratorio. En *Trento*, el personaje de Agrio condensa estas exploraciones.

Para entender mejor estas operaciones, el mismo Lamborghini, en una entrevista reenvía a una escena de *Eugénie Grandet* de Balzac. En la novela citada, hay pasajes dedicados a la estrategia discursiva que el avaro propietario de tierras de la profunda provincia francesa Père Grandet (devenido lector o hasta espectador de un artificio) descubre en “el israelita” con quien tiene negocios, estrategia que luego adopta para el resto de su vida comercial y familiar. Curiosamente, más que tratarse de una astucia de orden puramente económico o contable, es más bien un accionar retórico sorprendente y por eso mismo eficaz: el tartamudeo y la sordera. Desde una lectura al sesgo nos centraremos sobre todo en dos párrafos de la obra en cuestión. En la escena que nos interesa se puede ver, apenas maquillada con los afeites de una conversación comercial, una relación comunicativa y más específicamente, aunque más encubierta, la particular relación que se produce entre escritor y lector. Como hemos sugerido más arriba, Lamborghini a lo largo de su escritura se ha detenido a menudo – y esto no solo se ve en sus manuscritos, sino también ya en las obras editadas- en ese especial objeto de sus preocupaciones: el lector no adormecido, sino despierto, comprometido y activo, de lectura atenta a las sugerencias que el texto brinda.

El escritor mismo se manifiesta como tal al leer *Eugénie Grandet*, es decir, como un lector que comprende la fuerza del comentario de Balzac sobre el efecto de extrañamiento que en él produce Père Grandet, cuando se da una pormenorizada explicación del procedimiento que el comerciante introduce en su discurso y que desencadena la posterior reacción colaborativa y de interpretación. Se lee en Balzac:

Una vez, a pesar de toda su sutileza, había sido víctima de un israelita que, durante la discusión, se ponía la mano detrás de la oreja, como para oír mejor, y balbuceaba con tan aparente dificultad, que Grandet, compadecido, se creyó obligado a sugerir a aquel taimado judío las palabras y las ideas que parecía ir buscando, a acabar por él los razonamientos de dicho judío, a hablar como debería hablar el condenado judío, a ser, en fin, el judío y no Grandet. (2001:102)

Sugerir sentidos, proveer palabras, acabar los razonamientos propuestos, ser, por un instante, el otro. La concepción de ese lector, tal como aparece en las reflexiones preliminares de los manuscritos de Lamborghini, lleva a pensar que puede haber leído la obra en una época temprana de su producción. ¿Tal vez en la época apenas anterior a la escritura de *Eva Perón en la hoguera*, obra construida sobre la base del corte abrupto del periodo sintáctico? Balzac imagina todo ese proceso de lectura como un combate extraordinario, un campo de batalla, que Lamborghini percibió perfectamente: la lectura es lucha constante por hallar algún sentido, y es allí donde se halla el compromiso. Pero también es cierto que en el pasaje que sigue de *Eugenie Grandet*,

...desde el punto de vista moral salió enriquecido con una lección de la que supo sacar óptimo fruto. De modo que Grandet acabó por bendecir al judío que le había enseñado el arte de impacientar a su contrincante a fuerza de obligarlo a ocuparse del pensamiento ajeno, hacerle perder de vista el suyo propio. (2001:102)

muestra de modo explícito que para Balzac hay una lección enriquecedora en el ocuparse del pensamiento ajeno: es justamente adoptar por un momento la nueva perspectiva, pero aprendiendo para siempre la importancia de la estrategia. En efecto, creemos que Lamborghini ha hecho propia esa lección de Balzac; los largos períodos de tartamudeo, iteración, repetición en apariencia idéntica, permiten al lector una lectura nueva, centrada en el trance inducido por el procedimiento que hace de lo escrito una visión. Porque de eso se trata en la escritura del argentino: la repetición vuelve a hacer presente algo que es una aparente copia de lo ya dicho, de un modelo, cuando en realidad se trata de un simulacro, con toda la carga irreverente y sediciosa que la voluntaria distorsión de los simulacros trae aparejada. Estamos ante otro aspecto que podría haber observado Lamborghini en Balzac: no hay emoción entretejida en las palabras, sino un consciente y reflexivo montaje basado en la premisa de que la emoción no tiene injerencia en la creación del artefacto.

Ahora bien, si volvemos por un momento a otro de los escritores preferidos de Lamborghini, no puede soslayarse la obra de Hilario Ascasubi, autor de *Santos Vega o Los mellizos de la Flor*, que Lamborghini reescribe en algunos

pasajes de *Trento* y que cita al final de sus manuscritos. Ascasubi es autor también de *La Tartamuda o La Media Caña* que comienza con este verso: “Co...co...mo soy tartamudo...” e intercala balbuceos a lo largo del poema, en una inflexión cómica de la tartamudez que no es ajena a Lamborghini.

Como se observa, tanto en el personaje de Balzac, como en el cantor de Ascasubi, o como en la construcción del contrapunto en general y específicamente el lamborghiniano, la voz ajena viene a completar una imposibilidad: una visión global del conjunto narrado, una comprensión profunda de las circunstancias, no se dará tanto por lo descriptivo sino por la actualidad del diálogo en contrapunto, donde una voz se extingue si no hay otra que la acompaña. Veamos cómo funciona esto en *Trento*.

Contrapunto en una escena de *Trento*: La escena XII o las payadas conciliares

Hallamos un ejemplo de contrapunto en la escena teatral XII, en cuyos diálogos se oyen voces contrapuntísticas.³¹ Como hemos dicho más arriba, podemos pensar el contrapunto en un nivel textual y en un nivel de la historia. En el nivel textual, en cuanto organización de los diversos capítulos que en general se corresponden con diversos géneros discursivos, en apariencia no siempre literarios (historiografía, diario personal, didascalía, *dramatis personae*); en el nivel de la historia, en cuanto presenta zonas de densidad de profundas raíces en otros hechos literarios y reales.

Las antiguas payadas de contrapunto solían utilizar las coplas o la cuarteta octosílaba. Al tratarse de un género oral requiere de una voz potente, por un lado, pero también cultivada, por otro. Es un género para narrar hechos heroicos o grandes gestas. En *Trento* se apela a la payada que sigue de cerca las huellas de la parodia, que ha vaciado el contenido de la gran gesta para darle otros contenidos y que resulta, en medio del relato, un ejemplo excelente de contrapunto. Se trata de la escena XII de los manuscritos (XIII en la versión editada), en la que la “payada” que se produce no es entre gauchos pampeanos sino entre prelados de la

³¹ No debemos soslayar la producción anterior del autor en la que hay antecedentes de contrapunto ni la notoria similitud con el cuadro seis de *Vida de Galileo Galilei* de Brecht, en la que se presentan prelados sin nombre que discuten sobre el dogma.

Iglesia. Uno de los aspectos para tener en cuenta en dicho pasaje es el uso de los diálogos con un fin puramente formal e icónico. Sirve como aliteración antes que como indicación de la voz de un emisor. Esto se debe a que cada voz es emitida siempre por un “otro”, a excepción del primer “uno”. En una revisión del proceso escritural de las sucesivas versiones se observa que la escena sufre grandes modificaciones, no ya en la estructura general sino sobre todo en la estructura generada por los diálogos; desde la primera versión dactiloscrita hasta llegar a las últimas versiones de Word y la versión impresa, se ve la reescritura de varias líneas de diálogo en las que se insertan los versos del estribillo de *Íntimas*, el tango de 1926 de Lacueva y Brignolo (su versión más conocida cantada por Gardel). Transcribimos a continuación un fragmento de la escena donde se despliegan los rasgos antes mencionados. Si bien ya aparece en los manuscritos, hemos tomado la escena de los documentos dactiloscritos, en los que se introducen algunos circunstanciales que vuelven la escena aún más irónica (la escena original puede confrontarse en los documentos 092 a 097) .

Escena XII

Recinto de las deliberaciones del Sacro Concilio. Sala Capitular Catedralicia. El anfiteatro, colmado por los asistentes en su gran mayoría teólogos pertenecientes a distintas Órdenes y Jerarquías.

Profuso, abigarrado, bosque de bonetes.

A coro

¡Conciliar! ¡Conciliar! ¡Conciliar!
¡Enhebrar! ¡Enhebrar! ¡Enhebrar!

(Franciscanos, dominicos, agustinos, carmelitas, benedictinos, jesuitas, al unísono, entonan a coro esta doble Invocación al inicio de la sesión XXXIII, una de las más difíciles de las que se realizaron en el Sacro Concilio, próximo ya a su final)

Uno:(de pie empinado en su pupitre) ¡Ir a lo hondo!

Otro:(sentado en su pupitre)¡Mas la vida tiene abismos insondables!

Otro:(agarrado a su pupitre) ¡El error es la base de la verdad!

Otro:(con un pie sobre su pupitre) ¡La verdad es la base del error!

Otro:(golpeando su pupitre)¡subsidios!

Otro:(golpeando también su pupitre) ¡Beneficios!

Otro:(acariciando y golpeando alternativamente su pupitre)¡Donativos!

Otro: (alzando su puño izquierdo desde su pupitre) ¡Tiara!¡Tiara!
¡Tiara!

Otro:(rascándose la rodilla derecha con el borde de su pupitre)

¡Decretos!
 Otro: (alzando su puño derecho desde su pupitre) ¡Paz a las Damas!
 Otro: (alzando sus dos puños desde su pupitre) ¡Prohibir! ¡Prohibir!
 ¡Prohibir!
 Otro:(rayando con la uña de su pulgar derecho su pupitre)¡Extirpación! ¡Extirpación!¡Extirpación!
 Otro: (rayando con la uña de su pulgar izquierdo su pupitre) ¡Index!
 Otro: (pateando su pupitre con el pie derecho) ¡Hoguera!¡Hoguera!
 Otro:(rascándose su rodilla izquierda con el borde de su pupitre)
 ¡Primero la mente, luego el corazón!
 Otro: (pateando su pupitre con el pie izquierdo)¡Primero el corazón,
 luego la mente!
 Otro: (blandiendo un crucifijo de blanco marfil desde su pupitre)
 ¡Dogma!¡Dogma!
 Otro: (blandiendo un crucifijo de negro marfil desde su pupitre)
 ¡Doma!¡Doma!
 Otro:(mostrando un Devocionario desde su pupitre)¡ Persuasión!
 Otro: (mostrando un anillo nupcial desde su pupitre)¡Matrimonio!
 Otro: (pegándole un codazo derecho a su pupitre) ¡Hay caminos de la
 vida
 intransitables!
 Otro: (pegándole un codazo izquierdo a su pupitre)¡Mármoles!
 Otro:(acariciando una de las esquinas de su pupitre) ¡Sedas! ¡Mármol
 Otro: (besando su pupitre) ¡Laetere Hierusalem!
 Otro: (acariciando la tabla de su pupitre) ¡Hay recuerdos de amor
 inolvidables!
 Otro: (sacudiendo su pupitre): ¡Primero el Dogma!
 Otro:(levantando sus manos al cielo) ¡Hay vacíos imposibles de
 llenar!

Esta indiferenciación de los actores tiene varias repercusiones en la lectura, pero sobre todo, en un sentido musical, esto lleva a imaginar las voces en contrapunto de todos esos otros portadores de una línea melódica/ideológica que en realidad son parte de una sola composición /dogma. El otro indiferenciado, el otro que contesta y complementa la línea anterior, tiene un fin superior, la composición general de un dogma.

La payada, transición entre la música y el poema, es el modelo sobre el que se organiza esta parodia. El contrapunto musical que tiene una dimensión sincrónica imposible de lograr en un contrapunto literario donde una línea obligatoriamente sigue a la otra, se ve reemplazado por esa otra concepción contrapuntística, la de los payadores que retoman parcialmente la frase anterior y la modifican. Pero sobre todo, la voz en contrapunto tiene una fundamental función estructurante, en la que se construye el relato y la escena.

Otra dimensión que debe explorarse y que Lamborghini aprovecha es la de las didascalias. Dichas indicaciones entre paréntesis participan del juego payadoresco de la misma manera, produciendo una zona de densidad más en la obra. En efecto las acciones indicadas en las didascalias remedan parcialmente la didascalia inmediatamente anterior, pero además están basadas en una estructura de frase que gira alrededor del gerundio, y que Lamborghini ha utilizado (con un fuerte efecto cómico) en el largo poema “El jardín de los poetas” (1999). La utilización de los mismos recursos se presenta en un estadio posterior al correspondiente al manuscrito propiamente dicho. Como aclarábamos más arriba, hay una profunda transformación de la escena que en el manuscrito del segundo Cuaderno (King) está basada puramente en lo dialógico y que en el dactiloscrito se traslada al peso que adquieren las didascalias entre paréntesis. Se logran dos efectos simultáneos, en una *zona densa*: por un lado el autor da cuerpo a la escena, indicando todas aquellas acciones que el actor deberá realizar mientras participa del debate aparente; por otro el recurso a lo anafórico del gerundio es puramente poético. La repetición del sonido “ndo” no pasa desapercibida y acompaña como un ritmo los parlamentos de la escena.

Anteriormente, en el “Jardín...” el autor había realizado una parodia de todas aquellas acciones que los poetas llevan a cabo en relación con la Musa, el otro nombre de la inspiración (de la que Lamborghini reniega en cuanta ocasión se le presenta). Un dato de la realidad: En los bosques de Palermo, existe un Jardín de los Poetas. Se trata de un espacio del Rosedal de Buenos Aires, en el cual a lo largo del siglo XX se fueron emplazando bustos de poetas (desde 1921 hasta 2002)³², que van desde Dante a Rubén Darío. Ese canon poético, urbano y paisajista, podría estar en la base de aquella producción del 1999 de LL. El hecho de que retome el procedimiento para el diálogo entre altos prelados de un Concilio, pone en paralelo (paródico) ambas actividades, la construcción del canon poético instalado y la del dogma católico que se reproduce en la novela.

El contrapunto es indicio para abordar la teatralidad de *Trento*. Ya hemos mencionado al hablar de la recepción de la obra de Leónidas Lamborghini un fenómeno curioso, dado que a menudo sus lectores dedicados al teatro han llevado sus textos a las tablas. La narración que es sustento de los poemas y la teatralidad

³² Datos extraídos del artículo de Juan Martini acerca del canon. (2010)

que es soporte de la novela, al tiempo que vuelven difusos los límites genéricos, se hacen por ello mismo legibles desde diferentes miradas lectoras. Leer una novela o un poema como si fuera teatro, leer una obra teatral como si fuera un poema: he ahí el gozoso dilema. La mezclanza de géneros produce una renovación en la lectura, objeto central de las preocupaciones estéticas de Lamborghini.

El devenir de los personajes

La construcción y posteriores variantes en los personajes de *Trento* son zonas de densidad en sí mismas. Es necesario tener presente lo deconstructivo de la escritura lamborghiniana, y utilizamos la acepción que el mismo Derrida (1997) propone para el término *deconstrucción*, en términos de traducción. El proceso de condensación en unos casos y de alegorización en otros puede pensarse como una traducción, como una actividad de análisis de elementos que llegan desde otros universos narrativos, y permite concebir en el escritor una máquina traductora. La traducción como se indicó en el capítulo dedicado a algunos conceptos claves que recorren este trabajo tiene en sí algo que se nos escapa y en esa fuga abre la posibilidad de una lectura diferente. Esta manera de operar la deconstrucción (que vuelve a su vez máquinas traductoras a los lectores) es la que permite generar una historia de los personajes de *Trento* estudiados en los manuscritos, sus devenires, que se descubren en la escritura y sobreescritura pero a la vez permite sondear esa invención de una imagen de espectador posible en cuanto traductor. Exploremos esos devenires:

Gitona: es un derivado evidente del Gitón de Petronio. Gitona recibe del escritor la invención de un origen diferente. Como se ha dicho antes, Gitona es el resultado de una actividad de lectura antes que de escritura, justamente por estar asociado al personaje romano del *Satiricón*. Podría decirse que la exploración de la sexualidad de una de las protagonistas de *Trento* tiene que ver con una búsqueda: la diferencia de edades que viene de otro mundo narrativo, más actual, el de Nabokov. Como se verá en el estudio genético a continuación, Gitona sufre un proceso de simplificación de las características del rico personaje de los manuscritos a las de un ser de dos dimensiones. Las razones de tales cambios radican en que Lamborghini transfiere todas aquellas circunstancias y reflexiones de los parlamentos de Gitona a una puesta en acción del discurso. Sus guiños teatrales se vuelven discurso en la voz de otros personajes heréticos, como Agrio. Esto no puede comprenderse sin pensar en la obra general de Lamborghini en cuanto al corte y el quiebre sintáctico de los discursos hegemónicos, los Modelos. Como consecuencia de esto y como hemos señalado con anterioridad, la niña rehén es una protagonista demasiado sabia y quita escena a las cuestiones más centrales como las reflexiones sobre el paso del tiempo. Si bien el personaje no se desvanece en el aire del relato pierde consistencia para ser solo un objeto en manos de dos hombres con poder.

Procopius: Los manuscritos muestran las idas y vueltas en cuanto a su nombre, tomado según sus notas pre-redaccionales de posibles personajes del mundo antiguo y su palabra tiene una relación fundamental con la herejía, que se ve en las libretas íntimas. A menudo en los manuscritos se observa que ha llegado a ser Procopius desde el momento en que las palabras de Eustaquio, Eusebio y el mismo Fiodor (el nombre de Dostoievski) se trasladan a la voz del obispo.

Abraxas-Zabocock: el personaje posee dos nombres y va alternando constantemente en los manuscritos entre ambos. Abraxas (Del gr. ἄβραξας,) es, según consignan tanto el Pequeño Larousse como la RAE, una voz simbólica entre los gnósticos, expresiva del curso del Sol en los 365 días del año y representativa del Dios Todopoderoso y a la vez una piedra donde estaba grabada esta palabra y que los gnósticos llevaban como talismán. Otras fuentes lo ven como un demonio, o un dios que representa el bien y el mal. Es probable que sus lecturas de Hesse, especialmente *Demian* hayan puesto a Lamborghini en contacto

con el nombre. Alterna con el de Zabocock y dado el contexto (lo incestuoso de un tío / padrastro que “protege” a la adolescente) el nombre es una directa referencia a Nabokov.

Agrio: como se ha visto con anterioridad, Agrio es un personaje en apariencia marginal. Sin embargo, los manuscritos lo revelan como fundamental a la hora de comprender los procesos de corte sintáctico en la producción lamborghiniiana y de sustitución de la voz de Gitona. Su devenir no está en sí mismo, sino en la mirada que Procopius tiene sobre él y a quien confiesa admirar. El intertexto, oculto pero obligado, es el de “Los teólogos”, el cuento de Borges, del cual parecen venir las escenas de la hoguera y sobre todo la multiplicación de las referencias al aullido que está en la escena del cuento borgiano.

Los personajes secundarios sufren otro tipo de transformación. Las mismas pueden observarse en los procesos de deformación de los nombres, como la inversión por ejemplo en Videla /Ladevil densa de sentidos, o la traducción, como deformación-homenaje, en el nombre del actor Gianni Lunadei que deviene en Luna de Dios.

Estos devenires forman parte de un entramado que se hace visible a través de un estudio genético que, asumiendo la participación activa de su lectura, organiza los manuscritos en zonas de densidad.

Segunda parte:

Un estudio genético de *Trento*

La mirada genética

La metodología de trabajo que parte de la genética implica ante todo la lectura de manuscritos y la organización de *dossiers*. Esto supuso los pasos (Lois, 2001b) de 1) Recolección lo más exhaustiva posible del material; 2) Cronologías y fechado del material disponible; 3) Transcripción de los documentos genéticos; 4) Lectura y elaboración o verificación de hipótesis; 5) Propuesta de edición.³³

La mirada de la genética textual sobre los manuscritos instala una temporalidad no cronológica para este estudio y el concepto de zona de densidad acompaña este desorden de la cronología también desde la fábula narrada, que en su intensidad abren a nuevas posibilidades de lectura. Un estudio genético, pensado como una investigación sobre pre-textos, materiales en los que se ve el devenir de la escritura, suspende la ilusión del antes y el después, dado que cada tachadura o agregado es significativo por sí mismo y en relación al conjunto.

El estudio crítico-genético que llevamos a cabo tiene en consideración los aportes de la disciplina (en lo referido a tales aportes, son fundamentales las compilaciones de Colla [2005] y de Pastor Platero [2008]) a partir de tres acciones: a) La descripción de los manuscritos y documentos pre-redaccionales; b) Un exhaustivo resumen del estado de la crítica de los textos y de su contexto de recepción y c) de resultas de lo anterior, la producción de un estudio preliminar. Así, la indagación sobre el proceso escritural por medio de la descripción y transcripción de esquemas, notas, correcciones y montajes intentó dar a conocer y fundamentar las concepciones de Lamborghini sobre el género y la transgresión genérica así como también su reflexión sobre las relaciones entre lector y espectador y sus prácticas de lectura, reescritura y traducción.

³³ Dado que no tuvimos acceso al archivo completo de Lamborghini, actualmente en manos de sus herederos, no se descarta la posibilidad de que este trabajo sea enriquecido, en un futuro, con nuevos aportes.

Breve reseña de la edición de *Trento*

En 2003, se publica *Trento* en Adriana Hidalgo Editora, como parte de la colección “La Lengua”, con la edición de Fabián Lebenglik (que posteriormente editó otros textos del autor en la misma editorial) y bajo la denominación genérica de novela. Se trata de la segunda obra narrativa de Lamborghini, editada en un formato de 19,5 X 13 cm, de tapas blandas y doscientos treinta y dos páginas, con una ilustración de tapa que corresponde a la obra pictórica sobre el Concilio de *Trento*, y cuyo diseño es del artista plástico Eduardo Stupia y de Pablo Hernández. El escritor nos explicó en una conversación informal que fue su amigo el poeta Hugo Sabino quien le dio la postal con la imagen que reproducía la pintura de Pasquale Cati (1588) que luego sería la tapa y parte de la contratapa. Esta es la única edición existente hasta el momento. El autor autorizó la publicación de fragmentos en *Eloisa Cartonera* en ese mismo 2003 y aparecieron, como adelanto exclusivo, varios fragmentos en la revista de crítica literaria *Aquenó* del verano de 2003, analizados en este trabajo como una más de las versiones que conforman el pre-texto.

Este estudio sobre los manuscritos ³⁴

La crítica genética no busca reconstruir ni establecer un texto sino deconstruir sus procesos creativos para detectar y resaltar los conflictos discursivos más que para resolverlos. Los documentos se presentan como un campo en el cual observar el movimiento del texto, ese proceso de creación literaria que gracias a los manuscritos se muestra discontinuo en el tiempo, con idas y vueltas, indecisiones, elisiones y agregados. La presentación de variantes a un lector no es suficiente si no se la acompaña con la evidencia del dinamismo de los manuscritos, documentos en los que se puede encontrar al menos una marca del proceso creativo, y que incluyen no solo aquellos documentos escritos a mano, sino también los dactiloscritos, la correspondencia del autor, las entrevistas impresas, grabadas o filmadas. Sin embargo, en esta tesis, nos centraremos en los documentos que muestran el proceso de textualización. El concepto de “proceso” debe aclararse en cuanto se trata de una construcción del geneticista a través de la

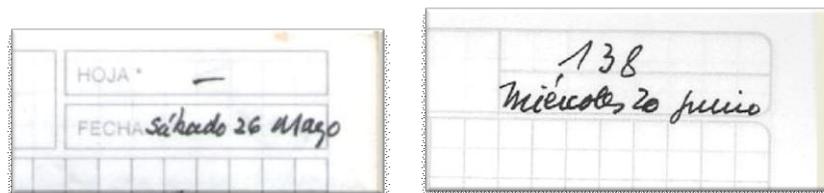
³⁴ Se sigue el modelo de los volúmenes de la Colección Archivos del CRLA.

lectura, dado que en sí mismos los manuscritos no constituyen un proceso, sino que es la actividad del investigador la de construir hipótesis acerca del recorrido de la escritura, en esos espacios heterogéneos. (Cfr. Grésillon citado en Amigo Pino: 2007: 27)

Los manuscritos de *Trento* muestran muy bien ese tipo de espacialidad en la que las diversas intervenciones, correcciones, tachaduras nos muestran esa convivencia de tiempos diferentes. Es en esos espacios donde se producen esas “zonas de densidad” de las que se ha hablado al comienzo de este trabajo, zonas donde se ve la génesis de líneas argumentales y juegos lingüísticos que hunden profundamente sus raíces en la dimensión temporal mostrando el tiempo del relato, sí, pero también el tiempo de la escritura, conectada con el contexto histórico de producción. Basten dos ejemplos: Por una parte los onogramas³⁵ en los nombres de los inquisidores que encubren figuras históricas de torturadores, tienen un proceso de construcción que ha dejado rastro en los manuscritos bajo la forma de listas y trabajos combinatorios. Por otra, los epígrafes y comentarios directos a la función del lector y el espectador que luego desaparecen como tales son reescritos en pasajes del texto durante la textualización.

Materiales disponibles y dossier genético

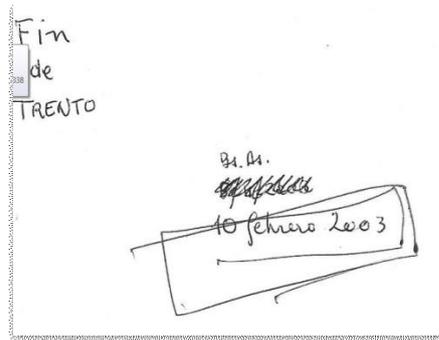
El establecimiento del dossier genético se realizó parcialmente en los estudios preparatorios de mi tesis de maestría y en este proyecto llevé a cabo la caracterización del conjunto documental. La datación de la redacción de *Trento* es posible gracias a que Lamborghini consignó la fecha en las hojas de los cuadernos manuscritos. Se trata probablemente de una primera versión cuya rápida escritura va del 20 de mayo de 2001 (si bien no ha puesto el año, ha tenido el gesto de poner el día de la semana, lo que ha permitido recuperar el año) hasta el 20 de junio de 2001.



³⁵ Tipo de anagrama. Transposición de las letras de un nombre propio que indica el destino de su portador.

La última página del dactiloscrito que muestra tres intervenciones manuscritas, dos fechas diversas debajo (y hacia el margen derecho) de la frase *Fin de Trento* que se halla centrada, lo cual parece indicar que volvió a realizar modificaciones en el texto, antes de entregarlo para su transcripción digital.

(DO 228)



En cuanto a las versiones digitales, fueron realizadas desde alrededor del 20 de marzo de 2003 hasta el 9 de septiembre de 2003³⁶, fechas que se encuentran en los metadatos de los documentos de Word.

No solo sabemos a través del material conservado acerca de su práctica escritural; también tenemos testimonio del escritor acerca de sus hábitos; en la entrevista que nos concedió en 2002, decía:

Yo escribo en forma manuscrita, en cuadernos, cuadernos Rivadavia, Gloria, en eso encuentro un goce supletorio. Después paso a la máquina de escribir, que me fascina, porque tantos años de golpetear las teclas, es ritmo; ahí uno descarga tantas cosas. A la computadora no me acostumbro, y ahí uno no tiene esa ventaja de golpear las teclas. Sé que tiene otras ventajas, pero la pantalla no tiene esa proximidad con el texto, con eso que va saliendo en el papel, en blanco y negro. (Lamborghini en Entrevista a *Aquenó*, 2002.)

El material de génesis muestra que, para la primera redacción, Lamborghini suele escribir con una lapicera fuente negra. Se trata de un dato valioso que permite identificar en el proceso de escritura a mano un uso

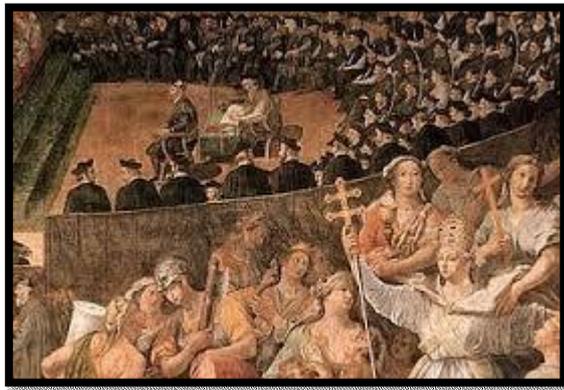
³⁶Los metadatos de las versiones de Word consignan para la primera versión el 20 de marzo de 2003, la segunda versión, el 6 de abril de 2003, la tercera versión el 16 de abril de 2003, la cuarta versión el 23 de abril de 2003, la quinta versión el 29 de abril de 2003 y la sexta versión el 9 de junio de 2003. El mes y medio transcurrido desde el 29 de abril hasta el 9 de junio corresponde a un periodo en que la transcriptora entregó una versión impresa para corrección en papel al autor. En la misma hay intervenciones autógrafas de Lamborghini y algunas indicaciones manuscritas que me dictó.

diferencial de los instrumentos de escritura y gracias a esto, una cronología por medio de los colores y materiales. Lapicera fuente negra para la primera redacción, bolígrafos de color para las correcciones. Escribe al comienzo con negro. En un segundo momento, que corresponde a la corrección en los márgenes, procede al menos de tres modos diversos. El primero, no cronológico sino a los efectos de una más clara enumeración, es el de la corrección con bolígrafo, con tachaduras y entre líneas o en los márgenes, horizontal o verticalmente. Un segundo procedimiento de corrección es aquel en que se acude al corrector blanco, que cancela la escritura anterior de un modo más contundente y definitivo (y más problemático para el investigador, porque impide en muchos casos el desciframiento de lo que está debajo). Este segundo procedimiento de corrección le permite dos cosas: sobreescribir en el blanco o fotocopiar la página y escribir a máquina sobre el blanco en el caso de un dactiloscrito. En estos casos y, salvo excepciones, este tipo de corrección es de frases breves o palabras sueltas.

Otra manera de componer el trabajo es el pegado con goma blanca de una hoja completa escrita a máquina sobre una página en blanco del cuaderno (cosa que hará también en los dactiloscritos con las inserciones de párrafos manuscritos o dactiloscritos en páginas en blanco A4). La versión mecanografiada en la máquina de escribir manual Olivetti, una *Lettera 35*, es recortada por el escritor para centrarla en el lugar exacto entre los márgenes. Las reflexiones sobre la idea de *palimpsesto* han sido frecuentes en la escritura de Lamborghini así como también en sus entrevistas a los medios especializados (cfr. Margulis, 2008). El palimpsesto como escritura que ha borrado una escritura anterior aparece en efecto en diálogos con investigadores o periodistas y en su propia obra ficcional.

El concepto, que le permite reflexionar sobre su estilo por sobre todas las cosas, parece nacer o ser de naturaleza constitutiva en su práctica de la escritura y de la reescritura. Del mismo modo en que se borra el “modelo” literario que considera sobrepasado, la tachadura cuidadosa que oculta la palabra anterior, tiene una íntima relación con su propuesta estética. Podrá decirse, no sin justísima razón, que se trata de algo que se extiende a toda la literatura. En efecto, escribir - ser escritor- es echar mano de la palabra ajena o propia, de lo ya dicho, y modificarlo. Parodia, plagio, homenaje, son palimpsestos, conservan ese núcleo común de poseer detrás de sí el texto semiculto de donde provienen. Tachar, raspar, pintar para reescribir es la actividad escritural que se vuelve modelo

simbólico de la escritura general; pero en el caso del *método paródico* que pone en acto Lamborghini, la idea tiene una base material y consistente en su práctica, en ese recorrido que va del libro al manuscrito y del manuscrito (que conserva en su trazo los libros que encierra en sí y los que quiere ser) al libro. Desde la primera versión conservada se encuentran tachaduras sucesivas, corrector y sobreescrituras. Como hemos comentado antes, entre los papeles preparatorios del archivo existe una postal del fresco “Concilio de *Trento*” del artista manierista Pasquale Cati da Iesi, obra de 1587-89 realizada en la capella Altemps (toma el nombre del cardenal Marco Sittico Altemps) de Santa Maria Maggiore en Roma, que ilustra la cubierta del libro. Se trata de un regalo del poeta Hugo Savino, con quien discutió aspectos de su obra a lo largo del proceso de escritura.



Etapas textuales:

Las diversas versiones de *Trento* de las que disponemos han sido organizadas según se ve en el siguiente listado:

-Cuaderno Avon (CA) 95 hojas escritas en recto y verso; del 26 de mayo al 6 de junio y cuaderno King (CK) 62 hojas escritas en recto y verso; del 7 al 20 de junio de 2002: Del Cuaderno Avon se dispone de una versión digital de buena calidad (300 ppm), en color, cedida por una de las herederas del escritor que ha realizado una importante intervención en los manuscritos en cuanto a una primera organización de los mismos. Del Cuaderno King se poseen los originales (que se encuentran en buen estado y conservados en sobre de hojas de papel alcalino dentro de cajas forradas en el mismo papel) y versiones digitales realizadas por mí.

-Dactiloscrito en Olivetti Lettera: DO (244 folios escritos en el recto) Se poseen los originales de dos versiones, la primera de 18 páginas y la segunda integral de 232 páginas (en buen estado y conservados en hojas de papel alcalino dentro de cajas forradas en el mismo papel) y versiones digitales realizadas por mi en Word. Se trata de 6 versiones conservadas en una versión que mantiene la fecha de escritura. Como se ve en el listado que sigue, tienen pocas modificaciones en cuanto número de hojas, pero da a ver un momento de concentración y un momento de expansión.

-Versión Word 1, del 20-3-2003: VW1 (199 hojas en tamaño A 4 cuerpo 12, Times New Roman)

-Versión Word 2, del 6-4-2003: VW2 (199 hojas en tamaño A 4 cuerpo 12, Times New Roman)

-Versión Word 3, del 16-4-2003: VW3 (194 hojas en tamaño A 4 cuerpo 12, Times New Roman)

-Versión Word 4, del 23-4-2003: VW4 (204 hojas en tamaño A 4 cuerpo 12, Times New Roman)

-Versión Word 5, del 29-4-2003: VW5 (204 hojas en tamaño A 4 cuerpo 12, Times New Roman)

-Versión Word 6, del 9-5-2003: VW6 (204 hojas en tamaño A 4 cuerpo 12, Times New Roman)

-Versión impresa de Word: VIW5 (196 hojas en tamaño A 4 cuerpo 12, Times New Roman) Se trata de una versión con marcas del proceso de escritura con correcciones del autor y más que permiten observar una parte del método de corrección y reescritura.

-A lo anterior cabe sumarle una versión fragmentaria de algunos capítulos aparecida en la Revista *Aquenó* N° 1 de 2003, de la que no se guardan los originales. En noviembre de 2014 colacionando versiones del manuscrito, el dactiloscrito y las diferentes versiones de Word con un fragmento extenso que el escritor nos dio a los editores de la revista de crítica literaria *Aquenó*, vinimos a descubrir que no correspondía a ninguna de las otras versiones.

Sobre la transcripción

Una labor de genética textual se reduce (Colla, 2005:158) a una cuestión de desciframiento, clasificación de espacios genéticos y de operaciones

escriturales y en última instancia a una cuestión de transcripción. La lectura de un documento de trabajo es desciframiento de toda una semiótica de cada página manuscrita “hecha de tachaduras, de enmiendas, de añadidos entre líneas, en los márgenes, en los rincones...” (Colla:159). Descifrar implica una hipótesis referida al desarrollo en el tiempo de la escritura y de ese modo, la edición de un documento de génesis debe dar a ver lo que Colla ha denominado la topografía (el diseño de página) y las campañas: las capas de escritura y reescrituras sucesivas, que se observan en la materialidad de la realización.

El modelo de transcripción de las reescrituras redaccionales ha sido definido durante la investigación y se realizó la transcripción del conjunto de todos los manuscritos. Las labores relacionadas fueron: a) Transcripción de todos los documentos, con sus tachaduras, reemplazos, agregados, y otras particularidades gráficas y de sentido que surgirán en el proceso y b) Revisión del código ya existente, utilizado para mi trabajo de tesis de maestría, revisión que da cuenta de uno de los problemas fundamentales que enfrenta cualquier edición crítica genética: la falta de una normativa única en los códigos que presentan los diversos aparatos críticos, pero siempre teniendo en cuenta tres exigencias: exhaustividad, univocidad y mnemónica. (Cfr. Colla, 160)

La participación en la escritura de la tecnología informática no elimina sino que complejiza el control interpretativo de la investigación. Dado que el objeto de estudio de la crítica genética no es la edición sino el registro e interpretación de los procesos creativos, del dinamismo que la misma materialidad de los manuscritos posee, las versiones Word deben integrarse también por ser documentos que evidencian, en la comparación, algunas de las diversas etapas de creación. Estos procesos de interacción se ven con claridad en la colación entre los manuscritos de *Trento* y sus versiones posteriores. De hecho, como se ve en las notas al pie que explican las transcripciones (Ver Tercera Parte), un rol fundamental lo tienen las comparaciones para mostrar el proceso de creación. Una propuesta de edición es en este marco un aparato sinóptico estratégico, un mapa construido para hacer visible una lectura crítica. En él se ve, creemos, reflejado un obligatorio recorte dentro del proceso que intentará dar cuenta de un aspecto de la elaboración total, en mi caso y siempre a través de las trazas dejadas en los manuscritos, del devenir-teatro de la escritura.

El archivo Leónidas Lamborghini se encuentra aún en proceso de organización. La mayoría de sus papeles están en manos de una de sus hijas y herederas, Teresa Lamborghini, que ha sido la curadora de sus obras póstumas. Tuve acceso a algunos de dichos documentos (parte de sus manuscritos y ciertos libros de su biblioteca con anotaciones marginales) para comprobar algunos datos del proceso prerredaccional y redaccional. Con respecto a los específicos papeles y borradores de la novela *Trento*, el fondo documental que se posee está formado por manuscritos (en papel y digitalizados), dactiloscritos y documentos de Word digitales y luego parcialmente impresos para control del autor con intervenciones autógrafas y alógrafas. Preservar y digitalizar esos documentos es uno de los objetivos de los proyectos Mundo escrito I y II que desde hace algunos años venimos desarrollando, en la dirección de dicho proyecto, en la UNaM.

Debemos señalar dos grandes categorías de pre-textos de *Trento*: “prerredaccionales”, (documentación, notas preparatorias, esquemas, esbozos, planes) y “redaccionales” (material ya directamente consagrado a la textualización: borradores, copias sucesivas con reescrituras, pruebas de página con correcciones del autor). (Lois, 2013:18). El objetivo de este estudio genético fue dar a leer los pre-textos, su cronología y de manera exhaustiva, las huellas de la génesis de escritura (Cfr. Gresillon, 1994; Lois 2001 y 2013).

De los tres tipos de estudios genéticos propuestos por Lois, para este trabajo se ha elegido la edición facsimilar acompañada de una transcripción. Se trata de un estudio crítico genético en cuanto no solo se da a ver el texto sino además se ofrecen al lector algunos elementos imprescindibles para leer el proceso de creación.

El texto editado

Ya hemos comentado que se trata de una sola edición argentina de Adriana Hidalgo Editora de 2003, a cargo de Fabián Lebenglik, con diseño de tapa e interiores de Eduardo Stupía y Pablo Hernández. El material transcrito a Word en su última versión (*VW 6*) es lo que se llevó a imprenta, junto con un CD que contenía el documento.

Estudio genético

Como hemos visto en el estado de la cuestión, la poesía de Leónidas Lamborghini ha sido analizada en varios trabajos críticos y académicos desde la perspectiva de la intertextualidad, dadas las prácticas del autor en cuanto a hacer suyas temáticas y formas de otros autores. La tendencia actual de fin de siglo XX y principios del XXI nos ha acostumbrado a la cita, al plagio estetizado, al juego de las intertextualidades; Lamborghini trabaja en eso desde los años 60. Los manuscritos de *Trento* nos permiten evidenciar ese juego de paulatino ocultamiento de las ideas y citas iniciales en un proceso de textualización único. Pero el escritor ha recurrido también a la reescritura de su propia palabra. En efecto, numerosas producciones escritas de Lamborghini llegan como reescritura a *Trento* y se expanden hacia el futuro en reelaboraciones posteriores a la edición del libro. Es decir que el escritor no solo reescribe lo que es anterior incorporándolo a esta narración sino que también, en años posteriores retoma los temas, las frases, los tonos, para volverlos poemas.

Ha sido un verdadero hallazgo, por la fuerza centrípeta que podemos otorgarle, descubrir que *Trento* es un hito, un lugar de la escritura hacia donde todo confluye y de lo que todo vuelve a surgir. La primera impresión de la importancia de *Trento* se ve ahora con claridad. No se trata solamente de la intención de crear un pastiche con todo lo anterior, sino más bien, de hacer el punto de la cuestión, donde la “cuestión” no es otra cosa que una reflexión sobre la escritura, sobre el rol del lector, del escritor y sobre la cuestión del atravesamiento de los límites del género. Citamos a continuación algunos ejemplos de la reescritura de temas y motivos de *Trento* y en *Trento*:

En *El Solicitante Descolocado* de 1968, en su apartado “Diez escenas del Paciente”, ya aparece la escena casi literal del caballo que se ve en los manuscritos en el Doc. 149.³⁷

De *Las Reescrituras*, hay infinidad de líneas que serán reescritas en *Trento*. Tal es el caso, entre otros, del apartado “Vincent” (sobre todo pág. 98) del que toma un entero poema para volverlo el discurso de Agrio. O de “Pablo” (pag.

³⁷ A partir de ahora se citan los documentos que están numerados y publicados con su transcripción en la Tercera parte de esta tesis.

99 y ss) que pasa sin cambios a los manuscritos de la novela, en los parlamentos del personaje de Agrio. (ver Doc. 062)

En *Sexton & Blake* (edición póstuma del 2011:22) se lee nuevamente la escena del niño que destripa orugas que aparece en los manuscritos, casi textual. (ver Doc. 107)

En *El Macró del Amor*, edición póstuma de 2012, aparecen referencias a Dite, la ciudad infernal, con las mismas características que en los versos que dan inicio a la segunda parte de *Trento*.(ver Doc. 145)

La transcripción de los cuadernos ha servido para ver no solo los temas y motivos sino por sobre todo algunos procesos escriturales generales de Lamborghini, complejos y de gran interés que podemos ejemplificar en primera instancia en el caso de los personajes de Gitona y Fiodor con sus respectivos procesos de corte y de condensación.

