

IRREVERENTEMENTE SENSUAL: *Trento* DE LEÓNIDAS LAMBORGHINI

Irreverently sensual: Trento by Leónidas Lamborghini

Carlos Hernán Sosa

Universidad Nacional de Salta
[chersosa@hotmail.com]

Resumen: la escritura de Leónidas Lamborghini se caracteriza por una lectura crítica de la tradición literaria de Occidente. A diferencia de otras formas de relaciones intertextuales más ortodoxas, las vinculaciones ensayadas por el autor transgreden las convenciones y extreman las estrategias intertextuales componiendo enrevesados mosaicos, plagados de alusiones a textos previos. Este trabajo aborda uno de sus últimos libros, *Trento* (2003), donde se deconstruye el concilio de Trento, durante el cual el cuerpo de la Iglesia acordaría los aspectos dogmáticos más sobresalientes del Catolicismo. Especialmente, nos interesa analizar el modo en que el texto subvierte valores, enjuicia postulados, se burla de los fanatismos, entroniza la sexualidad y, en definitiva, revela las contradicciones irresueltas de la Iglesia como institución, desde una perspectiva carnalesca que la parodia facilita. Es ese papel contestatario, que la risa y la "moral del bufón" apuntalan, el que imprime en el volumen su más evidente condición de reescritura revolucionaria y farsesca de la Historia.

Palabras clave: Poesía argentina; Leónidas Lamborghini; Intertextualidad; Parodia.

Abstract: the writing of Leónidas Lamborghini is characterized by a critical reading of the Occidental literary tradition. Unlike other forms of more orthodox intertextual relations, the entailments tried by the author transgress the conventions and carry far the intertextual strategies composing complicated mosaics, plagued of references to previous texts. This article analyze one of its last books, *Trento* (2003), where is deconstructed the council of Trento, during which the body of the church would decide the dogmatic aspects more substitutes of the Catholicism. Especially, it interests to us to analyze the form in that the text subverts values, judges postulates, deceives of the fanaticisms, it enthrones the sexuality and, really, reveals the contradictions of the institution Church, from a carnival perspective that parody facilitates. It is that opposition, which the laughter and the "moral of buffoon" prop up, the one that prints in the volume his more evident condition of revolutionary and satirical re-writing of History.

Keywords: Argentine Poetry; Leónidas Lamborghini; Intertextuality; Parody.

Experimenté, en ese momento –paradójicamente– una inesperada felicidad: la de haber encontrado en este mundo, un lugar, este Jardín, este sitio donde estar y estarme; en suma, a mi término, un hogar a mi medida donde risa y horror intercambian y confunden, recíprocas, sus máscaras. Leónidas Lamborghini, *El jardín de los poetas*

— I —

La primera sensación que un acercamiento a la obra de Leónidas Lamborghini (1927-2009) despierta aparece condensada en su libro póstumo de memorias, cuyo título, *Mezcolanza* (2010)¹, señala un rasgo distintivo de su poética y es casi un guiño cómplice del autor, quien vuelve a indicarnos un sendero para no trastabillar por las arborescencias exuberantes de su poesía. Desde sus textos inaugurales en *Las patas en la fuente* (1965)², Lamborghini comienza a urdir una poética de autor, que cifra en la intertextualidad y la reescritura una forma dialógica de entender la creación literaria, una convicción que perdura hasta sus últimas obras –*Encontrados en la basura* (2006) y *El jugador, el juego* (2007)–, donde la capacidad de decir de la literatura se fabrica concienzudamente, como un mosaico de significaciones ensamblado desde una arqueología polifónica³.

En este trabajo, abordamos uno de sus últimos libros, *Trento* (2003), que ya desde el nombre explicita su objeto de deconstrucción: el Concilio de Trento, celebrado a mediados del siglo XVI, durante el cual el cuerpo de la Iglesia acordaría los aspectos dogmáticos más sobresalientes del Catolicismo. El nuevo tema y la sedimentada poética de Lamborghini cristalizan en un producto explosivo, donde se escenifica un festín pantagruélico para la reescritura; a la vez que se imponen, como magisterio discursivo, las inseparables relaciones existentes entre la producción poética y el pensamiento crítico sobre la literatura y sus procedimientos compositivos⁴.

Estas variables textuales, espontáneamente, invitan a reflexionar sobre el modo en que esta obra subvierte valores, enjuicia postulados, se burla de los fanatismos, entroniza la sexualidad y, en definitiva, revela las contradicciones

1 Para repensar la ubicación del autor y su dilatada trayectoria en la producción poética argentina consultar: Carlos Belvedere; Martín Prieto 357-428; Freidemberg 1999 y 2006; Fondebriber 2006; y Rodolfo Alonso 2009.

