

Leónidas C. Lamborghini

# LAS PATAS EN LAS FUENTES

HIPÓTESIS Y DISCUSIONES 32 | ISSN 1514-5581

Cinco peronismos  
de Leónidas Lamborghini

Martín Servelli

EDITORIAL PERSPECTIVAS

**ILA** Instituto de Literatura Argentina



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras



Cinco peronismos de Leónidas Lamborghini

Martín Servelli



Cinco peronismos de Leónidas Lamborghini

Martín Servelli

Hipótesis y discusiones / 32

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

---

Decana Graciela Morgade	Secretaría Hacienda Marcela Lamelza	Consejo Editor Virginia Manzano, Flora Hilert; Marcelo Topuzian, María Marta García Negroni
Vicedecano Américo Cristófalo	Subsecretaría de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Fernando Rodríguez, Gustavo Daujotas; Hernán Inverso, Raúl Illescas
Secretaría Académica Sofía Thisted	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Matías Verdecchia, Jimena Pautasso; Grisel Azcuy, Silvia Gattafoni
Secretaría de Extensión Ivanna Petz	Subsecretario de Transferencia y Desarrollo Alejandro Valitutti	Rosa Gómez, Rosa Graciela Palmas; Sergio Castelo, Ayelén Suárez
Secretario de Posgrado Alberto Damiani	Subsecretaría de Cooperación Internacional Silvana Campanini	
Secretaría de Investigación Cecilia Pérez de Micou	Dirección de Imprenta Rosa Gómez	
Secretario General Jorge Gugliotta		

---

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Serie de revistas especializadas  
Colección Hipótesis y discusiones. Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas  
ISSN 1514-5581

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

Subsecretaría de Publicaciones  
Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina  
Tel.: 4432-0606 int. 213 - info.publicaciones@filo.uba.ar  
<http://publicaciones.filo.uba.ar>

# Índice

7	1. El Deseo
17	2. La percanta
21	3. El intérprete
29	4. El pueblo
35	5. El Bufón
43	Bibliografía



## 1. El Deseo

y alguna vez podré  
saciar mi deseo  
alguna vez  
de una sola vez

(El solicitante descolocado)

El Saboteador Arrepentido irrumpe solitario en la escena poética argentina en 1955, diez años después de otra aparición súbita, esta multitudinaria y en el escenario privilegiado de la Plaza de Mayo, que marcó un punto de inflexión en la historia política del país. De la iconografía de ese acontecimiento fundante del peronismo tomaría el nombre, con el correr de las reediciones y ampliaciones, el extenso poema que lo tiene por protagonista junto a El Solicitante Descolocado: *Las patas en las fuentes* (1965). Como los hombres de pantalón arremangado que refrescan sus pies en el primer plano de la simbólica fotografía, con la Casa Rosada como telón de fondo, ellos también son trabajadores aunque circunstancialmente desplazados del mundo laboral: “Desempleado / buscando ese mango hasta más no poder”, se lamenta el Solicitante; “En mi rostro está escrita la aceptada / renuncia” comenta a su turno el Saboteador, obrero textil promovido a gerente que pacta con la capataza, su amante, “destruir la fabricación occidental” para luego arrepentirse y des-arrepentirse, buscando en última instancia redimirse por la lucha. La primera parte del poema de Leónidas Lamborghini, publicada originalmente como *Al Público* (1957), presenta las dos voces perorando de contrapunto en un escenario circense frente a un público

variopinto.<sup>1</sup> ¿De qué hablan? De la marcha de la economía, de los problemas del trabajo. Hablan del modelo macro del país (“curvas económicas”, “descentralizar”, “inversiones extranjeras”, “salario real”, “poder adquisitivo”, “cotización”, “petróleo, industrias, agro”) al micro de la fábrica textil (“conflictos en la mano de obra”, “castigos sin indemnización”, “problemas de las mermas”, “el Costo”, “la estabilidad”, “el sueldo por convenios”, el “horario”), pasando por la alzas y bajas (sobre todo) de la economía doméstica: “En el rebusque / cada vez me pica más / el bagre”. Pero todo en medio de un discurso deshilvanado, “a la bartola” como se autodefine el texto mismo. El contexto fabril, en boca del Saboteador, y el de la desocupación, en la del Solicitante, dominan este comienzo abrumador de la obra poética de Lamborghini, que hace pie en el ámbito laboral (“Entonces me erguí / mitad empleado – mitad obrero / sólo como un monstruo sabría hacerlo”) para desplegarse, en la segunda parte de *Las patas en las fuentes*, hacia un universo eminentemente político.