Nuestra hipótesis inicial en cuanto al devenir-en- teatro debió deslizarse: *Trento* (habíamos dicho) sería como el colofón de sus reflexiones acerca de la lectura como una actividad cercana, en la concepción que traslucen los manuscritos del escritor analizados, a la de un público de escenas teatrales. En efecto, creo que esto que está presente como intento en el inicio de la escritura de esta “Novela teatral”, es una aspiración que a lo largo de la escritura alterna con la concepción de una novela-poema. En las sucesivas versiones de *Trento* se observan deslices hacia procedimientos no solo narrativos, sino sobre todo poéticos, lo que hace de los manuscritos de *Trento* algo doblemente valioso: un aporte para comprender algo que por momentos se oculta, la dimensión teatral, dimensión que, lejos de cancelarse, continúa existiendo de manera implícita. ¿La concepción de novela teatral va perdiendo espesor? En nuestro parecer, no. La respuesta a este interrogante se encuentra en las transcripciones y las lecturas. La teatralidad que aparecía explícita, a la vista, se esconde y condensa de maneras más complejas. Se afianza así la idea que planteamos en uno de los epígrafes que inauguran este trabajo. El autor privilegia el protagonismo del procedimiento y enmascara la explícita voluntad autoral que él evaluaba que se estaba convirtiendo en una “bajada de línea” sin eficacia estética. En la colación con las versiones sucesivas, desde el dactiloscrito a la versión de Word 6, el lector (que es nombrado noventa y cinco veces en los manuscritos) va siendo relegado a breves comentarios, a medida que se van borrando de las didascalias las alusiones al

lector y en las escenas van desapareciendo los guiños de Gitona (en la versión final solo quedan cinco menciones del lector). Esto también significa un aplanamiento del espesor de la joven como personaje. La misma pierde la aguda inteligencia para pasar, en apariencia, a ser apenas un objeto de deseo del personaje masculino. Esas zonas densas de los manuscritos tal vez han sido víctimas del tronche al que recurre Lamborghini. Lo sugestivo de estos cortes está en que han sido abandonados en el camino que va desde el modelo a la reescritura. Los procesos de supresión funcionan en varios niveles. Del mismo modo que se cortan características y parlamentos de los personajes desaparecen las referencias al lector tan frecuentes en los manuscritos.

El epígrafe que introduce esta tesis (“Todo bosquejo permite asistir a los escarceos del origen que la obra concluida ocultará, después, celosamente”) puede explicar entonces cómo el “tronche” fue eliminando esas dimensiones de apelación al Lector en las didascalias explícitas de las escenas teatrales de la novela. Estos cortes también fueron eliminando *de la superficie* capas de significación (ver el caso de los hermanos Dostoievski, de Nabokov, etc.) pero siguen configurando zonas de densidad. Como hemos visto en la primera parte así como en la poesía lo más potente de su trabajo fue tomar un modelo y desarmarlo, en busca del margen o espacio de sentido que había para reescribirlo, aquí se aplica a realizar lo mismo con sus propios borradores. El contraste con lo que atraviesa las versiones sin modificaciones permite una breve reflexión sobre esas permanencias. Pasajes como el del “Paquete” (véase doc.101) que prácticamente pasan sin cambio a la versión que fue a imprenta permiten pensar en núcleos. Habría dos tipos de núcleos, uno relativo a la forma y más en relación con la poesía y sus anclajes visuales y otro de contenido casi doctrinario, que estaría en la base de algo que *Trento* transmite: La corrupción del poder, el poder de la corrupción.

Una vez organizado el conjunto de documentos en pre-textos y luego de las transcripciones y descripciones de cada uno de los manuscritos en los que se centra esta tesis, puede observarse por medio de la colación que muchas de las correcciones definitivas están ya desde la segunda fase de la escritura, en el dactiloscrito. Sin embargo, un orden cuidadoso en las versiones de Word -de la que se posee la anteúltima impresa- permite luego de la lectura del libro édito encontrar algunas discrepancias. En efecto, esta última versión de Word impresa,

está corregida en dos niveles, y por dos manos diferentes. El primer nivel es el de la corrección de errores dactilográficos, como comas, acentos, márgenes (a los que, como se recordará, prestaba singular atención). El segundo nivel es el de nuevas correcciones en el contenido, tachaduras, agregados o signos como flechas o barras. Hay, como decíamos, escrituras de dos manos diferentes en ese documento, una autógrafa, en la que Lamborghini corrige con birome con comentarios para la transcriptor. La segunda es la mano de la transcriptor que corrige al dictado del escritor, en el bar o por teléfono. La discrepancia final con el texto impreso se debe a que el último documento de Word se escribió en un cyber, dado que Lamborghini no tenía computadora, y el autor volvió a corregir hasta el momento de entregar el cd con el documento de Word a la editorial, esa misma mañana.

Las zonas de densidad de los manuscritos

Ya hemos comentado en la introducción cómo el trabajo con los cuadernos manuscritos y sus constantes comparaciones con un dactiloscrito y las páginas de un procesador de texto nos adentraba en la linealidad aparente de un tiempo de escritura con su comienzo, medio y fin. Pero esta linealidad finalmente ha sido desbordada por el mismo trabajo de investigación genética que desanda caminos entre los documentos, gracias a las marcas y huellas evidenciadas por los diferentes instrumentos de escritura, por citar un caso, o por el trazo pausado o apresurado de la mano. Por tales razones, la visualización de algunos de los documentos se lleva a cabo según la organización de varios grupos de zonas de densidad, que en su conjunto muestran aspectos impensados de la escritura de Lamborghini

Hemos explicado también que no hay un afán teleológico aunque en algunas notas se indique algunas de las formas que llegan hasta el final, es decir hasta el libro editado. Habríamos perdido en ese afán toda la fuerza que adquiere el *archivo*, ya que su organización y la tensión generada en los materiales, muestran un entretejido de las lecturas particulares de Lamborghini y las nuestras, en los recorridos lectores que hemos practicado.

Hemos hablado al comienzo de la Primera parte de ese centro propuesto por Blanchot (2002:7) que atrae, y que se vuelve más central e imperioso y, a la vez, más escondido. En esta imagen está presente la dimensión del tiempo. Como decíamos, la noción de *zona de densidad* que proponemos en este análisis parte del concepto que viene de otras disciplinas y que en todas ellas implica la fuerza centrípeta que busca la acumulación hacia un centro. Pero además en estas zonas se generan recorridos que se entrecruzan dando un espacio para los múltiples sentidos sobrepuestos en un mismo punto a partir de hechos y escrituras previas. Esas densidades son puntos de convergencia en cuanto lucha, pero inevitablemente también deben ser pensados como lugares de intercambio. Y esas relaciones entre elementos son el aspecto fundamental de las zonas densas en la escritura de Lamborghini. En la zona de densidad se cruzan cadenas significantes (como las imagina Lacan) en donde el sentido vuelve una y otra vez, pero éste no está en ninguno de los elementos de la cadena ni en una sola cadena, sino *entre ellos*, en lo que sucede en los intersticios.

En esta sección hemos organizado los documentos que se dan a leer en la Tercera parte a partir de lo que terminamos de definir como “zonas de densidad”. Hemos visto que nos referimos a las relaciones que unen varias dimensiones de los documentos más importantes y que están constituidas por ellos. Dichas zonas permiten ver las capas de sentido que unen los documentos por fuera de cronologías o espacios y que remiten en términos generales a las actividades de la lectura y de la escritura. La zona de densidad 1 está dedicada a la composición de la figura del lector, que atraviesa las fronteras de *Trento* para encontrar trazas en las otras obras de Lamborghini. La zona de densidad 2, busca las relaciones entre la escritura de programa y los desvíos que ha sufrido la misma. La zona de densidad 3, dedicada a las otras voces que aparecen en el relato, es tal vez la más significativa porque muestra la proliferante acción del Lamborghini lector y reescritor. La zona 4 se ocupa de las distorsiones que en varios niveles se desarrollan y se evidencian en los manuscritos, desde la sintaxis hasta los nombres de los personajes. La zona de densidad 5 se ocupa de los devenires, no solo de los personajes y las dudas e incertidumbres del escritor en la composición de los mismos, sino también de los géneros que integran el relato que van conformándose como marcos de una obra teatral, y hasta de los estilos retóricos que asume dicha narración. La zona de densidad 6 aúna todos aquellos

documentos que muestran las relaciones del Dogma (religioso y literario) con la explicitación dentro del relato de sus transgresiones, dando a leer una proto-teoría de la literatura. La zona 7 describe aquellos documentos que han sufrido un proceso de condensación y corte, una zona particularmente densa porque dichas intervenciones repercuten en varios niveles del relato.

Al proponer estas zonas de densidad ponemos en acto una lectura, dibujamos una topografía para los manuscritos de *Trento* y ofrecemos un recorrido posible. La tesis se completa en la Tercera parte con los facsímiles y transcripción completa de los dos cuadernos de *Trento* y su colación con las versiones sucesivas hasta la edición. Si embargo, es en esta segunda parte donde experimentamos con las zonas propuestas, donde reconstruimos una génesis no lineal.

Zona 1: un lector es un lector es un lector...

El estudio de la zona de densidad 1 está dedicado a los avatares que sufre la composición de la figura del lector, que encontramos en varios pasajes de los manuscritos; dicho estudio atraviesa las fronteras de *Trento* para encontrar trazas de esa figura en las otras obras de Lamborghini. La primera página del cuaderno Avon, del manuscrito de *Trento*, es en sí misma un programa de trabajo. Escrito en imprenta mayúscula está el título de la obra con un subtítulo que en las posteriores versiones desaparece (“novela teatral”), subtítulo explicado más de una vez en los comentarios a los pre-textos que se analizan en este trabajo y que veremos en las líneas que siguen. En la primera página, luego del título y el subtítulo, Lamborghini ensaya varios epígrafes que pueden pensarse como márgenes paratextuales, y esa página viene a convertirse, como es habitual en este escritor, en una especie de escritorio de autor, que dispone y acumula materiales que posteriormente van a integrar las zonas de densidad que componen la obra. Dichos epígrafes desaparecen en las versiones dactiloscritas y digitales. Cada uno de los mismos es una postura frente a la escritura que Lamborghini asume.

(doc. 005)

Si señor; he nacido para crítico.
Eugenio Cambaceres / Pot-Pourri

A vol. lecta, paratexto por esto lectura lo después

~~La novela de Trento, la novela de Trento~~

Lo que, efectivamente, figura una inteligencia clara, maestra (debería en la asociación de los talentos a ella, pero heca de producción propia, simplemente reflejo de la luz de la esfera, una inteligencia plagaria, en fin

Eugenio Cambaceres / Pot-Pourri

Prezigo.
Eugenio Cambaceres / Pot-Pourri

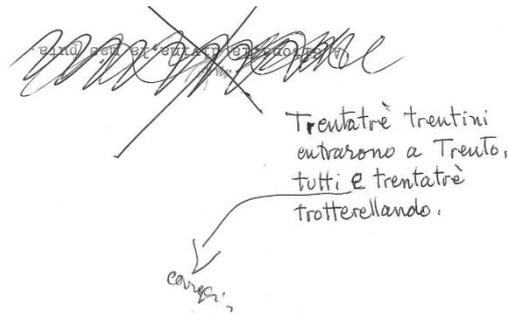
Si señor; he nacido para crítico.
Eugenio Cambaceres / Pot-Pourri

Ante todo la repetición de la frase de Cambaceres: “he nacido para cómico” de la obra *Pot-Pourri*, que refuerza la concepción de un texto como *Trento* en el cual el velado humor, la ironía se hacen presente en modo constante. El verso de Baudelaire “Al hipócrita Lector” reescrito, ofrece una relación con el lector que luego desarrolla en las páginas siguientes del manuscrito. Estos materiales preparatorios han de ser llamados así de manera justificada, por un detalle importante. Todas las páginas de los dos cuadernos manuscritos están numeradas y fechadas. En el caso de las dos primeras páginas la de títulos y epígrafes y la primera versión de la “Breve Noticia”, no tienen ninguna marca cronológica o de orden. Comparten, es verdad, la característica de los títulos y de las “noticias”, es decir, de esos prefacios que tradicionalmente se encontraban bajo ese título en las antiguas publicaciones, lo cual nos muestra también que ese remedo no es sino otro de los aspectos de su deconstrucción paródica del Modelo. Pero también se presentan como un programa de trabajo, como escritorio que ordena el universo de lo escribible y sobre todo allí aparecen aspectos fundamentales en la construcción de su texto: por un lado, el plagio, al citarlo en el texto de Cambaceres; en segundo lugar, la clase de relación con el lector en los versos parafraseados de Baudelaire, y en tercer lugar, el tronche o supresión, dado que todos estos posibles epígrafes desaparecen, siendo reemplazados en un primer momento por una frase dedicada a Gitona en el dactiloscrito (“A Gitona, la más divina, la más puta”)

(DO Carátula)

y luego por un epígrafe que apareció casualmente en una conversación durante los últimos días de trabajo a raíz de un comentario sobre un viejo trabalenguas italiano que anotó y adoptó como epígrafe de la novela.

(DO carátula)



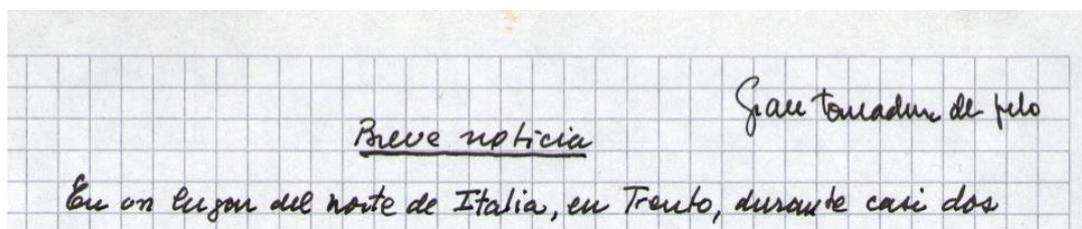
Eso creó una zona de densidad que antes no existía al incorporar un texto de circunstancia cuyo único nexo es la relación jocosa (“Trentatre trentini entrarono a Trento tutti e trentatré trotterellando”) con la ciudad de Trento, casi un oxímoron con el contenido grave del texto. Esto agrega una nueva capa de significación y al descartar los primeros epígrafes no solo más explícitos sino directamente relacionadas con su poética y su práctica de escritura “plagiaria”, elige nuevamente el oscurecimiento de la forma.

Las frases en el manuscrito de *Trento* que desaparecen en las versiones sucesivas, incluida la versión mecanografiada, parecen ser -además de epígrafes al texto en cuestión- un marco al propio trabajo, una reflexión sobre los procesos de escritura, reflexión que posee una continuidad con lo que ha venido haciendo a lo largo de décadas: convocar al lector a un ritual de lectura. Los epígrafes -que en la página se disponen en varias maneras, como probando la mejor dispositio- vienen de un relato de 1882 de Eugenio Cambaceres, *Potpourri. Silbidos de un vago*. En él, el protagonista se presenta a sí mismo como alguien con “tendencias al teatro”, adonde desde niño se escapaba a espiar las escenas desde bambalinas. A pesar de la posición social tiene decidido dedicarse a las tablas y, sin embargo, es obligado a estudiar abogacía y termina dedicándose a trabajar en puestos públicos pero con una añoranza permanente por la vida teatral. Los epígrafes del manuscrito de *Trento* muestran esas mismas relaciones entre el teatro y el teatro del mundo de las que habla Cambaceres; Lamborghini supo concentrar en esas frases la propuesta de su propia obra, en suma, un lugar desde donde posicionarse para escribir una historia de boatos, hipocresía y dogmas permanentemente tergiversados.

Es además una visión concreta de su lugar y rol de escritor. A menudo se ha pensado a sí mismo como bufón, payaso de corte, dueño de una verdad que nadie de entre los poderosos puede escuchar sino es por su boca, o como el viejo Trimalción³⁸ de Petronio, creador de grandes escenas grotescas, donde todo lo que se ve no es lo que parece. La herramienta que pone en juego es un concepto que aparece en los textos citados en el pre-texto que nos ocupa: el de plagio. La *inteligencia plagiaría* que retoma de Cambaceres es aquella que refleja la luz del afuera, que en apariencia no tiene capacidad de producir a pesar de la claridad y sutileza. En realidad el plagio como base de la actividad creadora de Lamborghini es una constante que le ha permitido llevar a cabo los aspectos más importantes y de más largo alcance en su trabajo de escritor: las reescrituras.

Muchos de los textos marginales de los documentos preparatorios son, como hemos visto, un encuadre preliminar que Lamborghini va construyendo. Se trata de breves comentarios que pertenecen a la categoría de “impublicables” desde el mismo momento en que son escritos o partes del relato que se presentan como indicaciones o didascalias que luego desaparecen. Dicho encuadre, sumado al proyecto general de la obra (véase Doc.007 de la Tercera parte) del Cuaderno Avon, y que posee un alcance sorprendente dado el número de escenas previstas y llevadas a cabo, muestra un largo momento de composición de los documentos preparatorios. Además de las ya mencionadas frases en el cuaderno Avon, en el verso del título y los epígrafes, el documento 006 contiene la primera versión de “Breve Noticia”, con una anotación en el margen superior que dice: “Gran tomadura de pelo”.

(doc.006)



La frase está dedicada, aún más que los epígrafes de Cambaceres, a él mismo. En otras palabras, la dispone en su escritorio de autor para recordar que es

³⁸ Él mismo elige esa identificación en la entrevista concedida a Aqueño (2002) cuando dice “No soy Virgilio, soy Trimalción”.

una parodia de los prefacios o noticias de los libros antiguos que solían encabezarse un relato “de época”. Esta primera versión es uno de los pasajes más importantes para comprender la concepción de la obra y en general de la literatura de Lamborghini. La presencia del comentario marginal que inicia la página aparece como un epígrafe privado, como un modo de centrarse y recordar la actitud irónica que debe prevalecer en su escritura. Reescrita varias veces, las vacilaciones se observan no solo en los manuscritos, sino también en la versión dactiloscrita, que posee algunas correcciones. Particular importancia asumen en estas seis versiones las intervenciones relativas a los adjetivos (el uso de sinónimos) y al orden de las palabras, volviéndolos epítetos con el aparente fin de lograr un tono alto y erudito que, dado el contexto, obtiene en el lector el efecto contrario. Cabe recordar que ese procedimiento es típico de los mecanismos del humor que menciona Henri Bergson, el uso alto del lenguaje para una materia baja.

Se lee por primera vez la sugerencia al Lector (con mayúscula) a modo de didascalia teatral, acerca de cómo imaginar los parlamentos de los actores.

(doc.008)

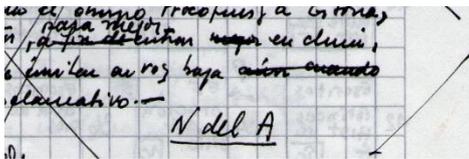
Sugerencia
 Dada la situación recata en que se desarrollan los diálogos entre Procopio y Gitona en las Escuelas de las que son protagonistas ~~estas~~ permitimos sugerirle al lector, para mejor entender su clima, decir en cuenta que esos parlamentos se realizan, por la razón apuntada, en voz muy baja, incluso cuando alcanzan el tono exclamativo.

Dicha sugerencia, relacionada con otro recurso narrativo que ensaya Lamborghini, el de los “editores”, en todos los casos desaparece sin ser reemplazada por explícitas referencias al lector. El texto se reformula en varias versiones, y es no solo una presentación de la obra, sino prima en ese texto una concepción de obra teatral.

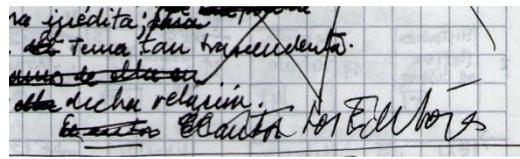
La “Noticia” en los manuscritos es un elemento central para comprender el tema de *Trento*. En apariencia cuenta la historia del Obispo y su joven discípula/amante. Sin embargo, las anotaciones en los márgenes y las correcciones van permitiendo construir una lectura diversa: Es una reflexión sobre la lectura, y la transgresiva transformación del género novela a favor de un *Teatro de la*

palabra³⁹. Este párrafo, tantas veces modificado y reescrito tiene sin embargo pocas correcciones y está firmado por “Los editores”, como la “Sugerencia” a pie de página, que luego en las posteriores versiones (documento 008) de este pasaje se verán reemplazados por “El Autor” o por “N. de A.” (como se ve en las imágenes del documento 008 reproducidas aquí abajo), para posteriormente volver a la primera versión y finalmente desaparecer, del mismo modo que los epígrafes.

(doc.008)



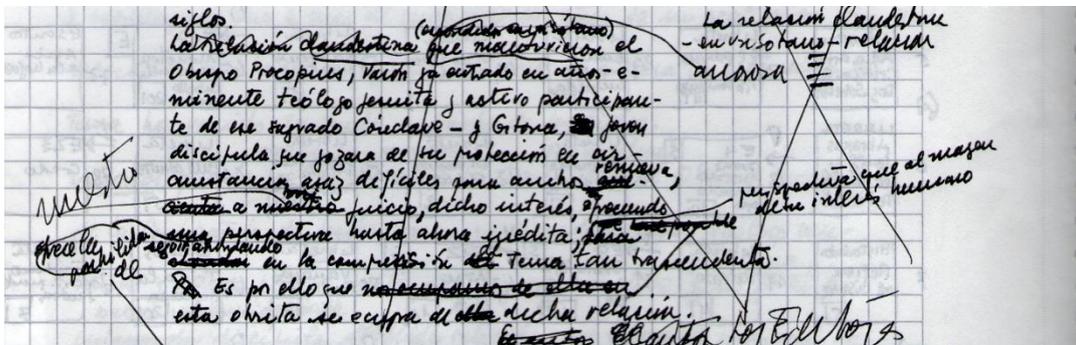
(doc.008)



En efecto, es el primero de trece intentos de incorporar en el relato la figura de unos comentaristas “imparciales”, que en notas al pie, darán informaciones de toda índole, desde los consejos de lectura hasta las noticias históricas. Todos estos paratextos desaparecen en la versión que fue a imprenta, salvo una aclaración sobre la abreviatura SMI (por santa Madre Iglesia). Una tardía nota al pie, esta vez sin referencia a editores, se inserta en la versión de los documentos de VW4, referida a la “antigua raza de Trento”.

La segunda versión de la Breve Noticia (véase Doc. 008-a de la Tercera Parte), registra las correcciones de la primera pero además las variantes que parecen ensayar una progresiva toma de distancia de la construcción del lector.

(doc.008)



³⁹ Ya se ha mencionado la posible relación con el “Teatro di Parola” de Pasolini

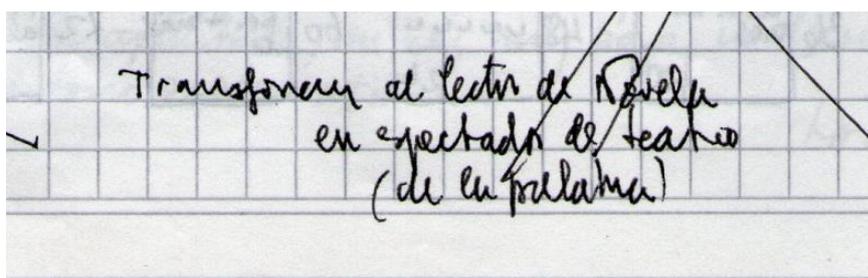
De tal manera se puede observar cómo, si la primera versión tiene frases tales como “en una época por” en la segunda versión esa se ve sustituida por “en un marco en el que”. Sin embargo en la versión dactiloscrita posterior vuelve a tomar algunos pasajes de la primera versión, y vuelve a adquirir el texto un tono menos distante, con la suma del uso de frases metafóricas.

Un esfuerzo particular por ajustar el mencionado tono tiene también en este caso el párrafo destinado a dar cuenta de la relación que mantienen el Obispo y su discípula. Aquí como en la primera versión se suceden tachaduras, agregados de sinónimos e inversiones del lugar de los adjetivos. La alternancia de la primera persona del plural y del singular (“nuestra/o- mi”) también muestra el trabajo, habitual en los escritores en esta etapa del desarrollo de una narración, por el que se busca una solución a la voz narradora, voz que luego se decide por una tercera persona omnisciente.

Todo el documento se encuentra cruzado por líneas rectas y curvas a modo de tachaduras generales, lo que indica que es también una versión descartada.

Como en documentos anteriores (Doc.006), la reescritura de las notas tituladas “Aclaración” y “Sugerencia”, no solo permiten comprender una determinada posición ante la lectura y la figura del lector, (todo es teatro en la literatura porque las palabras “actúan”) sino que además nos permiten datar con certeza hasta qué momento de la escritura el autor consideró que el subtítulo de *Trento* (“novela teatral”) debía permanecer (véase Doc.008-b). La “sugerencia” por otra parte, se repite en las tres versiones de “Breve Noticia” de manera casi idéntica, pero al final se puede observar el agregado que reza: “Transformar al lector de Novela en espectador de teatro (de la palabra)”.

(doc.008)

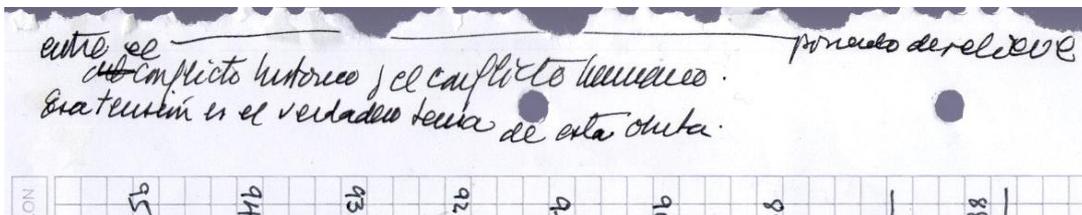


Transformar al lector de Novela
en espectador de teatro
(de la palabra)

Este comentario, tal como he propuesto más arriba para “Gran tomadura de pelo”, pertenecen al ámbito de los comentarios privados, no destinados a la publicación, probablemente desde el momento mismo de su escritura, lo que nos permite pensar en la hoja y sobre todo sus márgenes como un escritorio.

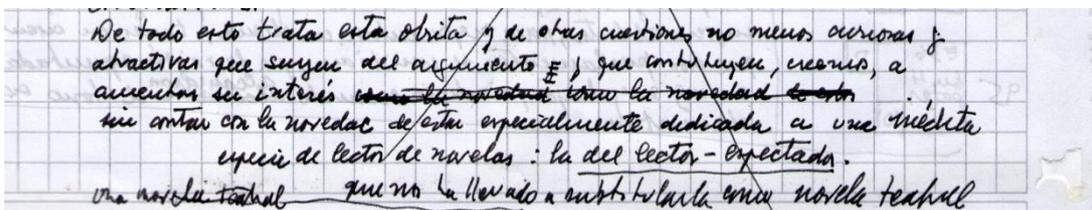
En el Doc. 009b. se encuentra la tercera versión de la “Breve Noticia”, que muestra un regreso a la versión original, cuya escritura centra la atención en el uso de algunos adjetivos. Además, continúa variando y mezclando las frases. En la última parte del pasaje, retoma el tema del conflicto humano del que ha hablado líneas más arriba y en la nota marginal.

(doc.009)



En el Doc. 010 se desarrolla la cuarta versión de la primera página de *Trento*: En realidad, se trata en esta página de otras dos versiones, una debajo de la otra. La primera reescritura retoma giros y fórmulas que se consolidan cada vez más. La versión de más abajo pasa en limpio los dos primeros párrafos, salvo una hesitación inicial con la versión no corregida. El breve tercer párrafo en cambio, del cual hay solo un esbozo en la versión de arriba, se escribe nuevamente con el agregado fundamental de unas líneas dedicadas a la concepción acerca del lector, concepción que va afinando y condensando.

(doc.010)

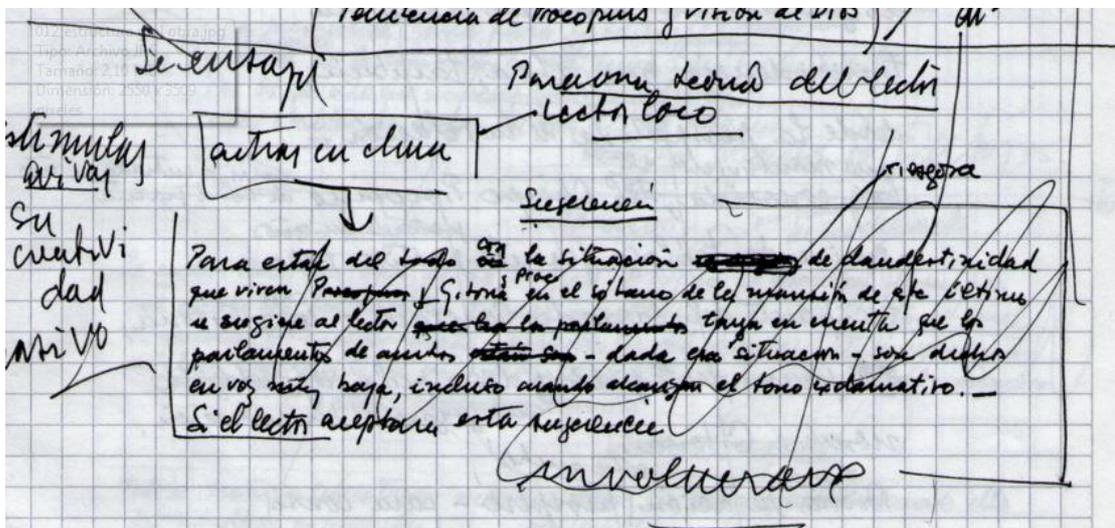


Es aquí donde encontramos por primera vez la nueva especie de lector de novelas que imagina: el lector-espectador. A esta manera de pensar al lector corresponde una nueva manera de escribir: una novela-teatro, que hemos descripto en la primera parte y que se desliza permanentemente en sus fronteras entre los géneros. Todos los pasajes de esta página han sido tachados por líneas en cruz, al ser superados por versiones sucesivas. Un aspecto particular en esta

versión son los comentarios en los márgenes, que recuperan y reescriben frases que se encuentran en el cuerpo del texto. Hecho que vendría a explicar esos márgenes amplios que mantiene a menudo la escritura de Lamborghini en pasajes que han resultado de difícil resolución para el autor. Si bien dicha práctica no es inusual en los borradores de escritores, los márgenes asumen en Lamborghini un rol de laboratorio de la escritura.

La segunda parte del documento 012, separada por una línea, incluye nuevamente la “sugerencia al lector” prácticamente igual a las anteriores, pero con algunos agregados en el texto mismo y en los márgenes.

(doc. 012)

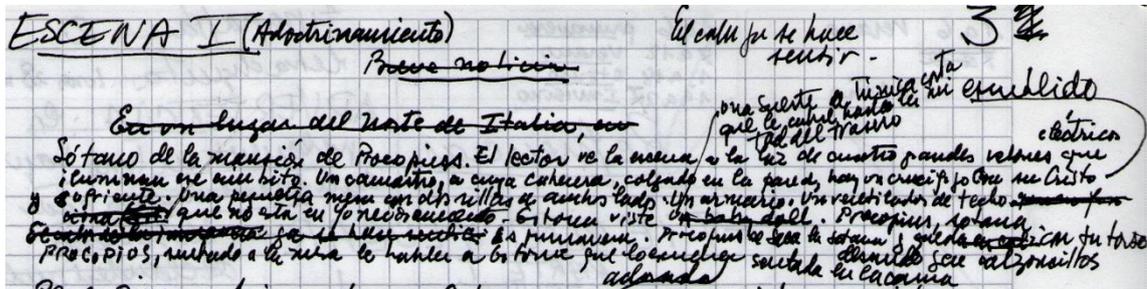


Todas esas marginalia en breves frases plantean los elementos a tener en cuenta para lo que él mismo llama una teoría del lector (Consulte la transcripción del documento 012 en la Tercera parte). En una entrevista concedida a Martín Prieto para la *Revista 3 puntos* (2001), desarrolla las características del “lector loco” del manuscrito: “Un lector creativo, que no acate al poema, que lo discuta”.

Si observamos el margen izquierdo podemos encontrar algunas palabras, entre las que justamente la creatividad aparece como punto clave para la lectura “loca”, contrapuestas al adjetivo “pasivo”. Completa los aspectos dedicados al lector el verbo “involucrarse” subrayado al final en el margen inferior. Un ejemplo de que esta idea persiste puede verse en una indicación del documento 024, que entre los parlamentos asigna, como sucede en otros pasajes, una acción al lector-espectador: sentir envidia por la alegría que sienten los personajes.

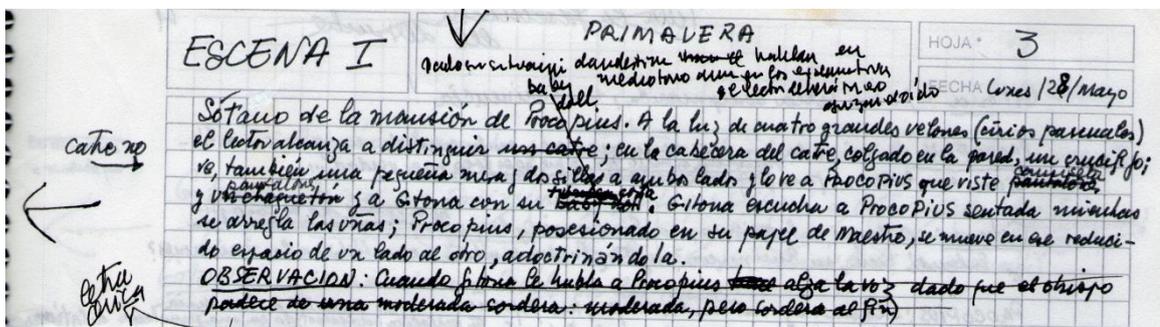
Las didascalias de las escenas teatrales de Trento son el lugar que el escritor privilegia para el diálogo con la figura del lector que construye. Por tal motivo es allí donde se hallan las características del mismo. Tal es el caso del documento 014.

(doc.014)



En esta versión de la escena I y en la siguiente hay un comentario dedicado a una especie particular de lector como voyeur de una escena iluminada por cuatro velones. La escena I en su primera versión, muestra las huellas de la escritura en el mismo cuaderno, con numerosas tachaduras y el recurso al corrector blanco que impide la lectura de lo borrado. Algunas palabras, como “sacrílegas” “santa”, “represión” muestran cómo el escritor las ha cambiado de lugar mostrando la temporalidad de la escritura y el proceso mismo de creación. Este es el primero de los documentos en los que se ve una anacronía que tiene un efecto de irrealidad y por lo tanto pone al lector en una actitud que podríamos acercarla a la del espectador Brechtiano. La alusión al ventilador, por ejemplo, se repite tres veces. La versión de la misma escena en el Doc. 015 comienza con una didascalia cuyo foco es la mirada (“El lector ve la escena a la luz de cuatro grandes...”) del lector de una obra dramática, lo cual complejiza la escena misma, al introducirlo casi como un personaje más.

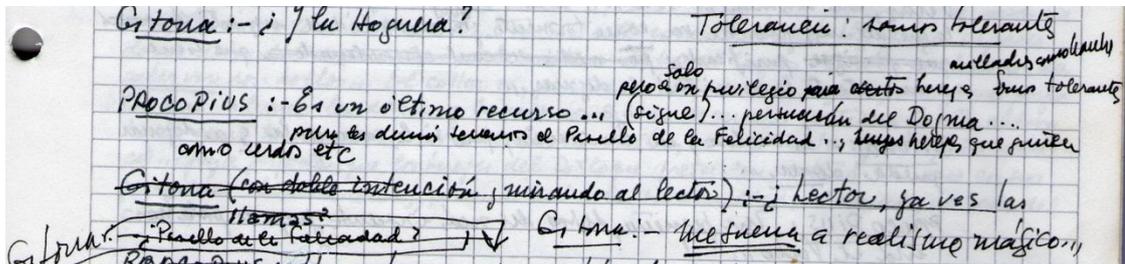
(doc. 015)



Por primera vez se incorporan los apartes dirigidos al lector en los parlamentos de Gitona que continúan en las páginas siguientes de los manuscritos,

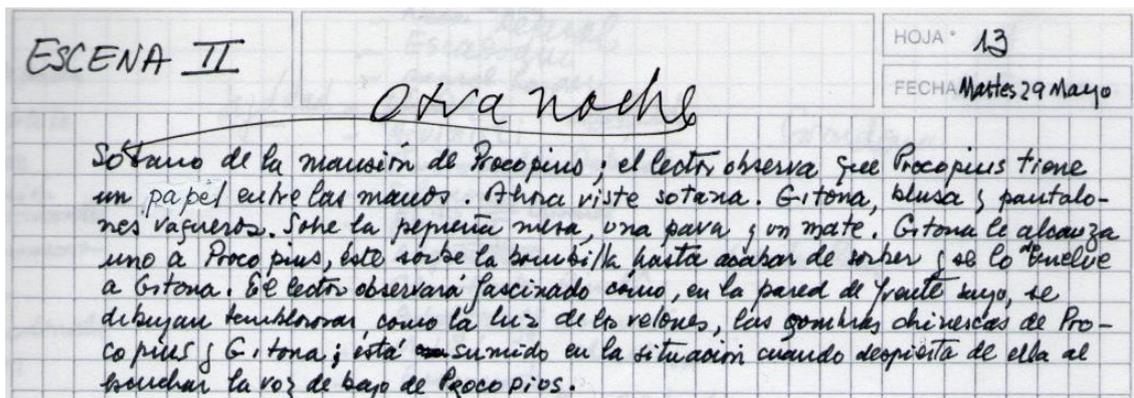
construyendo una complicidad que desaparece en las versiones dactiloscritas y de Word.

(doc. 015)



Los documentos 030 y 031 reproducen la Escena II de Trento. La didascalía de la escena mantiene las características de las anteriores: las anacronías y la referencia al lector. En esta se observan las vestiduras de Gitona (blusa y vaqueros) y el mate que toma Procopius y ceba Gitona con la pava. Una escena típicamente argentina.

(doc. 31)

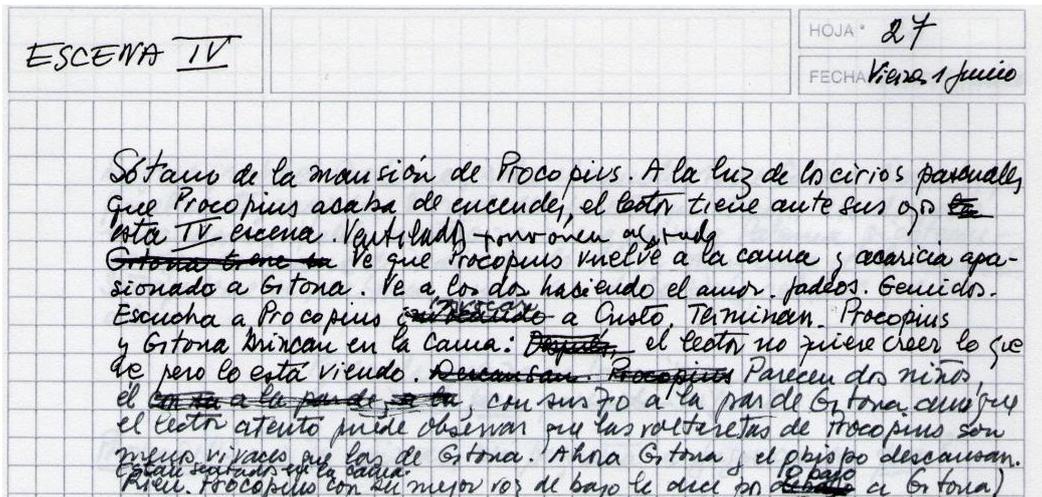


Como hemos dicho las anacronías se descartan en las versiones finales, a partir de la versión dactiloscrita y solo quedan rastros en la escena final editada, en la pantalla de televisión en la que el lector ve alejarse al protagonista. En esta escena II el lector es nuevamente un personaje más de la didascalía. El narrador le da una participación al mostrarlo fascinado mirando las sombras de la pareja que los velones proyectan sobre la pared. Nos encontramos entonces frente a otro momento del relato en el que el lector/espectador personaje, tan involucrado en la historia (como propone en sus notas marginales el escritor), toma cuerpo y pone en abismo la situación: ahora el lector ve al lector-espectador.

En el documento 047 la didascalía es una zona de particular relación con el lector. Se observa en ella una referencia compleja: el lector al ser nombrado se vuelve un personaje más del relato mientras ve la escena amorosa de Procopius y

Gitona. El narrador sugiere, además, que el lector no quiere ver lo que ve, dándole un espesor a la caracterización de ese lector-espectador-personaje. El verbo querer, que se acerca en su función al verbo poder de escenas anteriores, implica que hay una decisión que el lector debe tomar, debe asumir al ver/leer la escena.

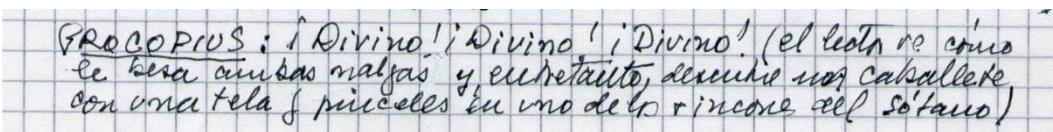
(doc.047)



Todo este proceso de las didascalias pone en abismo el pasaje. Asimismo, ya en la escena nos encontramos con los guiños al lector de Gitona pero también con la mirada dirigida al lector de parte de Procopius que por primera vez en el relato le habla al fuera de escena.

En el documento 048 nuevamente una didascalia en la escena induce al lector, que ya está mirando, a observar que en un rincón de la habitación hay un caballete con una tela y pinceles.

(doc.048)

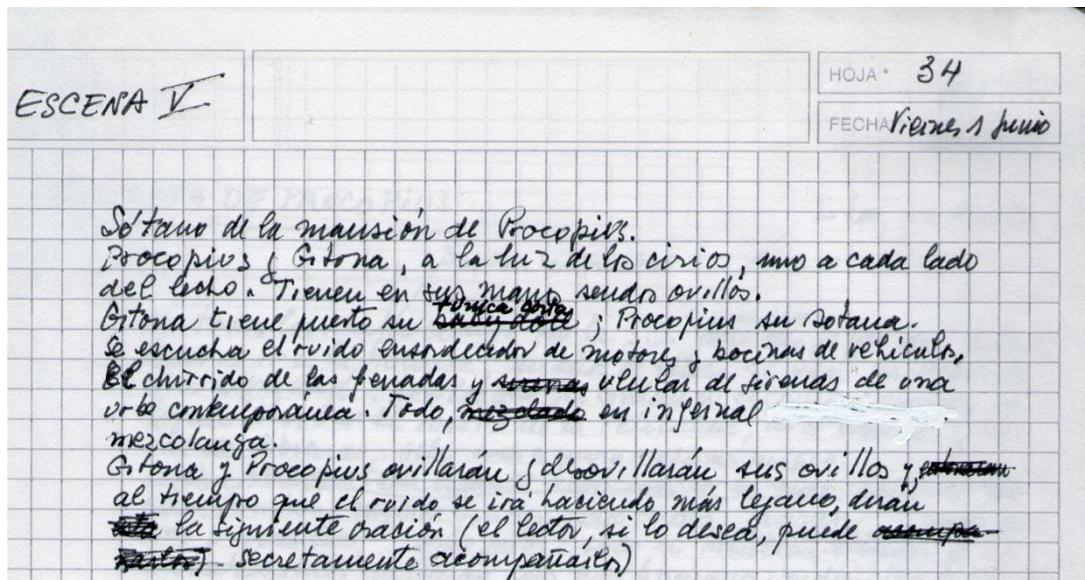


Lo ambiguo de la construcción que contiene el verbo “descubre” podría hacer pensar que es Procopius el que descubre (le saca una cobertura) el caballete. Pero nos inclinamos a pensar, dada la relación que ya se va estableciendo con el espectador lector, que podría ser este último el que ha de encontrar el caballete.