2 Como ocurre con varios textos de Lamborghini, que se incorporaron y/o se refundieron en obras posteriores, *Las patas en la fuente* se incorporó a *El solicitante descolocado* (1971). Puede consultarse una reedición nueva en: Lamborghini, *Risa y tragedia*.

3 Usamos las categorías “dialogismo”, “polifonía” y “carnavalización” siguiendo las consideraciones teóricas de Mijaíl M. Bajtín, en dos de sus libros ya clásicos: Bajtín, *Problemas de la poética* y *La cultura popular*.

4 Utilizamos esta categoría, y la de intertextualidad, conforme los postulados teóricos de Gérard Genette.

irresueltas de la Iglesia como institución, desde una perspectiva carnavalesca que la parodia facilita. Es este papel contestatario, que la risa y la “moral del bufón”⁵ apuntalan, el que sobreimprime en el volumen su más evidente condición de reescritura revolucionaria y farsesca de la Historia.

— II —

Una instancia inicial para discutir en *Trento* es la cuestión del género, categoría de difícil aprehensión incluso en las obras más orgánicas del autor, como *El jardín de los poetas* (1999), *Carroña última forma* (2001) u *Odiseo confinado* (2005), donde la desconfianza por las convenciones literarias tradicionales, deliberadamente, tergiversa las formas genéricas, mediante un forzamiento constante de la capacidad de decir del lenguaje, que Lamborghini extrema a menudo hasta los límites de lo críptico⁶.

En el caso de *Trento*, el texto resulta inclasificable por muchos motivos, al punto que es difícil describirlo. Si simplificamos el asunto, podemos reconocer una estructura mayor de tipo narrativo que divide la obra, siguiendo las estaciones del “Calendario Diablo”⁷, y convive con otra recurrencia formal de tipo teatral⁸, que alterna veintitrés escenas eróticas “vividias/representadas” por los protagonistas: el Obispo Procopius y su criada Gitona, en el sótano de la mansión del Obispo y en su Biblioteca-estudio. Como no existe una verdadera sucesión de escenas, aparecen intercaladas numerosas transcripciones de documentos: la

5 Para esta noción recurrente en el autor, pueden consultarse dos tipos de consideraciones: la ensayística, donde se aborda el tema en la tradición gauchesca (Lamborghini “El gauchesco” y *Risa y tragedia*); o la literaria, que de manera autorreflexiva tematiza la actitud bufonesca en su propia poesía, por ejemplo en Lamborghini, *La risa canalla*.

6 En relación con este punto, en su análisis de *Trento*, Gonzalo Basualdo expresa que: «La cartografía de “Trento” desarma las posibilidades totalizantes del lenguaje, juega con textos que al ubicarse en los límites del mapa escriturario se transforman en restos: varios lenguajes puestos a orillar el mapeo del texto».

7 El “calendario diablo”, en realidad, recupera las cuatro estaciones que tradicionalmente, y en tanto construcción cultural, dividen el año en el mundo occidental. Quizás la denominación anticristiana tenga vinculación con el intento por apartarse del establecimiento gregoriano del tiempo. Por eso, en los pequeños epígrafes que acompañan la apertura de las secciones del relato adscriptas a cada estación, se refuerzan ideas referidas a los ciclos vitales, como formas de organización del devenir de la existencia. Anticipan también la propia decrepitud del protagonista: “PRIMAVERA/ –Ahora eres un bulbo de anciana vida que brota/ de debajo de la tierra, y sientes el dolor y el goce de una resurrección” (Lamborghini *Trento*: 9); “VERANO/ ¡Adelante! ¡Adelante!/ Son tus últimos fuegos, tus últimos ardores” (77); “OTONO/ -Te estás secando, te secas [...]” (113); e “INVIERNO/ El frío invernal ya se hace sentir./ Nieva./ -¿Qué dice mi obispo escarchado?/ –Estación final” (179). En las siguientes citas de *Trento* sólo consignaremos el número de página correspondiente a la edición que manejamos.

