

Borrar al lector, construir al espectador: un manuscrito de *Trento* de Leónidas Lamborghini

por Carolina Repetto
(Universidad Nacional de Misiones)

RESUMEN

Esta breve exposición es parte de mi trabajo de investigación doctoral sobre los manuscritos de *Trento* de Leónidas Lamborghini, bajo la dirección de la Dra. Graciela Goldchluck.

LEÓNIDAS LAMBORGHINI – TRENTO - MANUSCRITOS

Construyendo al lector-espectador

Uno de los pasos de la investigación geneticista -la colación entre las diferentes variantes encontradas en el proceso de organización del pre-texto- me 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 promemorias para el mismo escritor- nos encontramos con una hipótesis del lector de límites y características sorprendentemente precisos, que desaparecen 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 lleva el título de *Trento* y el subtítulo entre paréntesis de “novela teatral”. Le sigue, en ese mismo recto de la página, una sucesión de epígrafes en más de una versión. En ellos se avisa 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 Cambacères, citado textualmente, y de una paráfrasis de un poema de Baudelaire -“Al Lector”- de *Las flores del mal*. Es posible, aunque aún 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*, que también será la última novela de Lamborghini en vida. En ambos casos adquiere una suerte de valor testamentario y la herencia dejada en ambas es la mezcla genérica.

La colación entre versiones, sin embargo, 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, van desapareciendo 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).

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. Me centro, 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 de Gitón, uno de los efebos del *Satyricon* de Petronio, pero a esto Lamborghini le sobreescrive 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 niña no tiene tanto que ver con la identidad sexual sino con la diferencia de edades, más cercana a la *Lolita* de Navokov (la novela de Navokov está reescrita en varios pasajes) 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 LL 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 toma en cuenta los procedimientos a los que nos tiene acostumbrados la escritura de LL. El corte y el quiebre es su procedimiento predilecto 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 -en los manuscritos tiene demasiado protagonismo y por ende posiblemente desviara al lector de las cuestiones centrales de la novela, el paso del tiempo, la edad, la impotencia, el autoritarismo- va dejando de ser persona (es decir una de las tantas máscaras de la galería) 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 del ser una interpeladora del lector-espectador al puro discurso, puro procedimiento en la voz de Agrio. Nos vemos ante un autor 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 asesinato 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 alegoría paródica, una aparente contradicción en términos 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 a la mínima expresión 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, se diluye en la reescritura en el corte sintáctico del baluceo del hereje (que deconstruye el evangelio de Pablo) y una tesis de la culpa al cuerpo femenino, vehículo del mal).

Géneros y escritura

¿Qué operaciones implica mezclar los géneros? No mezclarlos, y es difícil no pensar en Derrida, 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 espero 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 y la construcción del procedimiento.