Es evidente que el poema expresa un correlato del protagonismo creciente de la clase trabajadora en la sociedad argentina durante el período de 1943-1955, y pone en escena la complejidad social y política del legado peronista. No lo es, en cambio, que se constituya en portavoz de una clase, “hablando con la voz del ‘cabecita negra’, convirtiéndose en la expresión subjetiva del resentimiento

<sup>1</sup> La serie se inicia con *Saboteador arrepentido* (El Peligro Amarillo, 1955); ampliado con la introducción de la voz de “El solicitante descolocado” en *Al Público* (Ediciones Poesía Buenos Aires, 1957). Continúa con variantes y agregados en *Al Público. Diálogos I y II* (New Books Editions, 1960). Ya con el título de *Las patas en las fuentes* (Perspectivas, 1965) se reedita dos veces más a lo largo de la década del 60, para terminar formando parte de *El solicitante descolocado* (Ediciones de la Flor, 1971), junto a otros dos poemarios: *La estatua de la libertad* (Alba, 1967) y *Diez escenas del paciente* (1970). La última reedición de *El solicitante descolocado* (Paradiso, 2008) incluye variantes mínimas y el agregado de un cuarto apartado titulado “Ese mismo” con poemas procedentes de *La canción de Buenos Aires* (Ciudad, 1968). (Cito según la edición de *El solicitante descolocado*, Libros de Tierra Firme, 1989, que reproduce la de Ediciones de la Flor, 1971).

histórico de una clase alienada”, como propone Juan José Sebreli en el prólogo a la edición de 1965. Si la poética de Lamborghini tiende, desde este inicio medular, lazos con la gauchesca, a partir de la disposición dialógica de las voces en verso, las citas más o menos encubiertas del *Martín Fierro*, “esta guitarra cae ya / volcada de mi alma / su última nota / espera”, el tema del canto y, en un nivel más general, el uso letrado de la cultura popular, no ocurre otro tanto con la ficción enunciativa que define el género —habla un gaucho—, que en la analogía de Sebreli se traduciría como *habla un obrero*. Es comprensible la tentación de equiparar dos momentos históricos, “La expansión industrial del país y la transformación del lumpen en obrero —como antes el gaucho en peón de estancia” (Sebreli, 1965: 9-10), siendo que una lectura semejante encuentra fuertes puntos de apoyo en un gesto epocal, como observa certeramente Ana Porrúa: el del revisionismo histórico en la particular visión de Hernández Arregui, para quien el *Martín Fierro* encarna “el conflicto inconcluso del pueblo argentino contra la oligarquía”,<sup>2</sup> lectura que propicia un linaje de larga data para el proletariado industrial.

Pero no habla un obrero en *Las patas en las fuentes*, no hay tal artificio de subjetividad, ningún “yo lírico” sale íntegro del poema que, por el contrario, se dedica a minar la posible consolidación de una voz homogénea mediante la contaminación discursiva del fluir de la primera persona. Julio Schwartzman analiza la irrupción del habla del Estado y los aparatos de dominación desde el inicio del poema, “Me detengo un momento / por averiguación de antecedentes”, donde las fórmulas policiales de los edictos de control social frustran la intimidad anunciada por el primer verso, a la vez que la jerga estatal resulta expropiada para otros usos (poéticos) ajenos a su naturaleza específica (Schwartzman, 2000). Otro tanto puede decirse de las

<sup>2</sup> Citado en Ana Porrúa (2001: 148).

fórmulas burocráticas que expresan al Solicitante, “solicitud / detállame / el que suscribe / práctico en desorganizar”, de las consignas políticas de diverso signo que se filtran en su discurso (“governar es poblar”, “la tierra para quien la trabaja”, “la revolución no se detiene nunca”), o del complejo sistema de citas (del tango a las *Coplas* de Manrique) que construyen la voz alienada de los protagonistas: “Cómo se pianta la vida / cómo rezongan los años / cómo se viene la muerte / tan callando”.

No obstante, una voz poética intenta abrirse paso en la maraña discursiva por detrás de la persona dramática del Solicitante Descolocado, es la de la invocación a las musas de la primera estrofa (“vena mía poética susúrrame”), que recibirá una respuesta contundente: “tú no tienes voz propia”. Siguiendo esa sentencia, la segunda parte del poema propone, desde el inicio, una reflexión metapoética sobre el lugar de la poesía y su relación con la política mediante el contrapunto entre dos personajes, “la cabeza del juglar” y “el que estaba desde la barricada”, que se disputan alternativamente el control de la voz del Solicitante-poeta. El conflicto participa de un debate que fue la nota dominante del campo literario en el período de los sesenta/setenta: la conversión del escritor en “intelectual comprometido”, en un movimiento progresivo que según Claudia Gilman alcanza su “culminación cuantitativa” en los años sesenta, cuando “artistas y letrados se apropiaron del espacio público como tribuna desde la cual dirigirse a la sociedad”, convencidos de que podían y debían convertirse en agentes del cambio social” (2003: 59). Una ideología de la escritura y del poder de la palabra se perfila en los versos enunciados desde la barricada: “libre de la complicidad / con ‘lo poético’ / asome / tu duro estallido / de palabras / golpeando / rompe el mito / de que has nacido antes que nada / para expresar ‘lo bello’ / para decirlo ante todo / ‘bellamente’ / ¡Comienza a abandonar esos prejuicios!” La palabra-cascotazo, la palabra-estallido,

la palabra-golpe establecen el lugar de la política como parámetro de la legitimidad de la producción textual; la contrapropuesta no se hace esperar, dictada esta vez por la Cabeza del Juglar: “y debes desasirte / del contorno social”. El poema no defrauda las expectativas del primero y se encarama “en medio de un país / podrido por la injusticia”.