8 Quizás por esta particularidad, fue posible realizar una adaptación teatral de *Trento*. Con el título *Trento. Crónicas de un hombre-sótano* y bajo la dirección de Claudio Cogo, fue representada en el «Centro Cultural Viejo Almacén “El Obrero”» de la ciudad de La Plata, durante los años 2007 y 2008.

libreta de anotaciones secretas de Procopius, sus escritos, los escritos de Eusebio, páginas del historiador Thorndike, páginas del historiador Padre Bernardo Huarte⁹. Asimismo, debe señalarse la presencia de otros géneros discursivos¹⁰ que acompañan el conjunto: un trabalenguas, una “Breve noticia”, cancioncillas, caligramas, letanías, un epílogo; e incluso otras instancias escriturarias, como fragmentos/borradores de textos y caóticas acumulaciones de letras donde es posible distinguir palabras sin las correspondientes separaciones entre sí, que en conjunto infringen los temerarios límites de la comunicación.

Si consideramos este largo catálogo de textualidades, no sería desatinado afirmar que la impronta narrativa de esta obra la acerca, indiscutiblemente, a las alternativas proteicas que detenta la novela como género. De manera iluminadora, Mijaíl M. Bajtín (“La épica y la novela”), al caracterizar las peculiaridades discursivas de este género, había subrayado precisamente la capacidad “deglutinadora” que tiene la novela para “reciclar” todos los géneros discursivos, es decir aquellas modalidades verbales que funcionan de manera prediseñada según los acuerdos sociales. Es, en este sentido, que el carácter narrativo que distingue a *Trento* permite defenderlo como texto novelesco; en tanto que la permeabilidad genérica de la novela dota a la obra de Lamborghini de su exquisita polivalencia de sentidos, pautada por las innumerables apropiaciones y distanciamientos discursivos, y, al mismo tiempo, le permite imbricar, en los propios carriles del relato, una autorreflexión sobre los procedimientos de composición.

Esta libertad para teorizar sobre la escritura literaria, a medida que se textualiza lo literario, continúa señalando los modos particulares en que se piensan las instancias de producción literaria; las cuales emparentan a *Trento* con toda una línea de producción narrativa metaliteraria, que en Argentina se inicia con *Una novela que comienza* (1941) de Macedonio Fernández, es recuperada por *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar y se intensifica, en la tan anticipada y recientemente edita *Lata peinada* (2008) de Ricardo Zelarayán.

— III —

En el marco de esta aparente anarquía genérica, que la novela potencia desde su generosidad receptora de las discursividades sociales, las formas de intertextualidad que elige la obra traman un modo de vinculación con la tradición literaria occidental donde se legitiman interpretaciones anticanónicas. De este modo, los personajes constituyen homenajes velados a autores y textos

9 Tanto en el inicio del texto, cuando se enumeran estos “DOCUMENTOS” (12), como en el final de “Expansión de lo cómico. (Epílogo)” se explicitan algunas de las fuentes más importantes con las que *Trento* establece vínculos intertextuales: “Los fragmentos de textos históricos han sido tomados de *Breve Historia de la Civilización* de Lynn Thorndike, de *Dios habló veinte veces* del P. Bernardo Huarte y algunas líneas de *La Vorágine* de Eustaquio Rivera” (232).

10 Empleamos esta noción siguiendo las consideraciones teóricas de Mijaíl M. Bajtín, “El problema de los géneros...”.

contestatarios¹¹, a la vez que sus acciones promueven, apelando a la alegoría, una reflexión sobre las acciones corporativas y las recurrentes equivocaciones de la institución Iglesia.

Así, la elección del nombre de los personajes no parece ingenua; en el caso de Procopius, es evidente la recuperación de Procopio de Cesarea, un historiador bizantino del Siglo IV. La biografía de este sujeto empírico posee instancias seductoras que se corresponden con el carácter conspirativo del Obispo Procopius en *Trento*. Ambos desarrollaron tareas intelectuales paralelas asociadas al poder. El historiador bizantino escribió, entre otros, dos textos históricos correlacionados: *Sobre los edificios*, un panegírico sobre el reinado del emperador romano Justiniano, y la *Historia secreta*, donde se desenmascara la historia oficial de la obra anterior y se ataca, en un registro casi pornográfico, la vida licenciosa del emperador. El Propocius lamborghiniano repite este gesto ambivalente; es uno de los Obispos que debate los dogmas de fe en el Concilio, pero lleva una vida paralela entregada a los placeres carnales con su criada y a desmontar, en sus escritos y en la catequización de su amante, desde el propio cuerpo de la Iglesia y en un claro gesto subversivo, en este caso herético y pecaminoso, los males que el Concilio pretende subsanar tras la Reforma.

