

Entre la novela y lo teatral. *Trento* de Leónidas Lamborghini

Carolina Repetto

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, UNaM

carepetto@gmail.com

Resumen

Este trabajo indaga sobre la fuerza que adquiere la dimensión teatral en *Trento* de Leónidas Lamborghini, no solo en cuanto a técnicas tomadas prestadas de lo dramático sino sobre todo al proceso de reflexión con respecto a los géneros y sus bordes, y a un particular concepto de *mirada* que recorre muchos de sus textos. Nos referimos no solo a aspectos que comparten sus obras narrativas, sobre todo *Trento*, con los “textos dramáticos” (Ubersfeld, De Toro), en cuanto a didascalias o préstamos de formatos escénicos, sino también a la concepción de cuadro/escena y sobre todo, a la de espectador/lector que recorre algunas de sus obras. Hay una dominante que organiza *Trento* sin que 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. *Trento* se halla enmarcado en algunas 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 della Parola”.

Abstract

This work investigates on the theatrical dimension in Leonidas Lamborghini's *Trento*, not only about the dramatic aspects of his novelistic production but especially about the particular concept of reader /spectator we can find in his narrative texts. *Trento* can be understand in the context of the 20th century theatrical argentinan production, with the influence of Brecht and Beckett ideas, and eventually Passolini.

Leónidas Lamborghini suele ser conocido como poeta. Sin embargo ha escrito tres novelas y una obra de teatro, además de algunos ensayos sobre gauchesca y otras obras en las que la frontera genérica se borrea. Este escritor trabaja su prosa con el mismo cuidado por la composición y la disposición con que trabaja un poema a través de recursos similares que tienen como fin común la experimentación que subvierte y reduce la palabra poniéndola así bajo una nueva luz, en el límite del sentido.

El trabajo presente se centra en los manuscritos de *Trento* a partir del método de la genética textual, la cual se define como una investigación de la producción a partir de los documentos que deja un escritor y a la vez acompaña la génesis de la obra, y que permite observar en los documentos dejados por Lamborghini algunos aspectos de ese recorrido. Este acercamiento se presenta como un método privilegiado para estudiar el proceso de creación de un escritor que hace de la reescritura paródica un procedimiento y a la vez una reflexión no solamente sobre la literatura y la lengua, sino también sobre la recepción.

A partir del estudio genético de los manuscritos de *Trento*, mi actividad se centró en un particular concepto de margen que me permitió pensar el proceso de su escritura, entre otras cosas como la puesta en acto de un palimpsesto (dada las prácticas de escritura del autor de borrar con corrector y sobrescribir, o de pegar parches sobre su escrito anterior). Ya en ese momento se hizo presente la evidencia de la fuerza que adquiere la dimensión teatral en toda su obra, no sólo en cuanto a técnicas tomadas prestadas de lo dramático sino sobre todo a la preocupación que se refleja en la cuestión genérica y sus bordes, y a un particular concepto de *mirada* que recorre muchos de sus textos. Me refiero a aspectos que comparten sus obras narrativas, sobre todo *Trento*, con los “textos dramáticos”, en cuanto a didascalias o préstamos de formatos escénicos, y también a la concepción del cuadro y ante todo, a la de espectador/lector que recorre algunas de sus obras. *Trento* hace propias muchas 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, literalmente por su “Teatro della Parola”.

Trento podría inscribirse como elemento en una serie que, junto a otras obras de Lamborghini 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 que es *Trento*, toda una posición teórica acerca de la lectura, que se ve claramente reflejada en los textos en las didascalias de las escenas que escanden el relato, con vocativos y exclamaciones dirigidas al lector. 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. Es decir, en varios niveles de sus obras en cuanto a contenido, estructura, formatos, se producen zonas de densidad que indican semejanzas y diferencias con elementos reescritos de sus propias producciones y de escritura ajena, en ese proceso que lleva a la construcción de algo que ya no sería novela pero tampoco es teatro. El caso de *Trento* es ejemplar, dado que su dificultad para la clasificación genérica excede, como sostengo en mi tesis de maestría (Repetto 2011) los problemas formales. Hay una exploración constante acerca de la percepción del lector-espectador concentrada en ese tránsito de uno a otro. En el mismo acto de creación en el que se pone en juego el devenir teatro de un género narrativo como la novela, asistimos a fases sucesivas de dislocación de las formas que cualquier lector asiduo de Lamborghini identifica rápidamente y de un borrado de los límites genéricos, con la deseada y esperada participación del receptor, que se ve obligado a transitar ese devenir hacia su nueva condición de espectador.

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.)– una teatralidad, decía, que atraviesa los límites de 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 los pre-textos que inauguran 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, que en las sucesivas

versiones de escritura van desapareciendo y que dejan lugar a narraciones que realizan su 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 más bien mirada focalizada en el objeto y sus procesos. Tal como propone Rancière acerca de los procesos de ruptura en el arte,¹ en los manuscritos de Lamborghini esto se logra a través del texto que mira al espectador desde múltiples lugares, resultado de la serie de rompimientos que lo estructuran. Esa mirada desde una escritura basada en el corte, el balbuceo, la reiteración es la que demanda la acción creativa por parte del lector.

Es casi inevitable pensar en una vuelta a aquella “comprensión” que proponía Bajtin, la que “se completa por la conciencia y se manifiesta en la multiplicidad de sus sentidos. De este modo la comprensión completa el texto: la comprensión es activa y tiene un carácter creativo” (1997: 364). Es la actividad del lector/espectador que continúa la creación, con la cocreatividad de quienes comprenden.