La primera edición con el título de *Las patas en las fuentes* es de 1965, aunque el poema se constituyó como un trabajo en progreso que se inició en 1955 y siguió modificándose hasta los últimos años de vida del poeta. El mismo autor se ha referido a la presión que la historia política del país ha ejercido sobre su escritura, y con voluntad didáctica ha señalado los pasajes del poema que se corresponden con las caídas del peronismo, del frondicismo, y la denominada resistencia peronista posterior al golpe del 55.<sup>3</sup> Un dato del texto, de carácter deportivo, permite ubicar el presente de la enunciación de la segunda parte: “era el año en que Boca Juniors / ganó su XVI estrella”, estamos en 1965, el Solicitante deambula por una ciudad anacrónica, vuelta hacia dos pasados, uno lejano vivido como edad de oro, y uno reciente, signado por la proscripción del peronismo y el carácter represivo de la Revolución Libertadora, donde se estanca el presente. Dos personajes antagónicos ingresan al poema: “los libertadores” (“y matan y persiguen y secuestran”) y los “adictos perseguidos / por los perseguidores / que son los / libertadores”. Las filiaciones de ambos personajes colectivos son explícitas y a lo largo del texto reciben atributos que hacen redundante la identificación: “el adicto cabeza / en la cabeza / tiene / económicamente libres /

<sup>3</sup> Véase Leónidas Lamborghini, “El poder de la parodia” ponencia presentada en el Encuentro “La historia y la política en la ficción argentina” organizado por la Universidad Nacional del Litoral en 1994 (reproducido en <http://www.literatura.org/Lamborghini/Solicitante2.html>). La transcripción completa de dicho encuentro fue publicada bajo el título *La historia y la política en la ficción argentina*, Santa Fe, Centro de Publicaciones Universidad del Litoral, 1995.

y socialmente justos / tiene y tiene / políticamente soberanos”, es decir, el tríptico doctrinario justicialista; frente a ellos “los bestias-libertadores”, “los des-libertadores”, “los —bestias—des!—des!”, con el prefijo de la privación y la negación resonando en el vacío. El itinerario por la ciudad depara un coro de voces representativas de una serie de hechos históricos que pautan el devenir político del peronismo desplazado del poder: “los destrozados / los mutilados” víctimas del bombardeo a la Plaza de Mayo; los fusilados en el basural de José León Suarez; “la mujer que va al frente” con la leyenda “CONINTES” (Comoción Interna del Estado) en el birrete, víctima del plan represivo aplicado durante el gobierno de Frondizi para contener un período de extrema agitación social; y la voz dominante de la revolución libertadora, parodiada en la figura del “Cívico Instructor” que pide confianza en el orden jurídico, las instituciones y la libertad, mientras le da manija a su máquina que “fabrica trenzas / toda clase de trampas / y estatutos”.

El pasado se impone al Solicitante como un tiempo irrecuperable pero que no se debe olvidar. El presente como “la hora del escarmiento / del suplicio”. El futuro se vislumbra, plagado de incertidumbre, en la pregunta por el sentido: “¿Pero es que aún / estaré a tiempo / de conocer el sentido?” Pero todo al unísono, embarullado y desjerarquizado. El discurso referido sistemáticamente por el Solicitante (¡Y hagamos antorchas / compañeros! / gritó la mujer que iba al frente”; “es la toma / del poder” / balbuceó el Buen Idiota”) termina alienando su voz, al punto que los enunciados proferidos directamente se autonomizan del personaje e impiden identificar la adscripción política de su discurso, cruzado en todas direcciones por todas las tendencias. Así la primera persona del plural que alienta el manoseo del cadáver (de Eva Perón), encerrado en el armario, vuelto a sacar, meado, puteado, vivo en última instancia, resume las tensiones de un discurso polifónico que ha cortado amarras con las

identidades subjetivas: “y metámoslo / en ese armario / encerrado / y ahora saquémoslo / y otra vez / bailando a su alrededor / meándolo / y puteándolo / que se seque / que se seque / ¿y ha muerto ya? / pero no muere el cadáver”. La ausencia de una instancia valorativa, de una voz ordenadora, constituye un rasgo destacado de la poética de Lamborghini, que pone todas las cartas sobre la mesa y deja al lector librado a su suerte y verdad: “el lenguaje / narrándose a sí mismo / protagonista de sí mismo / embrollándose a sí mismo / lleno de ruidos.”