Como ejemplo de la visión libertina del Obispo, podemos citar uno de los textos recogido como parte de los “Escritos de Procopius”, verdadera apoteosis del placer carnal con Gitona; nombre señero que, además, nos recuerda al amante adolescente de Encolpio en el *Satiricón* de Petronio¹², otro paradigma de los excesos que la obra reverencia. En una tónica totalmente carnavalesca, el texto “Las bragas de Gitona” que significativamente sucede a otro titulado “La cara de Dios”, menoscaba sin reparos el discurso teológico, a medida que ensalza el placer sexual y desliza disparadores para la meditación filosófica:

Negras, transparentes.
Amo bajárselas lentamente: ir descubriendo
-con demorado deleite- entre sus jóvenes muslos,
la maleza azabache que disimula y protege la
entrada al preciado tesoro.
Tanteo prolijo.

11 El período de los tiempos primitivos de la Iglesia cristiana, es decir desde los orígenes del cristianismo en siglo I y hasta el siglo IV, no ha tenido una importante divulgación, como sí han conseguido otros momentos de la historia de Occidente. Puesto que varios de los personajes y circunstancias de *Trento* retoman autores, obras, tendencias filosóficas y concepciones teológicas de dicho período, nos ha parecido prudente hacer una breve caracterización de los mismos, cuando lo consideramos necesario para orientar al lector y aún a riesgo de ser muy descriptivos en ciertos pasajes, con el fin de que puedan reconocerse las modificaciones que con dichos antecedentes se construye en la obra de Lamborghini, a partir de los procedimientos intertextuales.

12 Otro elemento que confirma la reescritura del *Satiricón*, además del nombre Gitona que recuerda a Gitón (amante de Encolpio), aparece en uno de los escritos de Procopius: “El ágape a que dio lugar la llegada del Paquete con recursos frescos fue digno de un Trimalción” (201). Trimalción es el anfitrión del banquete orgiástico que se narra en uno de los fragmentos mejor conservados de la novela de Petronio.

El elástico cede; lo subo otra vez: sé que este
juego puede serme fatal ¿pero qué es la vida sino el
juego de la muerte jugando a la vida?

Me inclino.

El soplo del Espíritu recorre y estremece mi ser.

Acerco mis labios.

Mis labios, cual leves mariposas, revolotean en
torno a la flor.

Esto es algo sagrado.

Bajo el elástico nuevamente.

Una lágrima rueda por mi mejilla. Me inclino.

Descubro mi risa entre sus muslos humeantes (123).

Otros elementos justifican la genealogía literaria de estos personajes pues en ciertos datos biográficos del historiador bizantino se señala un intento por escribir una historia eclesiástica, proyecto que efectivamente no pudo concretar pero que logra materializar el Prelado corrupto de la obra de Lamborghini. Ambos sujetos, además, vuelven a cruzarse, en la sedimentada intertextualidad de *Trento*, con el personaje de Eusebio, indiscutible modelo teológico para el texto no escrito por Procopio de Cesarea, y sujeto ficcionalizado en el nuevo relato que comentamos.

— IV —

Eusebio de Cesarea y Eustaquio de Antioquía fueron dos Padres Primitivos del Cristianismo, cuya disputa doctrinal durante el siglo IV *Trento* recupera con la historia de «Eusebio y Eustaquio (o el “mal de hermano”)» (134-136), donde dos personajes hiper-edípicos compiten por el amor materno, y cuya disputa doméstica funciona como una parábola invertida que parodia el discurso bíblico. Especialmente el consejo divino de “amaos los unos a los otros” aparece trastocado en la competencia ridícula de los mellizos, cargada de mentiras y engaños; ambos, finalmente, serán abandonados por la madre, harta de tanto cariño filial, y, como consecuencia, uno de ellos, Eusebio, terminará suicidándose.

Un análisis pormenorizado de la historia de Eusebio permite apreciar el modo paródico de intertextualidad con el discurso bíblico, que constituye un ejemplo de la teoría sobre la parodia elaborada por Lamborghini, de forma metódica, a lo largo de su extensa producción poética. En el caso de *Trento*, la apuesta es doblemente autorreflexiva pues, para articular una explicación sobre los recursos compositivos paródicos de la propia obra —ceñida a la relación modelo—texto que parodia—, se reitera la forma de una “Cancioncilla”, cargada de juegos conceptuales, que ya había aparecido tempranamente en el libro *El solicitante descolocado* (1971) y se reitera, con frecuencia, en varios libros del autor:

*como el que
observa ahí*

en el Modelo
ese "aire"
de parecido

como el que
observa
ese "aire" de
parecido
que no es
lo mismo

como el que
observa
ahí
lo mismo
 pero *parecido* (73)¹³.