Hay una dominante que organiza *Trento* sin que 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 una zona de densidad también en el tratamiento dado por Lamborghini a su escritura, una paradoja que necesita el elemento loco no solo en el texto, sino también en el lector/espectador que habrá de establecer, cómplice, las relaciones entre la zona de densidad y lo simultáneo, lo indiferenciado en cuanto tiempo y acontecer. Esa zona densa muestra la afirmación de una multiplicidad de sentidos en un mismo alomohadillado: novela que deviene teatro, pasado, presente y futuro (pero sobrepuestos, no en el sintagma, sino por debajo o por encima de él en alusiones cuidadosamente montadas anacrónicamente). En la zona se ven acontecimientos narrados por una palabra quebrada, en el mismo sitio, y ese balbuceo es el que justamente remite a otros sitios, dada la insistencia que atrae la mirada y la complicidad hacia el mismo momento narrativo. Así escribe Lamborghini, en palimpsesto. No solo trabaja con el devenir del género (de novela a teatro a novela a teatro) 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* y la antecede, 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 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, la sola manera de entrar en lucha con el modelo.

¹ No es nueva la teorización acerca de los procesos de ruptura en el arte de las vanguardias (cf. 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), me 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.

Los manuscritos de *Trento* nos muestran en ese sentido la densidad manifiesta, con frases diferentes pero similares como este epígrafe luego desaparecido: “A Ud. Lector, para que esta lectura lo despierte”. En el texto del libro editado la idea migra a otras zonas tejiéndose en la historia y generando nuevas relaciones entre los estratos. Las estrategias que muestran la teatralidad –que vienen a reemplazar esas ideas que el autor había propuesto en el comienzo de los manuscritos– son en cierta forma como una “cáscara”, un ropaje teatral compuesto por los siguientes elementos que sostienen el entarimado: Un *Dramatis personae*² al comienzo de los manuscritos que permanece a lo largo del proceso de textualización, y veintitrés escenas teatrales con sus didascalias y guiones de las cuales la última es fundamental, ya que se trata de una escena sin diálogos, una pura didascalia dedicada al lector que en una final vuelta de tuerca ha devenido espectador, no ya de teatro sino de televisión. El estudio del dossier genético de *Trento* permite ver el proceso de ocultamiento progresivo. El manuscrito muestra en el título que el género es un problema a abordar desde el comienzo de la concepción de la obra. En efecto el título que inaugura la escritura del primer cuaderno manuscrito dice: *Trento*, con el subtítulo de *Novela teatral*. Le siguen epígrafes referidos a *Potpourri* de Cambaceres (una referencia clara a la vida teatral y al humor) y tal vez lo más importante y que debe ser pensado casi como un material prerredaccional, una serie de reflexiones teóricas acerca del rol del lector de novelas y el espectador teatral. Los paratextos mencionados y la cuestión teórica desaparecen o en el caso del título se elimina el adjetivo. El estudio de los manuscritos muestra el iter que va sembrando un bosque alrededor de la idea de lector/espectador que gobierna la escritura.

La recepción de Lamborghini: poesía y narrativa en el teatro

Hasta aquí, algunos de los procesos que se observan en el pre-texto y el texto de *Trento*. Otro enfoque, el de las lecturas y relecturas de las obras, deja entrever que la producción lamborghiniana ha sido llevada con frecuencia a la representación teatral, dando una dimensión sonora a su escritura.

No es casual, entonces, que haya una adaptación teatral de *Trento*, 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, o de *Eva Perón en la hoguera* en la voz de Cristina Banegas, entre otras; o de *Siguiendo al conejo*, devenido acción escénica para Recitante y Ensamble intrumental en este último octubre. Las dimensiones del sonido y de la mirada vienen a un primer plano en el trabajo de Lamborghini: el sonido es la premisa, la condición de su escritura en su relación con el recurso permanente a la variación y a la repetición, que inscriben el tiempo (y el tempo) y la diferencia en la escritura. La mirada es en cambio una idea que atraviesa la escritura, no solo en *Trento*, sino en gran parte de la producción, desde *Mirad hacia Domsaar* y *Miren al nono Mac donald*, hasta *Personaje en Penhouse* que reescribe los anteriores. Nos encontramos entonces con dos dimensiones que escapan por la tangente a la palabra escrita y nos llevan a lo material de la teatralidad, en la cual la palabra compromiso concentra este punto de llegada. El compromiso es político en muchos sentidos, pero sobre todo del orden de la existencia, del estar ahí, atravesado por el sonido y la imagen mirada.

² En 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*.

Los manuscritos nuevamente nos muestran cómo, desde las páginas prerredaccionales en las que se hace referencia directa a la mirada del “espectador de novelas”, hasta la última fase del dactiloscrito limpio para la editorial, hay una construcción para el ojo del espectador en la preparación meticulosa de cuadros, no solo de las escenas (recordemos aquí que *Trento* alterna escenas de teatro, poemas, canciones, diarios íntimos, notas de historiadores), sino también de los otros géneros que hacen descripciones detalladas de una realidad que dice no solo del Concilio de Trento, sino también acerca de un mundo mucho más cercano: la época de la última dictadura argentina. La búsqueda en profundidad de instrumentos del narrar se instala justamente en la mezcla de géneros.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1997.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- Brecht, Bertoldt. *Escritos sobre teatro I*. Traducción de Jorge Hacker. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas (capitalismo y esquizofrenia)*. Valencia: Pre-textos, 2002.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- _____. “Teatralidad y cultura actual. La política del convivio teatral”. En *Dramateatro Revista Digital*. 1999. Disponible en:
http://www.dramateatro.arts.ve/dramateatro.arts.ve_respaldo/ensayos/n12/dubatti_web.htm
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica del teatro*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Pasolini, Pier Paolo. “Manifiesto per un nuovo teatro”. Revista *Nuovi Argomenti*, N° 9, enero-marzo de 1968.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Madrid: Seix Barral, 1990.