El documento 054 llega, a partir de la versión dactiloscrita, sin cambios a la versión final. El uso de anacronías relativas a los sonidos de una gran urbe, en off, la acercan a una obra de teatro contemporánea, pero a la vez compone una

alegoría de la lejanía intelectual de quienes componen el dogma, ya sea eclesiástico, ya de cualquier idea dogmática.

(doc.054)



La imagen del lector aquí nuevamente está materializada en la posibilidad de acompañar a los personajes en la oración, como dice una última sugerencia entre paréntesis. La tachadura se reemplaza por “secretamente acompañarlos”.

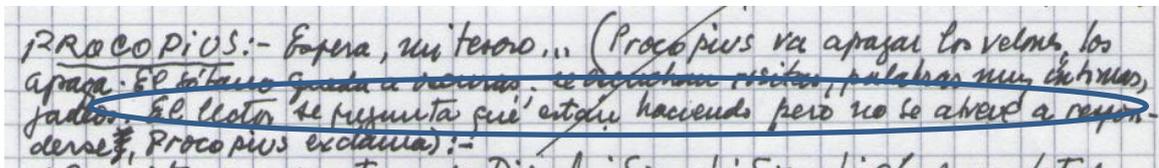
En este punto conviene observar retrospectivamente lo que hasta aquí hemos dicho sobre el lector. Ya hemos visto que son las didascalias iniciales e intercaladas de las escenas de los manuscritos, las que concentran los diálogos con el lector. Hemos comentado también que solo quedan cinco invocaciones al lector en la versión que fue a imprenta de las innumerables menciones de los manuscritos. Podemos por esto afirmar que Lamborghini reemplaza una relación explícita con su lector con una relación clandestina y la convierte en un juego amoroso entretelado en la historia, a diferencia del manuscrito donde se encuentra expuesto.

En paralelo con la fábula narrada –la relación clandestina con Gitona- se despliega el mismo juego del texto con el lector. Se trata de un juego erótico en cuanto a una incitación al deseo de conocer más. Si en los manuscritos casi en cada página hay una apelación al lector, esta se reduce casi veinte veces en las versiones posteriores. En realidad este trabajo de reducción y ocultamiento pertenece a un proceso mayor, junto con todo aquello que ha escondido, desde los hermanos Karamazov hasta Timothy Mc Veigh, por nombrar apenas dos ejemplos. Siempre se trata de densificar la zona, apilando capas de sentido y en

ese trabajo de tronche de casi todas las señales visibles se pasa de la mostración vanguardista del procedimiento que “escandaliza” al lector de modelos estereotípicos a una erótica de la escritura, que aun siendo más convencional posee las densidades antes nombradas. El lector-espectador es el *voyeur* de esa “obscenidad” del procedimiento con el que Lamborghini arma el libro, para después desmontarla.

En el documento 063 la didascalia incluida en el diálogo muestra una nueva referencia al lector que lo muestra perplejo ante la oscuridad. Es especialmente en esta escena en donde el lector espectador se vuelve un personaje más del relato en su pregunta acerca de las actividades de los otros dos personajes.

(doc. 063)



En el documento 65 la escena VII -escena erótica de contenido explícito- se reduce en la versión dactiloscrita a pocas líneas de las que quedan apenas alusiones al juego erótico. A partir de la VW6 se vuelve la escena VIII dado que el autor intercala una nueva escena en el relato.

(DO 109)

ESCENA VII

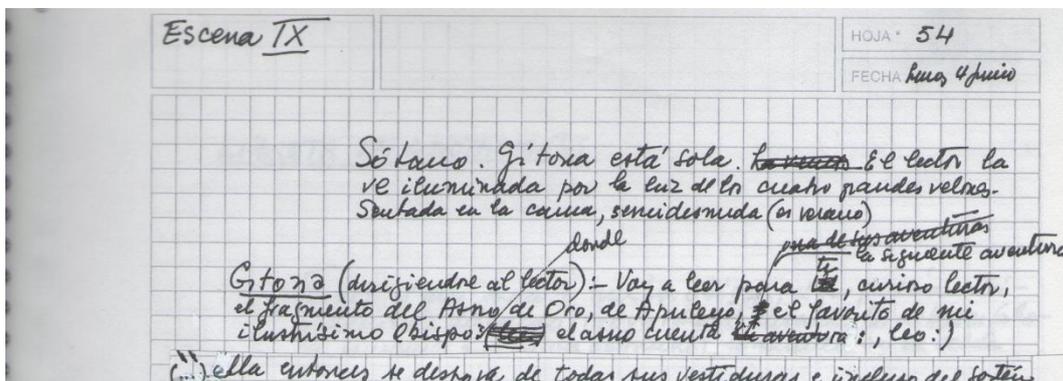
Biblioteca-Estudio de
 la mansión de Procopius.
 El obispo nos da la es-
 palda. Está improvisan-
 do en el armonio; algu-
 na variación y cuando
 finaliza se vuelve ha-
 cia nosotros. Viste su bata
 amarilla dorada de Clotilde.

PROCOPIUS:-Un antiguo recuerdo tañe su cuerno sonoro...
 el patio familiar y yo-niño allí con la tifta
 familiar...de los pechos redondos...yo allí in-
 tentando tocárselos...yo-niño y ella-niña jugan-
 do a los juegos que jugábamos..Joh! aquella car-
 ne saltarina...juegos en los que yo-niño sufría
 y a la vez gozaba en mi enturbiada inocencia...
 sin atreverme pero queriendo atreverme a tocár-
 selos..."hazlo", "hazlo ahora"...y fue cuando Pa-
 dre vino y él también quiso jugar...y jugó has-
 derramar ^{su} blanco líquido en medio de ellos...
 y yo-niño no salía de mi asombro...y era toda
 confusión...y...

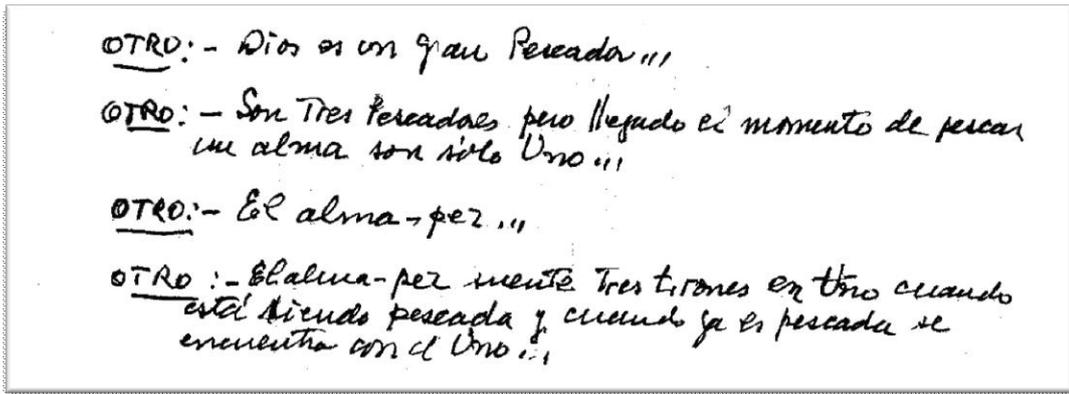
Se eliminan además las alusiones y las miradas al lector (ahora nos da la espalda mientras toca el armonio) ya sea de la didascalia inicial como de las acotaciones en el monólogo. Una incoherencia en el pasaje (*ahora lo veo y el lector también [il.] lo ve*) nos muestra que el mismo debe ser corregido o que el narrador ha decidido incluirse él también en el relato “ahora lo veo”. Nos inclinamos más por la primera suposición, que tiene que ver a otro nivel con lo que hemos comentado al referirnos al lector-voyeur en el documento 054.

El documento 074 reviste una función cardinal para comprender mejor el personaje de Gitona, que en los manuscritos de esta escena (Escena X de la versión impresa y desde la versión dactiloscrita) es quien toma la palabra para hablar con el lector.

(doc.074)



En los documentos con la numeración que va desde 092 a 097 se lee la escena XII en la que se remeda una discusión sobre uno de los dogmas centrales del catolicismo de la que ya hemos hablado extensamente en la primera parte. La escena tiene una didascalia inicial que nuevamente configura un lector-personaje-espectador, que vive y observa el clima desde dentro del relato.



Lamborghini introduce un motivo que vuelve a abordar más adelante: el del pescador de almas, aquí representado por Dios y más adelante por el tiempo, alegoría que debe ponerse en paralelo también con la lectura.

El documento 120 muestra el manuscrito de la escena XVII que con un importante cambio en la escritura de la didascalia pasa a la versión siguiente: se excluye al lector-testigo (“El lector observa que tiene una tenaza en la mano” en la primera versión es reemplazado por “Blande la tenaza de tanto en tanto mientras nos habla” en la versión dactiloscrita) y otros detalles con respecto a la vestimenta del personaje y a la tenaza.

La sotana roja que en el simbolismo del catolicismo tiene que ver con la sangre de Cristo, cobra un nuevo sentido -siempre relacionado con la sangre, pero de otro ritual de tortura- y desaparece ya desde la versión sucesiva (“El obispo vistiendo su bata gruesa, de Invierno”). La imagen del cercenamiento que luego veremos en otro personaje—niño, puede ser pensada también como una gran metáfora del proceso de creación a partir del corte de *Trento*.

Tal vez el 129 sea el documento en el que mejor se vea la construcción de un lector que, de tan cercano al texto, se vuelve personaje. Se trata del Credo personal que Procopius recita en la soledad relativa de una escena teatral; en la misma se trae al juego nuevamente su relación con el lector. Ya lo habíamos visto anteriormente, al comentar las transcripciones de las escenas en las que, en las didascalias, el lector aparece observando alguna situación y experimentando sorpresa u otro sentimiento. Se puede ver la cronología de las correcciones justamente en las referencias a Procopius acercándose a un lector que parece estar, en el proceso de acercamiento, ya sobre la escena, a su lado, compartiendo el espacio con los protagonistas. En la Primera Parte de esta tesis se ha explicado

este proceso, donde se ven entre otras cosas las relaciones con la obra de teatro “Perón en Caracas” donde el lector tiene también líneas de diálogo similares a las que aparecen en este documento. En las versiones sucesivas el Lector- personaje ya no tiene un parlamento pero la escena culmina con una mirada de Procopius a un “nosotros” que incluye al narrador.

ESCENA XIX

Biblioteca-Estudio. A la luz mortecina de tres candelabros tenemos al obispo de frente, arrodillado. El rostro hacia lo alto, mientras recita su Credo.

Procopius: ¡Creo que debemos vivir según nosotros mismos!
¡Creo que debemos darle una oportunidad a nuestras vidas,
viviéndolas más allá
de todo Dogma!
¡Creo que la hipocresía es la base de nuestra moral; es nuestra
virtud de virtudes!
¡Creo que la única virtud real es la exigencia de libertad para sí
para los demás!
¡Creo que la absurda noción de pecado corrompe a los
hombres hasta el tuétano,
les pudre el corazón y el alma!
¡Pero cuanto más creo menos creo!
(se queda mirándonos fijamente)

(VW6:169)

El motivo de la interpelación al lector se observa en varias oportunidades en los manuscritos. El material del documento 135 ha ido corrigiéndose, a través de las tachaduras y agregados, durante el primer proceso de escritura, y pueden verse tres variantes dedicadas al párrafo de Jesús que baja de la cruz tiritando de frío. La escena que se editó tiene variantes que acentúan el patetismo de la traición de la joven al obispo. Asimismo, se modifica la interpelación al lector dado que en las sucesivas versiones Cristo desnudo solo dirige la palabra frente al lector descartando la admonición a Procopius y Gitona. Se borra también toda referencia al sentimiento del lector en la didascalia inicial.

(doc. 135)

¡ Prepáto el to'ano de Abraxas!

... + ...

(Situación de muerte entre los dos. El lector ve descender de la pared a Jesús que crece hasta alcanzar proporción humana. Jesús pone su mano derecha sobre su Sangrante Corazón ~~que~~ que sangra y murmura X dirigiéndose al lector estas palabras):

- Ha traición... siempre la traición...

¡ huyo a Procopius : - ha ~~huido~~ ^{ya Giona} nuestro ~~pre~~ ... pre ... un amor ... imposible ...

Handwritten notes:
 - "Después lo Jesús descendo tirita por el frío"
 - "Soy desde tirita con el viento frío o invernal"
 - "tirita en el frío invernal después de"

El documento 140 muestra el comienzo de la segunda y última parte de Trento “En el Desierto de los Leones”, que tiene a modo de introducción la última escena teatral de la primera parte. En ella, se ve a un Procopius vencido que camina en la nieve, alejándose de la ciudad del Concilio.

(doc.140)

de Trento
 Procopius se aleja rumbo al desierto,
 El lector ve en la pantalla de ~~su~~ su televisor
 las huellas de ~~los~~ ^{los} ~~de~~ ^{de} Procopius en la nieve-

El lector ve en ~~su~~ la pantalla de su televisor
 las huellas de los pasos de Procopius en
 la nieve

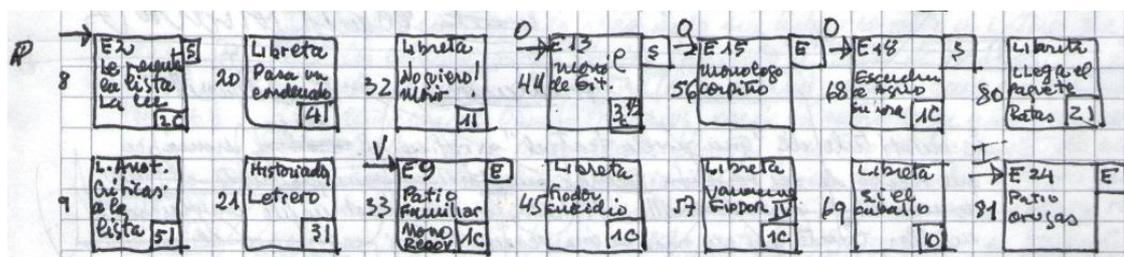
Y, literalmente, el lector puede verlo, dado que se produce una enésima mescolanza -diría Lamborghini- semiótica: el lector ve en una pantalla de televisión la escena del alejamiento.

Zona 2: Programas, mapas y desvíos.

Entre las notas marginales que poseen estos documentos se encuentran algunos textos que de cierta forma aparecen como ajenos a lo literario, ya que son fórmulas, fechas, cuadros, cálculos que pertenecen al aspecto inicial del proyecto.

Sin embargo, el documento 007 es una curiosa densificación de *Trento* en cuanto abigarrado resumen de la obra, de difícil lectura inmediata, pero que una mirada más atenta muestra como el plan de la organización de las series.

(doc.007)



Además en los pequeños recuadros laterales, a veces insertos en el recuadro mayor, hemos identificado tres sistemas de referencias que sirven de nexo entre los capítulos. La letra E significa Escena. Hay algunas siglas con números y letras en los cuadritos interiores que parecen hacer referencia específica a una serie temática que junto a otras arquitectura la novela. Son en realidad las posibles extensiones indicadas en número de líneas (L) o cantidad de carillas (c), que a menudo coinciden con las extensiones en los cuadernos, pero que en las versiones últimas varían. Esta hipótesis parece encontrar fundamento en la continuación del cuadro de programa, que se verá más adelante y posee como anotación marginal una operación matemática “96 x 2: 192 págs.” que hace pensar en una constricción de espacio, ya sea impuesta por la editorial o por propia iniciativa. En los cuadros se puede encontrar también la mención de la novela *La Vorágine* y del apellido de Chitarroni, que no vuelve a verse ni en los manuscritos ni en las versiones posteriores. Ambas inclusiones hacen referencia al hecho de que algunas frases de esos capítulos son en efecto reescrituras de la obra

de Rivera o de un texto de Chitarroni. Al final del libro se incluyó una nota en la que se especifica que algunas partes del texto incluyen unas líneas de *La Vorágine*.

Lo programático de ciertos cuadros o de las operaciones matemáticas marginales queda evidenciado en la organización de los pre-textos. En el documento 009 (a) en el ángulo superior izquierdo hay una operación que le permite calcular la extensión total, probable, de su novela. En el mismo margen se encuentran además tres diferentes elementos que dan cuenta de la cantidad inicial de escenas de la obra: veintisiete escenas en la ciudad de Trento (desarrolladas en el sótano y biblioteca de la mansión de Procopius y una en el Recinto conciliar) y diez escenas en el desierto (la segunda parte de *Trento*, conformada por poemas) y una posterior división ($27 / 4 = 6,7$) que indica la cantidad de escenas por estación del año (partición en estaciones que el autor titula “Calendario Diablo” probablemente en referencia al año compartido en “pecado” por Procopius y Gitona).

(doc.47)

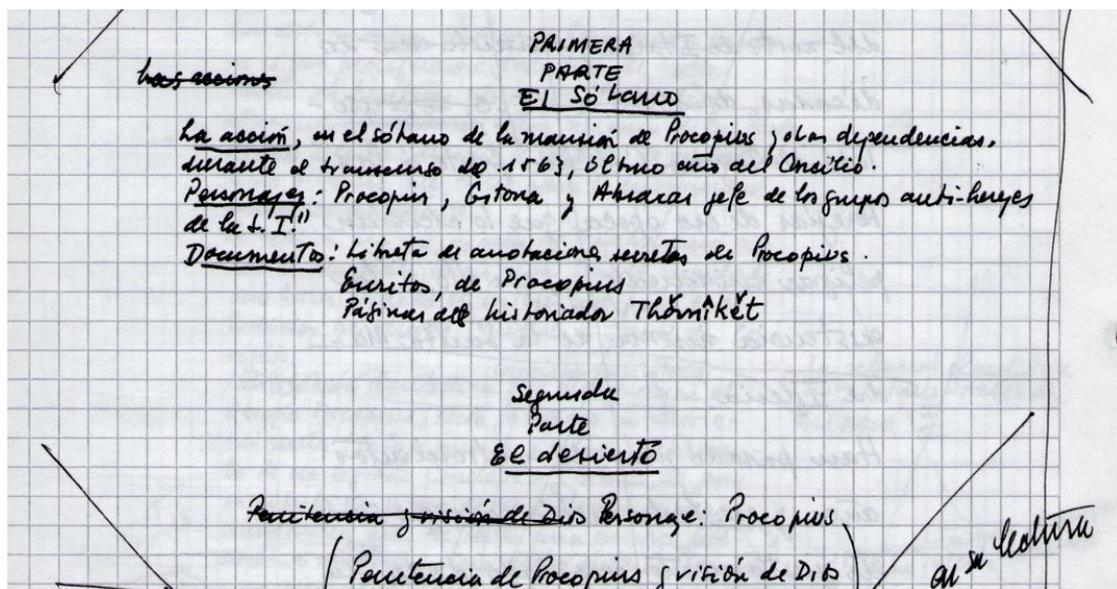
27 Escenas en Trento	10 Escenas Desierto	$27 \frac{4}{30}$ 6,7 escenas por Estación	HOJA * ✓
			FECHA Sábado 26 Mayo

Seguidamente, se observan en el manuscrito dos notas de investigación, que correspondería clasificar como pre-redaccionales. El autor las incorpora a su escritura a medida que va bosquejando el personaje de Procopius. La inclusión de dichas notas deja evidencia de la investigación sobre dos Procopius históricos en dos someras notas y muestra el carácter general de estos dos cuadernos manuscritos, casi un escritorio del autor en el que se diseña y despliega su programa de escritura.

En verso de la página 1 del Cuaderno Avon, el documento 012, se halla un resumen de la estructura del libro: la primera y la segunda parte de *Trento*. Se trata de la primera versión de lo que luego, desde la versión mecanografiada, pasa a ser lo que hemos llamado *Dramatis personae*, característico de las antiguas obras dramáticas y en consonancia con esa concepción, pero parodiada. Deja de ser una traza de la estructura hipotética para empezar a formar parte de esta novela-teatro. A partir de este manuscrito se puede observar cómo el autor

aprovecha algo que está en el nivel organizativo, algo que forma parte de lo “impublicable” al decir de Bellemin Noël, y lo vuelve parte del texto, lo que genera en el lector la percepción de que en conjunto se trata de una obra teatral. La primera parte del documento 012 muestra un ensayo de la estructura general de la obra dividida en dos partes, tal como quedará en la obra publicada; se encuentra enmarcada por líneas diagonales en los ángulos, que parecen confirmarla.

(doc.012)



Puede distinguirse en este documento un tipo de estructura que obedece a un programa preestablecido. Siguiendo a Dord-Crouslé (1999), observamos una “escritura de programa” en la que, en el proceso de su elaboración, se pueden seguir varios estadios genéticos (notas documentales, planes, listas, borradores) en los cuales el escritor ha definido y detallado sucesos, personajes, nudos narrativos.

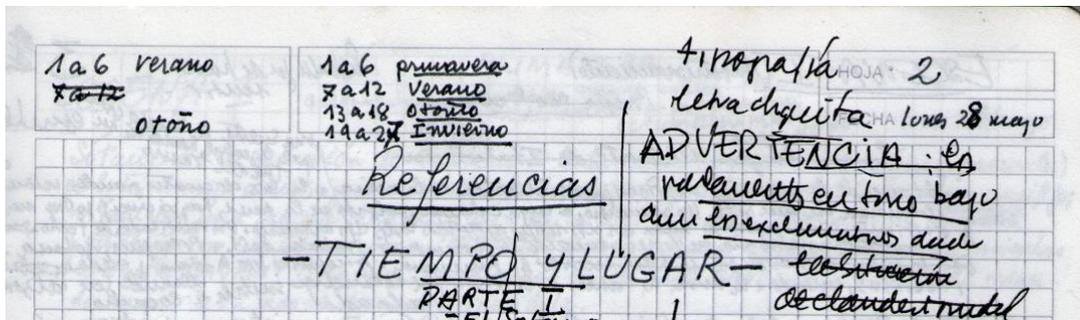
Este documento revela la existencia de estos momentos fundamentales, que muestran también un conjunto coherente. Los manuscritos en general y todo su proceso de textualización y posteriores reescrituras parten de los documentos 012 y 013 y del documento 007 (el plan general de la obra cuadro por cuadro). Se trata de una escritura dinámica que aun así ha partido de un programa concreto en cuanto a objetivos.

La función de “La acción”, “Los personajes”, y “documentos” es programática en los manuscritos mientras que en la posterior versión dactiloscrita

y en los documentos de Word adquieren una nueva independencia, ya que situados luego del título van a ser un *dramatis personae*.

Como en el documento anterior, el Doc. 013 es también un programa de escritura. Se trata de una página (LL asigna el número 2) dedicada más específicamente al tiempo y lugar en donde se desarrollan las acciones que ha esbozado en la página anterior. Además de la distribución de las escenas entre las cuatro estaciones del año, en el margen superior izquierdo, en el que se ven dos intentos de organización, se observa en el margen superior derecho una anotación acerca del tamaño de la tipografía.

(doc.013)



Asimismo, se ve nuevamente la “Advertencia” que ha repetido en varias versiones de la “Breve Noticia”: el lector ha de leer los parlamentos como si fueran susurrados. El título de la página “Referencias” seguido del de “Tiempo y lugar” precede a una nueva reescritura de algunas circunstancias ya consignadas al hablar de la “Breve Noticia”.

En esta instancia, el tiempo y el espacio de la acción, sin embargo, están apenas esbozados. El escritor parece tener más urgencia en seguir trabajando los personajes, a quienes el autor otorga nuevas características, físicas, morales e intelectuales (edad, inteligencia, astucia, contextura). Particular importancia tiene el personaje de Abraxas a quien ya ha mencionado en la página 1 por primera vez y a quien da las características de intimidante y feroz.

El documento 085, que corresponde a la página 66, es la última página escrita del primer cuaderno. El segundo cuaderno comienza con la página 72, lo que lleva a pensar que después de empezar con el segundo cuaderno arrancó hojas del primero. La fecha sin embargo es inmediatamente posterior. La página 66 termina el 6 de junio y el segundo cuaderno empieza el 7 de junio. Llama la atención que no haya cambiado los números de las páginas, como sí hace

profusamente en los dactiloscritos, cuya numeración va modificándose a medida que agrega o inserta o cambia de lugar algunos pasajes.⁴⁰

El documento 099 (b) es uno de los más importantes ejemplos para comprender el rol de la escritura de los márgenes en los manuscritos y dactiloscritos de *Trento*. Estas escrituras marginales se pueden clasificar en, al menos, tres modos.

-Uno de ellos es el apunte que sirve como pro-memoria de algo leído en el momento de la escritura (por ejemplo un poema inglés copiado in extenso), o frases sueltas de cierta densidad teórica, recordadas o leídas, como se ve en el documento 114.

-Un segundo modo del apunte es una historia completa, autógrafa y en general autónoma marcada por márgenes diversos en manuscritos y dactiloscritos. Dicha glosa suele ser objeto de ulteriores glosas al margen, como en el documento 025.

-Un tercer tipo de apuntes tiene una función organizativa de los borradores (ordenando, indicando que debe ser eliminado un párrafo, etc.) y se da en el doc. 099. La evolución del concepto Sistema/Bestia-Bestia/Sistema que se observa en el manuscrito muestra ese lugar de diálogo del escritor con el sistema ideológico del Concilio, pero también con ese otro sistema, el que forma parte del fantasma que ronda por detrás del texto de *Trento* y es eco del sistema político contemporáneo a su redacción, trayendo a un primer plano el afuera de la escritura.

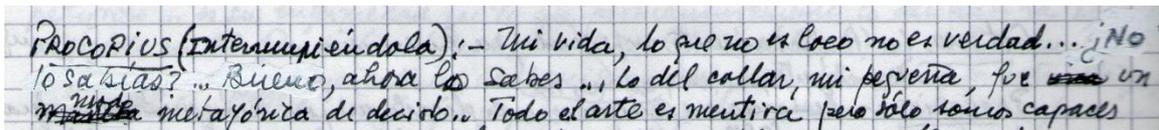
⁴⁰ De entre los métodos heurísticos que podrían ser utilizados para observar y describir el proceso que sufren las numeraciones de los dactiloscritos (los cuales permitirían formular las idas y vueltas en el orden de los capítulos, las supresiones, los agregados), puede elegirse el de identificar el orden cronológico de los escritos en los folios, o las continuidades posibles entre los mismos. El uso del corrector blanco y la sobreescritura y las inserciones y desplazamientos vuelve compleja la tarea del investigador.

Zona 3: Las otras voces

Esta zona de densidad, dedicada a las otras voces que aparecen en el relato, es tal vez la más significativa porque muestra la proliferante acción del Lamborghini lector y reescritor. Es decir, se muestran aquí algunos de los innumerables textos reescritos, distorsionados o no, que el escritor hace propios. Hemos dividido esta zona en tres subzonas: de fuentes literarias, de fuentes populares y fuentes bíblicas e histórico-periodísticas.

La primera de ellas parte en los manuscritos desde el documento 017 (como también – ya hemos visto- el esbozo del documento 013) que contiene algunas cuestiones relativas a la escritura: el elemento loco y lo artístico de las variaciones.

(doc. 017)



El tema de la locura y la verdad es casi un tópico que aparece a menudo en sus entrevistas a los medios y en alguno de sus poemas. En "Lewis Carroll", de su libro *Encontrados en la Basura* escribe: "Ver el horror,/ verlo en lo cómico/ y ver lo cómico/ en el horror:/ ese es el juego.// Lo que no es loco/ no es verdad// Cayendo a tientas/ por el pozo/ o atravesando/ el blando espejo.// Lo que no es loco/ no es verdad.// Llama la risa/ a lo siniestro/ Llama el sentido/ al sin sentido/ llama el pensar/ al desvariar.// Lo que no es loco/ no es verdad:/ ese es el rumbo". Uno de los versos de aquel libro es una transformación de una frase que el físico Bohr dice a Wolfgang Pauli luego de la presentación de sus aportes a la teoría de las partículas elementales en Columbia University ("We are all agreed that your theory is crazy. The question that divides us is whether it is crazy enough to have a chance of being correct. ⁴¹"). Tal vez por eso, encontramos en esta página otra frase que ya ha sido un leit motiv en *La experiencia de la vida*: "saper vedere". Saber ver, el imperativo sobre el que Leonardo Da Vinci basó su arte y su ciencia, es otra manera de decir "saber leer", ser un buen lector, un lector con las

⁴¹ "Estamos todos de acuerdo en que tu teoría es loca. La cuestión que nos divide es si es lo suficientemente loca como para ser correcta." (mi trad.) Dicho por Bohr en Columbia University (1958 como refiere F.J. Dyson presentación "Innovation in Physics" (Scientific American, 199, No. 3, September 1958, pp. 74-82

características que en los manuscritos se leen en el margen, ser creativo, activo, involucrarse⁴². La concepción de Lamborghini acerca de la lectura reside justamente en que leer es apenas una parte del ver. “Ver” es un proceso semiótico más amplio que el escritor imagina como el realizado por el espectador, corporizándose y corporizando lo visto.

El segundo aspecto para tener en cuenta en esta página y sucesivas es el de las variaciones. Idea central de su estética, nombrada a menudo en su poesía y en sus otros trabajos novelísticos, ensayísticos y en entrevistas, las variaciones son vistas por los personajes de esta escena como fundamentales en cualquier proceso artístico. El obispo explica a su discípula que la variación, tal como Gitona acaba de hacer con la frase “lo que no es loco no es verdad/ lo que no es verdad no es loco”, es el “Arte de la Creación”.

Una breve digresión para recordar que en su poesía Lamborghini ha llevado el arte de la variación más allá del límite de la palabra, permutando no solo estructuras sintácticas sino también sílabas, en ese proceso que él mismo ha llamado *intrusión*. Ya desde las versiones de Word y hasta la versión editada, se eliminan las referencias explícitas sobre las variaciones, para ponerlas en acto. El detalle del error de Gitona que citamos a continuación nos enseña el proceso de asimilación de conceptos que se producen en la escritura, para lograr un raro efecto de acumulación para quien haya leído el *Martín Fierro*, que en el capítulo I posee dicha frase, pero escrita correctamente.

Gitona: El corazón se me enancha, Reverendo... (se ha enderezado en el jergón y ha llevado su mano al pecho)

Procopius: (Va hacia una de las sillas, se sienta) ¿Cómo enancha?

Gitona: (Sentada ahora al borde del camastro) Mil perdones, su Ilustrísima... quise decir ensancha, pero a veces...

Procopius: ¡Cuidado! ... es el demonio de la Distorsión el causante... pero, bueno, acepto tu sincero arrepentimiento... Ego te absolvo... (la bendice haciéndole la señal de la cruz)

(VW6: 8)

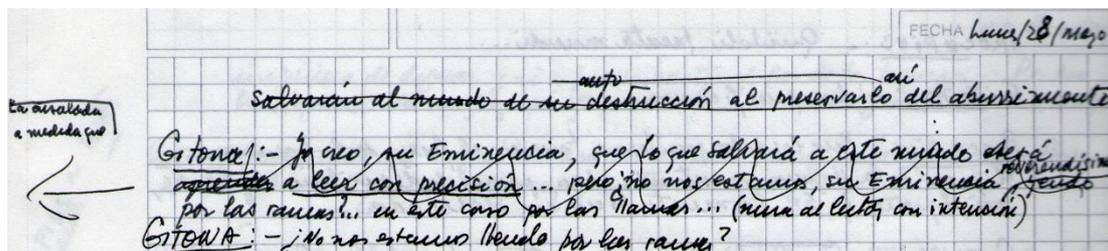
Sin embargo, aunque ha sacado la palabra “variación” de la escena, incorpora, como se ve, un demonio que no es otro que el de la Distorsión. Se trata

⁴² Suele citarse la frase relacionada con los escritos de Da Vinci, recopilados en el *Codex Atlanticus*. Puede confrontarse el catálogo de Pedretti en: http://brunelleschi.imss.fi.it/automobile/pdf/pedretti_atlanticus.pdf. Aunque es posible que Lamborghini haya conocido la frase de Leonardo a partir de la lectura del texto que Matteo Marangoni titula con dicha frase: *Saper vedere*, traducido al español como *Para saber ver: cómo se mira una obra de arte*. Madrid: Ed. Espasa-Calpe 1945.

de un concepto que también es central en su escritura y sus reflexiones ensayísticas y del cual se ha hablado a lo largo de la primera parte de esta tesis. Aquí materializado en una suerte de personaje, es el que vehiculiza la variación paródica de un texto canónico para los argentinos, a su vez ejemplo de parodia del lenguaje gauchesco. Lamborghini encuentra un margen paródico allí donde Hernández no ha parodiado el habla de los gauchos (ver mis resaltados en citas).

En el documento 017 vemos que es una Gitona cómplice quien mira al lector y propone aprender la lectura precisa.

(doc.017)



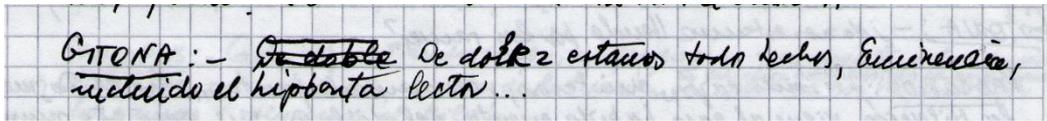
Es la actitud que a la fruición de la lectura suma el distanciamiento tal como propone Nabokov. En efecto se ve en los apartes dirigidos al lector/espectador dicha distancia del discurso adoctrinante del obispo. El mismo Procopius asume la concepción del ruso al hablar del arte como mentira. (“Todo gran escritor es un gran embaucador, como lo es la architramposa Naturaleza.” y “Hay tres puntos de vista desde los que podemos considerar a un escritor: como narrador, como maestro y como encantador.” [1997:29]).

Por añadidura, y como se desprende de las diversas versiones, incluida la que llega a imprenta, toda la historia tiene múltiples nexos con también múltiples circunstancias. Ya hemos mencionado en la primera parte de esta tesis el conflicto al que parece aludir la relación de Procopius y Gitona (Perón y joven muchacha de UES), sin olvidar tampoco la relación entre Encolpio y Gitón narrada en el *Asno de Oro*, o la relación de los protagonistas de Lolita, y hasta una posible relación autobiográfica. Por otro lado y para densificar aún más una zona, tal como la he definido en mi presentación, el Concilio, Trento, el Dogma y sobre todo la hoguera y sus detalles atroces, pueden entenderse como una gran alegoría de la Argentina de la época del proceso militar de los 70.

En el documento 018 se ve la última parte de la Escena I. En los parlamentos iniciales se escriben nuevamente los versos de Baudelaire que, como ya se ha mencionado en oportunidad de la descripción de los epígrafes, dicen:

“Lector, ya conoces a tan delicado monstruo, //-lector hipócrita- ¡tú, mi prójimo, mi hermano!”

(doc.018)



GITONA: - ~~Se debe~~ De dolor 2 estauos todo hecho, Eucresencia, incluido el hipocrita lector...

Aquí el escritor se atiene al adjetivo usado por el poeta francés, “hipócrita”, en lugar del “aburrido” del epígrafe que inicia los manuscritos de *Trento*.

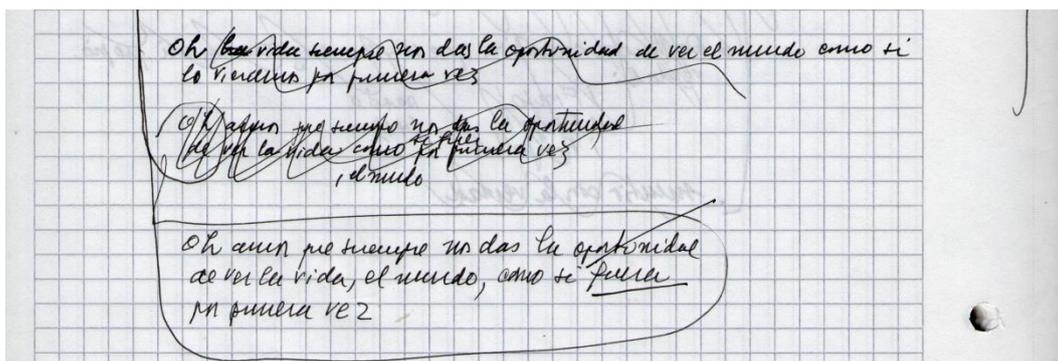
El documento 019 es la continuación del documento 017 (en recto). Se retoma en pleno el tema del lector del “saper vedere” davinciano, en las frases dedicadas a la explicación del Dogma. La construcción de la *zona de densidad* se produce en los diálogos a través de recursos paródicos. Tal es el caso por ejemplo de nombrar como cardenal a uno de sus escritores favoritos, apenas distorsionado su apellido: Goyce (por James Joyce), a quien ronda la locura como al escritor irlandés. Este ejemplo nos remite a esa necesaria relación entre los elementos presentes y ausentes de la zona densa. El lazo que los une es lo central para montar una zona de densidad.

En el documento 020 hay dos referencias gongorinas. Se trata del tema del laberinto creado por Dédalo y su también mítico hijo Ícaro, presentes en versos de Góngora, que no se abordan por primera vez en su obra. De hecho, en varias ocasiones nos encontramos con versos de Góngora que sirven como modelos-cliché. Las versiones de su libro de poemas *Las Reescrituras* contienen poemas dedicados al Agua, al Ojo, a Dios que son reescrituras del “Polifemo”. Lamborghini los reescribe para *Trento*. En los manuscritos, los pasajes acerca de la duda religiosa y filosófica se van construyendo sobre otros escritos, para luego desaparecer parcialmente y ser reemplazados por las “Variaciones” en la versión dactiloscrita. Tal como se suele afirmar acerca de Góngora y el vuelo de Icaro, el comentario de Gitona funciona como una alegoría metonímica de la escritura y del conocimiento, en clave, claro está, irónica, de la doctrina de noli altum sapere -no osar “conocer las cosas altas”. En este caso el parlamento de Agrio corresponde a la segunda reescritura. Agrio encuentra en las explicaciones de Procopius paralelos con Icaro y es a través de sus líneas de diálogo donde nos encontramos con una referencia a la actividad de poeta del mismo Lamborghini.

Un detalle importante que se lee en el diálogo: Agrio distorsiona el lenguaje como Lamborghini. En estas líneas se teje también una herética propuesta literaria, que no es otra que la sostenida por el escritor, lo que viene a densificar también este pasaje.⁴³

El documento 037 es la segunda versión parcial de lo narrado, escrita en el verso de la página anterior.

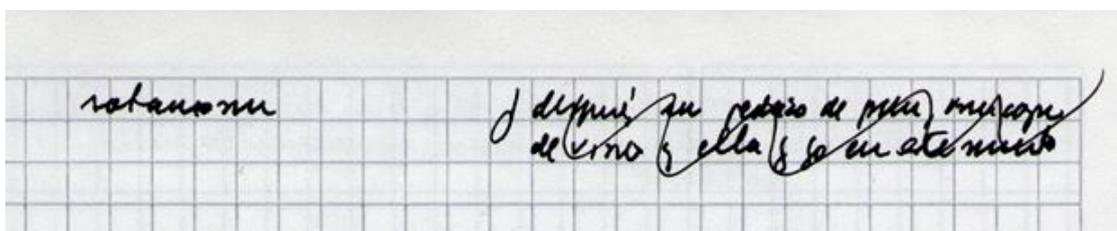
(doc.037)



Esta disposición se debe probablemente a la posibilidad de ir leyendo, comparando y reescribiendo lo escrito con anterioridad. Las últimas líneas, ensayos de frases dedicadas a la vida y el amor encabezadas por vocativos, están escritas posteriormente, puesto que se observa el uso de una tinta diferente.

Posee una nota marginal en el ángulo superior derecho (“y después un pedazo de pan, una copa de vino y ella y yo en este mundo”), paráfrasis de un verso de Omar Kayyam, que volverá a ser utilizada más adelante en el relato (véase documento 078).

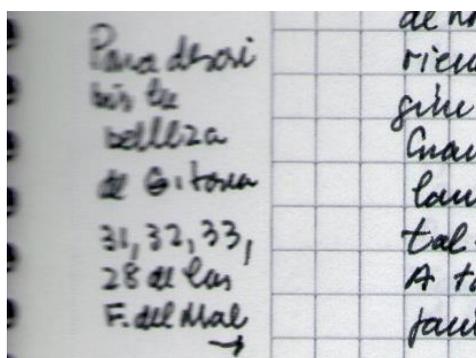
(doc.037)



⁴³ ¿Quién es Agrio? Unas palabras sobre la consustancialidad: El dogma en el que se funda la naturaleza de Dios es La Trinidad. La mayor parte de las confesiones cristianas aseguran que Dios es uno y trino (la llamada Hipóstasis): es decir un ser único que es a la vez tres personas distintas el Padre, el Hijo el Espíritu Santo. El arrianismo se entiende como las enseñanzas de Arrio (256-336) opuestas a ese dogma trinitario que fuera determinado sobre todo en el concilio de Nicea (325) y el de Constantinopla (381) y que es mantenido por la Iglesia católica y otras Iglesias ortodoxas y protestantes. Una vez condenado el arrianismo y definida la consustancialidad del Hijo de Dios en Nicea, comienza poco después un movimiento antinicensio, el cual engendra al arrianismo restablecido y al semiarrianismo, y casi a lo largo de todo el siglo IV perturba a la Iglesia. El nombre de Arrio, distorsionado levemente, hace referencia a ese hombre y a ese movimiento.