Las “Diez escenas de paciente” que cierran la trilogía de *El solicitante descolocado* presentan al yo poético en “la casa llena de ruidos”. Ana Porrúa propone pensar la figura de la escucha como modelo de la escritura de Lamborghini: la escritura como escucha imaginaria de ciertas voces. Esta permeabilidad del discurso poético es la que permite el ingreso de una serie de materiales heterogéneos que van del remedo de la oralidad (el voseo, los refranes, las consignas y frases hechas) al discurso político, periodístico o científico (2001: 24-25). Así “la casa llena de ruidos”, como metáfora de la cocina poética, pareciera contener y confinar, con su aparición, el coro de voces al ostracismo. La primera persona, que se identifica hacia el final con el nombre del autor en conflictivo auto-reconocimiento, domina las diez escenas que postulan repetidamente la necesidad de recobrar el entendimiento, resumida en la imagen del hombre que desovilla.<sup>4</sup> La escena “5” es sintomática de todo un período de la historia política del peronismo. El yo poético declara haber escrito una carta a su “Líder”, “al retiro / en que medita / de años hace años”. La voluntad de entender cifrada en el hipnótico estribillo, “desovillo / desovillo / el ovillo”, se especifica en esta escena al

<sup>4</sup> “y lo que grito es que tienen que conocer / reconocer al poeta Lamporhini Leónidas T. / al gran poeta Lamborghuini Leópidas B. / al grandísimo poeta Lamborghini Leónidas C.” (1971: 141).

recibir un atributo inequívoco y trasladarse a la persona del líder: “Recobrar el entendimiento / del Poder / es su Tarea / —el camino que lleva— / mi Líder / en su retiro de años hace años”. El paciente (de paciencia) cita el contenido de su propia carta donde en tono casi imperativo o desesperado interroga a Juan Domingo Perón (sin nombrarlo) acerca de su retorno al poder: “necesito esa respuesta / me es absolutamente / necesaria”.

La escena trabaja con la situación del exilio de Perón, en la cual su palabra ya no puede ser pública (por la censura impuesta por la Revolución Libertadora) y se caracteriza por una circulación restringida. Sigal y Verón analizaron este fenómeno sin parangón en la historia contemporánea, el de un discurso político por correspondencia:

En situación de exilio, la palabra de Perón estalla en una multiplicidad de formas: instrucciones formuladas frente a coyunturas electorales, firmadas por Perón; delegados que son los depositarios personales de instrucciones o recomendaciones; libros y artículos publicados durante todo el período, fuera de país, [...], una copiosa correspondencia que Perón mantiene con determinadas personas [...]; mensajes grabados en cintas magnéticas; entrevistas con personajes de la política, periodistas o dirigentes gremiales a quienes recibe en su lugar de exilio y quienes reproducen después, por distintas vías, total o parcialmente, correcta o incorrectamente (pero, ¿cómo saberlo?) su contenido (2003: 107).

El discurso, fragmentario y múltiple, pareciera enervar la paciencia de la voz poética que le escribe a su líder: “En la casa llena de ruidos / he tratado de descifrar / pero no he descifrado nada”. Entonces la casa llena de ruidos es también la imagen de la recepción local de los mensajes que Perón no cesa de multiplicar, tanto como los canales de circulación, sus intermediarios y portavoces; situación que, como se

ha observado, le permitió una estratégica retención de una palabra definitiva y la posibilidad de mantener el poder a través de la emisión de órdenes cambiantes (Sigal y Verón, 2003: 118-119).

La espera paciente de las instrucciones del líder, “en el silencio de la protesta”, se torna, poco a poco, insostenible, “desovillando / aceleradamente ahora / al borde / un poco más / menos cuidadosamente”, hasta derivar, en la escena “10”, en la insurrección civil comandada por la voz poética que postula la utopía de la toma del poder: “y subimos al subte / a esa casa rosada donde está encerrado / el gobierno general / grita el niño / y entramos”.

De la detención inicial por averiguación de antecedentes a la movilización popular que preanuncia el retorno del peronismo al gobierno —“desbordando” es la sugestiva palabra que cierra el libro— se dibuja el ciclo de *El solicitante descolocado* que empieza pidiendo un trabajo y termina pidiéndolo todo. De eso se trata, en última instancia, de un deseante y su objeto: “el Poder a reconquistar / el retorno al Poder / que una vez se conquistó / y no debería volver a / perderse ya más”.



## 2. La percanta

Eduardo Romano, en su estudio *Sobre poesía popular argentina*, postula una línea de continuidad entre la poética del tango y la gauchesca:

Mi hipótesis principal es que la poética del tango heredó los presupuestos básicos de la poética gauchesca, que su articulación estética de lo narrativo con rasgos líricos y dramáticos, así como el compromiso decisivo con la lengua oral, se cumplieron en una clave sociocultural. He ahí el eje o columna vertebral de nuestra poesía popular, de enorme arraigo y continuidad a lo largo de un siglo y medio (1983: 42).