De este modo, la reflexión aparece reduplicada, pues no sólo se apela a una instancia metadiscursiva (el propio texto que explica sus procedimientos) sino que, además, se retoma dicho planteo de otras obras previas del poeta. Así, la obra termina subrayando un gesto especular al tratar cuestiones de reescritura, donde se validan idénticos procedimientos para la intertextualidad literaria y para la reflexión sobre este mecanismo en los propios textos.

La teoría de la parodia que se articula en las apreciaciones metaliterarias de la obra de Lamborghini tiene consideraciones cercanas a las apreciaciones que Mijail M. Bajtín (“La épica y la novela” y *Problemas de la poética*) ensaya sobre el dialogismo¹⁴, en sus estudios dedicados a la novela. Especialmente en el texto que nos ocupa, es posible señalar estas coincidencias en el gesto irreverente que propicia el género novela, gracias a su visión cuestionadora, ya sea de los contextos de emergencia o de las tradiciones literarias en las que se inscribe cada obra, con la esperable delimitación de filiaciones reverenciadas y señalamientos desestimadores. Como puede apreciarse, la opción por la parodia funciona como un punto de articulación que, desde la intertextualidad, revisa críticamente ese conjunto selectivo de acuerdos previos que conformaban la tradición y comienzan a percibirse ya como perimidos o superables. Esta articulación empalma

13 El conector “pero”, que significativamente aparece subrayado en el original, expone la idea de recuperación con variaciones (que a veces mejoran los modelos) que caracteriza la noción de parodia en Lamborghini. Otra explicitación de esta forma de reescritura aparece en su *Odiseo confinado*, donde se cuenta el proceso de escritura paródica mediante una secuencia de comic (Lamborghini *Odiseo*: 45-79). Para ampliar el punto, en éste último texto, consultar: Carlos Hernán Sosa. También el poemario *La risa canalla (o la moral del bufón)* de Lamborghini redunda en autorreflexiones sobre parodia y reescritura.

14 Respecto de la importancia de la categoría de dialogismo, como antecedentes de los estudios dedicados a la reescritura literaria, es bueno recordar que Jesús Camarero considera que: “El origen del concepto de intertextualidad se encuentra en la obra de Bajtín (que empieza a publicar en 1919) y, concretamente, en la noción de “dialogismo”, analizada en obras como *Teoría y estética de la novela y Estética de la creación verbal*” (Camarero 27).

nuevamente la propuesta novelesca de *Trento* con la línea narrativa fundada por la escritura macedoniana.

Si volvemos sobre la caracterización de la figura de Eusebio de Cesarea en el texto, podremos acercarnos a otros aspectos del tratamiento que asume la reescritura paródica en el relato. Lo primero que debe destacarse, para poder seguir el hilo de resignificaciones que plantea nuestra obra, es que el personaje histórico tuvo una destacada participación en el anterior Concilio de Nicea; su recuperación en el de Trento, donde termina suicidándose, puede interpretarse como una hipérbole sobre la autofagocitación de los teólogos en el proceso de afirmación dogmática de la Iglesia. Muchos de los escritos paródicos del Eusebio lamborghiniano, que se transcriben en *Trento*, recuperan la escritura por versiones, otro tópico escriturario de Lamborghini¹⁵, donde un mismo texto se “repite” con pequeñas reformulaciones, poniendo bajo sospecha la capacidad de estabilizar los sentidos en la literatura.

Respecto de las consideraciones de la reescritura en *Trento*, debemos señalar, entonces, que conviven dos modos intertextuales de apariencia antitética: la parodia y la repetición. Ambos funcionan como hitos entre los cuales basculan las alternativas del “decir de otra manera”, de forma re-significada, que distingue a la parodia, y la ruptura de la aparente “imposibilidad” de la novedad, que restringiría a la repetición. Este último aspecto, el de la repetición, es uno de los aportes originales que el razonamiento sobre la parodia y las derivaciones de la recuperación del modelo asumen en Lamborghini, y sobre el cual la reflexión teórica omnipresente en sus textos no ha desarrollado una teoría de la repetición, al menos no con la misma conciencia y organicidad con que ha proyectado, de manera sostenida, la referida a la parodia.