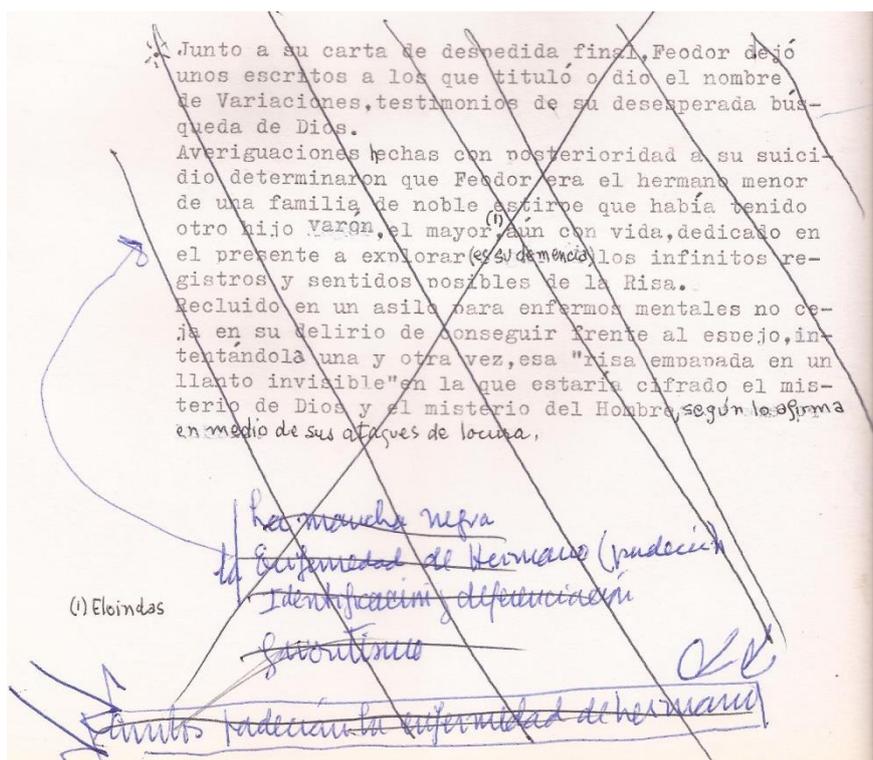
Una cierta complejidad frente a los diversos orígenes de las citas se observa en el documento 039. Por un lado se construye una genealogía noble y a la vez “casquivana” para Gitona. La narración acerca de la azarosa vida y los amores de Leonor de Aquitania, la tatarabuella ficticia de Gitona, justifica en algún modo la vida de la joven. Por otro lado un recordatorio marginal del documento ofrece un origen baudelairiano de la descripción de Gitona en los cuatro poemas citados en el margen.

(doc. 039)



Se trata de los poemas XXVIII, XXXI, XXXII, XXXIII y XXXIV en los que la figura femenina está muy cercana a la muerte y la marginalidad.

Aparece por primera vez en el documento 075 del manuscrito el nombre de Feodor, una clara referencia a Feodor Dostoievski que está en la base de la descripción de Eusebio, un personaje con muchos paralelismos no solo con el escritor ruso, sino también con el mismo Lamborghini, en cuanto a la relación entre hermanos. Como ya hemos estudiado en *Los márgenes de Trento* (2012), los personajes Eustaquio y Eusebio tienen una marca que los lleva hacia el presente de la escritura, en este caso a una dimensión de lo íntimo: la relación entre hermanos de sangre, en competición por el amor materno. A continuación, el texto que ya aparece tachado en su totalidad en esta instancia:



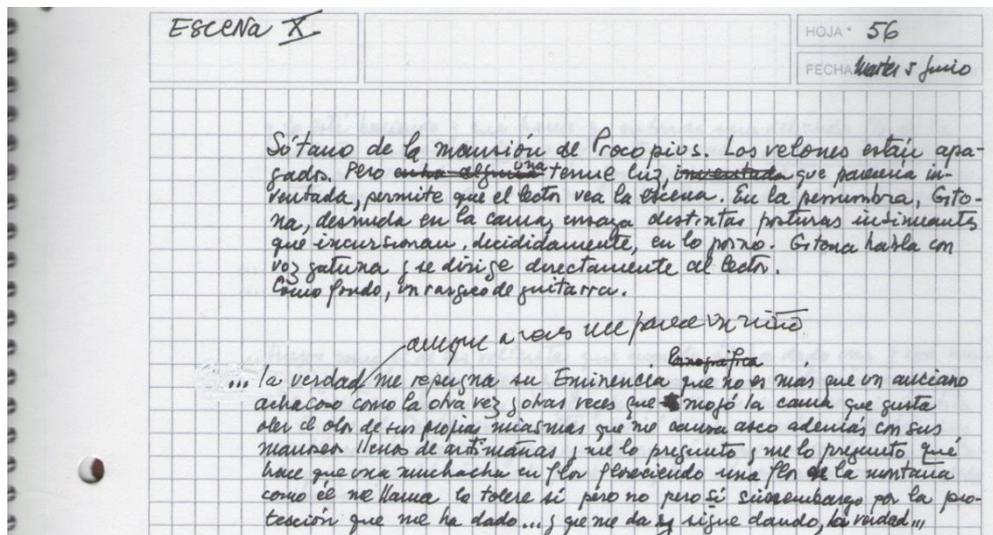
El texto, que no aparece en los manuscritos de los cuadernos, se lee en la versión sucesiva del dactiloscrito, para ser desmontada luego desde las versiones de Word. De esa dispersión surgen los textos que llegan a la versión final: “Eusebio y Eustaquio (o el mal de hermano)” (VW6:109), que retoma parcialmente una de las nouvelles de *La experiencia de la vida* en la que trata acerca del problema edípico, y la breve introducción a las “Variaciones Cíclope” (VW6:116). Se trata de un texto dactiloscrito en el segmento inferior de la página con un agregado a mano. Tiene un margen de alrededor de 10 centímetros en su lado izquierdo y apenas 1 en su lado derecho. Consta de tres párrafos sin sangría. Es una breve narración que, salvo los nombres, puede pensarse como el marco narrativo general en el que aparecen las “Variaciones” de Eusebio en el texto enviado a edición. Es una clave para entender en el porqué de la presencia de dichas “Variaciones” en *Trento*. Hay una reescritura del mismo, de pocas líneas, que introduce un marco justificatorio antes de la primera “Variación”. Sin embargo en el camino se van ocultando otras cuestiones que aquí están manifiestas. El texto, como se dijo, se encuentra tachado en forma oblicua en siete líneas paralelas que lo atraviesan de izquierda a derecha y luego vuelto a atravesar por otra línea oblicua de derecha a izquierda. Las líneas, además incluyen en su tachado dos textos de tiempos diferentes (inferido por los colores negro y azul de

los bolígrafos) lo que evidencia que la tachadura fue realizada tiempo después de haber escrito texto y comentarios, tal vez en oportunidad de considerar la inclusión o no del texto en las siguientes versiones.

Es una de las más importantes *zonas de densidad* que Lamborghini compone ya desde los dactiloscritos de *Trento*, dado que tiene dos complejas redes de relaciones yuxtapuestas a la que es el marco evidente del relato: la de los dos personajes históricos Eusebio de Cesárea y Eustaquio de Antioquía enfrentados en el seno de la Iglesia por cuestiones de dogma. Otra de las redes está relacionada con la obra y la vida de Dostoievski. Así Feodor es un hermano mayor que pierde a su hermano (efectivamente Fiodor Dostoievski pierde a su hermano, con quien ha emprendido varios proyectos literarios). En la página 3 del manuscrito, dedicada al plan de la obra, se ve fundada esta interpretación. Los títulos correspondientes a las “Variaciones Agua, Cíclope, Ojo y Dios” de las versiones posteriores (incluida la editada), se titulan “Variaciones Fiodor I, II y III”. Pero también podría hacer referencia a una nota autobiográfica sobre la vida (y las exploraciones intelectuales) de los hermanos Lamborghini. El hermano mayor es quien explora la Risa, “empapada en llanto”, metáfora de la propuesta del escritor y quien busca dolorosamente el misterio de Dios y del hombre. Pero, por otra parte, deja como al pasar en la descripción un adjetivo, “casi un idiota”, lo que unido al nombre de Feodor inmediatamente resuena en un cierto tipo de lector y remite a *El Idiota* la novela del escritor ruso.

El documento 076 es la primera parte de una larga escena desarrollada alrededor de un monólogo de Gitona.

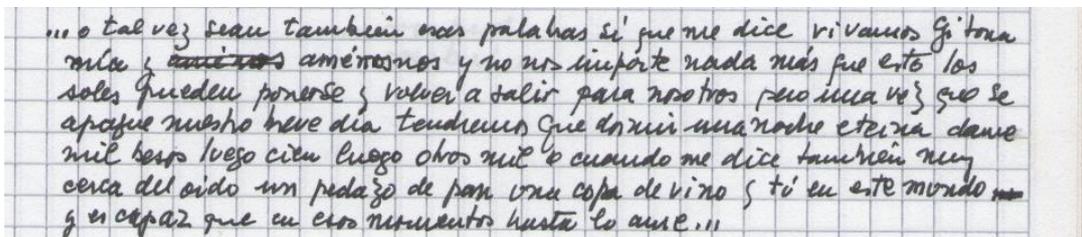
(doc.076)



Se trata de otra zona de densidad en la que Lamborghini teje uniones bastante evidentes con el monólogo de Molly Bloom del *Ulises* de Joyce que, como los lectores de este escritor recordarán, ya ha tomado como modelo y homenajeado en obras anteriores.

La reescritura de antiguos poemas que se da a leer en el documento 078, muestra la reproducción textual del poema de Catulo “Vivamus mea Lesbia” y una paráfrasis de un poema del *Rubaiyat* de Omar Kayyam del cual hay un antecedente en el documento 037, referido al pan y al vino, y repitiendo la frase “tú en este mundo”.

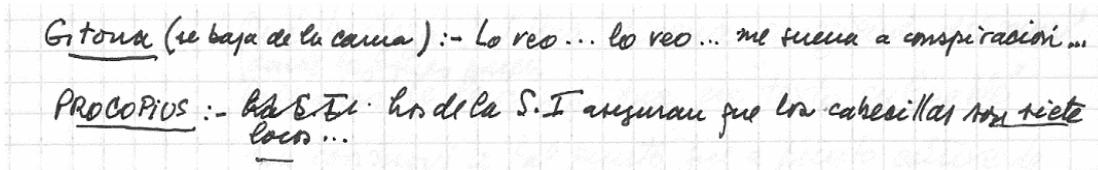
(doc.078)



En el documento 079 leemos la parte final del monólogo de Gitona, monólogo que se suprime en las versiones sucesivas. Como ya hemos intentado demostrar, esta supresión forma parte de una desaparición más general: la de la voz de Gitona. Introduce en el final del documento un intertexto muy famoso: “Rosebud”, la última palabra que en su lecho de muerte pronuncia Kane en el film *Citizen Kane*. Pero no solo puede hacer referencia al film sino a las lecturas que Lamborghini puede haber hecho en torno al misterio sobre su significado que trató de aclararse en numerosos ensayos y especulaciones. El símbolo de la “infancia dañada” al que suelen referirse muchos de ellos (en relación al trineo con ese nombre que ve Charles Kane) se solapa con un interesante trabajo de Gore Vidal sobre la significación sexual que tendría el vocablo para Randolph Hearst, que así habría llamado al sexo de su amante. En el intercambio epistolar entre Gore Vidal y Jay Topkis se ve con claridad. (Vidal, 1989)

En el documento 089 la referencia a *Los siete locos* de Arlt es explícita. No parece una casualidad que, del mismo modo en que se producen conversaciones en torno a la Biblia entre los personajes de Erdosain y el farmacéutico de la novela arltiana, haya grandes periodos de reflexiones sobre ese libro en *Trento*.

(doc.089)

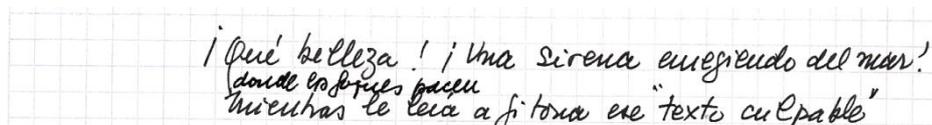


Gitona (se baja de la cama) :- Lo veo ... lo veo ... me suena a conspiración ...
PROCOPIUS :- La E.T. los de la S.I. aseguran que los cabecillas son siete locos ...

Lineas más arriba encontramos el origen de una de las características físicas de Gitona, “la coja” en los documento 087/088. Recordemos que Ergueta, el farmacéutico de *Los siete locos*, se ha casado con una ex prostituta a la que llama La Coja. En sus conversaciones el farmacéutico, gran lector de la Biblia, cree que en la misma las referencias a una coja en realidad remiten a su condición de prostituta. Lamborghini, sin embargo, elimina toda referencia a Arlt o a su obra en las versiones sucesivas. La escena XI pasa a las siguientes versiones y a la versión editada como escena XII con una gran reelaboración de la introducción, mientras que el texto leído por Procopius no se modifica.

El documento 090 presenta una nueva referencia a la novela arltiana, que se entreteje con la historia narrada y la secreta tendencia a la herejía de Procopius. Para densificar un poco más la escritura, entre líneas Lamborghini agrega un fragmento de verso (“donde los focos pacen”) de Paul Valéry extraído de “Le cimiteré marin”.

(doc.090)



¡Qué belleza! ¡Una sirena surgiendo del mar!
donde los focos pacen
muchas le leía a gitona ese "texto culpable"

En la versión que fue a imprenta se eliminan ambas citas.

En el documento 100 se revisita el tema del aburrimiento, tema que inaugura la escritura a partir de los epígrafes, como se recordará. En este caso hay nuevamente una referencia literal a los versos finales y reescrituras parciales de “Al lector” de Baudelaire, en las frases “Imagino patíbulos” “Sueño con pasillos de la Felicidad y con Hogueras” (“Il rêve d’échafauds en fumant son houka”) (1997:55).

(doc.100)

punto entero, un hijo patibulo
entero
suelto con Anillos de la Felicidad
con Hojuelas

En este documento se observa la disposición particular de algunas de las páginas de *Trento*. La disposición en la página y las repeticiones se acercan más a los poemas lamborghinianos que a la narración. Sin embargo, hay una anotación (se puede pensar en ella como una didascalia) en el margen izquierdo (“improvisa en el teclado”) que podría indicar lo teatral del pasaje. Hay, además, una primera referencia al tiempo como reciario-gladiador (nuevamente Baudelaire...)

(doc100)

otoño: recando la cabeza y allí está el tiempo
el tiempo
Reciario

que luego se condensa en un breve párrafo de la versión definitiva; en la pág. 90 de los manuscritos (doc. 105) se verá el proceso de escritura.

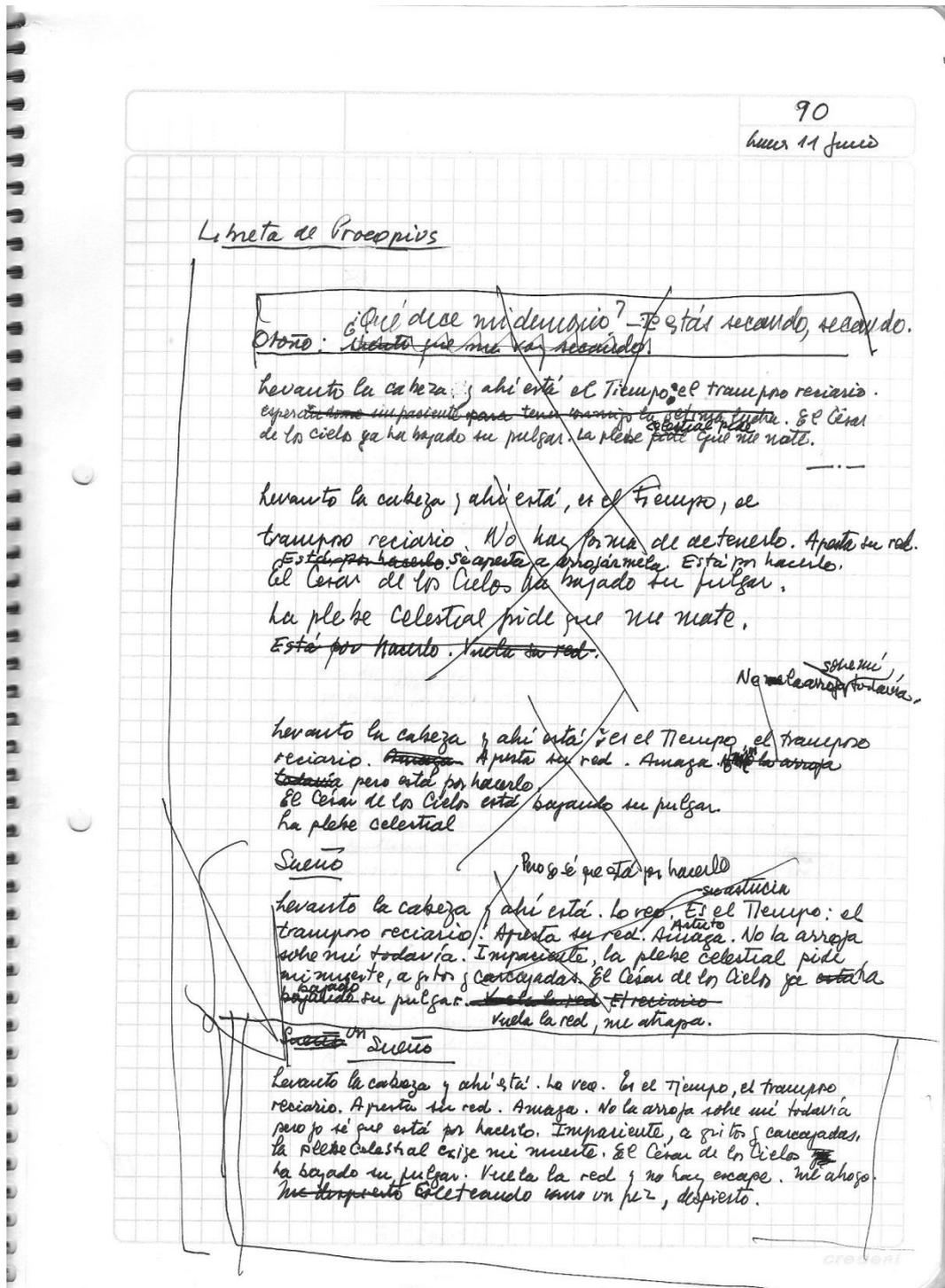
El documento 104 está escrito en el verso del doc. 103 y parece una reescritura condensada

(doc. 104)

Libreta

otoño: ¿Qué dice mi demonio?
- Te estás secando, secando.

del extenso documento 105 dada la flecha que desde él remite. (recuérdese que hemos intentado mantener solo en estos casos la cronología de la escritura para mostrar el hábito de Lamborghini de reescribir en “espejo”).



En él vuelve el motivo, esta vez en clave pagana, de la red de los pescadores de almas. Entre la prosopopeya y la alegoría, el elemento central es el Tiempo visto como el menos prestigioso de los luchadores romanos: el reciarío (el

luchador de red). Se trata con seguridad de una reescritura del poema VII de “Le voyage” -en “La Mort” de *Las flores del mal* de Baudelaire.

Faut-il partir ? rester ? Si tu peux rester, reste ;
Pars, s'il le faut. L'un court, et l'autre se tapit
Pour tromper l'ennemi vigilant et funeste,
Le Temps ! Il est, hélas ! des coureurs sans répit,

Comme le Juif errant et comme les apôtres,
A qui rien ne suffit, ni wagon ni vaisseau,
Pour fuir ce rétiaire infâme : il en est d'autres
Qui savent le tuer sans quitter leur berceau.⁴⁴

(Baudelaire, 1997:186)

El Tiempo en el poema francés es un “reciario infame, corredor sin descanso y cazador implacable”. Se trata de un poema denso de yuxtaposiciones de sentidos en aparentes detalles marginales, que aborda los miedos, el amor y el sexo, lo ilusorio de la vida, desde la perspectiva de la muerte inexorable, en consonancia con el título del apartado: “La Mort”, la muerte. La figura del reciario remite a la lucha sin demasiadas esperanzas de los gladiadores de la antigua Roma, que Lamborghini desarrolla como reflexión privada del protagonista de *Trento*. Dios es el César y el público del espectáculo es la plebe celestial. César (“El César de los cielos”), plebe y reciario (“tramposo reciario”) vistos desde la mirada de la víctima (“Levanto la cabeza”), permanecen a lo largo de este proceso de distorsión y construcción.

La red es un elemento central y sombrío: en las acciones de aprestar y amagar se ve la actividad amenazante del tiempo, que antes o después atrapa. Se entra en una zona de densidad al final del proceso de escritura con una imagen complementaria: la del pez que se ahoga en el aire. Antes, dos metáforas, la del demonio que le susurra que se está secando como una hoja de otoño y la lucha imposible con el tiempo, dan comienzo a la escritura de esta reflexión. Pero ambas desaparecen reemplazadas por la imagen de la red y el pez que distorsionan esa escena del circo romano. Atento lector de algunas novelas romanas como la de Apuleyo o la de Petronio, Lamborghini entreteje la cita de Baudelaire en una densa trama con el motivo del circo, no solo en la figura del reciario sino también

⁴⁴ “¿Hay que partir? ¿Quedarse? Si puedes, quédate;/ parte, si no. Uno corre y el otro se agazapa;/huyen de ese enemigo vigilante y funesto,/ que es el Tiempo. Ay, existen corredores sin tregua/lo mismo que el apóstol y el Judío errante,/ a quienes nada basta, ni vagón ni navío,/ ara huir de ese infame reciario. Mas hay otros/ que consiguen matarlo sin salir de su cuna.” Versión de López Castellón (Akal -2003)

en la del César y la plebe. La trama sin embargo se extiende aún más allá y podrían sentirse los ecos de Dante quien en su “Paradiso” conforma una corte celestial de la cual el pasaje del reciarío en *Trento* se vuelve una parodia. Como Baudelaire, en quien la cita trae consigo una elaboración profunda del material citado, Lamborghini opera en el material originario, fragmentándolo y dándole nueva forma, interviniendo de ese modo en el sentido, con la intrusión distorsiva de la que ya hemos hablado. La red del luchador romano-baudelairiano entra en la cadena significativa del pescador, que está en el origen remoto de la figura del reciarío (de hecho red y tridente son atributos del reciarío, pero también de los pescadores). En las versiones sucesivas, de modo metonímico, demonio y reciarío como fantoches del Tiempo, van cediendo paso a la ominosa imagen del cazador/pescador que termina por cazar al pez, a la que no es ajena la figura de Cristo. Y todo esto sucede en la Trento paródica que Lamborghini construye, espejo deformado de la ciudad del Concilio y de una sociedad Argentina en crisis.

(doc. 105)

Libreta de Groeppius

¿Qué dice mi demonio? - Te estás secando, secando.
 Otoño: ~~liberto que me va secando!~~

levanto la cabeza y ahí está el Tiempo, el tiempo reciarío.
 experimento como un paciente para tener un tiempo de retiro, lucha. El César
 de los cielos ya ha bajado su pulgar, la plebe ^{celestial más} ~~está~~ que me mata.

El demonio personal (“mi demonio”) que le susurra en la primera versión desaparece, no solo en el texto editado y en las versiones de Word, sino ya en la segunda reescritura en la misma página. Es un uso particular del término ligado a su etimología de genio, espíritu, conocimiento. Parece una acepción muy cercana a la usada, por ejemplo, en *El Banquete* de Platón para referirse al genio (daimon) de Sócrates, aunque no debería soslayarse la posibilidad de que sea usado en el

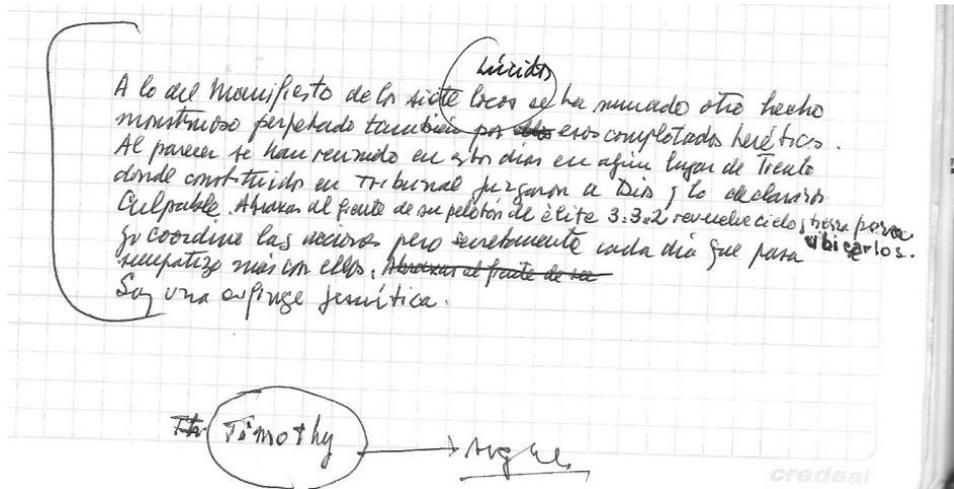
sentido que usa Arlt.⁴⁵. Vale la pena remarcar el desplazamiento desde la imagen inicial del demonio, a las finales de la red y el pez, desarrolladas a partir del recitario que ya aparecía en la primera versión y que se impuso y dominó en las reescrituras, reemplazando el diálogo con su demonio, como decíamos, primero por un sueño y luego por una pesadilla. En efecto, en el dactiloscrito introduce algunas modificaciones que pasan a las siguientes versiones sin modificarse: el título “Sueño” y la frase inicial “Levanto la cabeza”, que se habían mantenido a lo largo de todas las versiones manuscritas, ya no están. Han sido reemplazadas por “Otra pesadilla”. Se antepone el adverbio temporal “Todavía” en la segunda frase, y se quita el pronombre personal “yo”. Se agrega el artículo “los” modificando “gritos”. Simplifica la sintaxis reemplazando la coordinación de “Vuela la red y no hay escape” por dos oraciones independientes. Cambia “Aleteando” por “Coleteando”. Incorpora “desesperado” en la frase final. Estas intervenciones dan por resultado periodos breves, como fragmentos de escenas que pasan rápidas ante los ojos del lector y acentúan la acción del tiempo - del Tiempo- que arrasa. Este es el texto que se editó:

Otra pesadilla. Ahí está: lo veo. Es el Tiempo, el tramposo
recitario. Apresta su red. Amaga. Todavía no la arroja sobre mí
pero sé que está por hacerlo. Impaciente, a los gritos y
carcajadas, la plebe celestial exige mi muerte. El César de los
Cielos ha bajado su pulgar. Vuela la red. No hay escape esta vez.
Me ahogo. Coleteando, desesperado como un pez, despierto.
(VW6: 146)

El documento 106 ofrece tres versiones del pasaje que luego desaparece de la versión impresa. Hay nuevas referencias a *Los siete locos* y una ironía sobre un pelotón de élite con una aparente estructura que recuerda a las formaciones del fútbol, 3.3.2. La primera versión se encuentra tachada con líneas cruzadas y un garabato mientras la segunda se suprime con tachaduras lineares en el texto y un garabato. La tercera versión que reproducimos aquí se resalta con un trazo lateral.

⁴⁵ En la introducción a *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, Arlt escribe: “Principalmente Baudelaire, las poesías y bibliografía de aquel gran doloroso poeta me habían alucinado al punto que, puedo decir, era mi padre espiritual, mi socrático demonio...” (Arlt, 2014:13)

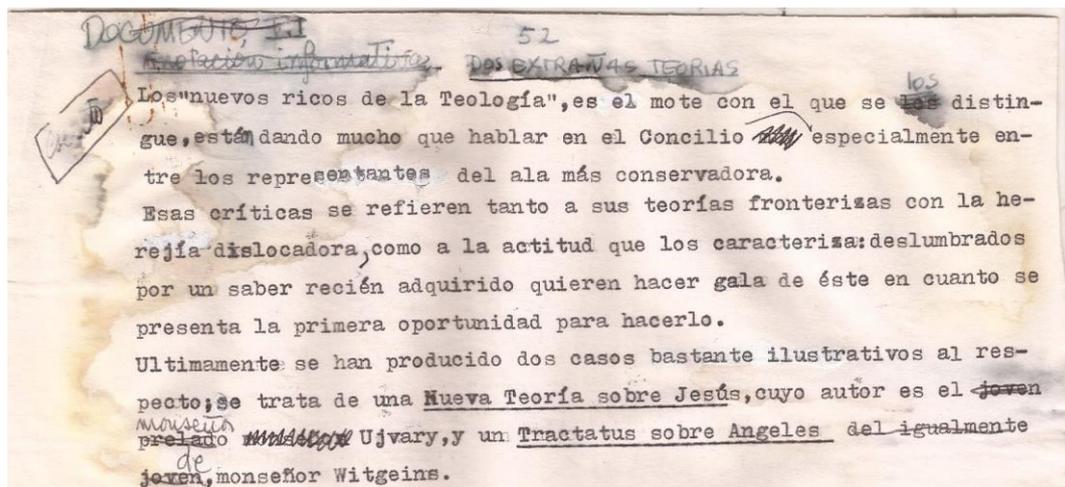
(doc.106)



Como dijimos en ocasión del documento 088 todo lo relativo a Arlt y su obra desaparecen y queda apenas una mención a “la nueva escritura dislocada” en la escena XI. Al final de documento una alusión a un “Timothy” se ve resuelta y comentada en documentos sucesivos (véase doc. 114).

El documento 110 es la tercera versión de un pasaje al que Lamborghini agregó el título “Dos extrañas teorías” escrito a mano con posterioridad sobre la hoja dactiloscrita que analizamos, probablemente cuando decide incorporar el material del documento 111 a este breve capítulo.

(doc.110)



En las versiones desde el dactiloscrito y Word el “Tractatus” de Witgeins (que es alusión a Wittgenstein y su conocido tratado) se incorpora al capítulo y perdura esa versión en la edición impresa. El documento 111 del que hemos hablado es también un dactiloscrito pegado al cuaderno, con enmiendas en

corrector blanco y tachaduras y algunas correcciones manuscritas. Ambos documentos integrados en las versiones posteriores pasan con muy pocas correcciones a la versión impresa.

El documento 112 (escrito en el verso del documento 111) es la reescritura de “Ejecución de la sentencia” del documento 113.⁴⁶ En él hay tres tentativas de escritura del pasaje de Timoteo en la hoguera. La primera, del documento 113, sigue el tema que Lamborghini ha desarrollado con anterioridad, referido al “privilegio de la hoguera”. Se trata de una frase que en apariencia no tiene ironía y que se lee en las repetidas intervenciones de Procopius de las escenas “didácticas” con Gitona. Las segunda y tercera variantes están escritas en el documento 112 y son posteriores en el tiempo dado que copia una frase que ha leído en el diario (ver el comentario de documento 114). Inserta al menos dos frases de *La vorágine*.

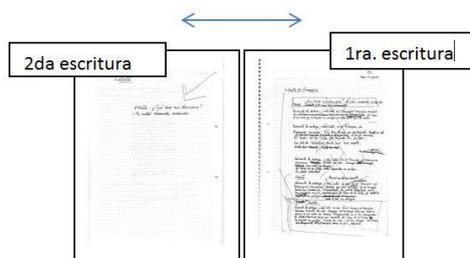
(doc.112)



En la pág. 5 del texto de Rivera puede leerse

“Mientras mi memoria se empañaba con estos recuerdos, **una claridad rojiza** se encendió de súbito. Era la fogata de **insomne reflejo**, colocada a pocos metros de los chinchorros, para conjurar el acecho del tigre y otros riesgos nocturnos. Arrodillado ante ella como ante una divinidad, don Rafo la solaba con su resuello.” (El resaltado es nuestro)

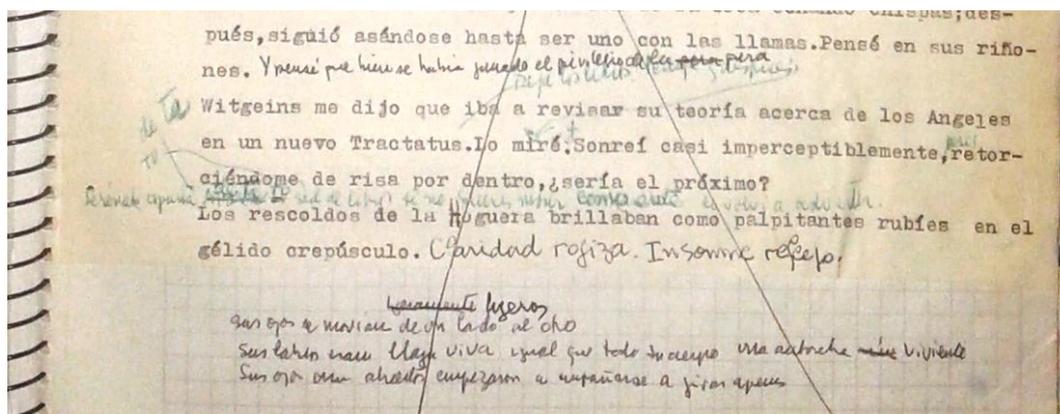
⁴⁶ El proceso de escritura “espejo”, que ya he explicado, consistente en reescribir lo escrito en una página, en el verso de la página anterior, vuelve a apreciarse en este ejemplo y puede visualizarse con este pequeño diagrama, donde la 1ra. escritura es el doc. 113 y la 2da. el doc. 112. (Sigue en nota de página 171)



De este pasaje Lamborghini recorta dos proposiciones: “Insomne reflejo” “claridad rojiza”, al final del párrafo. Copia también la frase de la página 24: “La tarde empezó a suspirar” cambiando el verbo por “comenzó”.

El documento 113 es la primera versión dactiloscrita de otro capítulo de *Trento*: “Ejecución de la sentencia”. Hay intervenciones que se dan en tres momentos diferentes a juzgar por los instrumentos de escritura: una birome azul, una birome negra y un marcador de punta fina negro, en ese orden.

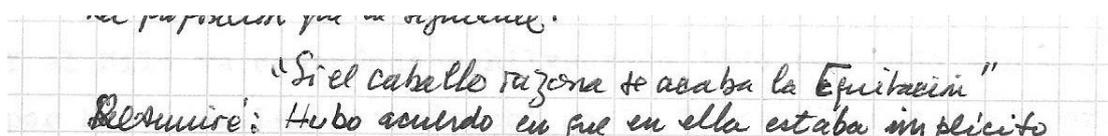
(doc. 113)



La birome negra del último agregado se corresponde con la escritura del poema que está pegado en el margen superior. Esto nos muestra el proceso de inclusión de materiales de exogénesis: ha agregado al final y a mano “Claridad rojiza. Insomne reflejo” y el texto que ha copiado del periódico, como explicaremos en el próximo documento.

El contenido del documento 115 es eliminado totalmente en las versiones sucesivas y la definitiva. Se trata de un pasaje que tiene como centro la imagen del caballo, que a lo largo del relato está siempre asociada a un fuerte y brutal erotismo. Inserta en el mismo se lee entre comillas:

(doc.115)



que es de una cita textual de la frase de *Las cuarenta* (1957) de Ezequiel Martínez Estrada -serie de escritos que él mismo llamó “catilinarias”, referidos a la élite y a

los intelectuales argentinos- que transcribimos: "...intimidar, embrutecer, desalentar, ésa es la consigna. Si razona el caballo se acabó la equitación." (Martínez Estrada, 2005 [1956]). Es posible que la irónica inserción de la frase en una página de *Trento* fuera demasiado explícita y todo el apartado no demasiado bien construido como alegoría paródica de la Religión, por lo cual lo descarta.

El documento 119 es continuación de la escena XVI, y permite ver que, si se comparan ambos textos, la *Epístola a los Corintios* (Capítulo 1, versículos 18 a 25 de San Pablo) es la fuente del discurso de Agrio que se transcribe en dicho documento.

(Doc.119)

Agrio:-
 !!!!!!!!!destruiré por.pues.Plugo a.por
 la locura destruiré la :a la.a.
 destruiré.¿dónde están? de los:la
 sabiduría.Plugo que:discierne:y al
 él no.a la sabiduría de los:destruiré.a
 la sabiduría de los que no.que en el
 mundo no.ya que¿dónde están?destruiré
 por:la locura.a la.por.Plugo que.por
 la locura que.por medio de.por la locura
 que y de.
 Plugo:que discierne en este.ya que.en
 este mundo.a.Plugo y no los sabios.no:
 los de la sabiduría de.del Dogma.¿dónde
 están? y él:Plugo:no lo conocieron.en
 este.ya que.Plugo:plugo a .a los.
 ¿dónde están?así es que:destruiré!!!!!!!!

El discurso del hereje Agrio se traduce como tartamudez, seguido de un pasaje dedicado al "Plugo" puede en realidad hacer referencia al vocablo que aparece en las traducciones de *I fioretti di San Francesco* y en cuanto a la temática, nuevamente a la *Epístola a los Corintios* de San Pablo. Cabe recordar que ya ha reescrito previamente ambos textos en el discurso de Agrio.

Transcribimos extractos de la Epístola indicando en negrita las proposiciones que desmonta para el discurso del hereje:

La sabiduría del mundo y la sabiduría cristiana

1:18 El mensaje de la cruz es una locura para los que se pierden, pero para los que se salvan —para nosotros— es fuerza de Dios.

1:19 Porque está escrito: **Destruiré** la sabiduría de los sabios y rechazaré la ciencia de los inteligentes.

1:20 **¿Dónde está el sabio? ¿Dónde el hombre culto? ¿Dónde el razonador sutil de este mundo?** ¿Acaso Dios no ha demostrado que **la sabiduría del mundo** es una necesidad?

1:25 **Porque la locura de Dios** es más sabia que la sabiduría de los hombres, y la debilidad de Dios es más fuerte que la fortaleza de los hombres. (El resaltado es nuestro)

Hallamos otra cita en el documento 126 pegado al documento 125, en el que se lee la narración de la muerte en la hoguera de Agrio, a quien la Inquisición ha condenado por herejía, narración que luego pasa parcialmente reescrita a las versiones sucesivas. Ya hemos mencionado en esta tesis el hábito característico de Lamborghini, por el que el documento tiene pegada sobre el margen superior derecho una hoja del mismo cuaderno que tapa parcialmente el título, de cuyo contenido no parece quedar rastro en la escritura. En esta página escrita de través (se ven los agujeros de la hoja arrancada del espiral), el escritor ha copiado un poema de 1875 de William Ernest Henley, “Invictus”. Se trata de un correlato con el contenido y la temática del capítulo -Agrio que es torturado y muere en la hoguera- que tiene además un especial sentido dado que fue el poema elegido por Timothy Mc Veigh ⁴⁷ pero además en el margen de ese “margen agregado” hay una frase de su autoría que cobra importancia para entender mejor su propuesta estética, como se verá en la Zona 6 dedicada a “Dogmas y teorías literarias”.

El documento 130 pone en evidencia la zona de densidad del pasaje, del cual en versiones sucesivas el escritor ocultará los *escarceos del origen*. Ensayo aquí algunas variantes del nombre de Tomás Eloy Martínez, Tomás/ Elotius. Otros nombres como Hugo, Alfredo, Rubén y Hernán son posibles referencias a escritores contemporáneos.

⁴⁷ Puede leerse la nota de La Nación del 12 de junio de 2001 <http://www.lanacion.com.ar/312118-timothy-mcveigh-murio-desafiante>

109
Miercoles, 13 junio

LIBRETA DE PROCOPIUS

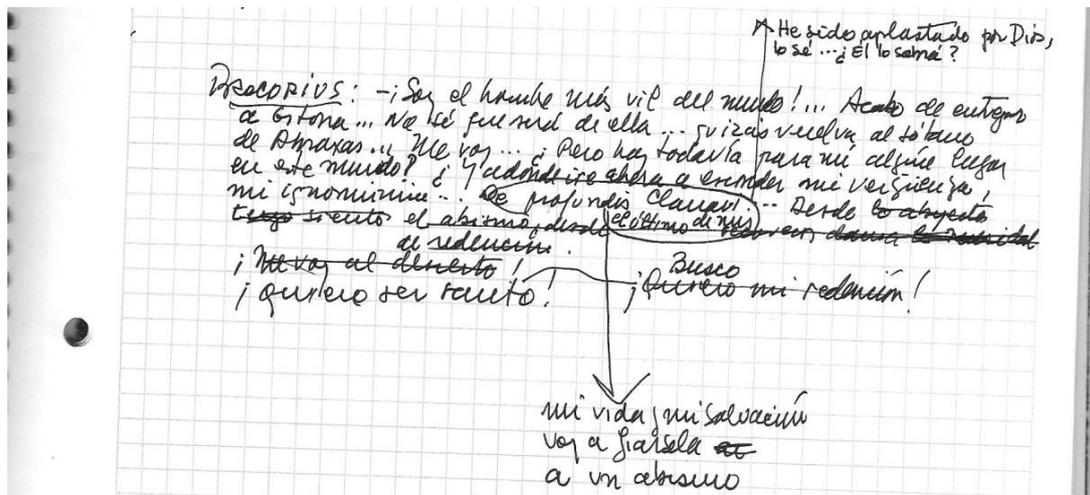
Astier
Ecofios

los conplotados heréticos que declararon culpable a Dios
fuerte individualizado.
Se trata de los monjes Hugo, Milton, Alfredo, Rubén, ~~Francisco~~^{Fernán},
Herón y Timoteo que ~~eran~~ los capitaneados. Tenían un
monaguillo a su servicio de nombre Astier que en uno de los cuartos
del Pasillo de la Felicidad ~~se~~ los delató ante Abraxas después de
haber gruñido como un cudo, ladrado como un perro, maullado como
un gato: así terminó su vida, no con un grito sino con un maullido.
Los conplotados participaban ~~en~~ del Concilio como el mismo Feodor
con el que se descubrió que habían tenido conexiones.
Están profugos: dudo que los apersen porque entre ellos está monje
Ecofios tan astuto y enveredado que se habría ganado bien el apodo-
do de "zarigüeya"; él, ~~aprovechando~~, habrá hecho salir del paso: está
seguro que lo lograrán por la línea de los traque.

Intenta dos versiones de Astier (el intertexto es evidente: se trata de una cita del nombre de Silvio Astier, protagonista y narrador de la novela de Roberto Arlt, *El juguete rabioso*) como el monaguillo delator del Pasillo de la Felicidad. Inevitable entre esos heréticos el nombre de Feodor. Todos los nombres desaparecen de las versiones sucesivas. Desde la versión dactiloscrita, entre los pasajes de los documentos 129 y 130 se inserta un capítulo titulado "El ágape" en el que se describe un banquete suntuoso por las comidas (que han sido tomadas en manifiesta anacronía de un menú de restaurante moderno) y por las referencias literarias ("El banquete de Trimalción", en la obra de Petronio.)

En el documento 137 se observan dos diferentes versiones del mismo pasaje. La primera de ellas se encuentra atravesada por dos líneas cruzadas. Será luego reescrito en el dactiloscrito y versiones sucesivas.

(doc.137)



La frase latina “De profundis clamavi” acompaña el tema de la página. No solo se trata del comienzo del Salmo 129 o 130 (según versión) de los *Salmos penitenciales*, también llamados Salmos de confesión, de la *Vulgata Latina*, sino también de una reescritura de algo mucho más cercano en el tiempo. Se recordará que en el documento 039 en un comentario al margen Lamborghini recuerda que para describir la belleza de Gitona echará mano a los poemas 28, 31,32,33 y 34 de *Les fleurs du mal*. El poema 30 de esa colección es “De profundis Clamavi” que tiene como tema la muerte. En él se describe una tierra yerma, “más desnuda que la tierra polar”. No debería descartarse otra obra, justamente titulada De profundis. Se trata de una larga carta de Oscar Wilde a su amante Alfred Douglas, de las que puede haber retomado los temas de la traición y el abandono. El abismo y el aplastamiento como figuras recurrentes aparecen en Wilde, y se leen también en este documento de los manuscritos de Trento.