En la primera parte de su trabajo (“Poesía tradicional, poesía popular, poesía cultivada”), Romano rastrea los puentes entre las dos poéticas así como los vínculos que, a partir de la década del 20, se establecen entre la poesía del tango y diversas poéticas. La “marea de vida suburbana con que sacude el tango a la gran urbe y a sus intelectuales” es relevada en sus flujos y reflujos, de los boedistas y martinfierristas a la generación poética del 60 y su redescubrimiento del tango canción. Cierta comunidad de rasgos en algunos de los poetas que comienzan a producir hacia 1960 permiten encuadrar

a Leónidas Lamborghini en el proceso descrito por el crítico: el retorno a un discurso coloquial, atento a las modalidades del habla, la consecuente preocupación por lo cotidiano, las técnicas de yuxtaposición o de collage, la actitud crítica, el recurso a la ironía, el sarcasmo y el humor corrosivo.

De 1960 es justamente el diálogo en verso entre El Letrista Proscrito y El Letrista del Sesquicentenario, que apareció primeramente integrado a las voces del Solicitante y el Saboteador en la serie de publicaciones que deriva en *Las patas en las fuentes*, para terminar independizándose con el título de “Payada” en el libro *Partitas* (1972). Más allá del título y la disposición de las voces, no hay elementos que reenvíen a la poesía gauchesca, exceptuando quizás el tono sentencioso que adopta El Letrista del Sesquicentenario. El tango es el género en el que se apoya el poema, principalmente para desarrollar el tópico del hombre abandonado por la mujer (“mujer, mujer querida, / me dijo chau, me dijo / que se iba”). Valdría entonces decir que la conexión del poema con la gauchesca se establece indirectamente a partir de la mediación del tango como poética, siguiendo la hipótesis formulada por Romano: “[...] el tango debe a la gauchesca el modelo de una manera de hablar desde los protagonistas populares y en torno a circunstancias planteadas siempre —o casi siempre— como escenas en que confluyen rasgos líricos, épicos (en el sentido de narrativos) y dramáticos” (1983: 100).

Una primera observación, por obvia, no deja de ser relevante: los dos personajes involucrados en el contrapunto son *letristas*, término habitual para designar a los autores de letras de tango que remite al género cultivado por las voces poéticas: “tango, / de bolas melancólicas”.<sup>5</sup> La sinécdoque (por *hombres melancólicos*),

<sup>5</sup> “[...] el factor decisivo que debe tenerse en cuenta al referirse al 60, es el redescubrimiento

no exenta de sarcasmo (por *bolas tristes*), anticipa desde la primera estrofa el uso desviado que hará Lamborghini del tema del amor desdichado, que inaugurara Pascual Contursi con “Mi noche triste” en 1917.<sup>6</sup> Como el amurado que llora abandonado por su querida, El Letrista Proscrito transita la senda del patetismo y la sensiblería melodramática tanguera, aunque algunos versos aislados rompen violentamente el esperable campo semántico. A la mención del “fondo monetario internacional” en la primera estrofa se suma una analogía impensada: “Ella se fue / sólo quedé / *Patria* en remate / llorando” (subrayado mío). La relación del amurado con la Patria (“en remate”, “en fraude”, “en ruinas”, “en mierda, colonia”) se intensifica en los versos siguientes, que apelan al interlocutor mediante un nosotros inclusivo que bien puede referirse a los trabajadores, a los argentinos o a los peronistas, (“nos burlan compañero, nos engañan, / nos desocupan, nos maniobran.”, y más adelante, “nos venden compañero / nos liquidan, nos reprimen.”), colectivos plurales que Perón supo homologar en su discurso. El deslizamiento del colectivo al singular correspondiente —“Patria”— no resulta entonces inadecuado a la luz de la posición enunciativa que construye el poema: Nosotros, los amurados, somos la Patria entera, abandonada tras el golpe de estado de 1955. El giro político del tema sentimental se completa con la cita de la marcha peronista en tiempo pasado, “qué grande eras / cuánto valías / mi general // quedamos sin su amor / que nos juró / temblequeando y sin / fe / la vida rota // Gran Conductor / eras primer”, para terminar de construir la

---

de los poetas del tango. Homero Manzi, Enrique Santos Discépolo, Celedonio Flores, Cátulo Castillo, Homero Expósito y Enrique Cadícamo dejaron de ser considerados meros letristas, como se los juzgaba peyorativamente hasta entonces.” (Salas, 1975: 28). Citado por Eduardo Romano (1983: 83).

<sup>6</sup> “Percanta que me amuraste / en lo mejor de mi vida / dejándome al alma herida / y espina en el corazón, / sabiendo que te quería, / que vos eras mi alegría / y mi sueño abrasador; / para mí ya no hay consuelo / y por eso me encurdelo / pa’ olvidarme de tu amor.” (Romano, 1993: 30).

figura del abandono apelando a dos matrices discursivas inescindibles del fenómeno peronista: la doctrinaria y la sentimental.<sup>7</sup>