La teoría de la originalidad de la repetición, que en algún punto podemos apreciar en la idea de «ese “aire” de parecido que no es lo mismo» que sustenta la escritura por “versiones”, permite nuevas recuperaciones intertextuales, diferentes a las que se retomaban a partir de la parodia como forma de reescritura literaria. En este sentido, resulta imposible no mencionar como posible hipotexto de estas derivaciones críticas el magisterio borgeano de “Pierre Menard, autor del Quijote” (1941). Puesto que, en el caso de *Trento*, se comparte la moraleja escrituraria de Borges, en cuyo relato se dictaminaba que los nuevos contextos de enunciación determinan un consecutivo forzamiento de nuevos sentidos. Esta potencia reveladora de las innovaciones contextuales de la emergencia de la literatura se impone más allá de la existencia de las variaciones textuales operadas en un mismo texto —que pueden no existir o “casi” no existir como en las “variaciones” lamborghinianas—; puesto que la novedad de los sentidos debe examinarse, en todo caso, a partir del remozado bagaje de significaciones que una recontextualizada experiencia de lectura nos puede aportar.

15 Para este punto consultar el excelente, y siempre sugestivo, trabajo de Ana Porrúa dedicado al poeta.

En esta obra, las variaciones escriturarias son ejercitadas por el personaje de Eusebio y funcionan, además, como ejemplo extremo de la imposibilidad de la fijación por la escritura del dogma teológico. Como miembro de las “Comisiones de Estudio y Análisis Teológico, especialmente en la Comisión abocada al misterio de la Santísima Trinidad” (130), Eusebio legó cuatro “Variaciones”, abocadas a debatir sobre cuatro conceptos –Cíclope, Ojo, Agua y Dios– que evidentemente se adscriben al poder divino e intentan aprehenderlo teológicamente. En estas “Variaciones”, a partir de los enrevesados juegos conceptuales, naufraga cualquier intento por dirimir axiomas teológicos. Como irónica presentación del último texto, Procopius aclara tratando de disculpar la desquiciada escritura de «Variaciones “Dios”»:

En esta última variación Eusebio había logrado con su sistema, llegar a Dios, aunque al precio de provocar la confusión de la propia divinidad y con esto la suya propia, lo que lo llevará a su fatal decisión [el suicidio].

Dios: -O Sol o Ojo o Ojo o Sol en lo neutro de mi agua en mi agua en lo que luce: lo neutro en lo que duda de mi duda en mi duda neutro: Ojo o Sol o Sol o Ojo: la duda de lo neutro en lo neutro de la duda: el agua neutra de mi agua: o Sol o Ojo o Sol de lo que luce en lo que luce: el agua duda en mi agua duda en mi duda (149; subrayado en el original).

Si los cuestionamientos a la Iglesia se instalan como una sospecha hacia la autoridad de la ortodoxia, el párrafo anterior puede entenderse como una caricatura de este discurso, en su vertiente mística, construida a partir de una exhibición de las posibilidades lúdicas del uso del lenguaje. Este convencimiento, a lo largo de la obra, no deja de advertirnos sobre la polifacética maleabilidad y la intrínseca validez literaria de cualquier uso discursivo; otra evidente prerrogativa del relato novelesco que, como contrapartida, insinúa con descaro la falibilidad de la escritura para cifrar verdades incuestionables.

La sátira anticlerical, en el marco del oxímoron sin duda carnavalesco que es la vida del Obispo Procopius –el teólogo herético y conspirador, paradigma de la lujuria conventual–, está presente como distanciamiento de las regulaciones corporativas de la Iglesia; ya sea en materia de cuestiones dogmáticas (por eso se entrecomilla el poder de Dios, se titubea sobre la virginidad de María o se promueve una versión esquizofrénica de la Santísima Trinidad), o en las lecturas impuestas por la institución para asumir determinadas circunstancias (como el celibato y el suicidio). Particular importancia tiene, como forma de invectiva al aparato coercitivo de la religión, el papel de la Inquisición, cuyo tratamiento en la obra no puede eludir una lectura burlesca, respetando uno de los preceptos literarios señeros de Lamborghini: “donde hay horror hay risa” (155). De esta manera, el jefe de la S.I. (Santa Inquisición), –sigla que inmediatamente recuerda

a las S.S., las tropas del ejército nazi—, se llama irónicamente Abraxas¹⁶, nombre que usaban los basilideanos, una secta gnóstica del siglo II, para referirse a la divinidad suprema que adoraban, y que, por supuesto, no coincide con el semblante del Dios cristiano que se está acondicionando durante el Concilio.