El documento 138 pasa con leves modificaciones a las versiones sucesivas, ya desde el dactiloscrito. El agregado de la frase “Fato profugus” es un gesto intertextual acertado. Aunque suele citarse en la literatura posterior, es una parte del comienzo de la *Eneida* donde se canta la llegada de Eneas a tierras italianas, “prófugo por el hado”. Del mismo poema 30 de Baudelaire que hemos mencionado toma en la versión dactiloscrita la frase del verso 10 “La froide cruauté”, reescrita de la siguiente forma: “La cámara vislumbra en una rápida toma esa cruda aridez”.

(DO 212)

ESCENA XXII

El Lector ve en la pantalla de su televisor las huellas de los vacilantes pasos de Procopius en la nieve, alejándose rumbo al desierto.
Fato profugas.
La cámara vislumbra en una rápida toma esa cruda aridez.

En ese sentido, la escena final de esta versión se condensa, y muestra un Procopius que se va hacia un desierto de nieve, alejándose de Trento, en el momento culminante de ambas historias, el fin del Concilio y el fin de su relación con Gitona.

La literatura gauchesca argentina no podía dejar de estar presente. Muchos de los breves sintagmas y adjetivos que conforman el poema de los documentos 141 a 146 están tomados de *Santos Vega*. He aquí un fragmento:

(doc. 141)

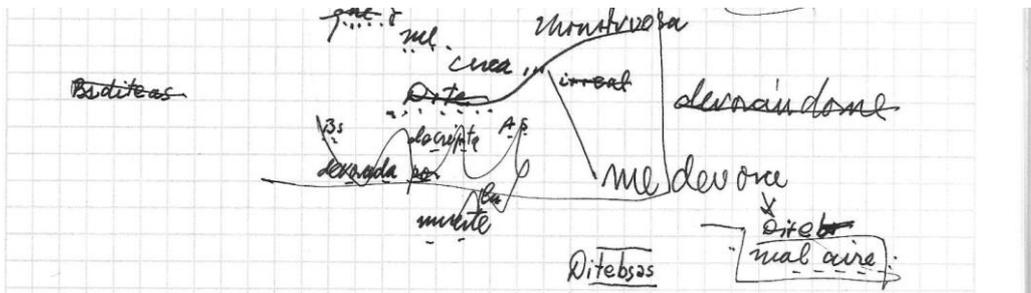
Sol
ahastado
viento
queruente
sopla
una ilusión singular de los vapores nace
ilusiones
ilusiones

Este borrador, en apariencia sencillo, muestra el “sistema Lamborghini” en el que el escritor toma el modelo y a través de la recombinación los distorsiona. Se indican con **negrita** en los versos de Ascasubi que se transcriben a continuación:

Porque **un sol abrasador** /a esa hora se desplomaba, /tal que la hacienda bramaba /y juyendo del calor / entre un fachinal estaba. /Ansí, la Pampa y el monte /a la hora del mediodía /un desierto parecía, /pues de uno al otro horizonte /ni un pajarito se vía. /Pues tan **quemante era el viento** /que del naciente soplabá,/que al pasto verde tostaba; / y en aquel mismo momento /la higuera se deshojaba. / **Y una ilusión singular / de los vapores nacía**; /pues, talmente, parecía /la inmensa llanura un mar /que haciendo olas se mecía. /Y en aquella inundación / **ilusoria**, se miraban / los árboles que boyaban,(...). (El resaltado es nuestro)

El poema de los manuscritos desaparece de las versiones posteriores. Quedan de él algunas marcas temáticas como lo ilusorio que se transforma en “espejismos”, o la idea general de desierto que se contrasta con un verso repetido dos veces “no hay oasis”. El poema que, como decíamos, inaugura la segunda parte será también motivo de una reescritura en “Ciudad” de *El jugador, el juego* de 2007, cuyos primeros versos dicen “Como el que identifica/a la ciudad/ con su propio/ destino trágico”. Además del juego intertextual con el poema de Ascasubi hay una búsqueda (documento 145) formal con los nombres de Dite (la ciudad infernal citada por Dante en varios pasajes de la *Commedia*, en especial el canto 8) y Buenos Aires, para lograr un nombre que conjugue ambas ciudades.

(doc. 145)



Queda evidenciado aquí el paralelismo entre la ciudad de Trento, teatro de la narración y Buenos Aires, teatro de los abusos de otro poder similar a la Inquisición en el siglo XX, la dictadura. El pasaje desaparece como hemos dicho, y quedan algunas trazas en el texto editado. Se pierde toda alusión directa a la ciudad de Dite o Buenos Aires.

El documento 156 muestra el trabajo de reescritura de un poema. La frase, casi idéntica se repite incansable, hasta encontrar una forma definitiva. El trabajo formal con la disposición en la página posee 11 versiones en este documento. Una

frase en latín (“In angulo, cum libello”) atribuida a Tomas de Kempis, posiblemente en *Imitación de Cristo*, luego traducida al español parece una anotación al margen luego sobreescrita en el vértigo de las versiones. La colación de versiones muestra nuevamente el proceso de profundo corte que se encuentra en la última versión de Word: (VW6)

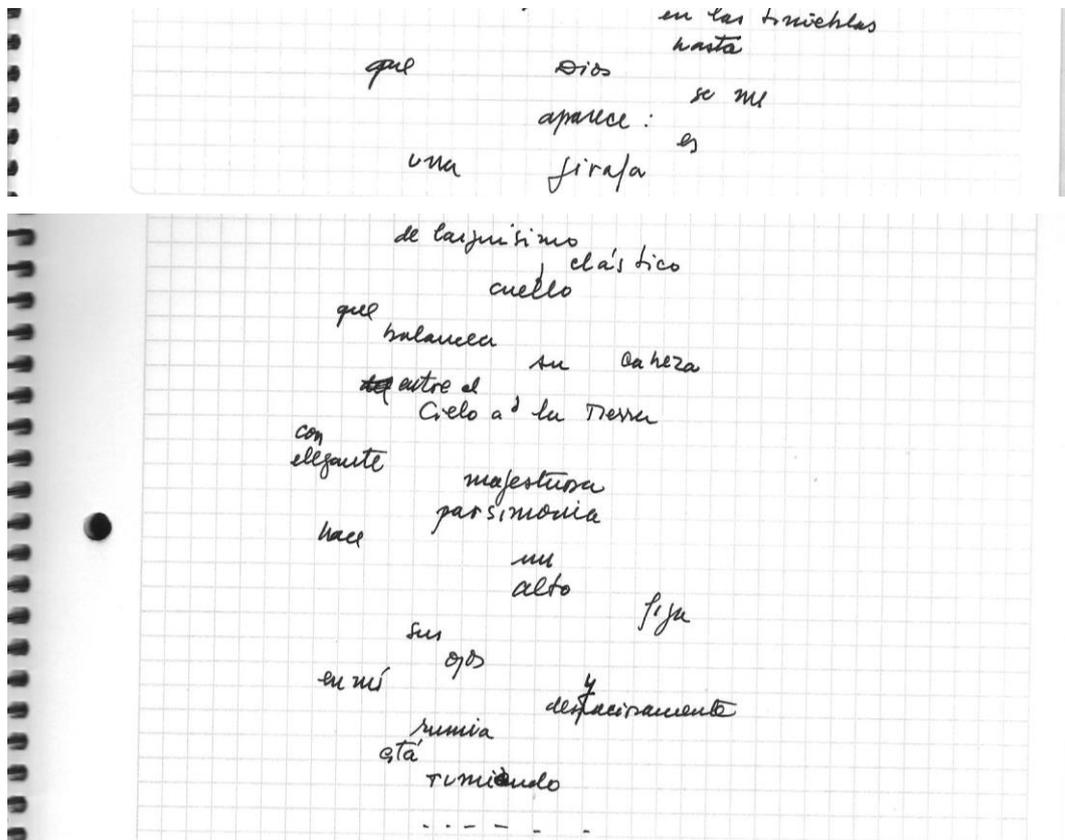
.....

 ...mi soledad...
 -Demencia que busca su lenguaje... ..

El documento 161 es el final de *Trento* en su versión manuscrita; retoma algunos de los temas que Nietzsche presenta en *Así habló Zaratustra*. La breve secuencia de versos que se dispone en “El Desierto de los Leones” condensa en algunas específicas palabras la obra del filósofo alemán.

Una excelente muestra de ello son los versos finales en los que se aborda el tema de Dios en una imagen que remite al concepto del rumiar Nitzscheano, en la que Dios es una jirafa que rumia.

(docs. 160 y 161)

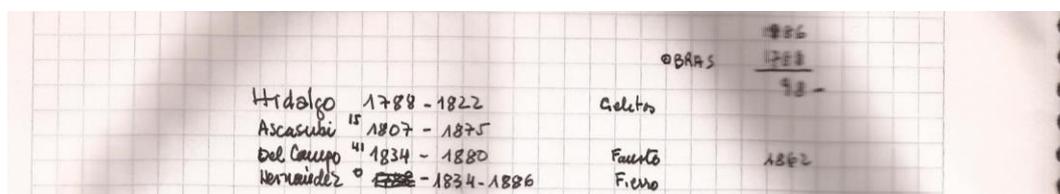


En *La genealogía de la moral* Nietzsche explica mejor el concepto de rumiar: para practicar un cierto modo de la lectura como arte, considera que se

necesita algo olvidado, el rumiar, y es consciente de que sus textos no serán legibles por mucho tiempo, una cosa para la cual se ha de ser casi vaca y, en todo caso, no «hombre moderno»: el rumiar...” (Nietzsche, 1996: 5) En los borradores de *Trento*, las versiones posteriores retoman las reflexiones sobre la comicidad en breves prosas.

Los últimos documentos de los manuscritos deben incluirse también en esta zona de otras voces. El documento 162 muestra notas pre-redaccionales, en cuya primera parte el escritor anota las fechas de nacimiento y muerte de los Poetas Gauchescos en orden cronológico.

(doc.162)



Se trata de notas centrales para analizar la relación entre su método de investigación y la escritura. Los números que indica en superíndice corresponden a la edad que tenía cada autor cuando nace el subsiguiente. Hay también una resta de fechas que da como resultado el período en el que han vivido y escrito los gauchescos. Más abajo consigna a la izquierda pasajes del *Santos Vega* de Ascasubi y a la derecha varios temas del libro con sus respectivos números de página.

En la parte inferior, algunas frases acerca del amor y el sexo - probablemente de su autoría- y temas que se desarrollan en *Trento*, lo cual permite pensar que fue escrito antes del final del relato, a pesar de estar en la última página.

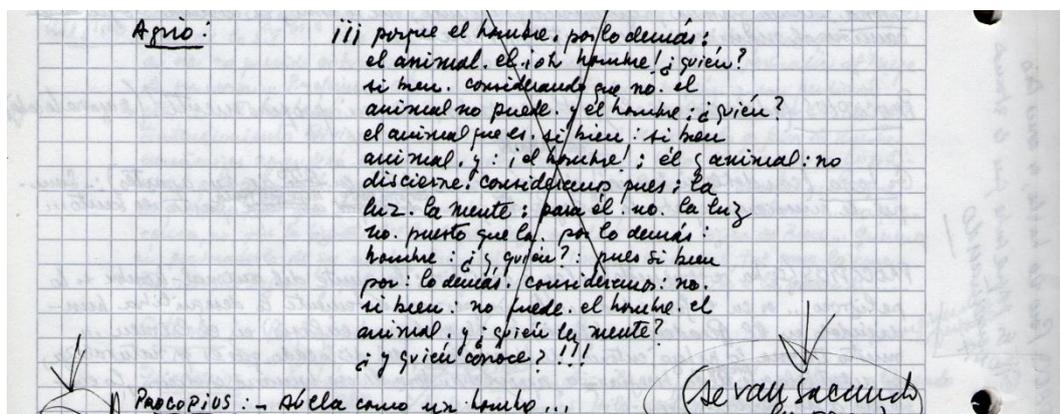
El documento 164 es una hoja suelta de un cuaderno de menor tamaño, de hojas rayadas hallada al final del segundo cuaderno. Manuscrita, se trata de notas preparatorias, como en el caso de la página del doc. 162. Hay una nota inicial reescrita (reducida) que proviene del libro de Heinrich Mann, *El ángel azul*. El pasaje hace referencia a la protagonista, Rosa (“...aquella sensualidad que había transformado violentamente y contra naturaleza su existencia y había empujado su espíritu a los más terribles extremos, le atormenta ahora con imágenes dolorosas.”). Mann, cabe recordar, se enfrentó en sus escritos y en su lucha al militarismo nazi y por ello se vio obligado al exilio.

En la segunda subzona ubicamos las reescrituras de los discursos histórico-periodísticos y religiosos

En *Trento* se reescriben, en más de un documento, varias líneas de la Primera epístola a los Corintios del apóstol San Pablo, que Lamborghini ya ha parodiado en su libro *Las Reescrituras*. Con algunas leves modificaciones pasa al documento 103 donde se presenta la Escena XIV, en la cual los personajes escuchan las palabras y aullidos de Agrio, el condenado a la hoguera. Recordemos que Lamborghini se centra en la parodia de las frases hechas y estilos arcaicos de las traducciones del Evangelio, como hizo con los escritos traducidos de San Francisco. Esas frases se desmontan en esa sintaxis partida de la que hemos hablado en la primera parte de esta tesis, para ponerlas bajo una nueva luz. Todo esto permite iluminar la oscuridad del pasaje que necesita una lectura muy atenta a los intertextos para comprenderla cabalmente.

Nos encontramos con la voz de Agrio y vemos los procedimientos del corte y la cesura típicamente lamborghinianos.

(doc 020)

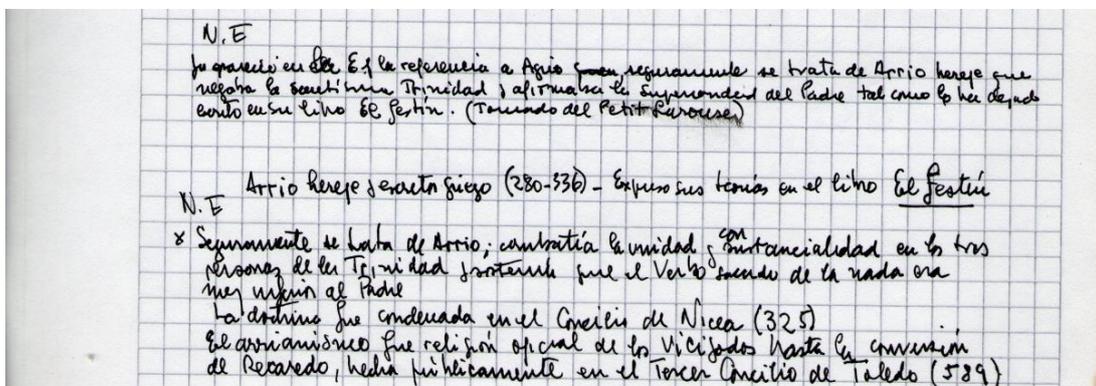


Del mismo modo en que, por ejemplo, *Eva Perón en la hoguera* reescribía el discurso de Eva en *La Razón de mi vida*, nos encontramos aquí con el modelo y su reescritura: al parlamento de Procopius le sigue el de Agrio que deconstruye el discurso “oficial” del obispo, poniendo bajo otra luz los conceptos. Pero además, para contribuir a la densidad del párrafo, una comparación con las *Cartas a los Clérigos* de San Francisco de Asís muestra que se trata de una reescritura de dicha obra.

El documento 026 incorpora como notas de los editores dos referencias a Arrio, que desaparecen en las versiones posteriores a la versión dactilografiada.

La particularidad del documento estriba justamente, desde el punto de vista de la genética textual, en la clasificación de dichas notas.

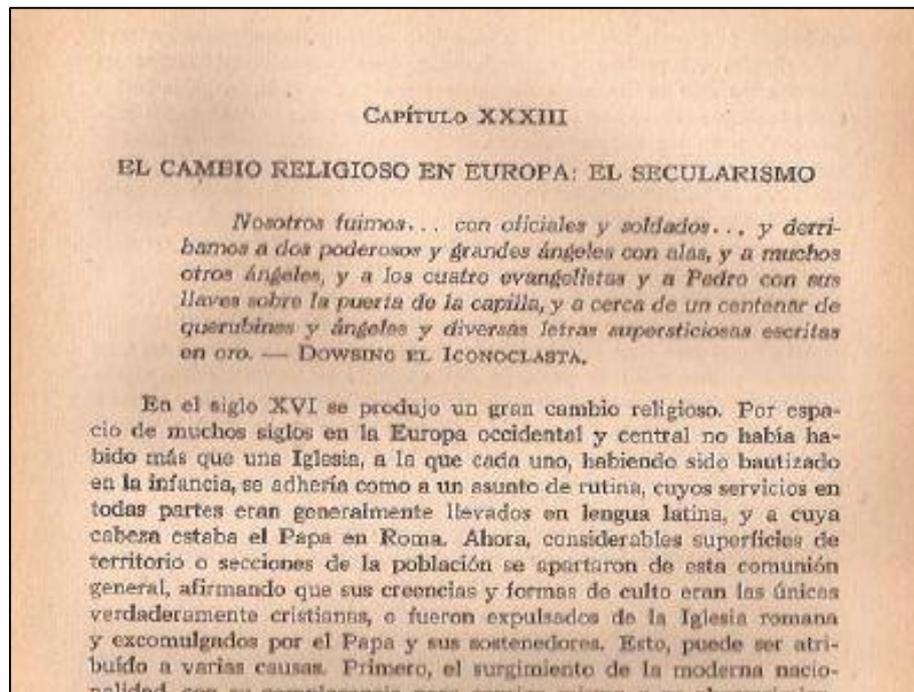
(doc.026)



A pesar de que su redacción implica un intento de enmarcarlas en la ficción de unos editores fantasmales, pueden ser pensadas también como elementos pre-redaccionales (sobre todo por la costumbre de Lamborghini de escribir notas y datos preparatorios en los márgenes de sus manuscritos), que luego se eliminan. La referencia a la obra de Arrio, *El festín* es en realidad su obra *Thalia* (ca. 320) o el *Banquete*, libro del que solo existen fragmentos conservados en Atanasio en su *Apología contra arrianos*. En el *Petit Larousse* solo aparecen noticias relacionadas con la historia de su herejía. El resto de las informaciones son verdaderas.

En el documento 029 leemos por primera vez en *Trento* la voz de un historiador. Estos pasajes ya han sido anunciados en la lista que da inicio a la primera parte, en el ítem “Documentos”, legitimando con ello un discurso siempre ambiguo, sobre todo por la génesis mixta del mismo (en parte son auténticos documentos, pero reescritos parcialmente). Como se ha dicho antes, en un primer momento Lamborghini decide distorsionar el apellido y degradarlo al asimilarlo a la palabra torniquete (Thörnîkëtk), dadas las similitudes con Thorndike. El agregado de acentos solo refuerza el procedimiento paródico. Gracias a la nota que se encuentra al final del relato, en el que se leen citados como fuentes a Lynn Thorndike y a Rivera, el lector puede comprender mejor la humorada. Una lectura en paralelo con el texto del historiador – el capítulo XXXIII de su *Breve historia de la Civilización* de la editorial Claridad, impresa en Buenos Aires en 1953 -

muestra que hay pasajes enteros copiados con leves modificaciones y resumidos en sus puntos más importantes. Veamos, en la comparación con el fragmento siguiente, uno de ellos:



(Thorndike:354)

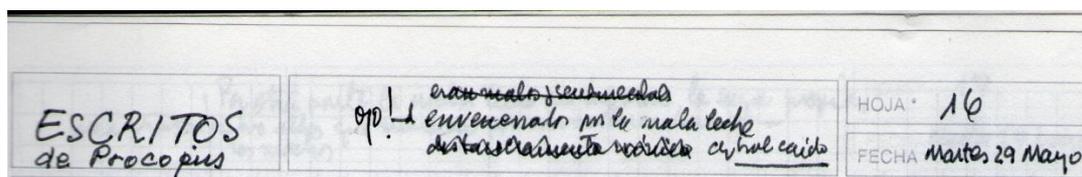
Puede compararse el inicio de este capítulo de Thorndike con las “Páginas del historiador” para comprobar las modificaciones.

En el siglo XVI se produjo el Gran Cisma. Por espacio de muchos años no habíamos conocido en la Europa Occidental y Central sino el fenómeno de una única Iglesia a la que cada fiel concurría como un asunto de rutina. (VW1: 32)

El documento 034 es un ejemplo de uso de los márgenes como “escritorio” del escritor. Hace algunos años nos hemos referido a este concepto para abordar la escritura de Lamborghini: se trata de un margen que se refiere, en primer lugar al espacio en blanco de los libros leídos de su biblioteca (como el primer lugar de las reescrituras) y, en segundo lugar a un margen “activo” en el espacio en blanco de sus manuscritos y dactiloscritos; este margen se configura no ya como un borde o una frontera lineal, unidimensional, sino como un espacio destinado a esos

apuntes que al comentar indican la dirección de lectura. Se observan en los cuadernos de manuscritos de *Trento* algunos comentarios, epígrafes y reflexiones que llevan a pensar en el margen también como el lugar donde se elaboran algunas hipótesis acerca de la escritura a partir de las lecturas y reescrituras. Para ajustar mejor esta idea: el margen de los manuscritos es el primer lugar del diálogo del escritor con el texto anterior, si bien es en muchos casos la segunda instancia en la que el texto modelo es rebatido y comentado.

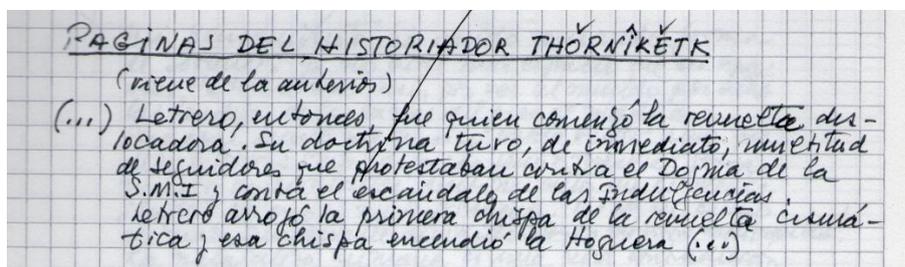
(doc. 034)



En este margen en particular se ve una exhortación a sí mismo acerca de la maldad de los tridentinos (“~~ojo! eran malos y [il]~~ envenenados por la mala leche...”), algo para tener en cuenta en el momento de la escritura. Por otro lado, en el margen izquierdo, aparecen notas marginales en las que se habla de la repetición (tema fundamental para LL) y de un suicidio colectivo de los tridentinos. Esta última nota es un esbozo que no se lleva a cabo, un camino de la escritura que no sigue.

El documento 051 muestra la inserción de la voz de Thorndike que remeda los párrafos que el historiador dedica a al Concilio y al Cisma.

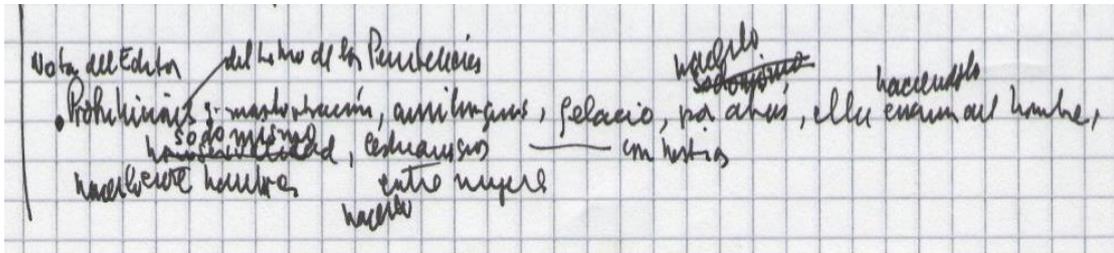
(doc.051)



En el documento 063 se puede observar una “nota al pie” que se enmascara como unos apuntes de investigación en la voz del editor. Con distancia casi científica consigna actividades explícitas del erotismo, con un proceso de

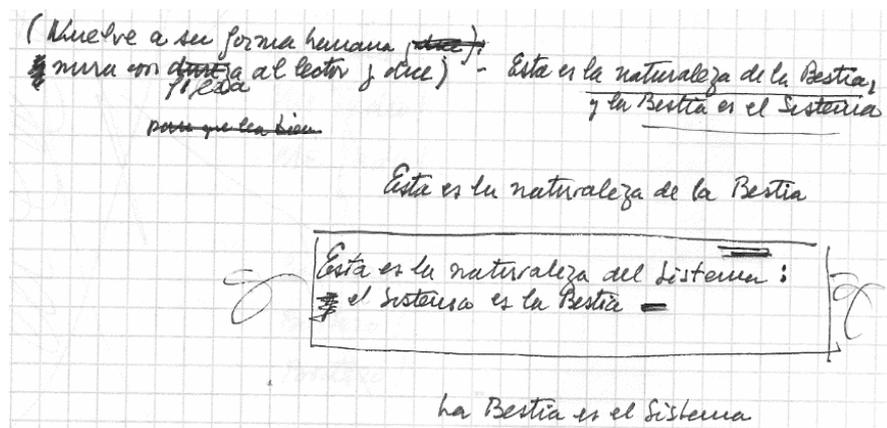
descarte a partir del tachado y la sustitución. Esta nota del editor como una ficción de lo referencial, desaparece en versiones sucesivas.

(doc. 063)



La parte inferior del documento (099-b) muestra nuevamente apuntes al margen. La riqueza de estas reescrituras al margen radica en su centralidad conceptual, dado que el texto está pensado como una alusión crítica al sistema “bestial” del contexto histórico del Concilio y, en paralelo, a ese presente escritural.

(doc. 099)



El concepto de *bestia* permanece en el texto dactiloscrito y luego desde las versiones I y II de Word; es utilizado como sustantivo asociado a Zavokock y como adjetivo en versiones sucesivas, aplicado a Abraxas, del que ya hemos hablado con anterioridad. El “sistema”, del mismo modo que el Modelo, es aquello que debe ser desmontado por la risa horrorizada. En el texto citado más arriba, lo escrito en el margen a medida que desarrolla el paralelo Bestia/sistema, ese paralelo permanece a la vista y funcionando en un segundo plano, para ir entretejiéndose en sucesivas versiones hasta el texto definitivo, cuando han desaparecido, no solo las cuatro redacciones que juegan con la relación entre Bestia y Sistema, sino también lo que la enmarca: la sugerencia de Procopius al lector. Hay en la escena XIV de la obra editada una breve didascalia que introduce

nuevamente la imagen de un lector asombrado (ahora horrorizado) del comienzo de la escena. Veremos sin embargo, que a pesar de las coincidencias en cuanto a la concepción de la escritura y de la ética, la frase viene de otra fuente. En efecto se trata de un comentario de Timothy McVeigh, quien pusiera la bomba en el edificio de Oklahoma, refiriéndose a su accionar: “Esta es la naturaleza de la Bestia”, dijo en una última entrevista a los medios de prensa. Páginas más adelante se retoma a figura de McVeigh.

Escena XIV

Biblioteca-Estudio.

Luz de un candelabro. Procopius monologa en la semioscuridad.

El lector contemplará asombrado cómo el obispo se irá transformando en el caballo violador a que ya ha hecho alusión. Está completamente desnudo y tiene una erección, inusitadamente, en él, poderosa.

Procopius: Anoche en sueños tuve una pesadilla ¡Chist!"Una muchacha desnuda en una pradera rubia interminable la bella escena la luz purísima ella tirondeando de un hermoso caballo ella con la cuerda flotante alrededor de ella en torno a su cintura la luz que se enturbia de pronto el caballo que ferozmente de pronto penetra en la muchacha la luz que de pronto se enturbia la cuerda flotante con la que azota a la muchacha el caballo que soy cuya locura ferozmente destruye a la muchacha la pradera que ya no es rubia sino roja de sangre interminable."

(El lector ha creído, horrorizado, que la muchacha era la mismísima Gitona, pero esa es su propia pesadilla; entre tanto, Procopius -caballo ha vuelto a su apariencia humana.)

(VW6:141)

El pasaje del documento 101, una vez corregido eliminando las frases tachadas, atravesó todas las versiones sin cambios, hasta la edición. Se trata de un proceso de exogénesis, al mostrar una intervención de sus lecturas de las noticias que es coyuntural (un poco más abajo se verá otro caso similar y de aún más compleja elaboración).

(doc.101)

- Hay la promesa de un Paquete.
- En efecto, se está hablando con mucha insistencia de un Paquete con recursos frescos que aseguraría la continuidad del Consejo hasta su finalización, en unos días más. Nadie puede pensar en una interrupción del Consejo cuando falta tan poco para su culminación.
- Se insiste en que el Paquete está en viaje.
- Los padres económicos creuen toda su fe puesta en que el Paquete llegará a tiempo.
- Sin embargo, hay un sufo que hasta que los padres económicos y el resto de los prelados participantes no hayan hecho un verdadero propósito de enmienda (respecto a ciertas reprobables conductas) no habrá Paquete.

En efecto, en esos días de junio de 2001 se anunció un nuevo “paquete” de medidas en la complicada situación económica de la Argentina. Se esperaba por esos días la aprobación de parte del FMI de dicho paquete. Como se puede ver en el documento 101, se hace una parodia de esta situación, en la que el Concilio de Trento representa a la Argentina y “los padres ecónomos” los funcionarios del ministerio de economía, cuyos “propósitos de enmienda” son las condiciones exigidas por el FMI.⁴⁸

En el documento 114 asistimos a otro proceso de exogénesis. El lunes 11 de junio de 2001, en pleno proceso de escritura de *Trento*, ejecutaban en Terre Haute, Indiana, a Timothy Mc Veigh, el autor del atentado al edificio federal de Oklahoma. Ese mismo 11 de junio aparece por primera vez en el manuscrito el nombre inglés Timothy rodeado por un círculo en birome de donde parte una flecha con la palabra “sigue” al final, indicando las páginas siguientes como hemos indicado líneas más arriba. El pasaje se descarta en las versiones de Word y se lo reemplaza con una escena breve en la que el nombre del hereje es Lullius.

Se observa, de esa manera, un proceso que como veremos a continuación se repite en el caso de un artículo del periódico que se vuelve poema y luego se ve fagocitado en la escena del pre-texto “Muerte en la hoguera” siguiendo el recorrido: Crónica- poema- narración- borramiento de los nombres. El 12 de junio, Lamborghini reescribe un breve párrafo que describe la agonía del ex boina verde que atenta contra el sistema americano, extraído del diario La Nación del 12 de junio de 2001.

⁴⁸ Puede consultarse este artículo del 26 de junio, una vez aprobado el “Paquete”. <http://www.lanacion.com.ar/314667-el-fmi-apoyo-el-paquete-economico>



El artículo fue escrito por Rex Huppke de la agencia AP, que presenció la ejecución. Salvo un verbo (comenzaron por empezaron) Lamborghini cita textual el artículo eligiendo algunas frases, que se resaltan aquí en negrita.

Apenas 10 minutos

Anderson tomó un teléfono rojo de una bandeja metálica adosada a la pared. Colgó y dijo sencillamente: "Podemos llevar adelante la ejecución". Una de las líneas intravenosas que se extendía por la pared registró un ligero sacudón, como si empezara a fluir la primera sustancia química. McVeigh **tragó saliva. Sus ojos se movieron ligeramente de un lado a otro. El pecho empezó a subir y bajar y sus labios dejaron salir el aire dos veces.** Un guardia en el cuarto donde estaban los testigos anunció que se había administrado la primera droga. Habían pasado 10 minutos desde el comienzo oficial de la ejecución; eran las 7.10 de la mañana.⁴⁹

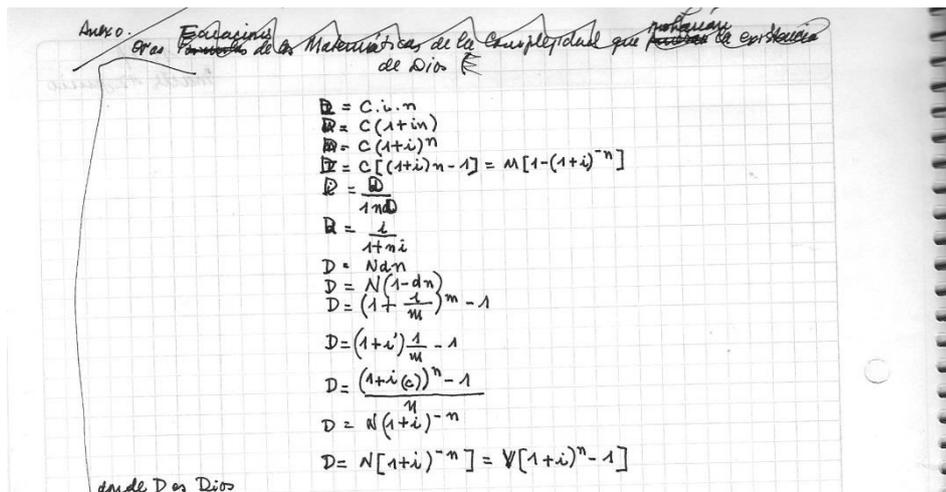
En el manuscrito y el dactiloscrito (corregido a mano) aparece Timoteo/Timoteus como el nombre del condenado. Se hace evidente que la sentencia a muerte del terrorista americano sirve de disparador para el escritor argentino. Parece tratarse, en ambos ejemplos, de una especie de semáforo personal, algo que se tiene a la vista para no extraviarse en el camino. Cuando las citas propias y ajenas han cumplido su cometido, se eliminan. Algo semejante sucede con los nombres, que se cambian por otros que conservan al menos un aspecto de los personajes anteriores pero que se borrarían. Así como Zavocok (y

⁴⁹ Puede compararse con el artículo aparecido en *La Nación* : http://www.nacion.com/ln_ee/2001/junio/12/mundo1.html

tengamos siempre presente la figura de Nabokov) se vuelve Abraxas, con su ambigua carga demoníaca, Timothy se vuelve Llulius, es decir una deformación de Lulls, o Raymond Lulio, escritor, cabalista, divulgador científico, misionario, monje franciscano, teólogo, alquimista entre otras cosas. Lluls cambia de signo en el personaje de *Trento*, ya que lleva el nombre de uno de aquellos que mandan a la hoguera a los Templarios, casi una reivindicación histórica.

El documento 123, escrito en el verso del documento anterior (122) se elimina en las versiones posteriores y solo quedan trazas en la escena XIX y en la segunda parte del libro “En el Desierto de los Leones”. Las alusiones a las “Matemáticas de la complejidad” se ven condensadas en estas pocas líneas y la sucesión de símbolos que remedan fórmulas o ecuaciones. La originalidad de estos pasajes radica en que, en este caso, Lamborghini ha tomado un particular lenguaje como modelo a parodiar: El lenguaje matemático.

(Doc.123)



En la década del 70, Kurt Gödel, uno de los más importantes científicos del S.XX, y cuyo campo de investigación fue la lógica y la teoría de conjuntos, dio a conocer entre sus colegas argumentaciones lógico-matemáticas a través de las cuales probó la existencia de Dios. Así la demostraba (reproducimos más abajo la compleja fórmula que podría ser el modelo de la parodia):

- Axioma 1. (Dicotomía) Una propiedad es positiva si, y sólo si, su negación es negativa.
- Axioma 2. (Cierre) Una propiedad es positiva si contiene necesariamente una propiedad positiva.
- Teorema 1. Una propiedad positiva es lógicamente consistente (por ejemplo, existe algún caso particular).

- Definición. Algo es semejante-a-Dios si, y solamente si, posee todas las propiedades positivas.
- Axioma 3. Ser semejante-a-Dios es una propiedad positiva.
- Axioma 4. Ser una propiedad positiva (lógica, por consiguiente) es necesaria.
- Definición. Una propiedad P es la esencia de x si, y sólo si, x contiene a P y P es necesariamente mínima.
- Teorema 2. Si x es semejante-a-Dios, entonces ser semejante-a-Dios es la esencia de x .
- Definición. $NE(x)$: x existe necesariamente si tiene una propiedad esencial.
- Axioma 5. Ser NE es ser semejante-a-Dios.
- Teorema 3. Existe necesariamente alguna x tal que x es semejante-a-Dios

- Ax. 1. $P(\varphi) \wedge \Box \forall x[\varphi(x) \rightarrow \psi(x)] \rightarrow P(\psi)$
- Ax. 2. $P(\neg\varphi) \leftrightarrow \neg P(\varphi)$
- Th. 1. $P(\varphi) \rightarrow \Diamond \exists x [\varphi(x)]$
- Df. 1. $G(x) \iff \forall \varphi[P(\varphi) \rightarrow \varphi(x)]$
- Ax. 3. $P(G)$
- Th. 2. $\Diamond \exists x G(x)$
- Df. 2. $\varphi \text{ ess } x \iff \varphi(x) \wedge \forall \psi\{\psi(x) \rightarrow \Box \forall x[\varphi(x) \rightarrow \psi(x)]\}$
- Ax. 4. $P(\varphi) \rightarrow \Box P(\varphi)$
- Th. 3. $G(x) \rightarrow G \text{ ess } x$
- Df. 3. $E(x) \iff \forall \varphi[\varphi \text{ ess } x \rightarrow \Box \exists x \varphi(x)]$
- Ax. 5. $P(E)$
- Th. 4. $\Box \exists x G(x)$

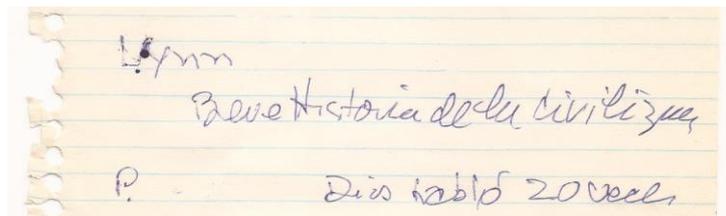
(Gödel, 1995)

Todo este pasaje es en rigor de verdad una reelaboración que se inscribe en una tradición filosófico-teológica de larga data: entre otros intentos, el del matemático suizo Euler en el siglo XVIII o aún antes la Escolástica, que retoma, por ejemplo, el Primer Motor Inmóvil de Aristóteles.

Las notas de los últimos documentos ((164) hacen referencia a los dos libros de consulta que Lamborghini lee (y reescribe) durante la redacción de *Trento*: de Lynn Thorndike, *Breve historia de la Civilización* y del Padre Bernardo Huarte de la Virgen del Carmen, *Dios habló veinte veces*. En el caso del primero ya se ha comentado con anterioridad en este trabajo con relación al documento 029 el trabajo de desmontaje y reelaboración sobre ese material. En el caso de la obra de Huarte, sólo se incorpora a *Trento* material reescrito de aquella en las versiones posteriores al manuscrito. El padre Huarte al narrar la historia de los Concilios en su “ensayo-histórico dogmático sobre los veinte concilios de la Iglesia Católica” otorga un lugar de relevancia al Concilio de Trento al que dedica tres capítulos. Son justamente esos capítulos los que son reescritos y condensados

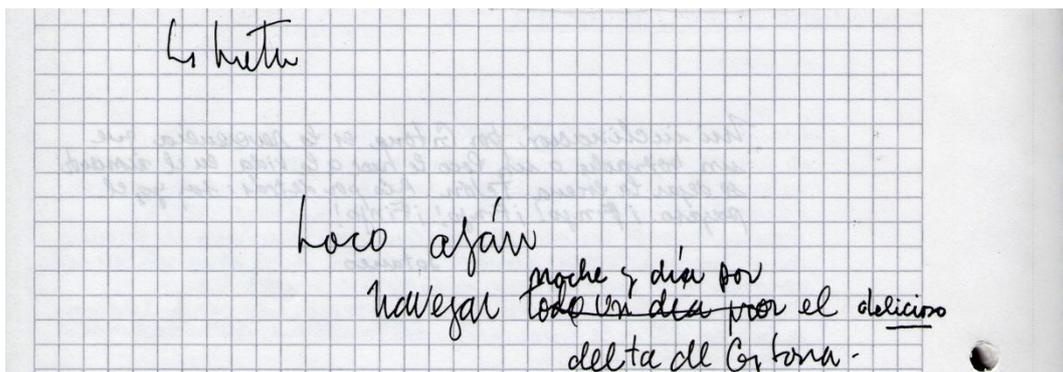
por Lamborghini, especialmente en las páginas 538, 571 y 578. El escritor aprovecha un estilo particularmente estereotipado y discretamente jocoso para sacarlo de contexto y utilizarlo en algunos casos casi sin cambios en su propio relato.

(doc.164)



En la tercera subzona ubicamos las fuentes populares que utiliza Lamborghini, tangos, dichos y canciones populares, en un recurso característico de toda su producción literaria. En el documento 046, escrito en el verso del documento 045, se ve la inserción en el relato de otros pasajes relacionados con la libreta de anotaciones. La frase inicial después del título, “Loco afán”, es una cita del tango de Tinelli y Cadícamo *Por la vuelta*. El documento 051 es también una reescritura de un fragmento del capítulo XXXIII de Thorndike y es reescritura del texto citado antes. Como los otros fragmentos van a constituir un texto unido en las versiones que parten del dactiloscrito.

(doc. 046)

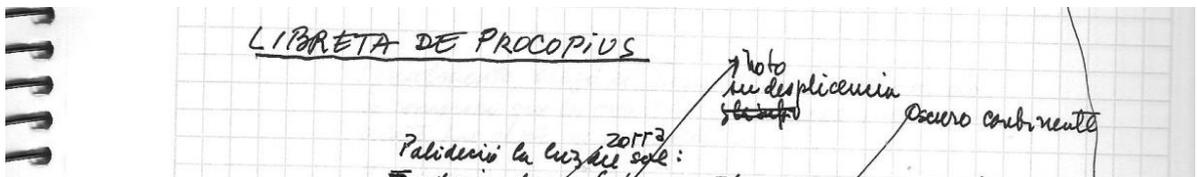


El documento 127 es un pasaje pleno de referencias literarias y extra literarias. Tal es el caso de la primera frase “Palideció la luz del sol”, intertexto

con el tango *Como dos extraños* de Laurenz y Contursi. (Volveremos a encontrar la referencia en el Doc.160).

En ambos escritos el tema refiere el alejamiento de dos amantes. Engarzado en el mismo se lee “El encantamiento ha cesado” que parece traducir “The thrill is gone” de Darnell y Hawkins, un standard del blues, cuyo tema es también la pérdida de la magia amorosa. Una breve proposición “oscuro continente” es intertexto evidente de la frase de Freud de 1926, en su texto “Pueden los legos ejercer el análisis”, sobre la sexualidad femenina⁵⁰, e incluida en la reflexión del obispo acerca de lo que la mujer desea.