Si la equiparación de Perón con la mina infiel que realiza el Letrista Proscrito se entronca con el uso literario revulsivo del imaginario peronista (de “El simulacro” a “Evita vive en cada hotel organizado”), las intervenciones del Letrista del Sesquicentenario se desenvuelven, por el contrario, por los andariveles de un discurso llano y directo que remite a la asunción de la resistencia como modo de acción política: “poder sin par, cojón / del adentro, / que es reaccionar”; “señal y don / de rebelión / y aún en desigual / luchar”. El tono de reconvencción (“Y de qué vale / decí, / quejarse / y recordar / el pasado mejor / si no lo superás, / lo traicionás”), el llamamiento a una toma de conciencia, el foco en la coyuntura política, derivan en una explícita exhortación a la acción, que, a partir del prólogo de John William Cooke con que circuló una edición mimeografiada de *La Payada* en 1966, puede conectarse con la línea de pensamiento del primer delegado de Perón en el exilio, orientada por esta misma exigencia general: actuar.<sup>8</sup> Exigencia formulada, en el caso del Letrista del Sesquicentenario, con el apremio de un telegrama en lugar de una dilatada correspondencia: “urgente / liquidar / orden caduco”.

<sup>7</sup> Concluye Martín Prieto, sobre este cruce de campos semánticos diversos y antagónicos, que “por un lado lo público (la política, el empleo, Perón) y, por el otro, lo privado y lo íntimo (el amor, el abandono, la pena) refuerzan el sentido político del poema y a su vez lo eyectan de la convención del poema político en la que el dolor es siempre plural (de una clase social, de un partido, de una fracción, de una nación) y lo convierte en íntimo.” (2006: 385).

<sup>8</sup> Véase la carta de Cooke a Perón del 28 de agosto de 1957, que incluye el extenso “Informe y Plan de Acción” en cuyos aspectos operativos figuran los siguientes apartados que cito a modo ilustrativo: “1. Una exigencia general: Actuar”; “2. Cómo impulsar al Movimiento a la acción”; “3. Cómo organizarnos en la acción”; “4. Las fuerzas que se encontrarán en la acción. Insurrección y política insurreccional.” (Goldar, 1985).

### 3. El intérprete

No es en el recurso a la cadencia tanguera de las voces de la “Payada” donde Lamborghini vehiculiza su apuesta más extrema en el cruce del tango con su poética, sino en la fragmentación deformante y minimalista de las reescrituras de las letras de Discépolo,<sup>9</sup> de igual modo, no es la inserción de consignas políticas en *Las patas en las fuentes* la que radicaliza sus procedimientos de escritura, en el cruce con la discursividad política, sino la reescritura de un texto canónico del peronismo que inaugura este procedimiento definatorio en la producción poética del autor.

“Eva Perón en la hoguera” (*Partitas*, 1972) reescribe *La razón de mi vida*, la autobiografía de Eva Perón publicada en 1951, partiendo de la materia prima lingüística de este texto y procediendo por corte y montaje de palabras y sintagmas mínimos. Cada una de las palabras del poema reproduce otra idéntica del texto, pero el efecto de la recombinación produce nuevos sentidos que establecen un contrapunto con su fuente. En el capítulo de la autobiografía “Mi día maravilloso” leemos:

---

<sup>9</sup> Véase Verme y 11 reescrituras de Discépolo (1988).

A esta clase de hombres pertenecía el hombre que yo encontré.  
En mi país lo que estaba por hacer era nada menos que una  
Revolución.

Cuando la “cosa por hacer” es una Revolución entonces el grupo  
de hombres capaces de recorrer ese camino hasta el fin se reduce  
a veces al extremo de desaparecer (1952: 33).

El apartado 4 del poema de Lamborghini reescribe este capítulo:  
“un día hay: / un maravilloso: / [...] / en todas las vidas hay: lo por  
hacer. la cosa.” Un nuevo significante surge del recorte del poema  
que emprende un recorrido propio, independizado del modelo: “un  
camino nuevo: lo por hacer. la cosa por.”. “La cosa por” es el sintag-  
ma que pasa a referir la Revolución como una asignatura siempre  
pendiente, el poema asimila los materiales tomados del texto de Eva  
Perón y los devuelve en la forma de una interpelación crítica.<sup>10</sup> La  
reescritura selecciona, corta, pega, redistribuye y reitera ese acotado  
universo léxico que se impone como material de trabajo (un libro  
de poco más de 300 páginas en la clásica edición de Peuser). Son  
operaciones de permutación, combinación y variación.

Eva Perón no escribió (sola) *La razón de mi vida*. Su primer (co)autor  
fue el periodista español Manuel Penella de Silva. En declaraciones  
formuladas a la revista *Primera Plana*, glosadas en la biografía de  
Marysa Navarro, narró el origen de la relación escrituraria:

Penella explicó que se acercó a Evita por intermedio de Benito Llabí,  
ministro argentino en Berna, para proponerle una idea que había

<sup>10</sup> Observa Victoria Cóccharo que la exaltación de la pasión revolucionaria de Eva, en el poema, remite al contexto político de su escritura, signado por el rescate y lectura del discurso peronista desde los movimientos revolucionarios de izquierda: “Entonces, otro quiebre que podemos advertir al interpretar los procedimientos de reescritura de Lamborghini, es la diferenciación entre el discurso de izquierda que está detrás de “Eva Perón en la hoguera” y el discurso conservador de *La razón...*” (2012).

pensado presentar anteriormente a otra mujer excepcional, Eleanor Roosevelt. En un régimen parlamentario, pensaba Penella, una de las dos cámaras legislativas debería estar compuesta por mujeres. Después de muchas dilaciones consiguió hablar con Evita y le ofreció hacerle una entrevista en la cual le atribuiría esta idea. Acordaron sin embargo que él escribiría un libro como si fuera Evita, pues ella se entusiasmó con este último proyecto” (Navarro, 1994: 339-349).