Los encuentros del protagonista con Calvino, Lutero y el Papa Pío IV, contribuyen también en este aprendizaje para la duda dogmática propuesta por *Trento*. El diálogo con el Sumo Pontífice, que Procopius transcribe, recuerda la experiencia de los cadáveres exquisitos surrealistas, pues es un muestrario de juegos intertextuales encaminados hacia el absurdo:

Pío IV: (*por lo bajo y con suma discreción*): Hay que saber cuidarse de los amores con adolescentes; y yo a él: existe la novela y existe la historia; y él a mí: la novela como la historia que podría haber sido; y yo a él: la historia como la novela que podría haber tenido lugar; y él a mí: Occidente está enfermo de materia e ironía; y yo a él: por cuatro gruesas de columnas rotas por una puta desdentada; y él a mí: ¿la pequeña prefiere tener orgasmos vaginales o de clítoris?; y yo a él: de clítoris; y él a mí: no duermo más de una hora por día; y yo a él: nada une más que el vicio; y el a mí: la economía de las grandes corporaciones es el Sistema; y yo a él: el mercado es el Dogma; y él a mí: la comicidad de nuestra cultura; y yo a él: la risisidad (151).

Atiborrado de guiños sobre autores y obras literarias, atravesado por la reescritura de refranes (“en cualquier momento salta la fiebre” y “madre hay una bola” [153]) y de frases bíblicas que ahora suenan maledicentes (como la de “dejad que los monaguillos vengan a mí” [153]), este intercambio verbal es una exhibición autorreflexiva sobre cómo ir “ensartando perlas como boñigas” (152); en una mezcolanza obscena de hostias y ventosidades, de milagros con jadeos, el diálogo eclesiástico deviene un ejemplo bizarro de la incomunicación.

Tal como lo devela *Trento*, casi parafraseando otro pensamiento borgeano sobre la cultura, el dogma cristiano parece reductible a la escritura; el valor revolucionario de la obra de Lamborghini opera justamente en ese develamiento profundo que desnuda los hilos de una usina escrituraria, amparada en el poder secular de la Iglesia. El mismo Procopius lo advierte muy cínicamente: “Nuestro Dogma condena como a una de las más peligrosas herejías al texto dislocante [...] Hoy por desgracia, ese tipo de escritura prolifera poniendo en muy serio riesgo la Escritura del Hilván que es la Escritura de Dios, el Supremo Escriba [...]” (157). Por ello, la transcripción de fragmentos de un libelo condenado, que Procopius lee con fruición, constituye un panfleto por la libertad escrituraria, en su sentido más intenso, emancipada de subyugaciones banales y rendida al delirio creador:

16 Existen otras acepciones del nombre Abraxas, que aceptan a su vez una lectura sarcástica, pues el término se empleó también para designar una divinidad pagana del panteón egipcio y para nombrar un tipo de piedra, en la cual los propios basilideanos, en clara actitud supersticiosa, grababan el nombre de la divinidad Abraxas para utilizarla como talismán.

Trabajad siempre frente a esa circulación y apoderaos de la carga de ese tráfico haciendo caso omiso al Dogma de la Hilación.

No hay sino el lance vuelto posibilidad, la palabra con su seca resonancia, el álbum de los recursos retóricos desflecado, la implícita mudez acariciada como un trofeo anterior.

Ese silencio tantas veces invocado en vano, ese silencio es oquedad de significación, bóveda boba de la autojustificación.

No hay que tener miedo a manchar la página, ningún miedo de manchar venenosamente el movimiento.

No manchan la página quienes construyen con sus criaturas sin espalda las únicas moradas del delirio.

Queda así en equilibrio: el texto en la página en blanco. Cuando, al fin de cuentas, el lenguaje se vuelve florido, cuando bastan unas páginas de redacción inflada, nosotros sacaremos la fuerza de las palabras no de los sentimientos (158).

— VI —

Cual maquinaria fragmentadora del lenguaje, *Trento* invita al juego de rastreo policial que permite hallar las innumerables reescrituras de textos literarios y géneros discursivos amalgamados con una desfachatez carnalesca donde se aproxima la enseñanza bíblica con el *Satiricón* y las disquisiciones dogmáticas con los avisos clasificados de oferta sexual¹⁷. La risa y su irreverencia para subvertir lo establecido en materia de regulaciones sociales, como estrategia de ataque y burla de protocolos y convenciones, se instaura así como primera divinidad, entronizada en esta fiesta de la palabra que el relato novelesco dispersa.