(doc.127)



En la colación con las versiones del dactiloscrito y sucesivas se ve que el pasaje es reescrito, manteniendo algunas frases que considera centrales. Reformula el tema del caballo y el afán intertextual de las versiones sucesivas se acentúa con la inclusión de un verso de Catulo: “Odio y amo” pero se elimina el intertexto freudiano. La frase “Palideció la luz del sol” vuelve a aparecer, como se ha visto en el documento 160, como un agregado al poema.

⁵⁰ "Nosotros sabemos menos acerca de la vida sexual de las mujeres que de los hombres. Pero no existe razón para avergonzarse de esta distinción; después de todo, la vida sexual de la mujer adulta es un continente oscuro para la psicología" (Freud, 1997)

Zona 4: Las distorsiones

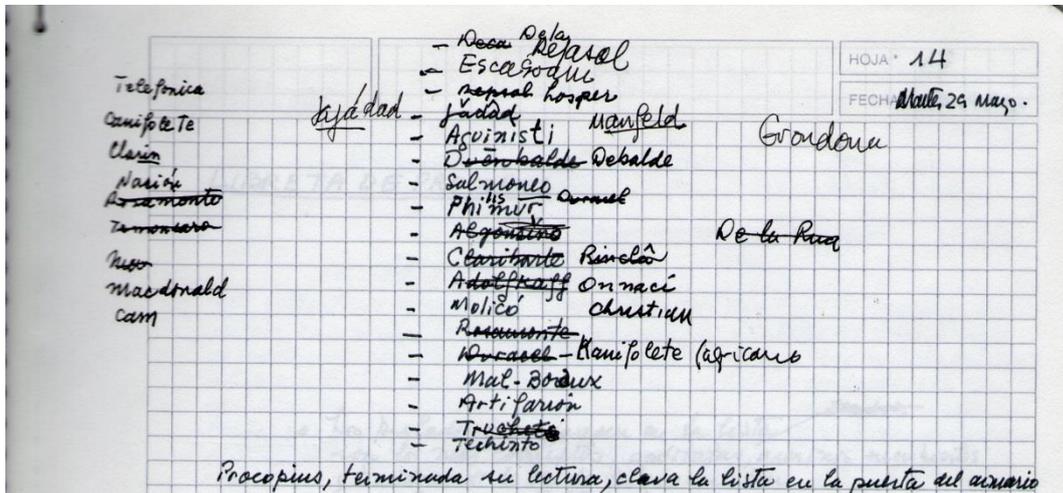
En la primera parte de esta tesis hemos visto que los críticos han reflexionado sobre este particular aspecto distorsivo de la escritura de Lamborghini. Ana Porrúa (2001) observa que la distorsión se produce como una desnaturalización del enunciado del que parte la reescritura y a la vez, en cuanto a las operaciones de variación, como procedimiento de creación de un código poético. O, como explica Belvedere (2000), la distorsión es la que posibilita la ambivalente risa horrorizada. Es allí donde se desarrolla la más efectiva de las acciones, la de la intrusión que el lector percibe en el Modelo reescrito.

Puede observarse en el documento 013 uno de los primeros ensayos de distorsión de los nombres en el apellido del historiador Lynn Thorndike, Thörnîkĕtk, que no prosperó y que desaparece ya de la versión dactiloscrita para nombrar al historiador con su apellido original.

Los documentos 030 y 031 reproducen la Escena II de *Trento*. Son los primeros ejercicios de Lamborghini con la distorsión de los nombres que van a estar presentes a lo largo del relato. Una lista de nombres condensa la cotideaneidad de al menos tres tiempos (tres escenarios políticos – con algunos apellidos curiosamente presentes en los tres- la dictadura, el Menemismo y el presente de la escritura, los últimos meses del gobierno de De la Rúa). Esta lista es el punto de partida de todo un juego que evidencia el proceso distorsivo al que somete los apellidos de quienes han sido acusados de delitos de lesa humanidad y corrupción. Pero no se trata solo de apellidos, también es cuestión de lugares; así “Baireston” (ciudad de Buenos Aires) está unido por una flecha a Pueblotonto. No deja de lado tampoco las empresas controvertidas de los 90: Repsal (Repsol) y Lákokako (Coca-cola). Al jugar con un nombre reescribiéndolo una y otra vez, Lamborghini se apropia de él y lo hace resonar y repetirse parecido. En esa repetición y resonancia, lejos de evidenciarse la jerarquía del modelo sobre la copia, viene a la luz, en lo parecido, un margen de sentido que queda como excedente. En las versiones sucesivas a partir del dactiloscrito, reduce la larga lista a solo once nombres de los cuales solo quedan tres de los originales que se encuentran en los manuscritos. Esta particular intervención de corte nos permite

comprender las maneras en que el escritor acerca más la escritura a un texto dramático, en este caso haciendo una lista breve que se ajusta mejor a la posibilidad de ser leído.

(doc. 031)



Lo que ya hemos visto en el juego con los nombres, que muestra los comienzos de la distorsión, se ve refrendado por estas líneas de la libreta y sobre todo por el gesto final de la Escena II. La lista de nombres no se guarda como documento sino que se clava en la puerta como un anuncio de delincuentes buscados.

El documento 043 muestra que el proceso de distorsión iniciado (THÖRNÏKËTK por Thorndike y Letrero en lugar de Lutero) no continúa y el escritor opta por dejar los nombres originales. La primera parte se corresponde con la del manuscrito, con correcciones, aunque en general es de un estilo más distante, y elimina la primera persona. Recordemos además que el texto original de Thorndike se reescribe con pocos cambios.

Otro ejemplo de distorsión del nombre puede leerse en el pasaje del documento 068 que se conserva en todas las versiones posteriores, reescrito en algunas de las inconsistencias narrativas y ampliado en cuanto a detalles y un nombre, el de Zolpius, que posiblemente sea una distorsión de Encolpio, el personaje de Petronio en el *Satiricón* que vive una aventura en un lupanar de Campania.

Lo risible de la distorsión puede observarse en el documento 098, en el que las anotaciones de la “Libreta” pasan a ser una de las páginas de los “Escritos de Procopius”, en donde se narran una serie de suicidios y crímenes en Trento, un tema menos privado y en un tono bastante más oficial que en el de la libreta íntima. El nombre del obispo, un demasiado explícito Petronilo -en evidente alusión a Petronio y su *Satiricón* (recordemos que la historia de Encolpio y Gitón está sacada de allí)- pasa a ser el de Obispo Eysenhardt, tal vez en referencia a Max Eisenhardt, el Magneto de la historieta *X-Men* de Marvel, cuya versión cinematográfica se estrena en Argentina en 2001, en plena escritura de *Trento*.

La narración de la muerte en la hoguera del documento 125 tiene el tono que Lamborghini ha adjudicado a los “Escritos de Procopius”, una retórica de la exaltación de los rituales, también remedo del discurso oficial de la Iglesia. Inmediatamente después de la descripción de los detalles, menciona a los miembros del Tribunal de la S.I. los monseñores Aussaresses, Aizcorbeh, Reltih, La- Devil, Maserak y Nílats, acompañados por Abraxas. Estos nombres distorsionados están relacionados con las experimentaciones de los documentos 030 y 031. Se entrevén los apellidos de los dictadores Videla (La- Devil), Maserak (Massera), Nílats (Stalin) y Reltih (Hitler). Paul Aussaresses, cuyo apellido no modifica es, por otra parte, un general retirado de la armada francesa, nacido en 1918, que luchó durante la II guerra mundial, la Guerra de Indochina y la guerra de Argelia. Aussaresses provocó una controversia en el 2000, cuando, en una entrevista al diario *Le Monde*, defendió el uso de la tortura durante la guerra de Argelia. Repitió esa defensa en una entrevista realizada en 60’ de la CBS, agregando que la tortura debía ser usada en la lucha con Al Qaeda y nuevamente defendió el uso de la tortura en el libro *Services spéciaux. Algérie 1955-1957: Mon témoignage sur la torture* de Ed. Perrin de 2001, por lo cual se le quitó su rango y el derecho de usar el uniforme y su Legión de Honor.

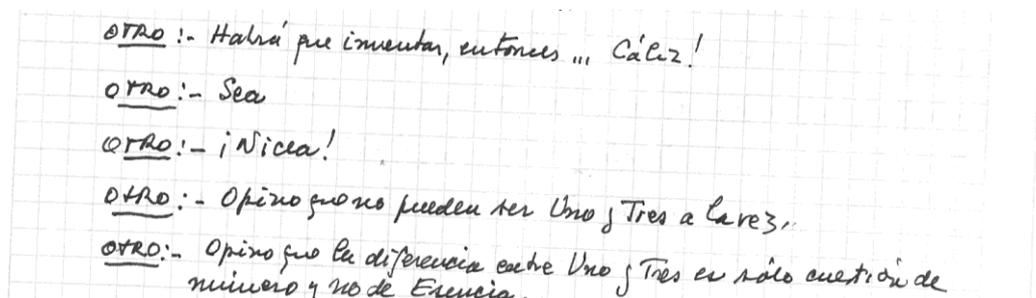
El apellido Aizcorbeh, al que trata de enmascarar someramente en el manuscrito con una h final, hace referencia, a Roberto Aizcorbe (director de la revista *El Búrgués*) abiertamente crítico al peronismo de izquierda. Cabe destacar que, si bien se quitan los nombres de los torturadores, se incorporan dos nuevos personajes marginales ya desde el dactiloscrito. Se trata de un carnicero borracho con un cuchillo en ristre y el hijo del verdugo en plan de destripar un ratón, que permanecen incluidos en el texto editado. Debe tenerse en cuenta la fecha para ver

cómo el contexto (en forma de lectura de periódicos o de reseñas) está presente en esos márgenes y en muchas oportunidades, provoca también cambios de rumbo en la escritura.

Como hemos visto en la Zona I el documento 130 pone en evidencia la zona de densidad del pasaje, en él ensaya algunas variantes del nombre de Tomás Eloy Martínez, Tomás/ Elotius e intenta dos versiones de Astier (que como hemos visto se refiere a Silvio Astier, protagonista y narrador de la novela de Roberto Arlt, *El juguete rabioso*) para nombrar al monaguillo del Pasillo de la Felicidad.

Ya hemos mencionado en la Zona 1 (y se ha analizado particularmente en la primera parte de esta tesis en “La escena XII o las payadas conciliares”) que los documentos con la numeración que va desde 092 a 097 (la escena XII) reproducen un simulacro de discusión sobre uno de los dogmas centrales del catolicismo, apelando a procedimientos como la repetición de las frases finales que la asemejan a una payada. En las versiones a partir del dactiloscrito, se produce también un profundo cambio en los parlamentos. Lamborghini acentúa un aspecto que es uno de los ejes de su poética – la repetición- y que ya hemos comentado en la primera parte de este trabajo. Nos encontramos aquí frente a un nuevo tipo de distorsión en el uso lúdico de categorías gramaticales.

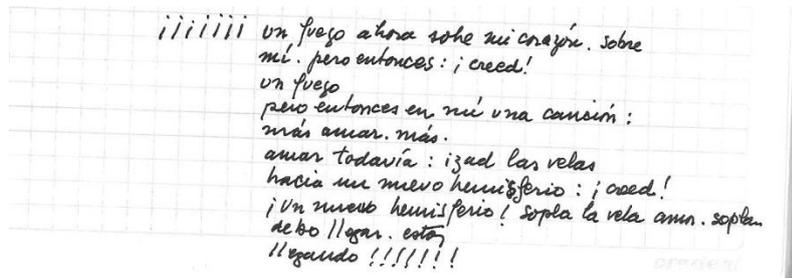
(doc.092)



OTRO :- Habrá que inventar, entonces ... Caliz!
OTRO :- Sea
OTRO :- ¡Nícea!
OTRO :- Opino que no pueden ser Uno y Tres a la vez.
OTRO :- Opino que la diferencia entre Uno y Tres es sólo cuestión de número y no de Esencia...

En cuanto al discurso “dislocado” de Agrio en la zona final del documento 125 (b) nos encontramos con una reescritura que toma nuevamente de *Las Reescrituras*, del apartado dedicado a Vincent Van Gogh y sus cartas a su hermano Theo. En las versiones sucesivas se condensa en pocas líneas.

(doc. 125)



iiiiiii un fuego ahora sobre mi corazón. sobre
mi. pero entonces: ¡ creed!
un fuego
pero entonces en mí una canción:
más amar. más.
amar todavía: ¡ izad las velas
hacia mi nuevo hemisferio: ¡ creed!
¡ Un nuevo hemisferio! sopla la vela amn. soplen
debo llegar. esto
llegando !!!!!!!

Para concluir esta zona de distorsiones, cabe recordar el documento 123 que ya hemos analizado para la zona de densidad sobre las otras voces, en donde se observa el proceso distorsivo de un discurso de prestigio científico relativo a las “Matemáticas de la complejidad” que se observan en la sucesión de símbolos que remedan las fórmulas o ecuaciones de Kurt Gödel.

Zona 5: Los devenires

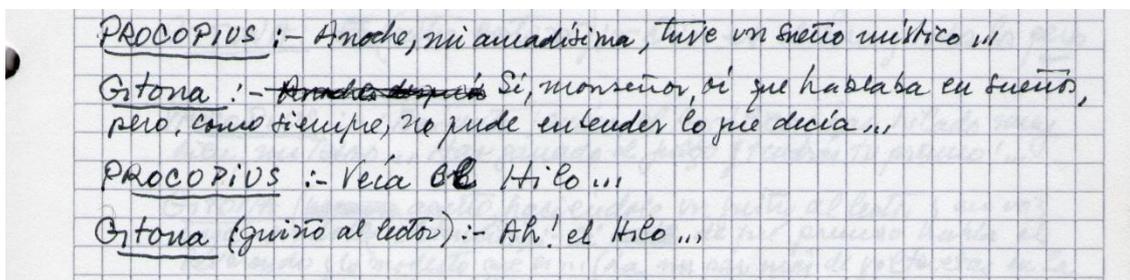
En el amplio marco del proceso de llegar a ser teatro de *Trento* nos ocuparemos en esta zona de densidad de los devenires no solo de los personajes y de las dudas y las incertidumbres del escritor en la composición de los mismos, sino también de los géneros que integran el relato como el diario íntimo, los escritos y las escenas en los que se dirimen las fronteras del discurso de un mismo personaje y sus ámbitos de influencia. Se intenta mostrar también el cambio profundo en algunos los estilos retóricos que asume la narración, con una marcada tendencia hacia lo alegórico, que se utiliza con la participación de elementos paródicos.

Vale la pena detenerse en la evolución de personaje de Abraxas que se comienza a configurar en el doc. 013, que deviene en Zabokov en las últimas versiones y vuelve a ser Abraxas en la versión impresa. El nombre remite a un dios/demonio muy antiguo, representante de un poder sin límites, cuyas referencias literarias más cercanas son las que aparecen en Herman Hesse (*Demian*) y Karl Jung (*Septem Sermones ad Mortuos*). El cambio del nombre sufre a lo largo de la escritura varios “arrepentimientos”, en los que el autor parece buscar un equilibrio entre esa referencia al mal y al poder omnímodo y la significación que adquiere la distorsión del nombre del escritor Nabokov/Zavokov, en clara referencia a la relación que se da entre Procopius y Gitona con los personajes de su *Lolita*.

En los diálogos que se leen en los manuscritos, Gitona tiene el rol de cómplice del lector con sus apartes y miradas. En ellos el papel de la joven es preponderante, con líneas que muestran su astucia, justamente por los apartes que explícitamente dan cuenta de su cinismo. Como hemos mostrado en relación con documentos anteriores, en el documento 019, en referencia al verso del *Martín Fierro*, esto se va diluyendo en las versiones de Word donde se reemplazan las frases irónicas y las miradas al lector por una sola frase entre paréntesis antes de las respuestas de Gitona: “Al parecer” (al parecer entusiasmada, al parecer

contrita, al parecer impresionada, etc.), frase que relativiza completamente todas sus palabras, sobre todo por la repetición de la misma fórmula. Este expediente le permite a Lamborghini eliminar lo explícito pero deja un fantasma, una sombra que permite pensar en la profundidad, en la perspectiva. En este caso, lo borrado que se condensa en ese “al parecer”, desestabiliza y remarca la ironía, no solo de Gitona, sino de toda la escena. Sin embargo, la imagen de la joven pierde, en las versiones sucesivas, un espesor que la vuelve apenas una máscara más – importante sin duda, pero máscara al fin- del relato. Algo similar sucede con la Escena IV del documento 047.

(doc. 047)



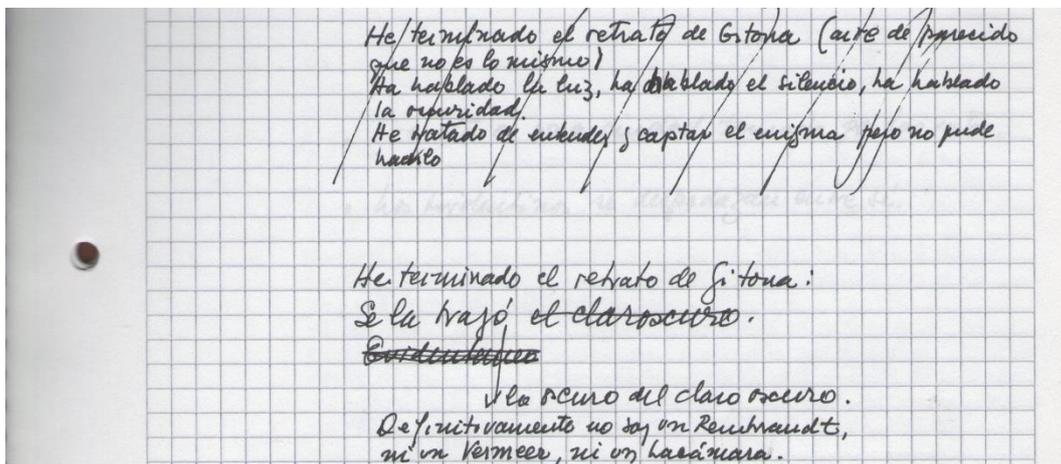
En la colación con la última versión se comprueba que el personaje de Gitona (que, como se ha visto con anterioridad, con su complicidad representada por los guiños da al lector una presencia casi material en esa escena) se aplanan, y de todos esos gestos dedicados al lector y de las palabras que el narrador dirige al lector sugiriendo lecturas de un determinado tipo frente a la escena narrada, queda solamente la frase citada, antepuesta a sus parlamentos. Nos encontramos frente a un devenir complejo, un devenir- niñ/objeto/ máscara, devenires que deben imaginarse no como sucesivos sino simultáneos.

Ya desde el título del documento se ve que el original “ESCRITOS” tiene un agregado en tinta negra más oscura que dice “De PROCOPIVS”. En todos los agregados posteriores se distinguen dos temas a los que vuelve recurrentemente: el infinito, el espacio y la similaridad en la diferencia, una constante de su obra narrativa y poética. Vale la pena remarcar los nexos con su práctica escritural de la cita y la reescritura de los modelos estereotípicos. Los “Escritos” en las versiones sucesivas, se van decantando en un discurso más narrativo y menos confesional, mientras que en las “libretas” o “anotaciones” discurre el pensamiento íntimo.

En el documento 056 se lee la pormenorizada descripción de la túnica de Gitona y su deseo, elementos que desaparecen en las versiones posteriores. Los detalles de la túnica se dispersarán en diversos pasajes del texto. Del mismo modo que su túnica, los rasgos que la caracterizan van volviéndose parte del discurso de otros personajes, sobre todo de Agrio y de Procopius. Una de las razones de que sean eliminadas esas líneas de diálogo y guiños para con el lector es por ser – una vez incorporadas a otros discursos- redundantes. El documento 062 es un excelente ejemplo de esto. El efecto que tiene el discurso de los condenados, ya completamente desestructurado y fiel al sistema lamborghiniano de reescritura con el recurso al tronche sintáctico en el discurso del condenado, vuelve fútil el uso de los tradicionales apartes teatrales sobre los que se basan los guiños de Gitona. Probablemente eso decidió Lamborghini al quitarle el peso de gran parte del relato a la joven. Si bien gana en densidad, la historia en sí misma pierde el espesor que le dan los diálogos cotidianos. De todos modos, no es eso lo que busca Lamborghini puesto que el realismo no está entre sus metas al narrar. Lo dramático (la teatralidad) se focaliza en los gritos en off del condenado.

En el documento 066 se pueden observar dos versiones del mismo texto

(Doc.066)



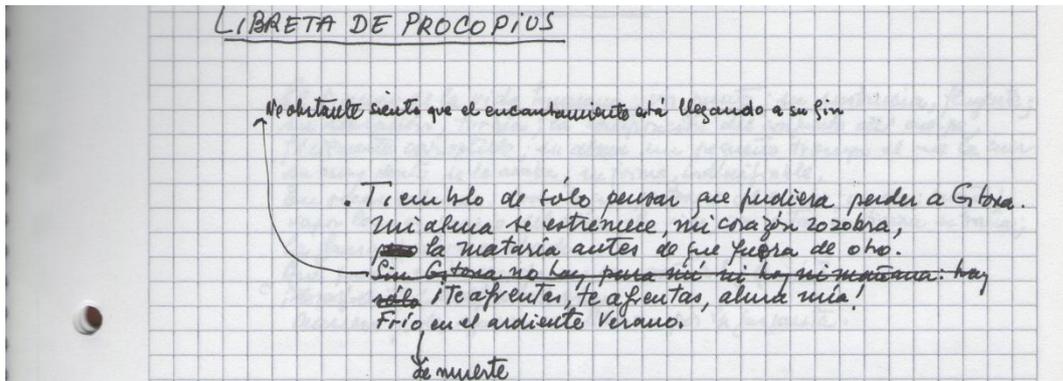
que luego se modifican y condensan desde la versión dactiloscrita hasta la última edición:

“¿Qué quedó del retrato de Gitona? Nada. Su irónica mirada terminó con el dibujo, con el claro oscuro, con el código de la luz y sus astucias. Esa mirada era lo que había que retratar. No la resistí, no la resisto.” (VW6:092)

El proceso de anulación del personaje de la joven puede ponerse en paralelo con esa mirada del dibujo y la propia mirada de Gitona que suele dirigirle al lector y que Procopius intenta retratar. Hemos podido establecer un paralelo entre dos versiones de la Libreta de Procopius (en las que se describe las reflexiones del obispo ante la finalización del retrato pintado de Gitona) y el proceso general de devenir de la joven. En la primera versión del documento 066 nos encontramos con la frase “ha hablado el silencio” que puede leerse como el acallamiento (deberíamos hablar de borramiento) de los guiños de Gitona en las versiones sucesivas. En la versión dactiloscrita leemos que “su irónica mirada terminó con el dibujo” y que había que retratar esa mirada. Pueden interpretarse estas líneas como reflexiones metadiscursivas del escritor con respecto a su escritura. Retratar la mirada, en el proceso de redacción que se ve en los manuscritos, implica silenciarla, porque la mirada de Gitona es una mirada crítica, por un lado transferida como discurso al hereje que desmonta el discurso oficial como ella lo hace con sus guiños y por otro depositada en la palabra misma del obispo en el único lugar de honestidad de la obra: el ámbito de la Libreta. En suma todo lo que se borra de los parlamentos de Gitona o de las indicaciones de escena sobre ese personaje de todos modos permanece en el género: El devenir-máscara de Gitona es también el devenir-teatro de Trento. Desaparecen del dactiloscrito las menciones a los pintores Rembrandt y Vermeer, en cuyas obras se destacan el uso el manejo de la luz y la sombra, y el juego anacrónico de Lacámara/Lacaméra (por el pintor argentino Fortunato Lacamera, 1887-1951, una de cuyas características es el tratamiento de la media luz) pero también por la ambivalencia del apellido: él tampoco es una cámara. Se pierden entonces todos esos escauceos iniciales, de los que apenas quedan trazas en la versión editada.

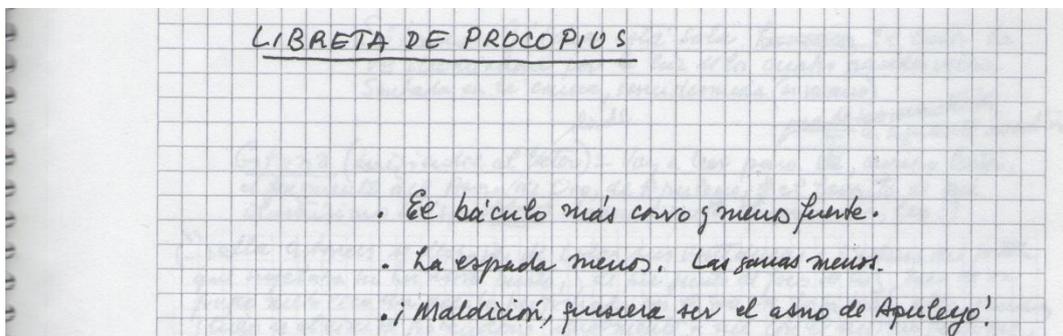
El documento 069 presenta una sustitución que deriva en el abrupto cambio de una frase central de la anotación (“Sin Gitona no hay para mí ni hoy ni mañana”). Lamborghini opta por borrar el lirismo para insertar una frase de gran distancia y desencanto (“no obstante siento que el encantamiento está llegando a su fin”), más en consonancia con la estética del autor, que privilegia la “moral del bufón” a la caída en el lirismo.

(doc.069)



El documento 073, que es reescritura del poema de Quevedo (“mi báculo más corvo...”) ya visitado mucho más extensamente por Lamborghini en *Las Reescrituras* (1996:14), se reescribe en la última versión de *Trento* quitando la referencia explícita a Apuleyo, que será citado a continuación en un largo pasaje, sin modificaciones.

(doc.073)



El pasaje que describimos se cambia de lugar para ir antes de la escena VIII en la versión final. Ambos textos son precedidos por una de las particiones “Calendario diablo” que solo se agregan desde el dactiloscrito.

Mi cabeza perdió hace tiempo el adorno de sus renegridos bucles.
Mi cráneo es un espejo convexo.
Mi talla se achica. Mi báculo más corvo y menos fuerte.
La espada menos.
El deseo siempre.

(VW6:94)

Como se ha visto con referencia al trabajo con el lector, el documento 074 es el ejemplo más adecuado para mostrar cómo el personaje de Gitona va desapareciendo. Si en los manuscritos de esta escena toma la palabra para hablar con el lector, en las versiones posteriores esta llega a ser otras voces, desde la voz del narrador hasta la voz entrecortada de Agrio. Veamos un ejemplo del dactiloscrito

(DO:120)

ESCENA IX

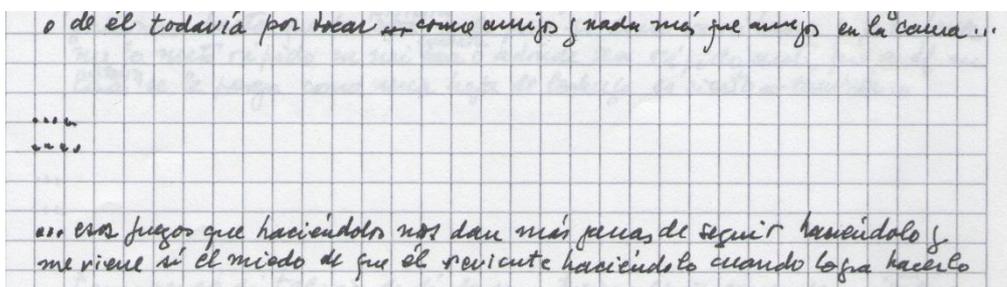
Biblioteca-Estudio de Procopius
en su mansión. Luz de dos candelas
y libros. El obispo se dispone a leer-
nos un fragmento del "Asno de oro"
de Apuleyo. Lee: ---

~~Gitona le lee el fragmento del Asno de Oro de Apuleyo
que es el que más le gusta a su discípulo
ma el volumen de la mesita de luz y lee~~

Aquí se inserta, sobre un texto ilegible borrado con corrector, la voz del narrador que con tono despojado explica en la didascalia que es Procopius quien lee. Unas líneas más abajo la didascalia que mostraba a Gitona explicando al lector su próxima lectura de Apuleyo, se tacha.

Ya se ha visto que el documento 076 es la primera parte de una larga escena en que Gitona monologa. Fue reescrita en las versiones posteriores desde el dactiloscrito, condensándola en dos páginas. Evita algunos de los pasajes más escatológicos, pero es una escena de alto contenido erótico también en su versión final. En este monólogo el trabajo del escritor está concentrado en la búsqueda de un tono y un estilo que haga de Gitona una antigua Molly Bloom. El proceso de condensación implica en la obra que Lamborghini elimine pasajes demasiado explícitos, para preferir en cambio la alegoresis. Nos encontramos nuevamente con un uso particular de los signos de puntuación.

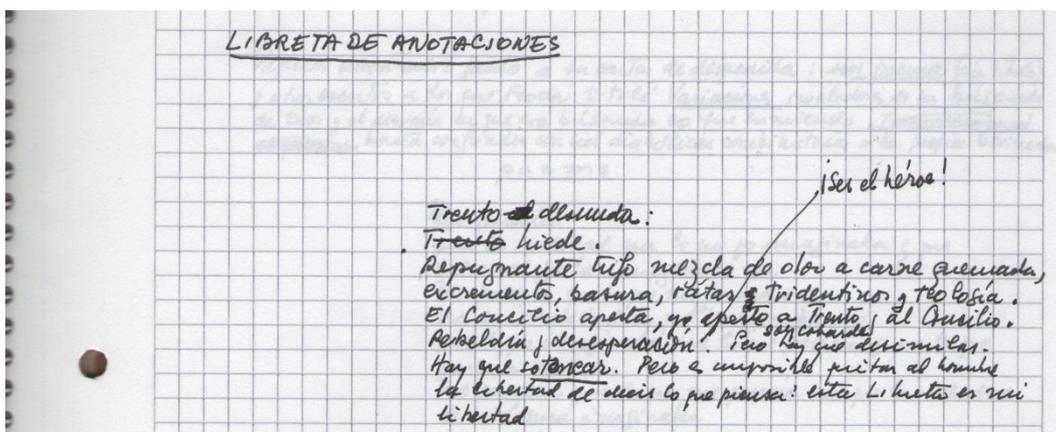
(doc. 076)



En este caso se trata de puntos suspensivos en dos renglones consecutivos que vienen a escandir los párrafos con bastante regularidad (son párrafos de cinco a siete líneas), produciendo un efecto visual que se acerca a la disposición de los versos de un poema.

El documento 080 tiene en sus líneas finales una definición del lugar que ocupa la libreta del obispo en el relato, la de la libertad de decir lo que piensa.

(doc.080)



En las versiones posteriores, ya desde el dactiloscrito, se suprimen dichas líneas y algunas repeticiones conceptuales del comienzo. Forma parte del material suprimido un juego entre las palabras sótano y sotana. Sotancar parece ser disimular y simular, vivir una vida amorosa oculta pero también cabildear. Como se ve en la versión editada que reproducimos se sustituye por la mención directa al disimulo.

Anotaciones de Procopius

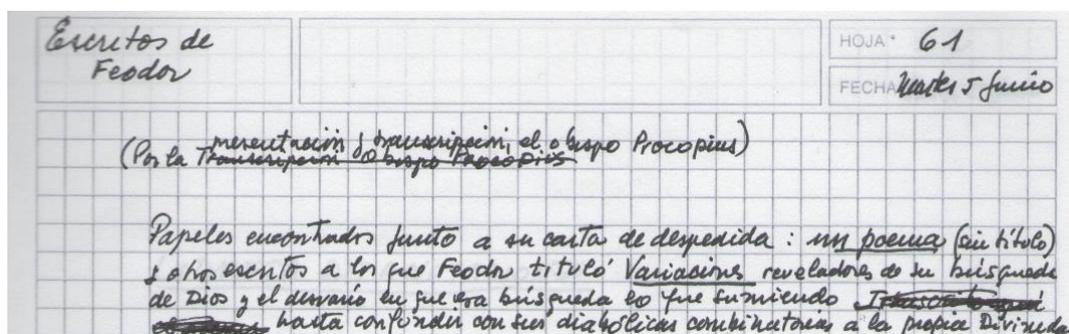
Repugnante olor a carne quemada, a ratas y tridentinos en descomposición. Un olor que revuelve las entrañas. La basura revolotea sobre Trento. El Concilio apesta a Teología y yo apesto a mí mismo, a Trento y al Concilio. ¿Hay que seguir simulando y disimulando? ¿Soy un héroe escondido, un criminal siempre al acecho, un animal del bosque?

(2003a:137)

La alternancia de nombres que sufre esta serie de pasajes conserva su huella en la versión final de la novela. Aún en el libro editado se lee en el índice – dramatis personae “Libreta de anotaciones de Procopius” y en el texto mismo simplemente “Anotaciones de Procopius”

Se observa en el documento 081 una nueva referencia a Feodor que, como se dijo anteriormente, es reemplazado por el nombre de Eusebio. Esta es otra zona de densidad en cuanto el escritor parece haber hesitado en atribuir los “Escritos” a uno u otro personaje (Procopius, Eusebio o Feodor), decidiéndose por la voz de Procopius, que por esta razón es tan densa y variable cuando hablamos de las diferencias entre los escritos y las libretas íntimas.

(doc.081)

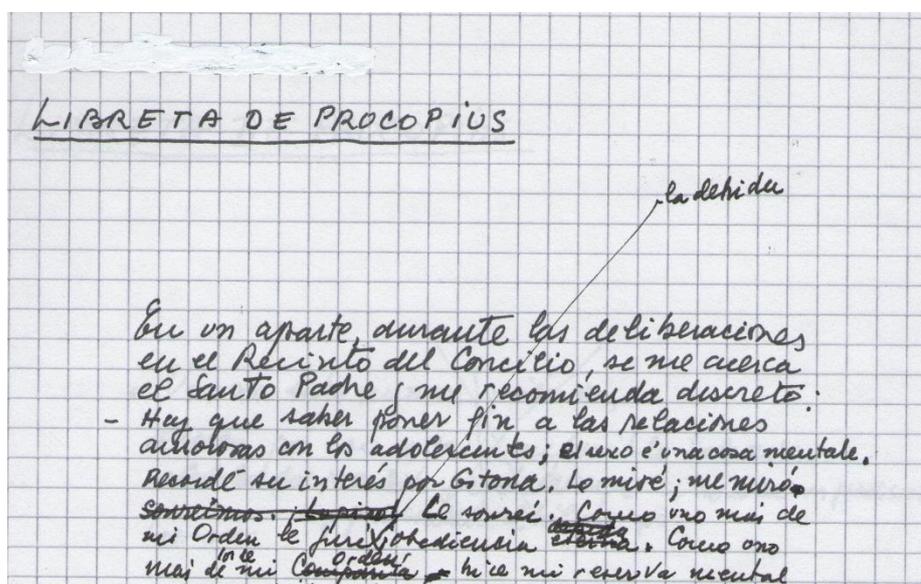


Un particular interés tiene un agregado en superíndice entre paréntesis que explica que la “presentación y transcripción” de los escritos estuvo a cargo de Procopius. Una introducción – que se funde en versiones posteriores con el documento 075- a los papeles encontrados menciona que es Feodor el autor de las “Variaciones”. Ya hemos comentado más arriba aspectos de la historia de Eusebio y Eustaquio, hermanos simbólicos en la Fe y ligados por lo que hoy podría pensarse como una traición de parte de Eusebio, que logró deponer a Eustaquio a pesar de que este lo acusó de arrianismo, en el contexto del Concilio de Nicea (circa 325). Este pasaje de los manuscritos es reescrito en diversos pasajes

relativos a Eusebio y el poema – que juega con los conceptos de locura, parecido e imaginación, tan centrales en la producción de Lamborghini- desaparece. En el contexto de lo dicho más arriba, el título del documento 082 muestra la incertidumbre acerca del emisor de las libretas, que se decanta en las versiones posteriores por Procopius con la consiguiente densificación. El documento 083 continúa con los “Escritos de Feodor”. Este texto se reescribe transformándose en la historia de “Eusebio y Eustaquio (o “el mal de hermano”)”. Las variaciones del documento 083, que exploran la relación fraterna, tienen al pie de página una nota (siempre en el marco de la ficción del “manuscrito encontrado”) del obispo Procopius, que viene a aclarar la alegoría: Feodor es el menor de dos hermanos, el mayor de los cuales explora los modos y sentidos de la Risa, como ya hemos mencionado al comentar el documento 075.

El documento 084 presenta en el plano de la sintaxis una exploración de la ubicación del adjetivo “debida” y tiene relación con el debate generado en la sociedad argentina por la ley de obediencia debida de 1987.

(doc.084)



Entre los años 1998 y 2003 recrudesció la problemática relativa a la actitud de las fuerzas armadas en el periodo de la dictadura. Sin embargo, el escritor va borrando las huellas de esta intención original. En la versión final solo aparece una referencia a la obediencia ciega en una metáfora de la Iglesia (el pastor y las ovejas). Una sola palabra (“¡Lupino!”) es una referencia cinematográfica que despliega una nueva zona de densidad. En el nombre o apellido de dos posibles actores ingleses de la primera mitad del siglo XX, Stanley Lupino o Lupino Lane,

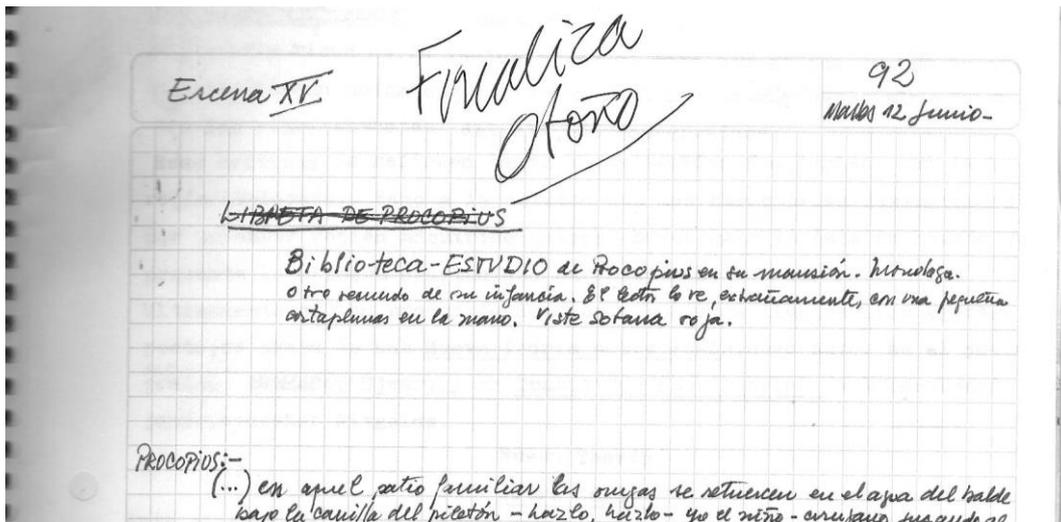
se concentran las características de una sonrisa actoral como la que propone Procopius, una sonrisa desencantada y simuladora.

En los manuscritos se ve con claridad que Eusebio es una suerte de fusión de Procopius y, produciendo nuevas densidades, otro personaje que se esboza inicialmente, y a quien luego reemplaza: Feodor. El documento 131 que muestra tales relaciones entre los nombres sucesivos se elimina en las versiones posteriores. Se incorpora el tema en el contexto de los “Escritos de Procopius” bajo el título “Eusebio o la búsqueda de Dios” y parcialmente, en cuanto a lo Cómico, en el “Epílogo” de las versiones posteriores. Es interesante el proceso, porque desde el comienzo, el personaje de Eusebio comparte un similar punto de vista con los contenidos de las “Libretas” de Procopius.

Un último aspecto para esta zona, pero no el menos importante, es el dedicado a los manuscritos de *Trento* que tienen alguna referencia a problemáticas sobre los devenires del género literario, sobre todo las transgresiones genéricas que se evidencian en la escritura misma de los manuscritos.

Los diversos géneros del relato, la “libreta”, los “escritos” y las “páginas del historiador”, sufrirán varios cambios y reconversiones a lo largo del proceso creativo que se irán configurando como un marco para las escenas dramáticas. Ya desde la primera página del cuaderno Avon, del manuscrito de *Trento*, un verdadero programa de trabajo en sí misma y la nombrada supresión del subtítulo de la obra, las frases en el manuscrito de *Trento* que desaparecen en las versiones sucesivas, incluida la versión mecanografiada, parecen ser -además de epígrafes al texto en cuestión- un referente al propio trabajo, una reflexión sobre los procesos de escritura, reflexión que posee una continuidad con lo que ha venido haciendo a lo largo de décadas, convocar al lector a un ritual de lectura teatral.

En el documento 107 se observa que hay una indecisión acerca del género al que pertenecerán estos recuerdos, diario íntimo o escena teatral que se terminan por resolver como escena. Se ve la transformación de un género en otro por medio del agregado posterior de la didascalia y el guión de diálogo. luego de haber tachado el título Libreta y agregado el título Escena XV, llega a la edición impresa con algunas supresiones y reescrituras, en las que se condensa el pasaje.



Este documento retoma el tema del documento 095, la escena teatral VII, sobre los recuerdos infantiles en los que se describe una relación en la que el protagonista es una de las víctimas. De ahí que decida continuar con el género dramático para continuar la descripción de otra perversión infantil del obispo de la S.I. que lo va instalando a él mismo como perverso, perversión que se repite en la figura del “niño destripador” que vuelve en el documento 125, con la escena de la muerte en la hoguera de Agrio.

Zona 6: Dogmas y teorías sobre la literatura

La zona de densidad 6 reúne documentos en los que pueden observarse los usos que hace del concepto de Dogma, poniendo en paralelo el referido a lo religioso y lo que podemos llamar dogma literario, es decir, el modelo estético cuyo producto Lamborghini ha de reescribir paródicamente. Por medio de la explicitación de sus transgresiones dentro del relato, da a leer una proto-teoría de la literatura.

Ya se ha visto en la zona 1, referida al lector, de qué modo en la segunda parte del documento 012, se encuentra una “sugerencia” acompañada por frases programáticas acerca de lo que intenta hacer en el relato que prepara. La frase en el margen derecho dice: “Para una teoría del Lector. Lector loco”. Inicia esta frase la zona de densidad que luego desarrolla en varios de los documentos estudiados, cuyas capas están formadas por el lugar del lector, los procedimientos referidos al humor y a la parodia y las transgresiones de la sintaxis.