Según el periodista español pasaron muchas horas juntos, él la seguía en sus actividades diarias y luego discutían lo que él escribía. Tuvieron importantes diferencias durante el proceso de escritura y finalmente intervino Perón, que se opuso a las ideas expresadas en el libro y una vez terminado el manuscrito se lo entregó a dos estrechos colaboradores para que lo revisen y corrijan.<sup>11</sup> La obra publicada en octubre de 1951 guarda poca relación con la escrita por Penella, según afirma Marysa Navarro en su biografía. No obstante Eva Perón la reivindicó como suya y en el último capítulo de *La razón de mi vida* leemos:

Aquí veo ahora a mi lado verdaderas pilas de papel fatigado por mi letra grande...y creo que ha llegado el momento de terminar. Leo las primeras páginas...y voy repasando todo lo que he escrito (1952: 316).

Las pistas complejizan la génesis de escritura, ya que *La razón...* contiene párrafos, frases y expresiones que aparecen también en los discursos de Eva Perón, lo que tampoco es índice de una filiación directa. En definitiva, Eva Perón nos llega construida como un

<sup>11</sup> Estos son el Dr. Raúl Mendé, que ocupó distintos cargos como funcionario de gobierno, y, lo que resulta más interesante, fue autor del segundo plan quinquenal, de un libro titulado *Doctrina peronista del estado* (1947) reeditado como *El justicialismo, Doctrina y realidad peronista* (1950) con prólogo del mismo Perón, y de una obra de teatro *El baldío* llevada al cine en 1952; y Armando Méndez San Martín, quien fuera Ministro de Educación de la segunda presidencia de Perón.

entramado de discursos y representaciones, del cual no escapa ni siquiera su autobiografía, cuya escritura torna literal la figura borghesiana del peronismo como irrealidad: “tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva” (Borges, 1974: 789). Reescribir *La razón de mi vida* implica, por lo tanto, darle continuidad a la naturaleza híbrida de su voz autoral, seguir desarrollando el texto, continuar la tarea de Penella de Silva, Eva Perón, Raúl Mendé y otros, pero con propósitos disímiles.

La sintaxis trunca que instaura el poema como procedimiento central (“lo vi desde. / un momento hay”, “un momento: en que / el encuentro: en que”, “lo monótono sin. / el paisaje sin./ Lo definitivo que parece sin:”), junto a la puntuación desquiciada (“una gota cayendo. sobre. contra. cien años de: la injusticia / de un siglo. océano. un. la raza explotadora. contra.”) son dos elementos que remiten a un tartamudeo, un balbuceo opuesto a esa sintaxis estereotipada hasta el cliché de *La razón de mi vida*. El mismo Lamborghini invita a leer, en ese verso quebrado irregular, el síntoma del sobreesfuerzo en el que la voz emerge desde una situación de asfixia.<sup>12</sup>

Si sus autores proyectaron el sentido unívoco de un texto estatal, “obra en co-autoría, escritura real del Estado” como lo define Horacio González (2007a: 169), si el estado fijó su lectura como texto oficial para los cursos de educación cívica en la provincia de Buenos Aires, si declaró por ley del Congreso la obligatoriedad de esa secuencia de palabras para todos los institutos de enseñanza estatales, Lamborghini propone la deconstrucción de esa combinatoria verbal, o lo que él mismo denomina “el juego del entendimiento” y “el entendimiento de este juego” según describe su propia poética de la reescritura en un breve texto en prosa llamado “El combinador”

<sup>12</sup> “El poder de la parodia”, *op.cit.*

(1975: 48). No se trata de la parodia como imitación burlesca sino como distorsión: la deformación y alteración del original que produce el juego combinatorio de las palabras. Distorsión que asimila, respecto de *La razón de mi vida*, el manoseo de las palabras que está en la concepción misma de esta autobiografía y lo *devuelve multiplicado*. El resultado obtenido es de otra índole, de acuerdo con la propuesta del autor: “liberar por la reescritura toda la potencia revolucionaria que el estereotipo encorsetaba” (1996: 17). El entendimiento del juego radica en dejar que las palabras se reagrupen: “como ellas deseen o revelen desear agruparse” (1975: 48). En estos nuevos conglomerados el tema se descifra a partir de sus palabras-clave. El juego puede prolongarse *ad-infinitum*, los elementos ubicándose intercambiadamente sin anclar en punto alguno, obedeciendo a las leyes del puro juego combinatorio.