Las inscripciones ideológicas perceptibles en el texto, aspecto que desde las consideraciones teóricas de Pavel Medvedev (“Los elementos”) puede precisamente reconocerse en la selección de los géneros discursivos empleados, la tradición crítica recuperada con ellos, el direccionamiento que hacia los receptores se premoldea en la obra, se potencian gracias a la defensa de un discurso literario donde se consustancian la reflexión metadiscursiva con la relectura sociohistórica crítica y la percepción lúdica de la escritura. Lo que la teoría explícita de la parodia –y la insinuada teoría de la repetición– propone en Lamborghini, y *Trento* constituye aquí un ejemplo contundente de experimentación, es que no se puede teorizar sobre los procedimientos literarios, muchos menos sobre los mecanismos de la intertextualidad, sino desde la misma reescritura literaria; un convencimiento que, lejos de instaurarse como un discurso teórico y crítico autónomo, deviene un modo de autorreflexión discursiva constante y de auto-generación poética desbordada.

17 Es lo que ocurre en uno de los textos finales incorporados al libro, que escenifican el delirio agónico de Procopius (233), donde se acumulan palabras sin respetar las separaciones entre ellas, conformando una amalgama de letras donde puede entreverse una reescritura de los avisos de oferta sexual, comunes en los diarios.

Como en casi todos los textos de Lamborghini, *Trento* propone una lectura anticanónica de la tradición cultural de Occidente, en este caso desde la selección de un elemento –la Iglesia cristiana como institución– construye una poética contestataria del exceso. Frente al exceso de formalismo y restricción que significó el Concilio de Trento, como punto de inflexión de la institución que tras la Reforma debió ajustar los hilos dogmáticos para sofrenar los movimientos de la grey dispersa, la lectura herética y profana de Lamborghini propone el desmadre a partir del cuestionamiento autorizado de un sacerdote que en cuerpo y alma, en sus disquisiciones teológicas y en el libre manejo de su sexualidad, rechaza cualquier tipo de sujeción.

La estrategia de volver a contar la historia del Concilio de Trento, desde una perspectiva actualizada, que no se escandaliza de su ahistoricismo, y una estrategia de focalización en los márgenes (los de la prohibición moral transgredida, la sexualidad de un anciano en los bordes de su manejo corporal, la liberación de las barreras estamentales entre el Prelado que enseña religión a la criada, la democratización entre formas “cultas” y “populares”, etc.), termina por derruir las lecturas previas sobre el asunto e imponer esta reescritura bufonesca de la Historia, que con su pulsión hedonista y falsaria, arrincona y desautoriza, para siempre, las verdades doctrinarias.

Referencias bibliográficas

- Alonso, Rodolfo. “Antes y después de *Poesía Buenos Aires*”. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 7. Dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2009. 71-87.
- Bajtín, Mijaíl M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1994.
- . “La épica y la novela (Sobre una metodología de la investigación de la novela)”. *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Arte y Literatura, 1986. 513-554.
- . “El problema de los géneros discursivos”. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982. 248-293.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Basualdo, Gonzalo. «De bulbos, política y maquinaria erótica: *Trento* de Leónidas Lamborghini». *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento* 15 (2005). Web. 13 de octubre de 2010.
- Belvedere, Carlos. *Los Lamborghini. Ni “atípicos” ni “excéntricos”*. Buenos Aires: Colihue, 2000.
- Camarero, Jesús. *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos, 2008.
- Fondebrider, Jorge. “Treinta años de poesía argentina”. AAVV. *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas / Universidad de Buenos Aires, 2006. 7-43.

- Freidemberg, Daniel. "Escuchar decir nada (una vieja respuesta nunca enviada y después notas, notas de las notas y algo más)". AAVV. *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas / Universidad de Buenos Aires, 2006. 143-184.
- . "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman". *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10. Dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 1999. 183-212.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Lamborghini, Leónidas. *Carroña última forma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
- . *Encontrados en la basura*. Buenos Aires: Paradiso, 2006.
- . "El gauchesco como arte bufo". *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 2. Dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2003. 105-118.
- . *El jardín del poeta*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1999.
- . *El jugador, el juego*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- . *Mezcolanza. A modo de memoria*. Buenos Aires: Emecé, 2010.
- . *Odiseo confinado*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- . *La risa canalla (o la moral del bufón)*. Buenos Aires: Paradiso, 2004.
- . *Risa y tragedia en los poetas gauchescos. Hidalgo, Ascasubi, del Campo, Hernández*. Buenos Aires: Emecé, 2008.
- . *El solicitante descolocado*. Buenos Aires: Paradiso, 2008.
- . *Trento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.
- Medvedev, Pavel N. "Los elementos de la construcción artística". *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza, 1994. 207-224.
- Porrúa, Ana. *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.
- Sosa, Carlos Hernán. "Un *Odiseo confinado* en las reminiscencias literarias". *Hispanamérica. Revista de Literatura* 116 (2010): 3-14.

Fecha de recepción: 07/11/2010 / Fecha de aprobación: 31/05/2011