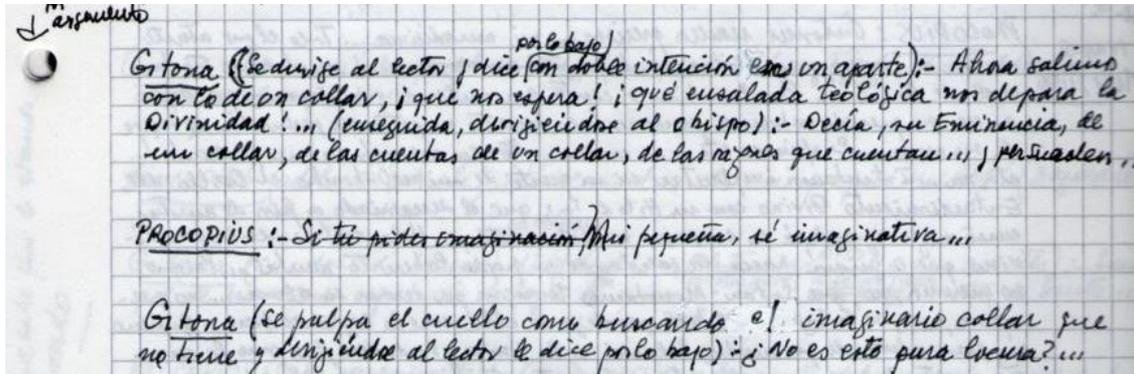
(Transcripción de doc. 012)

Se ensaya	<u>Para una teoría del lector</u>
	<u>Lector loco</u>
estimular	entrar en clima
avivar	<u>Sugerencia</u>
creatividad	Para estar del todo en//con// la situación [il.] de clandestinidad
pasivo	que viven <u>Procopius</u> y Gitona <u>//y Procl//</u> en el sótano de la mansión de este
último	se sugiere al lector que lea los parlamentos tenga en cuenta <u>//en su lectura//</u> que los parlamentos de ambos están son- dada la situación- son dichos en voz muy baja, incluso cuando alcanzan el tono exclamativo.-
	Si el lector aceptara esta sugerencia.
	<u>-Involucrarse</u>
(1)Santa Inquisición	a 6
	JADEO

Para la zona dedicada a las otras voces que conviven en el relato hemos mencionado la presencia de Nabokov en el documento 017. El distanciamiento

como actitud intelectual presente en Nabokov y en Brecht se pone en acción en los parlamentos de este documento en los apartes.

(doc.017)



El arte dogmático que propone el obispo, que es un paralelo con el Dogma católico es deconstruido por los guiños de Gitona que de ese modo pone en duda en la voz del narrador de las didascalias. Los guiños cómplices y las referencias explícitas, ya en versiones de Word y en la edición impresa se ven reemplazados (como ya hemos mencionado) por pequeñas didascalias al comienzo de cada parlamento de Gitona, a través de las cuales se pone en discusión su actitud, de una manera sutil y que muestra el iter del proceso escritural de Lamborghini. Veamos cómo:

Gitona: (*Al parecer, contrita de verdad, se golpea el pecho*) ¡Dios Nuestro Señor, me salve del demonio de la Distorsión!... (deja de golpearse el pecho y queda atenta al obispo) [...] (2003:14)

Gitona: (*Al parecer, exagerando*) Soy toda oídos, Reverendo... [...] (2003:14)

Gitona: (*Al parecer, verdaderamente conmovida*) ¡Que el Dogma nos libre de todo mal...! (se ha sentado nuevamente al borde del jergón) [...] (2003:15)

Gitona: (*Al parecer, muy alarmada*) ¿Y qué se hace, Reverendo? [...] (VW6:9)

Conviene recordar que hay una dimensión alegórico-paródica de *Trento*, tal como se ha señalado en la presentación de este estudio. El escritor en estos manuscritos, está poniendo a punto un dispositivo, del mismo modo en que, en la ficción, el obispo está poniendo a punto el dispositivo-Dogma.

El documento 025 contiene la primera “Libreta” de Procopius. Los pasajes de esta suerte de diario íntimo cambiarán algunas veces de título. Sus contenidos,

a veces, pasan a formar parte de los más públicos “Escritos”. Esta página incluye un concepto que Lamborghini ha trabajado en otros relatos y poemas: el *Pero*, al que se le da los adjetivos de “cómico” y “cínico”, y que continuará desarrollando en algunas de las páginas de *Trento* con un sentido muy similar al de *azar*. La referencia latina con la incorrección de la forma del sujeto y el acento anacrónico es otro juego más que sin embargo cumple una función: dar el ejemplo del cinismo del *Pero*, que se encuentra subrayado. En versiones sucesivas este pasaje ya no está en ese latín macarrónico y se han eliminado las llamadas. En la versión última la libreta de anotaciones se desarrolla una explicación que ahora lleva el título de “Una teología personal”:

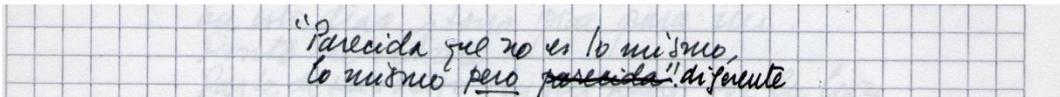
”No creo, en absoluto que Dios pueda ser dogmado, previsible: Él dispone de nuestros destinos según los caprichos de su *Pero* cómico...

Dicho en vox populi: : "El hombre propone pero Dios dispone, es decir, se ríe, es decir, la ironía constituye el fondo del carácter de la Providencia, es decir, lo Eterno de Dios-*Pero* es no haber perdido, por los siglos de los siglos, la potestad y la costumbre de reír, es decir que ésa es la razón de su Omnipotencia, es decir su risa es Todopoderosa Inmutable: también su crueldad, es decir, que el del Concilio, fabricado por nosotros, es un Dios, falso, de pacotilla.” (VW6:25)

El tema o recorrido del bufón, del payaso, del artista como fingidor se resume con claridad en el documento 036. Se observa también en el documento 045 en el que el escritor ha tachado las frases exclamativas (“¡finjo!”) que se ven aquí en la misma disposición. Hay que recordar el carácter central de este tema en el relato, ya que en él se vehiculizan la crisis ética del personaje y las especulaciones del narrador con respecto al estilo y en un nivel extratextual, las propias reflexiones de Lamborghini sobre la parodia. A menudo en otras obras nos encontramos con esta referencia, específicamente cuando la voz narradora se autodenomina como payaso o bufón. Se lo ve con claridad en *La risa canalla*, en *La experiencia de la vida* y en innumerables poemas de otros libros.

La frase entre comillas del documento 048 (“Parecida que no es lo mismo/lo mismo pero parecida diferente”) puede ser rastreada a lo largo de toda su producción narrativa, poética y ensayística. Está en la base de su reflexión sobre la parodia y la repetición.

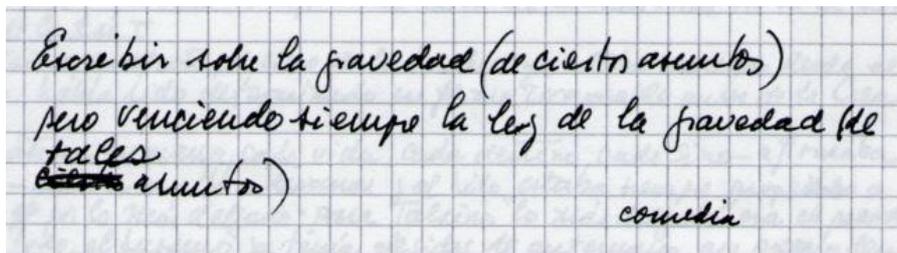
(doc.048)



"Parecida que no es lo mismo,
lo mismo pero parecida" diferente

El documento 057 es una entrada de la "Libreta de Procopius". En ella se lee una reflexión sobre lo que debe ser y lo que es una comedia. Se trata de escribir sobre temas graves dice, venciendo (trasgrediendo diríamos) la ley de la gravedad de dichos asuntos.

(doc.057)



Escribir sobre la gravedad (de ciertos asuntos)
pero venciendo tiempo la ley de la gravedad (de
tales asuntos)
comedia

La breve definición, que desaparece en versiones posteriores, es otro de los hitos de estos aspectos de aproximación teórica a la escritura, que no por obvios son menos importantes.

La escena VIII de los manuscritos en el documento 072 muestra lo que podemos pensar como una declaración de principios sobre el lenguaje literario y sus características, a saber: en cuanto a la estructura de una obra, esta debe poder leerse entrando desde cualquier parte (poliédrica, como la pensaba Ítalo Calvino); en segundo término se trataría de un discurso metalingüístico, y que a la vez busca la confusión y el ruido, que se des(cons)truye y se repite; además es un lenguaje que busca lo incoherente y un lenguaje en el que el fragmento es una parte del todo y a la vez el todo; por último, un intento por volver al Caos. En ese sentido, es lo que Lamborghini llama dislocación y que como hemos visto con anterioridad está en la base de su propuesta literaria. Esta escena sigue, por una parte, un proceso de condensación tal como puede observarse en la Escena IX de la última versión, que transcribimos a continuación. En la misma, hay una ampliación de la descripción de la escena en la didascalia, en la que corta toda alusión a la misa negra para mostrar más el juego del azar y el Caos.

Biblioteca-Estudio de la mansión de Procopius. Luz mortecina de un solo candelabro. Procopius improvisa, según su costumbre, en el teclado de su armonio: de espaldas a nosotros. Cuando termina con esos ejercicios se da

vuelta, momento en el que advertimos que está profundamente conmovido, transportado. Tiene un rosario entre sus dedos. Musita, al parecer, una oración pero, de pronto, fuera de sí, rompe el hilván que enhebra las cuentas del rosario y éstas ruedan en el piso. Vuelve sobre sus pasos y se sienta otra vez frente al armonio; da manotazos, al azar, en el teclado, produciendo una música caótica, disonante. Cesa de hacerlo. Vuelto nuevamente hacia nosotros, cae de rodillas y le escuchamos proferir la siguiente, extraña jaculatoria. Procopius: ¡El lenguaje lleno de ruidos! ¡Dislocado! ¡El lenguaje destruyéndose a sí mismo, dislocándose a sí mismo, repitiendo y repitiendo su destrucción! ¡Dislocado! ¡El lenguaje que se entiende cuando no se entiende, que es coherente cuando es incoherente!

¡Dislocado! ¡El lenguaje que nos devuelva al Caos! ¡Dislocado!

(VW6:101)

La didascalía, en las dos versiones asume el aspecto de una alegoría. El símbolo del rosario, que en la primera versión se eleva en cada arranque de las loas y que coincide con la palabra “dislocado” y en la segunda se fragmenta, rompiendo el hilván (y no el hilo), es un buen ejemplo. El rosario condensa en sí una parte importante del dogma católico, dada la centralidad de las tres oraciones que se repiten (Padre Nuestro, Ave María y Gloria). Frente a eso, adquiere relevancia la ejecución en el piano de una música caótica, azarosa, disonante. La suma de estas partes de la escena VIII/ IX, permiten leer la propuesta de Lamborghini de la que hemos hablado hace unas líneas, en términos alegóricos. El rosario es el Dogma que se desarma frente al Caos que propone un arte nuevo. Se trata de una alegoría que intenta dar cuenta, como una zona de densidad, no solo de la religión, sino por sobre todo, de los modelos estereotipados y la actitud y accionar de un artista de vanguardia.

Resulta difícil pensar el pasaje del documento 088 simplemente como una reescritura ficticia de la palabra de un protestante frente al Dogma del Concilio. Si bien algunos pasajes son oscuros, el tema central vuelve a ser el destinatario de la fuerza de la palabra, el lector. Se despliega de esa manera un listado de sugerencias sobre la escritura, el valor del silencio, de la disposición en la página, el poco valor de la escritura florida e inflada, del canon que debe ser sacudido.

(doc. 088)

No hay sino el lance vuelto posibilidad, la palabra con su seca resonancia,
el álbum de los recursos retóricos deflecado, la implícita nudiz acaniciada
como un trofeo anterior.
Ese silencio tantas veces invocado en vano, ese silencio que es osvedad de
significación, bóbida boba de la autojustificación.
No hay que tener miedo a manchar la página, ningún miedo de manchar,
reversamente el momento.

La propuesta de desflecar el álbum de los recursos retóricos es una excelente metáfora de la deconstrucción.

En el documento 090 una referencia a la sirena cuyo canto conmueve al obispo, se reescribe desde el dactiloscrito y llega a la última versión, conservando la frase referida a una sirena que emerge de las profundidades.

(doc.090)

76
Viernes 8 junio

LIBRETA DE PROCOPIUS

¡Qué belleza! ¡Una sirena emergiendo del mar!
^{donde los fishes hacen}
mientras le leía a Gitona ese "texto culpable"
me conmoví a tal punto que a punto estuve de
estallar en llanto...
Espero que esos siete locos se libren de la Hoquera.

Anotaciones de Procopius

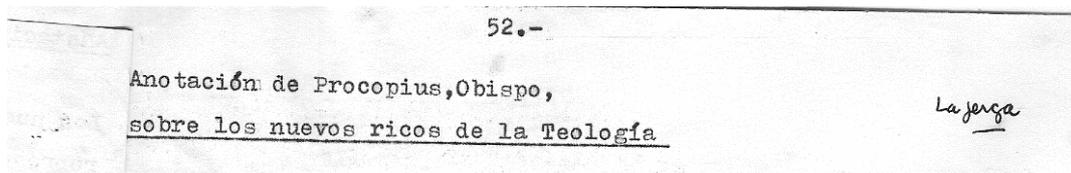
¡Qué belleza! ¡Una sirena-monstruo emergiendo del mar con música de escamas! ¡Múltiples!
Mientras le leía a Gitona ese "texto culpable" me conmovía por dentro, a tal punto, que estuve por estallar en llanto...
Pensándolo bien, toda belleza es monstruosa: trae consigo el disloque de lo nuevo, de la propuesta de un nuevo equilibrio. ¡Emerge! ¡Emerge!

(VW6:129)

Se trata de un resumen de la propuesta estética de Lamborghini, sobre todo en lo que se refiere al disloque. La sirena monstruosa es lo nuevo que disloca el estereotipo.

Un comentario marginal del documento 108, “la jerga”, manuscrito en margen superior izquierdo, no destinado a la publicación, es, por un lado, un promemoria: debe hablar de la jerga que tienen los herejes.

(doc.108)



Por otro, muestra la atención que da Lamborghini al lenguaje en el que se escribe el párrafo, la jerga usada por los religiosos. Pegado sobre el documento se encuentra el documento 109, segunda versión parcial del primer párrafo del pasaje en el que incorpora la “endemoniada jerga” de la escritura herética, sumando también el concepto del Disloque que no es solamente, como se recordará, una parte del discurso del personaje Procopius, sino también un intento de elaboración de parte de la gran metáfora que va construyendo el escritor. La herejía es a la Iglesia, lo que la escritura nueva es al Modelo.

EL documento 116 es la primera parte de la extensa “clase magistral” de Procopius que se ve reducida a una carilla y media en las versiones sucesivas. Además, las anacronías de la didascalía en cuanto a vestimentas (el vaquero, el sweater, los pantalones y en especial la toga profesoral y el tricornio, casi un disfraz, que lleva puesto Procopius) también se ven eliminadas del mismo modo que se ve borrada la figura del lector. La didascalía decanta por un cierto realismo de las ropas motivado por el frío invernal. Más adelante, en el parlamento de Procopius la referencia demasiado explícita al “Textus” como tejido que debe ser resuelto también se elimina.

(doc.116)

Todo está tejido y aún lo que ya ^{lo}/está sigue siendo tejido, mi pequeña,
en el Telar de Dios; es decir, todo es Textus ^{Toda} y todo. Y en ese Textus
está escrito el Plan de la Creación cifrado en la Ecuación Fun-
damental aún a resolver por las Matemáticas de la Complejidad:

La última parte de la Escena XVI se lee en el documento 117. En ella se despliega una alegoría con características de una parodia de comedia barroca.

Para entender un poco más su concepción de la risa en la escritura vale la pena observar cómo compone el tema del Ombú en su dimensión alegórico-paródica. En *El Riseñor* aparecido en 1975 (reeditado en *La risa canalla*) se ve que el motivo del Ombú es de larga data. El riseñor (tronche de ruseñor, epítome de la poesía romántica y sus epígonos) en el ombú parece referirse a la poesía gauchesca y sus repetidas emulaciones. El ombú-modelo- estereotipo, refugio del lugar común, es invadido, intrusionado, si se quiere. Cuando en el ombú suburbano se instala “la risa risible del riseñor”, en esa imagen se condensa el trabajo del escritor/lector Lamborghini: el “Riseñor” (¿el señor que ríe?) desde lo más profundo del modelo/ombú, deconstruye: La risa entre las hojas...

La belleza es risible cuando es la Belleza- ombú. Todo lo dogmático de la literatura se centra en esa imagen. Pero Lamborghini no se detiene allí. En *Trento* la imagen del ombú tiene nuevas y más profundas resonancias. Ya no es simplemente (no tan simplemente, en verdad) el modelo literario, sino también, en ese juego de densidades que es característico de su escritura, adquiere una dimensión política/ideológica. Allí en *Trento*, ombú es el resplandor de un dogma endurecido en sus bordes para combatir la herejía. En los manuscritos, el Dogma, como se ha visto, remite a la italiana Trento, pero también a Buenos Aires y a la ciudad infernal de Dite, descrita por Dante. Se nos muestra así el camino de los paralelismos que terminan relativamente ocultos en la versión final. La Trento ficcional es Buenos Aires, escenario del horror.

El ombú entonces es: 1° La literatura estereotipada, la “poesía de la lágrima”; 2° El Dogma católico inquisitorial; 3° La ideología en la base del proceso militar de los 70.

En esas densidades se debate *Trento* y como hemos visto, el campo es aun estrecho y se lo ve expandirse en el resto de su producción. Tal vez una frase

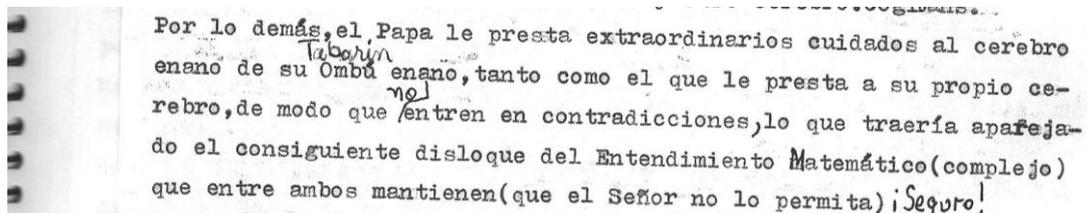
condense todo lo dicho por Lamborghini en cuanto a su accionar paródico de la literatura. Se encuentra en *Tragedias y parodias* en el poema “El Malón”: “Comarca sin ombú, sin rasgo...”. El ombú es el rasgo parodiable, sin el cual la evolución del género no existiría. En realidad se trata además de la reescritura de un conocido poema de Luis Domínguez “El Ombú”:

Cada comarca en la Tierra
tiene un rasgo prominente
el Brasil, su sol ardiente;
minas de plata, el Perú;
Montevideo, su cerro;
Buenos Aires –patria hermosa-
tiene su pampa grandiosa;
la pampa tiene el ombú.

de la cual toma la idea del rasgo-ombú, que vuelve a parodiar en Trento.

Como se dijo más arriba de esta escena quedan en las versiones posteriores pocas líneas en las que condensa la idea de una fórmula para entender la religión y a Dios. Elimina referencias como la del Ombú, que modifica en la misma versión por el nombre Tabarín.

(doc. 117)



Por lo demás, el Papa le presta extraordinarios cuidados al cerebro enano de su Ombú enano, tanto como el que le presta a su propio cerebro, de modo que, entren en contradicciones, lo que traería apañeado el consiguiente disloque del Entendimiento Matemático (complejo) que entre ambos mantienen (que el Señor no lo permita); Seguro!

Tabarín mostraría la verdadera intención de LL: la de mostrar que los consejeros del Papa no son más que charlatanes. En efecto Tabarín es un famoso charlatán de principios del siglo 17, creador de farsas (que Molière desarrolla) y vendedor de pócimas por las calles de Paris. Otra cuestión que se borra en versiones sucesivas es la reflexión sobre la conexión cómica de las cosas del mundo, que no hace sino expresar que es la parodia la que pone en nueva luz los modelos parodiados. La belleza clásica no solo es motivo de risa, sino que el germen de su propia deconstrucción se encuentra dentro de ella.

El documento 118 continúa con el tema de lo cómico y explica brevemente las relaciones entre horror y risa; por ello la comicidad tiene el efecto de herejía,

es decir de *lectura mala*, con efecto dislocador. Como tantos otros intentos este también desaparece de la versión definitiva. Sin embargo, en el dactiloscrito y las versiones de Word escribe un epílogo acerca de lo cómico, tal vez una de las pocas concesiones que en la versión final se permite para con el género ensayístico, apenas enmascarado como el último escrito de Procopius. Lo transcribimos a continuación.

Último escrito de Procopius
Expansión de lo Cómico

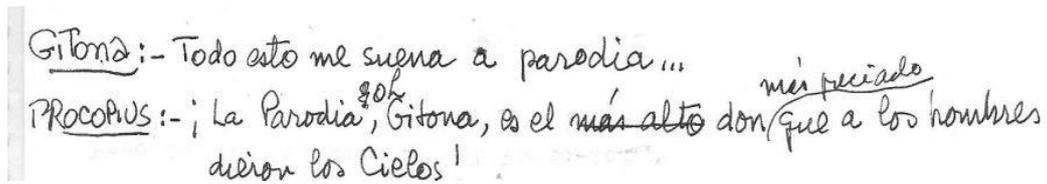
Hacia el final, en el final, lo final de la Risa, es decir, finalmente se ve, se transforma, es decir, el final de lo Cómico ocupa al final todo el Espacio, es decir, de la Nada, es decir, es decir, Fuerza de lo Oscuro, expansión de lo Cómico ya sin límites que provoca el movimiento, es decir, que mueve finalmente, que no se agota, es decir, es decir, tanto para lo que tanto Cómico ocupe todo el espacio, es decir, del Universo tanto para que lo Cómico tanto se transforme en lo Cómico tanto, es decir, que se vea que lo final es la Risa expandiéndose más allá, girando, más allá de lo que se agota poniendo límites, es decir, girando sin ya el agotamiento y expandiéndose en El Espacio de la Nada al que a su vez el expandir le da su Fuerza, es decir, lo Oscuro que le da, es decir, es decir, la Oscura Fuerza que no se ve que permanece oculta pero se ve, se alcanza a ver como lo Cómico finalmente, es decir, la Risa como lo Cómico de la Nada en lo Cósmico, lo final, es decir, es decir más allá por el impulso de lo Oscuro que no se agota, que gira y se expande en el Universo, es decir, en el Espacio, es decir en la Nada, en la Risa, es decir, de la Nada, es decir, que se vea, sin ya, lo tanto Cómico, que sin ya se vea cómo el impulso de lo Oscuro lo hace girar expandiéndose en lo tanto, es decir, es decir, lo ya que se ríe, es decir, ríe, la fuerza de lo Oscuro en lo tanto, ya, es decir, el impulso que más allá, es decir, no se agota expandiéndose, es decir, que se transforma, es decir, es decir lo Cómico de lo Cósmico girando en el Espacio de la Nada, que se vea, haciéndose Risa en el Todo, es decir, del Universo por el impulso de lo Oscuro, Risa de Todo, es decir, que no se agota, es decir Risa de Todo y del Todo, más allá, más allá, Risa sola, Risa en sí misma y Risa de sí misma, sola.

(VW6: 2319)

Al compararlo con el texto del documento 118, se puede observar que el epílogo de las últimas versiones soslaya la cuestión religiosa y dogmática para deslizarse hacia abstracciones más generales, mostrando un escepticismo armado de ironía y humor, para pensar lo absurdo de la vida y sobre todo, de las “construcciones” teológicas que se han sucedido en la historia de la religión.

El documento 124 muestra el pegado en la hoja en blanco de una hoja mecanografiada, sobre la que vuelve a corregir de forma manuscrita y con corrector blanco. La parte final del diálogo está escrita a mano y desaparece en las versiones posteriores; allí el recurso paródico se explicita en las voces de Gitona y Procopius, quien lo ve como el don máspreciado.

(doc. 124)



Gitona :- Todo esto me suena a parodia...
PROCOPIUS :- ; La Parodia^{90h}, Gitona, es el más alto don, ^{máspreciado} que a los hombres dieron los Cielos!

La versión del dactiloscrito muestra solo los párrafos que conforman una breve alegoría del Lobo Feroz, que apenas corrige. Se trata de reescrituras paródicas de versículos del *Nuevo Testamento* (tal vez el único remedado sea Juan 10:7-21).

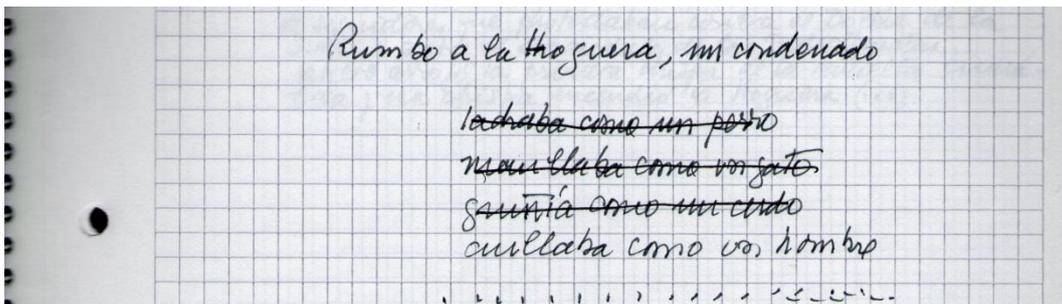
Para cerrar esta zona, citaremos el documento 126, entre cuyas líneas se halla una frase que ya se ha analizado en otra sección de este trabajo: “El poeta como terrorista hace la bomba en secreto/ para que todo vuele por los aires /y no quede nada”, un posible diálogo con Francis Ponge, pero que evidencia su método deconstructivo e intrusivo sobre el Modelo.

Zona 7: Condensaciones

En esta zona se reúnen los documentos que han sufrido un proceso de condensación y corte, una zona particularmente densa porque dichas intervenciones repercuten en varios niveles del relato.

En el documento 050 se observa la referencia conjunta a los sonidos animales y la voz humana que es otra de las obsesivas recurrencias en el relato. En este documento se tachan las frases relativas a lo relativo a lo animal, (luchar/maullar/ gruñir) y solo queda el aullido del hombre.

(doc. 050)



En la primera versión de Word reescribe todo el pasaje conservando la primera y la última frase, pero hay un proceso de alegorización de lo borrado en las referencias a las fábulas (donde los animales hablan) y al mirlo (uno de los pocos pájaros que sabe remedar la voz humana) Solo en la sexta versión de Word agrega el epíteto “mártir”.

.Rumbo a la Hoguera, un condenado aullaba como un hombre.
Después, entre las llamas, dolor mudo. [mártir]
Un mirlo silbaba en un árbol.
Un erizo atravesaba, a paso lerdo, el pedregullo de la plaza.
Un cuervo de fábula hablaba con un zorro de fábula.

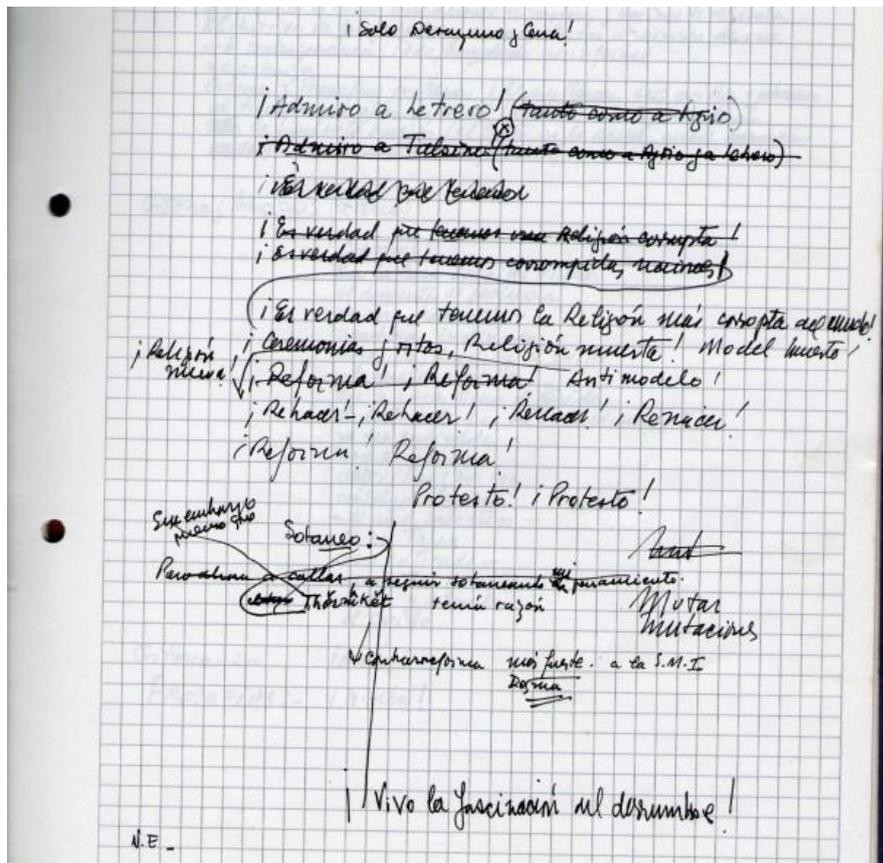
(VW6:73)

Ese proceso de alegoresis en la última versión encuentra su antecedente en el documento manuscrito y es ejemplo del conjunto genético de fases sucesivas de

supresión y sustitución que trabaja sinérgicamente con los procedimientos de condensación y distorsión de Lamborghini.

El documento 053 (para ver los detalles remitimos a la Tercera Parte) ofrece un complejo proceso de escritura en el manuscrito mismo, con tachaduras y agregados.

(doc. 053)



que se resuelve en las versiones de Word 1 y 6 (con el agregado sobre Calvino) en las “Anotaciones de Procopius” de la siguiente versión profundamente condensada:

¡Admiro a Agrio!
¡Admiro a Lutero! [¡Admiro a Calvino!]
¡Vivo la fascinación del derrumbe!

(VW6:80)

Siguiendo el proceso habitual de tronche y corte, todas las reflexiones dedicadas a la profunda y explícita crítica a la Iglesia se condensan en tres líneas que recuperan los nombres originales de los reformistas y sobre todo la frase que tal vez condense mejor la vivencia del personaje: la fascinación por el derrumbe.

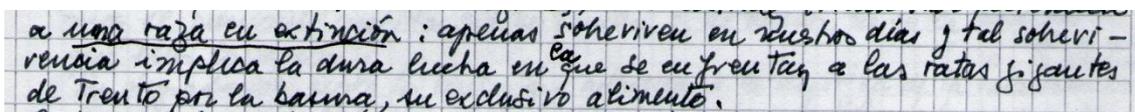
Hay una llamada (X) que no se resuelve. Tal vez haya intentado lo mismo que los manuscritos anteriores, recurrir a unos hipotéticos editores para aclarar que Talsino es Calvino. En efecto al pie de página se ve una “nota de editor” que tampoco se completa.

En el margen superior izquierdo del documento 056 la indicación privada de que termina la parte del relato llamada Primavera, no permanece en las versiones posteriores y se reduce a un título del “Calendario Diablo”. Las referencias a la primavera se incorporan a otros pasajes: “Oigo la primavera en las doloridas raíces negras...” (VW6:35) y dos veces como adjetivo “su bata primaveral” (VW6:13) y (VW6:47)

En el documento 059 se encuentra una referencia a un texto anterior que ha sido eliminado, el “Breve informe sobre los tridentinos” (documentos 34 y 35). Por tal motivo, en la última versión esta anotación es la primera que hace referencia a los tridentinos, dado que el escritor ha eliminado toda la explicación previa sobre las características de los habitantes ancestrales. Es un ejemplo más del tronche/ corte al que Lamborghini somete su propia producción, y que representa una intensa zona de densidad puesto que muchas de esas líneas se diseminan en otros pasajes del relato.

Algunas supresiones en los manuscritos, como se ve, van arrastrando a otras acciones de corte para lograr una coherencia entre las partes. También es el caso del documento 067, que desaparece ya desde la versión dactiloscrita, dado que también se ha suprimido de todas las versiones posteriores el documento 034, el “Breve informe sobre los tridentinos ancestrales”.

(doc. 067)



Sin embargo, en dos pasajes de la versión editada (2003a: 95 y 137) se habla de las batallas entre ratas y tridentinos.

El pasaje del documento 070 fue eliminado como “meditación”. Sin embargo fue reescrito en las versiones sucesivas en un proceso de condensación a partir de la versión primera de Word, y condensada nuevamente en la versión

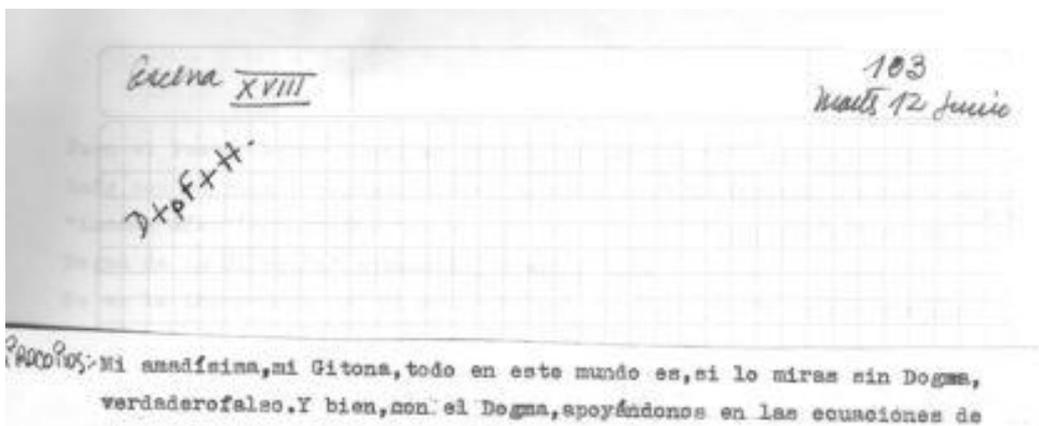
sexta de Word, aunque conservó algunas frases fundamentales del pensamiento del personaje. Transcribimos aquí las versiones sucesivas:

El tiempo de la vida humana, un punto.
El cuerpo, fácilmente corruptible.
El alma un pequeño trompo; su forma, indescifrable.
Todo lo que pertenece al cuerpo, un río.
Sueño y vapor, lo que es propio del alma.
La vida, un estar en tierra extraña.
La muerte, tan terriblemente final.
Esta conciencia es la que me hace tan desesperadamente cobarde.
¿Quién puede, entonces, darme compañía?
¿Gitona? El vicio une, el vicio nos une.
Quisiera poder agarrar al Destino por la garganta.
(VW1: 100)

“Sueño y vapor, lo que es propio del alma.
La vida, un estar en tierra extraña.
La muerte, tan terriblemente final.
Esta conciencia es la que me hace tan desesperadamente cobarde.
¿Quién puede, entonces, darme compañía?
¿Gitona? El vicio une, el vicio nos une.
Quisiera poder agarrar al Destino por la garganta” (VW6: 122)

En el documento 122 se observa la primera parte de la Escena XVIII que pasa a las últimas versiones como Escena XIX. Se trata de una hoja dactiloscrita, pegada en el cuaderno, y que tiene un recorte superior irregular que parece indicar un texto excluido.

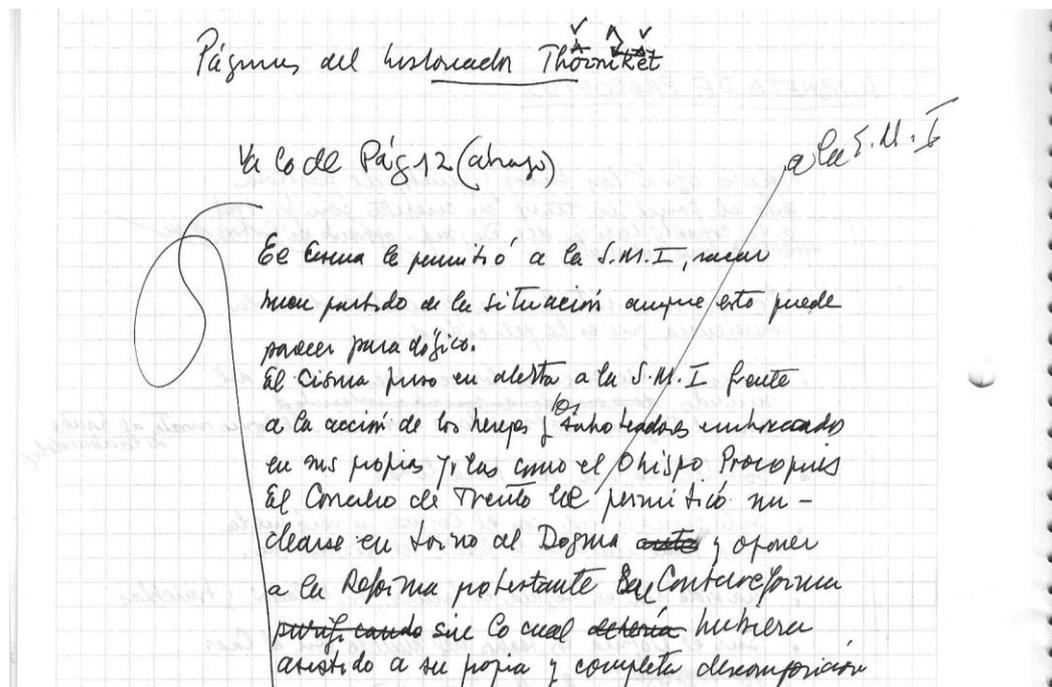
(doc. 122)



El proceso de reescritura lleva a una condensación de aspectos conceptuales de los que este pasaje es portador. Si bien se modifican y eliminan frases ya desde la versión siguiente se modifica el comienzo y las fórmulas que utiliza en esta escena (es interesante porque allí opera también la distorsión y la alegorización paródica). En estas versiones sucesivas un desliz del sentido, el Dogma D que deviene en PF, pasillo de la felicidad, nos recuerda que el pasillo de la felicidad no es otra cosa que la cámara de torturas. Por lo tanto el Dogma es en esta fórmula representado por una sinécdoque, que se vuelve una alegoría de la acción de la Iglesia (y de las dictaduras).

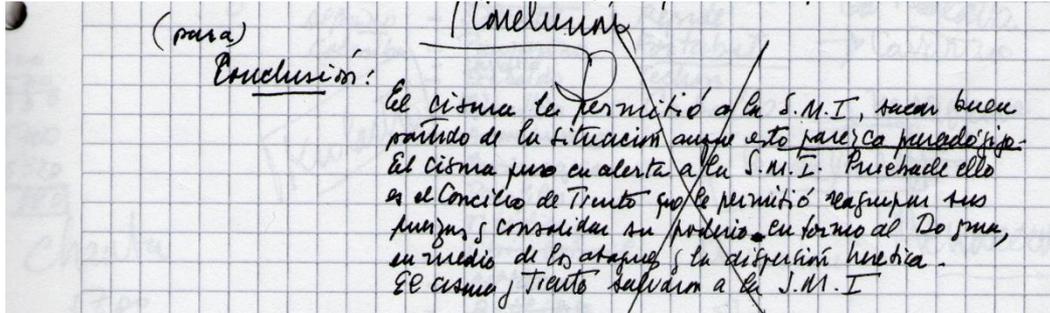
En el documento 132, el primer comentario se refiere al material del documento 029 (la página 12 del primer cuaderno).

(doc.132)



En efecto todo este pasaje es reescritura de aquella página que como el lector podrá observar se encuentra tachada.

(doc. 029)



En la versión que fue a imprenta hay una condensación que reduce a cuatro líneas tituladas como las conclusiones de Thorndike, quien recibe nuevamente el nombre verdadero del historiador y borra toda referencia a Procopius. Esta es la versión definitiva:

Paradojas de la Historia: el Cisma le permitió a la Iglesia sacar buen partido de la situación.

El Cisma puso en alerta a la Iglesia frente a la acción de los herejes y le permitió así nuclearse en torno al Dogma y oponer a la Reforma protestante su Contrarreforma sin lo cual hubiera asistido a su propia y completa descomposición.

(VW6:208)

El pasaje del documento 133 se reduce a tres líneas en la versión final, eligiendo una nueva opción para una frase que por más que reescribe no parece terminar de convencerlo. Así quita el sustantivo animañá (posiblemente por alimaña, pero conservando toda su carga etimológica), para comenzar a hablar de la escritura. Destaquemos también cómo en el proceso de reescritura, se elimina toda una dimensión que el narrador fabula antes: la de matar a Gitona. Esto es lo que fue a imprenta:

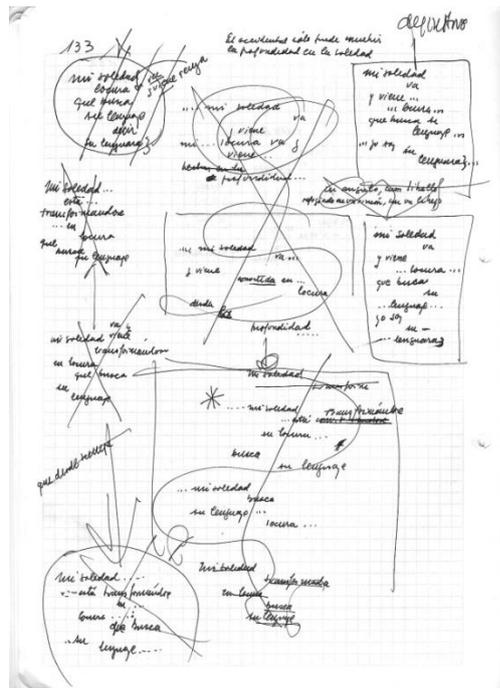
-¿Será esta madrugada?

Estoy atento.

He hecho algo contra el miedo; he escrito toda la noche: la escritura adivina.

(VW6:174)

El documento 156 muestra el trabajo de reescritura de un poema. La frase, casi idéntica se repite incansable, hasta encontrar una forma definitiva.



El trabajo formal con la disposición en la página posee 11 versiones en este documento. Una frase en latín (“In angulo, cum libello”) atribuida a Tomas de Kempis, posiblemente en *Imitación de Cristo*, luego traducida al español parece una anotación al margen luego sobreescriba en el vértigo de las versiones. La colación de versiones muestra nuevamente el proceso de profundo corte que se encuentra en la última versión de Word (VW6):

“
.....
.....
...mi soledad... -Demencia que busca su lenguaje...
”

Futuras lecturas de la lectura presente

La lectura es como el número π : una aproximación infinita. Los dactiloscritos y documentos de Word, que hemos enumerado en las páginas dedicadas a las etapas textuales de esta tesis, han sido estudiados y utilizados aquí para colacionarlos con las versiones manuscritas. Y la lectura de *Trento*, claro está, no termina en esta instancia y tendrá, queremos esperar, nuevas aproximaciones.. Se trata de dos corpus documentales diferentes en cuanto a los alcances de la investigación que se haga sobre ellos. Todo archivo implica estados de archivación que pueden ser y serán modificados no solo por eventuales incorporaciones de nuevos documentos sino también porque otro tiempo dará lugar a otras lecturas. El dactiloscrito como objeto nacido material no presenta problemas para la intervención tradicional del geneticista. Dado que ha sido digitalizado, cualquier investigador de cualquier lugar alrededor del mundo puede tener acceso a los mismos.

Rapsodia en un sentido etimológico (como una composición musical de forma libre compuesta por fragmentos de otras piezas, un ensamble de canciones), *Trento* ha parodiado y rapsodiado una multiplicidad de obras para hacer de ellas un coro que conforma un omnipresente canto paralelo. En esa densidad se unen varias historias. En el lazo entre las partes radica lo fundamental de esa unión: son las relaciones al fin y al cabo las que terminan de constituir los objetos. Por tal motivo, la posición relativa de las zonas de densidad puede leerse en varios

sentidos: un hecho narrado, o una frase o una palabra, al ser repetida, adquiere un sentido renovado. A la continuidad del eje diacrónico, se suma la simultaneidad de lo sincrónico. La esencia del lenguaje poético, el que al decir de Jakobson multiplica la dimensión paradigmática y la proyecta sobre el eje sintagmático, en Lamborghini se ve llevada a un clímax. Clímax en el que esa repetición esencial en lo poético, lanza líneas complejas en cada lugar denso hacia infinidad de direcciones (temáticas, genéricas, formales, y todas fatalmente devenidas en semánticas), unas más borroneadas que otras, pero todas presentes de alguna manera, generando esa intensidad –y multiplicidad- de palimpsesto propia de la estética lamborghiniana. Esa sobrescritura en palimpsesto ha funcionado como metáfora a lo largo de este trabajo para dar a conocer algunos los procedimientos que el escritor lleva a cabo en *Trento*, de cuyos manuscritos hemos partido, como una verdadera zona densa, hacia las obras pasadas y las obras futuras. Aquellos procedimientos han sido el sustrato que le ha permitido elaborar el modelo de un cierto tipo de lector que permanentemente se vuelve espectador, no solo en el plano de los conceptos, sino sobre todo en lo formal. Hemos expuesto algunos recursos en relación con la alegoría, como el anacoluto y la anagogía, antiguas figuras retóricas renovadas por Lamborghini sobre todo por una finalidad. Como una figura de construcción, el anacoluto se renueva y se intensifica en su aplicación del solecismo (como en el uso de signos de puntuación después de una preposición) para lograr una inconsistencia significativa para el lector. A su vez, esta figura se encuentra profundamente relacionada con la desescritura (como acto de lectura ante todo, que desmonta y reescribe) y en especial con la apropiación de lo ya escrito, sea propio o ajeno.

La antiquísima anagogía, tradicionalmente relacionada con el misticismo, en los manuscritos de *Trento* deviene en instrumento de comprensión política. Estrechamente relacionada con los procedimientos alegóricos, lo anagógico es el *Quo tendas*, hacia dónde se ha de tender, que Lamborghini recupera para incorporar la dimensión política, una vez desmontada la fe religiosa. La sustitución de un paradigma por otro es curiosamente lograda con el mismo procedimiento usado desde hace casi tres milenios por diversas religiones.

Hemos descrito en este trabajo la intrusión como método deconstructivo que forma parte de las tesis generales acerca de la escritura y reescritura de los modelos que postula Lamborghini. La misma es tan profunda que funciona al

modo de ciertas raicillas de los hongos colonizando el interior de su anfitrión en este caso el Modelo literario. La fuerza de la intrusión de la reescritura redefine nuestras nuevas lecturas del modelo reescrito. Esta relación entre intrusión y reescritura es otro de los pilares del sistema lamborghiniiano.

El contrapunto es a la vez procedimiento y homenaje múltiple. Las payadas y el jazz han servido de modelo para un recurso que en *Trento* muestra el fuerte atractivo que ha ejercido en el escritor la forma contrapuntística que viene no solo de las *jam sessions* y sus variaciones sino también de los payadores de la gauchesca. Esta poesía que es justamente de contrapunto, es la que Lamborghini llama poesía de personaje y viene a poner en acto los lazos que tiende el escritor entre los géneros narrativo, lírico y dramático.

Como dijimos en otra parte: en Lamborghini se trata de intensidades, hay que insistir en esto. Si el mecanismo de plagio que hemos descripto pertenece a gran parte del hacer de toda la literatura (por algo se ha dicho que la historia de la literatura es la historia de sus plagios), la diferencia entonces es la intensidad del constante recurrir a otros textos unida no solo a la conciencia de la copia sino también a una búsqueda escrupulosa de los medios para que las huellas de los textos insertados sean *visibles*. Un primer modo de inserción como hemos visto es el de párrafos de extensión variable, idénticos a su contexto de origen. Solo un interés específico del lector lleva a buscar en ese afuera de la escritura los orígenes de esos textos. Una segunda manera de insertar es la de la reescritura deconstructiva que ya hemos descripto en este trabajo. Los manuscritos que hemos presentado muestran de manera contundente estos procesos. El lector especializado habrá hallado instancias que pueden permitir la prosecución de sus investigaciones, y esta tesis ha intentado allanar en parte el camino a través de las descripciones y transcripciones de los documentos.

Un último aspecto a mencionar es el relativo al erotismo y al deseo sobre el que está montada la escritura. La relación con su lector, que en *Trento* pasa de lo explícito a lo implícito muestra un proceso paralelo a la fábula que narra la relación clandestina con Gitona. Se trata de un juego de ocultamientos que evidencian los manuscritos y que invita al deseo de conocer. El progresivo borramiento del lector de las páginas de los manuscritos que integra un proceso mayor de escamoteo de personajes literarios y reales, de circunstancias, de confusiones voluntarias de tiempos y por ende de densificación de zonas, deja sin

embargo al desnudo la gran actividad del espectador de teatro: la mirada del *voyeur* deseante que construye *Trento*.

Los dactiloscritos y los documentos impresos a partir del procesador de textos en sus seis versiones, han sido utilizados en este trabajo para desarrollar la génesis de *Trento*. En estos documentos quedan, sin embargo, aún muchas intervenciones a mano, autógrafas y alógrafas que deben ser revisadas, lo que permitirá dar cuenta de las prácticas autorales referidas a su relación con las que en esa época eran nuevas tecnologías.

En ese sentido esta tesis se propuso hacer un aporte para futuros trabajos de genética comparada que muestra un momento único en donde un escritor formado en la máquina de escribir comienza a formarse la escritura electrónica y lo hace de manera muy mediada en esta época frente a un cambio en la producción de los libros en las editoriales.

Bibliografía

Nota: Las fuentes primarias, recolectadas previamente y durante la investigación son las que se consignan en “Materiales disponibles y *dossier* genético”.

Bibliografía de y sobre Leónidas Lamborghini

Obra publicada de Leónidas Lamborghini

Novela

1993: *Un amor como pocos*, Buenos Aires: Alfaguara.

1996: *La experiencia de la vida*, Buenos Aires, LeoS, y Buenos Aires: Santiago Arcos editor (reeditada en 2003)

2003a: *Trento*, Buenos Aires: Paradiso.

Poesía

1955: *El saboteador arrepentido*, Buenos Aires: El Peligro Amarillo. 1957: *Al público*, Buenos Aires: ediciones Poesía Buenos Aires.

1965: *Las patas en las fuentes*, Buenos Aires: Perspectivas.

1967: *La estatua de la libertad*, Buenos Aires: Alba ediciones.

1968: *Coplas del Che*, Buenos Aires, Ediciones A.R.P.

1968: *La canción de Buenos Aires*, Buenos Aires: Ediciones Ciudad.

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

1972: *Partitas*, Buenos Aires: Corregidor.

1975: *El riseñor*, Buenos Aires: Marano-Barramendi editores.

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

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

1988: *Verme y 11 reescrituras de Discépolo*, Buenos Aires: Sudamericana.

1992: *Odiseo confinado*, Buenos Aires: Ediciones Van Riel.

1994: *Tragedias y parodias*, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme

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

1996: *Las Reescrituras*, Buenos Aires: Ediciones del Dock.

1999: *El jardín de los poetas*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

2001: *Carroña última forma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

2003b: *Mirad hacia Domsaar*, Buenos Aires: Paradiso .

2004: *Comedieta: La risa canalla (o La moral del bufon)*, Buenos Aires: Paradiso.

2006: *Antología Poética*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

2007: *El jugador, el juego*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

2010: *Siguiendo al conejo. Following th rabbit*. Buenos Aires: Ed. Paradiso.

2011: *Últimos días de Sexton y Blake* Buenos Aires:Ed. Paradiso.

Teatro

1999: *Perón en Caracas*, **Buenos Aires: Folios**

1999: *Personaje en Penehouse y otros grotescos*, Buenos Aires: Ediciones del Dock

Ensayo

1995: "El poder de la parodia", en Varios Autores, *La historia y la política en la ficción argentina*, Santa Fe, Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral.

2003c: "El gauchesco como arte bufo", Noé Jitrik y Julio Schwartzman (directores), *Historia crítica de la literatura argentina, La lucha de los lenguajes*, Volumen 2, "Emergencias", Buenos Aires, Emecé. La primera versión de este trabajo se publicó en *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 23 de junio de 1985.

2008: *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*, Buenos Aires: Emecé.

2007: "El Arte Bufo o la poesía política", en *El corredor mediterráneo* Año 6. N°249 Primavera. Pag.8.

2010: *Mezcolanza*. Entrevistas con Santiago Llach. Buenos Aires: Planeta.

Obra en antologías

1965: Diana García Simón (Herausgegeben), *Einen tango, bitte!*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2002; «Der geächtete Textdichter» («El letrista proscripto»), de "Las patas en las fuentes", Buenos Aires, Perspectivas.

2003d: Heloisa Buarque de Hollanda y Jorge Monteleone (Selección), *Puentes / Pontes, Poesía argentina y brasileña contemporánea*, Antología bilingüe, Buenos Aires, Fondo de cultura económica de Argentina; Incluye: «El solicitante descolocado» (fragmento), «El saboteador arrepentido», de "El solicitante descolocado", Buenos Aires, Libros de tierra firme, 1989; «Desierto (1)», «Desierto (2)», «Desierto (3)», «El cantor», «Homo parodicus», «El fantasma», de "Circus", Buenos Aires, Libros de tierra firme, 1986; «Eva Perón en la hoguera» (fragmentos II, VII, VIII y IX), de "Partitas", Buenos Aires, Corregidor, 1972; «Una flor en la tormenta», de "Verme y 11 reescrituras de Discépolo", Buenos Aires, Sudamericana, 1988; Renato Rezende traductor.

2006: Idoia Llama, *La reina del Plata, Breve guía literaria de Buenos Aires*, Madrid, Phileas,; Incluye: «El jardín de los poetas» (fragmento) de "El jardín de los poetas", Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999.

2007: "Juegos", en Varios Autores, *Las palabras pueden, Los escritores y la infancia*, Cali, UNICEF.

2006: Edgardo Zuain y Sabah Zoueïn (Compiladores), *Poéticas al encuentro, Poesía argentina y libanesa contemporánea*, Buenos Aires, Tantalia, 2008; «El perro», «Un suceso», de “Encontrados en la basura”, Buenos Aires, Paradiso.

2007: “Resonancias de una risa”, en Varios Autores, Guillermo Korn (compilador), David Viñas (director), *Literatura Argentina siglo XX, El peronismo clásico (1945-1955), Descamisados, gorilas y contreras*, Tomo 4, «Adán Buenosayres: la armonización tutelada», Buenos Aires, Paradiso.

Entrevistas, encuentros y coloquios con el autor

AA.VV. (2008). Entrevista a Leónidas Lamborghini. En Revista *Lamasmédula* de diciembre de 2008 disponible en <http://www.revistalamasmedula.com.ar/tapa1.html>

BELAUNZARÁN, Jorge (2009). “El lector más nefasto es aquel que se toma la cosa literal” Entrevista a Leonidas Lamborghini para *El Argentino* del 19-3-2009.. Recuperado de en: <http://www.elargentino.com/nota-33258-El-lector-mas-nefasto-es-aquel-que-se-toma-la-cosa-literal.html>

BERTOLA, Esteban y MONTEAGUDO, Andrés.(2011) *EL solicitante descolocado. Encuentros con Leónidas Lamborghini*. Documental. Buenos Aires. Parcialmente disponible en <http://www.escriitoresdelmundo.com/2011/08/el-solicitante-descolocado-encuentros.html>

CURELL, Mónica. La política de la risa Entrevista a Leónidas Lamborghini. Disponible en: <http://www.elortiba.org/lambor2.html>

DESIDERIO, J. y VARELA M.(2005). Leónidas Lamborghini: Meditaciones del jugador. Entrevista en dossier Lamborghini en Revista *Atmósfera* de mayo de 2005 disponible en <http://www.revista-atmosfera.com.ar/atmosfera1/index.php>

ESPÓSITO, Sandra (2003). “La vida, instrucciones de uso” Entrevista a Leonidas Lamborghini. Recuperado de en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-637-2003-07-12.html>

FRIERA, Silvina (2005). “Leónidas Lamborghini, el poeta que eligió la parodia como forma de cuestionar lo establecido”. Entrevista a Lamborghini en *Pag/12* . Octubre 2005. Recuperado de: <http://www.elortiba.org/lambor2.html>

FRIERA, Silvina (2008). Entrevista al poeta Leónidas Lamborghini “Yo era un monstruito”, Recuperado de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-10400-2008-06-20.html>

GANGI, Ariel (2008). Entrevista a Lamborghini de jueves 30 de octubre de 2008 Recuperado de en <http://lenguafueradeporro.blogspot.com/>

LLACH, Santiago(2008). Entrevista a Leónidas Lamborghini, septiembre de 2008. Recuperado de en : <http://www.elinterpretador.net/34EntrevistaALeonidasLamborghini.html>

MARGULIS, Alejandro. Entrevista a Leonidas Lamborghini para Ayesha libros. Recuperado de en: http://www.ayeshalibros.com.ar/html/reportajes/clasicos_hernandez.htm

MAZAL, Osvaldo y REPETTO, Carolina. "No soy Virgilio, soy Trimalción" Entrevista a L. Lamborghini para Revista Aqueño N° 2 (17/10/2002)

MORFES, Sebastián(2007). Entrevista con Leónidas Lamborghini publicada en diario PERFIL del Domingo 8 de Julio Año II N° 0186 Buenos Aires, Argentina

NICOLINI, Fernanda (2009). Entrevista a Leónidas Lamborghini para Frente Transversal. Reuperado de: <http://www.frentetransversal.com.ar/spip/article4486.html> (consultado junio 2009)

PÉRES, Ana Laura (1999). "Un poeta nacional. Entrevista con Leonidas Lamborghini". Para la revista Ñ del 24-1-1999. Recuperado de : <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/1999/01/24/e-01101d.htm>

PRIETO, Martín (2001). "Hay que nombrar el cuerpo" Entrevista a Leonidas Lamborghini. En Revista tres puntos, 2001.

RAIMONDI, Sergio (2004). "Como lees, Escribís" Entrevista a Leónidas Lamborghini. en Cuad.Sur, Let.n.34 Bahía Blanca .Recuperado de: http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-74262004000100012&lng=es&nrm=iso

ZAPATA, Miguel Ángel. "Entre la reescritura y la parodia" Entrevista a L. Lamborghini en Jornal de poesía Recuperado de: <http://www.revista.agulha.nom.br/bh6lamborghini.htm>

Puestas en escena

-De *Eva Perón en la hoguera*, en Partitas, Buenos Aires, Corregidor, 1972.

Eva Perón, 1978 (Febrero 16 – Junio).

Dirección y producción: Julio Zuloeta (Perú)

Actuación: Prudencia Molero (Argentina)

Traducción del español al italiano:

María Luisa Aguirre d'Amico

Teatro Alberichino, Roma

-De *Eva Perón en la hoguera*, Monólogo dramático, 1993 (Mayo – Junio).

Puesta en escena y dirección general: Marisel Lloberas Chevalier

Interpretación: Mirta Izquierdo

Música: Julio Martín Viera

Diseño de vestuario: Norberto Chozas

Realización de vestuario: Jorge Orlando

Diseño de luces: M. Lloberas Chevalier

Producción ejecutiva: Adriana Martínez

Diseño de Afiche: Blas Castagna.

Producción y coordinación general: Asociación Arte y psicoanálisis
Auditorio del Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

-De *Eva Perón en la hoguera*, 1994 (Abril – Noviembre).

Dirección: Iris Scaccheri

Producción, adaptación y puesta en escena: Cristina Banegas

Interpretación: Cristina Banegas

Asistente de dirección: Graciela Camino

Puesta de luces: Jorge Pastorino.

Afiche: foto, Andrés Barragán; Reflexiones sobre el espectáculo teatral “Eva Perón en la hoguera”, Nicolás Casullo

Foro de la Librería Gandhi, Buenos Aires; Centro Cultural Ciudad Estable, Buenos Aires; Teatro La Nonna, La Plata.

Cristina Banegas obtuvo el Premio A.C.E. 1995 en la categoría “Mejor Actriz Off” por su trabajo en *Eva Perón en la hoguera*

-De *Eva Perón en la hoguera*, 2007 (Enero).

Grupo Todosjuntos

Dirección: Humberto “Coco” Martínez

Asistente de dirección: Alicia Noemí Caldarone

Actuación: Griselda Cugliati, María Ester Mazza y Jorgelina Alioto.

Vestuario y asistencia: Vivian Edel Urraca.

Colaboración en la producción y la realización: Asamblea San Telmo.

Espacio Cultural Carlos Gardel, Buenos Aires; Auditorio de la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires.

-De *Eva Perón en la hoguera*, 2007 (Julio – Agosto).

Dirección: Alicia Noemí Caldarone

Teatro/ Restaurante La Clac y Teatro del ArteFacto, Buenos Aires.

-De *Circus*, México (1977-1983), Libros de tierra firme, 1986.

Circus, 1996 (Agosto – Septiembre).

Protagonizada por la bailarina Violeta Brito y el actor Humberto “Coco” Martínez.

Ensamble musical de rescrituras de tangos de Enrique Santos Discépolo.

Escuela de arte La Llave y Espacio de las Artes, Neuquén.

Obra seleccionada para representar a la provincia de Neuquén en la Fiesta Nacional del Teatro celebrada en la ciudad de Paraná durante los meses de octubre y noviembre de ese mismo año

-De *Trento*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003. Trento, 2007/ 08, (Septiembre – Junio).

Adaptación: Sergio Peretti

Director: Claudio Cogo

Intérpretes: María Emilia de la Iglesia (La Gitona), Sergio Peretti (Procopius).

Centro cultural Viejo Almacén “El Obrero”, La Plata.

Trento fue seleccionada en el Concurso de la Comedia Municipal como una de las seis mejores obras para adultos representadas en la ciudad de La Plata en 2008.

-De *Perón en Caracas*, Buenos Aires, Folios, 1999.

Perón en Caracas, 2008 /09/10/11/12 (Junio a Junio).

Grupo Cía. Teatro DESDELSUR

Dirección general: Jorge López Vidal

Actuación: Daniel Di Cocco

Asistente: Virginia Schilder

Maquillaje: Adriana Chara

Escenografía: Víctor De Pilla

Videos: Claudio Zucchini

Acción audiovisual: TRAMALATIERRA

Coreografía: María Pastoso

Bailan: Paula Pas y Alberto Dassieu

Canto: Miguel Polizzi

Música y sonidos: F. López Burgos

Entrenamiento corporal: Jorge Venturini

Teatro La Ranchería, Buenos Aires.

La compañía recibió el Premio Oesterheld 2008 por su brillante tarea de recuperación de la memoria y por la excelencia en la puesta de la obra de Leónidas Lamborghini

-De *Odiseo confinado* Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1999.

Odiseo confinado. 2015 (octubre, 4 funciones)

Teatro La Ranchería- Buenos Aires

(Adaptación teatral de Rubén H. Ríos).

Actuación: Daniel Di Cocco.

Dirección: Néstor Pérez Vidal.

Libros, artículos, capítulos y ensayos en libros sobre la obra de Leónidas Lamborghini

ACUÑA, Enrique (2006). “De La tragedia a la Parodia”. Publicado en *El sigma*. Recuperado de: <http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=9184>

AIRA, César (2001). *Diccionario de autores Latinoamericanos*, Buenos Aires, Emecé /Ada Korn.

BASUALDO, Gonzalo (2005). “De bulbos, política y maquinaria erótica: notas sobre “Trento” de Leónidas Lamborghini”. En *El interpretador. Literatura, arte pensamiento*. N°15. Junio de 2005. Recuperado de:

<http://www.elinterpretador.net/15GonzaloBasualdo-deBulbosPoliticaYMaquinariaErotica.htm>

- BELVEDERE, Carlos (2000). *Los Lamborghini, Ni "atípicos" ni "excéntricos"*, Buenos Aires: Colihue.
- CASAS, Fabián (2004). "Lamborghini" en *Diario de Poesía*, N°67, abril a julio de 2004
- CELLA, Susana (1998). *Diccionario de literatura latinoamericana*, Buenos Aires: El Ateneo.
- (1996) "Una lógica de la distorsión" en *Diario de Poesía (Dossier Lamborghini)*. N° 38. Mayo. Pág.19
- CELSI, Damián (2011). "El hecho maldito del canon liberal" en Revista *Ni a Palos*. Puesta on line el 21 de julio de 2011 Recuperado de <http://www.niapalos.org/?p=4294>
- CRISTÓFALO, Américo (2011). "La polémica por el escritor" en diario *Página/12-Debates-* del 9 de marzo de 2011. Recuperado de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/debates/32-163727-2011-03-09.html>
- CHACÓN, Pablo (2009). "¡A escena , mi general!" en *Revista Zoom. Política y sociedad en foco*. 19 de noviembre de 2009. Antes editada en *LA Gandhi* de abril de 1997. Recuperado de: <http://revista-zoom.com.ar/articulo3438.html>
- DALMARONI, Miguel (2004). "Leónidas Lamborghini: la pura sintaxis partida" en *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. Santiago de Chile: Ed.RIL. (Pags. 71 y ss)
- DÍAZ, Marcelo (2007). "Tanto dolor que hace reír". Sobre *La risa canalla (o la moral del bufón.)* En *Bazar Americano*. Recuperado de en: http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/diaz_lamborghini.htm
- FONTANET VILLA, Hernán. (2003) *Poéticas del Exilio: Micharvegas, Constantini, Gelman, Lamborghini, Urondo, Sylvester*, Universidad Autónoma de Madrid
- FREIDEMBERG, Daniel (1999). "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman", en *Historia crítica de la literatura argentina, La irrupción de la crítica*, Noé Jitrik y Susana Cella (directores), Volumen 10, «Poética», Buenos Aires: Emecé.
- (1996) "Leónidas Lamborghini" en *Diario de Poesía (Dossier Lamborghini)*. N° 38. Mayo 1996. Pág.13/14
- GARBATZKY, Irina (2004). "Leónidas Lamborghini: El solicitante descolocado" en diario *La Capital*, 18 de abril de 2004.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel (1997). *Diccionario del Teatro* Madrid: Akal
- GONZÁLEZ, Ricardo (1999). *La poesía de Leónidas Lamborghini*, Buenos Aires: LeoS.
- Ingberg, Pablo. (2011) "Cordero el Polítropo. Recorrido por la obra de Leónidas Lamborghini. en *Analecta Literaria 10*. Recuperado de: <http://actaliteraria.blogspot.com.ar/2011/10/leonidas-lamborghini.html>
- JITRIK, Noé (2006). Prólogo a *Antología poética* de Leónidas Lamborghini, Buenos aires, Fondo Nacional de las Artes.
- MALLO Alfonso 2003. "Mirad hacia Domsaar, de Leónidas Lamborghini, Buenos Aires, Paradiso", en *Bazar Americano* Recuperado de:

<http://www.bazaramericano.com/pdf.php?cod=256&tabla=resenas&contenido=resena>

MAZAL, Osvaldo (2003). “Tres máquinas de narrar: Piglia, Martini, Lamborghini” en *Aquenó. Revista de Letras*. N°1/Verano de 2003. Pg-16-18.

MOLINA, Milita (2011). “Milita Molina sobre Leónidas Lamborghini, 28-4 – 2011 Recuperado de:

<http://santiagoarcoseditor.blogspot.com/2011/04/lamborghini.html>

PIGLIA, Ricardo (1992). *Entrevista*. En suplemento Cultura y Nación, *Clarín*.

PORRÚA, Ana (2001). *Variaciones vanguardistas, La poética de Leónidas Lamborghini*, Rosario: Beatriz Viterbo.

----- (1996) “Los incendios revolucionarios” en *Diario de Poesía (Dossier Lamborghini)*. N° 38. Mayo 1996. Pág.18.

----- (1997) “Leónidas Lamborghini: La máquina de traducir” en *Traducción como cultura* (M. Averbach y L. Bradford comp.) Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

----- (2007) “Poéticas de la mirada objetiva” en *Crítica cultural*, volumen 2, número 2, jul./dez. 2007. Recuperado de: http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0202/03.htm#_ftn22

PRIETO, Martín (2006). “Los poemas políticos de Leónidas Lamborghini”, en *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Taurus.

RAIMONDI, Sergio (2011). Encuesta en Bazar Americano, on line octubre de 2011 Recuperado de:

<http://www.bazaramericano.com/encuestas.php?cod=15&pdf=si>

REPETTO, Carolina (2003). "Reescritura y humor en la narrativa de L. Lamborghini" en *Aquenó. Revista de Letras*. N°1/Verano de 2003. Pg-13-15

----- (2012) *El margen como lugar de producción en la narrativa de Leónidas Lamborghini: los manuscritos de Trento*. (Tesis de Maestría en Literaturas Española y Latinoamericana, UBA. Directora: Dra. Graciela Goldchluk) Inédito.

RÍOS, Rubén H. (2009). “La saga dantesca de un poeta mítico” en *Cultura*, suplemento del diario *Perfil* del domingo 23 de agosto de 2009.

RUBIO, Alejandro (1996). “El saboteador recalcitrante” en *Diario de Poesía (Dossier Lamborghini)*. N° 38. Mayo 1996. Pág. 22

SAVINO, Hugo (2004). “Paul Claudel responde la poesía” (Charla dada en *Noûs* el 26 de mayo del 2004). Recuperado de:

http://www.kennedy.edu.ar/Deptos/Psicoanalisis/articulos/Hugo_Savino.pdf

SERVELLI, Martín “Del fuego de la revolución al fuego intestinal: una lectura de *Perón en Caracas*” Recuperado de :

http://www.elinterpretador.net/37/3_de%20intrigas/M_Servelli/M_Servelli.html

SOSA, Carlos Hernán. Irreverentemente sensual: *Trento* de Leónidas Lamborghini. Anclajes [online]. 2011, vol.15, n.2, pp. 65-77. ISSN 1851-4669.

VILELA, Nicolás (2011). “Leónidas Lamborghini y el canon argentino. N°16, Marzo de 2011. Recuperado de:

<http://www.plantarevista.com.ar/spip.php?article107>

Ponencias

PÉREZ, Alberto Julián (2009). Texas Tech University. "Risa y parodia en la poética de Leónidas Lamborghini" XV Congreso Nacional de Literatura en Córdoba, 1- 2 y 3 de julio de 2009.

REPETTO, Carolina (2003). UNaM. "Reescritura y humor en la narrativa de L. Lamborghini". III Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria. UNR. Rosario, 2003.

SERVELLI, Martín. *Del fuego de la revolución al fuego intestinal: una lectura de Perón en Caracas*. Recuperado de:

http://www.elinterpretador.net/37/3_de%20intrigas/M_Servelli/M_Servelli.html

VERA BARROS, Tomás (2009). UNC Leónidas Lamborghini y la "poesía basura". Una poética en las afueras de la poesía", XV Congreso Nacional de Literatura en Córdoba, 1- 2 y 3 de julio de 2009.

Bibliografía teórica

Sobre crítica genética y crítica textual

ALBERDI, Juan Bautista (2013). *Peregrinación de Luz del Día*. Edición crítico-genética/estudio preliminar de Elida Lois. UNSAM Edita. San Martín, Bs.As.

ALMEIDA SALLES, Cecilia (1992). *Crítica Genética. Uma introdução*. São Paulo: Educ. Amigo Pino, Claudia (2004) *A ficção da escrita*. São Paulo: Atelié

Editorial.

AMIGO PINO, Claudia y Zular, Roberto (2007) *Escrever sobre escrever. Uma introdução à crítica genética*. Sao Paulo: Martins Fontes Editora.

BELLEMIN-NOËL, Jean (1972). *Le texte et l'avant-texte*, Paris: Larousse.

BLECUA, Alberto (2001) *Manual de crítica textual*, Madrid: Castalia

BIASI, Pierre-Marc de (2000). *La Génétique des textes*, Nathan: Université.

BIASI, Pierre-Marc de (2008). "¿Qué es un borrador? El caso Flaubert: ensayo de tipología funcional de los documentos de génesis" en *Genética textual*, Madrid: Arco/Libros, 113-151.

COLLA, Fernando (coord..) (2005) *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Poitiers: CRLA-Archivos

CONTANT, Michel y FERRER, Daniel (comp.), (1995). *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, Théories*, Paris: CNRS Éditions.

CONTINI, Gianfranco (1986). *Breviario di ecdótica*, Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi.

DORD-CROUSLÉ, Stéphanie (1999): « Entre programme et processus : le dynamisme de l'écriture flaubertienne. Quelques points de méthode », *Genesis - Manuscrits, recherche, invention*, Revue internationale de critique génétique, n° 13, p. 63-87 [en línea

- FERRER, Daniel y GRODEN, Michael (2004). "Introduction: A Genesis of French Genetic Criticism" en *Genetic Criticism, Texts and Avant-Texts*, Jed Deppman, Daniel Ferrer y Michael Groden (eds.), Philadelphia: University of Pennsylvania, 1-16.
- FERRER, Daniel (2011). *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*. Paris: Editions du Seuil.
- (2009) Filiation divergentes : critique génétique y critique textuelle. En *Escritural* nro 2.
- GODINAS, Laurette y HIGASHI, Alejandro (2005-2006). "La edición crítica sin manuscritos: otras posibilidades de la edición crítica genética en *Balún-Canán* de Rosario Castellanos", *Incipit*, XXV-XXVI, 265-81.
- GOLDCHLUK, Graciela (2003). *Intertextualidad y génesis en los textos mexicanos de Manuel Puig. Guiones, comedias musicales y novelas (1974-1978)*. Tesis doctoral disponible en Memoria Académica. Sitio de la Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de La Plata.
- (2011) *El diálogo interrumpido. Marcas de exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig. 1974-1978* Santa Fe: Ed. Universidad Nacional del Litoral.
- y PENÉ, Mónica (2013) *Palabras de archivo*. Santa Fe : Universidad del Litoral ed.
- GRÉSILLON, Almuth (1994). « Qué es la crítica genética », *Filología*, XXVII, 1-2, 25- 52.
- HAY, Louis (1979). *Essais de critique génétique*, Paris: Flammarion.
- (1989). *La naissance du texte*, Paris: Libraire José Corti Mayenne.
- (1994). « La escritura viva », *Filología*, XXVII, 1-2, 5-22.
- LEBRAVE, Jean-Louis (1994). « La crítica genética: ¿una nueva disciplina o un avatar moderno de la filología? *Filología*, XXVII, 1-2, 53-73.
- LOIS, Élida (ed.) (1988). Ricardo Güiraldes: *Don Segundo Sombra*, Paul Verdevoye (coord.), 2da. ed., París, Madrid: ALLCA XX, Colección Archivos.
- (2001b). *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Buenos Aires: Edicial.
- LOIS, Élida y NÚÑEZ Ángel (coord.), (2001). José Hernández: *Martín Fierro*, Madrid: ALLCA XX, Colección Archivos.
- MARTÍNEZ DE SOUZA, José (1989). *Diccionario de bibliología y ciencias afines*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez (Biblioteca del libro).
- (2001). *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*, Madrid: Trea.
- MONTANER FRUTOS, Alberto (1999). *Prontuario de bibliografía. Pautas para la realización de descripciones, citas y repertorios*, Asturias: Ediciones Trea.
- PASTOR PLATERO, Emilio (2008). "La crítica genética: avatares y posibilidades de una disciplina" en *Genética textual*, Madrid: Arco/Libros, 9-32.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1997). *La edición de textos*, Madrid: Síntesis.
- SEGRE, Cesare (1995). « Critique des variantes et critique génétique », *Génesis*, 7, 29-45.

Bibliografía sobre teatro

- BARTHES, Roland (1978). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral Ed.
- BRECHT, Bertolt (1970). *Escritos sobre teatro I*, Bs As, Nueva Visión
----- (1970). *Escritos sobre teatro, II*, Bs As, Nueva Visión.
----- (1970). *Escritos sobre teatro, III*, Bs As, Nueva Visión.
- CERRATO, Laura (2007). *Beckett. El primer siglo*. Buenos Aires: Colihue.
- DE MARINIS, Marco (1988) *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires:Galerna.
- DE TORO, Fernando (1987). *Semiótica del teatro*, Buenos Aires: Galerna.
- DORT, Bernard (1973). *Lectura de Brecht*. Traducción de Juan Viñoly. Barcelona: Seix Barral,
- DUBATTI, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
----- (1999). “Teatralidad y cultura actual. La política del convivio teatral”. En *Dramateatro Revista Digital*. Recuperado de:
http://www.dramateatro.arts.ve/dramateatro.arts.ve_respaldo/ensayos/n12/dubatti_web.htm
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2004) *Teatro y ficción*. Madrid: Ed. Fundamentos.
- GANDER, Sophie (2008) *Parodia en la Heptalogía de Hieronymus Bosch*. En <http://www.sagw.ch/dms/sseh/publications/untitled/untitled10/08-Gander>
- KENNER, Hugh. (2011) (1962) *Flaubert, Joyce y Beckett. Los comediantes estoicos*. Mexico : F.C .E.
- PASOLINI, Pier Paolo (1968). “Manifiesto per un nuovo teatro” en *Revista Nuovi argomenti* Enero-Marzo de 1968,Nro 9.
- PAVIS, Patrice (1990). *Diccionario del Teatro*. Madrid : Seix Barral ed.
----- (1993) “Los estudios teatrales”, en *Teoría literaria*, M. Angenot, et alt. (eds.), México D.F., Siglo XXI,
- PIRANDELLO, Luigi (2004). *Maschere Nude*. Milán: Mondadori.
- ROLLAND, Romain (2003). *Le théâtre du peuple*. Paris: Editions Complexe.
- UBERSFELD, Anne (1989). *Semiótica del teatro*, Madrid: Cátedra.

Bibliografía general

- AAVV. (2004) “Allegoria e anagogia in Dante”. Estratto della relazione tenuta al Convegno DANTE E L'ALLEGORIA - tavola rotonda tra filosofi e dantisti, a cura del Centro Lungianese di Studi Danteschi. 21 febbraio 2004 Monastero del Corvo Ameglia (SP)
- ALIGHIERI, Dante.(1930) *Il Convivio*, Milán: Carlo Signorelli editor
----- (ca. 1316) *Lettera a Cangrande* (traducción inédita de Maria Adele Garavaglia)

- ARAGON, Louis. (1974) *Theatre/Roman*. Paris: Gallimard
- ARLT, Roberto (2014) *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Interzona. (1920)
- ASCASUBI, Hilario. (1872) *Santos Vega o los Mellizos de la Flor. Rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina (1778-1808)*. Paris: Imprenta Paul Dupont.
- BAJTIN, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- BAUDELAIRE, Charles. (1997) *Les fleurs du mal*. París : GF-Flammarion.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (1992). *Palabras transparentes: la configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid: Cátedra.
- BENJAMIN, W. (1990) *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- (1999) *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la Historia*. Santiago, Lom.
- BERGSON, Henri. (1985) *La risa*. Madrid: SARPE. (1903)
- BLANCHOT, Maurice (2002) *El espacio literario*. Madrid: Editorial Nacional.
- BÜRGER, Peter (1997). *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- CALVINO, Italo. (1980) *Una pietra sopra*. Torino: Einaudi Editori.
- (1989) *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela
- DE LUBAC, Henri. (2006) *Esegesi Medievale, I Quattro sensi della scrittura*. Vol. 4. Roma: Ed. JacaBook. Recuperado de:
http://books.google.com.ar/books?id=ooZMfhSj4FAC&pg=PA337&lpg=PA337&dq=san+tommaso+d'aquino+commento+lettera+ai+galati,+quattro+sensi+della&source=bl&ots=0RACVjIW-S&sig=wmvQsGnJPHF8Pt_O3_R8XTY5k8w&hl=es&sa=X&ei=15kPUf2uEYW
- DELEUZE, Gilles (2005a). “Repetición y diferencia” en *Theatrum Philosophicum* seguido de *Repetición y diferencia*. Barcelona: Anagrama.
- (2005b). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix (2002a). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1993) “Bartleby ou la formule” en *Critique et clinique*. Paris: Minuit. Pag. 89-114
- (1998). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- (2002b). *Mil mesetas (capitalismo y esquizofrenia)*. Valencia: Ed. Pre-textos.
- (2009) “Bartleby o la fórmula” en *Preferiría no hacerlo*. Ed. Pre-textos, Valencia, 2a edición. PÁGS. 57-92.
- DE LILLO, Don. (2011) *Contrapunto*. Barcelona: Seix Barral,
- DERRIDA, Jacques (1989). *La Escritura y la Diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- (1998b). *Márgenes de la filosofía* Madrid: Ediciones Cátedra.
- (2001a). “A corazón abierto”. En *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*, Madrid: Trotta.

- (2001b). "Escoger su herencia". Entrevista con Elisabeth Roudinesco. En *Y mañana qué...* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 9-28.
- (1998) "Tímpano" en *Márgenes de la filosofía* Madrid: Ediciones Cátedra.
- (1997) "Carta a un amigo japonés" en *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Proyecto A Ediciones, Barcelona, pp.23-27
- 1995) "Teología de la traducción", en *El lenguaje y las instituciones filosóficas*, Barcelona: Paidós.
- (1985) "Des tours de Babel" en Graham, Joseph, *Difference in translation*. New York, CornellUniversityPress
- (1989) "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas". En *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos. Conferencia pronunciada en el College internacional de la Universidad Johns Hopkins (Baltimore) sobre «Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre», el 21 de octubre de 1966.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, (1993) *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*, Gredos, Madrid.
- DOODY, M. A. (1997) *The True Story of the Novel*. New Brunswick: Rutgers UP.
- DOSTOIEVSKI, Feodor (2004) *Memorias del subsuelo*. Buenos Aires: Quadrata.
- DUBATTI, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- ECO, Umberto. (1999) "Lo cómico y la regla" en *la Estrategia de la Ilusión* Madrid: Lumen.
- FREUD, Sigmund. (1997). "¿Pueden los legos ejercer el análisis? Diálogos con un juez imparcial". *Obras completas*. Vol. XX Argentina: Amorrortu. (1926)
- FRYE, Northrop. (2009) *The Anatomy of criticism* Recuperado de: <http://northropfrye-theanatomyofcriticism.blogspot.com.ar/2009/02/contents.html>
- GADAMER, H.(1991) *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- GARAVAGLIA, Maria Adele.(2004) "Introduzione generale a la *Divina Commedia*" disponible en *Progetto Dante Alighieri*. http://www.classicitaliani.it/intro_pdf/intro042.pdf
- GÖDEL, Kurt (1995) "Ontological Proof". *Collected Works: Unpublished Essays & Lectures, Volume III*. pp. 403–404. Oxford University Press
- HEGEL, G. W. F. (1989) *Estética*, Madrid: Akal.
- HUTCHEON, Linda, (1985). *A Theory of Parody*, New York: Routledge.
- ISER, W.(1989) "El papel del lector en *Joseph Andrews* y *Tom Jones* de Fielding", en Warning R. (ed.) *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- JAMESON, Fredric, (2005). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Buenos Aires: Paidós.
- (2013) *Brecht y el Método*. Buenos Aires: Manantial.
- LAUSBERG, H. (1998) *Handbook of literary Rethoric*. Leiden: Ed.Brill.

- NABOKOV, Vladimir (1997). *Curso de literatura europea*. Barcelona: Ediciones B. Grupo Z.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. (1957) *Las Cuarenta*. Buenos Aires: Ediciones Gure.
- OWENS, Craig. (1998) *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. The Art of Art History: A Critical Anthology*. New York: Oxford'Press.
- PESSOA, Fernando. (1986) "Carta del 13 de Enero de 1935" en *Obra poetica e em prosa*. Lisboa: Lello & Irmão Editores
- QUEVEDO, Amalia. (2001) *De Foucault a Derrida. Pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Baudrillard*. Navarra: Ed. Universidad de Navarra. Recuperado de: http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/quevedo_1.htm
- RANCIERE, Jacques. (1998) « Deleuze, Bartleby ou la formule littéraire » en *La chair des mots*. Paris : Éditions Galilée.
- (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- SOLLERS, Philippe (1979) *Entretien avec Francis Ponge*. Disponible en http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=432
- SARLO, Beatriz (1988). *Una modernidad Periférica*. Bs.As.: Nueva visión.
- STEINER, George (1997) *Pasión Intacta*. Madrid:Siruela.
- (2009). *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- TINIANOV, Iuri. (2010). *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Dedalus Editores
- THORNDIKE, Lynn. (1953). *Breve Historia de la Civilización*. Buenos Aires: Claridad.
- TODOROV, Tzvetan. (1978) *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila ed.
- VALERA, Juan de. (1887) *Obras de D. Juan Valera, Cuentos, diálogos y fantasías. Vol. II*, Madrid: Imprenta y fundición de M. Tello, p. 365- 522. Recuperado en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/dafnis-y-cloe--0/html/>
- VATTIMO, Gianni "¿Hermenéutica analógica o hermenéutica anagógica?", en M. Beuchot - G. Vattimo - A. Velasco (2006) *Hermenéutica analógica y hermenéutica débil*, México: UNAM, pp. 21-41.
- VIDAL, Gore (1989) *Rosebud (respuesta a Jay Topkis)* en: <http://www.nybooks.com/articles/archives/1989/aug/17/rosebud/>
- VOLOSHINOV, Valentin. (1926)"El discurso en la vida y el discurso en la poesía" en Revista *Zvezda*. Recuperada en: http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/catedras/teoria_y_analisis_literario/sitio/El_discurso_en_la_vida_y_el_discurso_en_la_poesia.pdf
- ZUMTHOR, Paul. (1973) *Semiologia e poetica medievale*, Feltrinelli, Milano.Pp. 129-133