En el delirio pronominal con que se abre el poema (“por él. / a él. / para él./ al cóndor él si no fuese por él / a él.”), el cóndor y el gorrión retoman las palabras clave de la conocida figura simbólico-alegórica con que Eva Perón definió su relación con el General Perón. Pero el deseo de las palabras parece manifestarse más que nada en el desborde pronominal del Prólogo de *La razón...* que reescribe:

Por eso ni mi vida ni mi corazón me pertenecen y nada de todo lo que soy o tengo es mío. Todo lo que soy, todo lo que tengo, todo lo que pienso y todo lo que siento es de Perón (1952: 10).

Es ese límite de la concordancia sintáctica el que detecta y exaspera Lamborghini: “de mí a él”, “él hasta mí”, “mi todo a su todo”. La parodia entendida como relación de contraste y semejanza con el modelo, como un balanceo constante que va del poema a su parodia y revierte de nuevo sobre el poema focalizando nuevas zonas de sentido.

Hay un ritmo poético que proviene del modelo mismo, de esa serie de repeticiones que se suceden en la autobiografía como una letanía una plegaria o un rezo: “Si vuelo más alto es por él. Si ando entre las cumbres, es por él. Si a veces toco casi el cielo con mis alas, es por él”; “él culto y yo sencilla; él, enorme, y yo pequeña; él maestro, y yo, alumna: él, la figura y yo la sombra.”. Por momentos la prosa del libro imita el fraseo de una oración religiosa: “Si, este es el hombre. Es el hombre de mi pueblo. Nadie puede compararse a él”.<sup>13</sup> Esta particular inclinación de la prosa de Eva Perón puede remitirse a su antecedente oral, es decir a los discursos que puntualmente coinciden, según Marysa Navarro, con pasajes de la escritura autobiográfica. Horacio González se refiere a esta circularidad que se establece entre oralidad y escritura, la de un texto surgido de una voz que acepta la mediación de un texto para, a su vez, inspirarse en él:

Circularidad que de algún modo recrea el mito de la continuidad absoluta entre voz y texto, a un tiempo que relativiza bruscamente el dilema de la autoría, desplazándola del autor originario hacia el (o la) que lo asume con su propio pathos personal. Por eso, *La razón de mi vida*, aún sin haber sido escrita por Evita, “es” de Evita (2007a: 171).

Pero entonces también es de quien pueda asumirlo con su pathos personal, tal como lo hace Leónidas Lamborghini. Virando la entonación del modelo a un ritmo tajante, el poema produce una suerte de liberación de la voz, la asunción de un poder oculto enmascarado en el relato autobiográfico, cuyo pecado original, como señala Gusdorf, es el de la coherencia lógica y la racionalización (1991: 15).

<sup>13</sup> Señala Miguel Dalmaroni que el poema “desnuda también la sacrílega proximidad de la devoción peronista con el texto litúrgico: ‘Por cristo, con Él y en Él, a ti, Dios, Padre omnipotente, en la unidad del Espíritu Santo, todo honor y toda gloria...’ (subrayado nuestro). El poema de Lamborghini conserva para sí la dimensión religiosa del original reescrito no solo para insistir sobre el sabido carácter blasfematorio de la liturgia peronista, sino sobre todo para saberle y subrayar su politeísmo pagano (...)” (2004: 74-75).

Donde Eva Perón describe las obras de su Fundación, los detalles de sus hogares de albergue, las mesas del comedor con manteles alegres y cordiales donde nunca faltan las flores, las paredes agradables y coloridas de los cuartos, la vajilla digna, la ropa del color que a cada quien le gusta, sin uniformes, para que sus descamisados se sientan mejor que en su casa, el poeta descubre el gesto demiúrgico: “Las paredes deben ser: nacen. / las mesas deben ser: nacen. / las vajillas deben ser: nacen. / las ropas deben ser: nacen. / los dormitorios deben ser: nacen. / las flores deben ser: nacen.”

Una nueva autobiografía, tan ficcional como cualquier otra, surge del poema “Eva Perón en la hoguera”. Lamborghini realiza, mediante su arte combinatorio, el tropo con que Paul de Man define a la autobiografía: la prosopopeya, esto es, “la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o sin voz, por la cual se le confiere el poder de la palabra” (1991: 116).

También la Juventud Peronista recurrió, por los mismos años, a los textos y discursos de Eva Perón fundamentalmente a través de las citas directas de su libro *Historia del Peronismo*, tal como enseñan Sigal y Verón en su análisis del semanario *El Descamisado*. Pero podría pensarse, en este caso, una relación inversa a la postulada para el poema de Lamborghini. La recuperación de la figura de Eva Perón constituye un intento de apropiarse de su posición enunciativa (tal la hipótesis de los autores de *Perón o muerte*), es decir, convertirse en portavoces del pueblo manteniéndose leales a la palabra de Perón. Así el don de la palabra se transfiere a la JP, “reencarnación de Eva Perón”, invirtiendo el sentido de la prosopopeya. De la cita a la reescritura se delinea entonces la diferencia entre resucitar en otro cuerpo y hacer hablar a la muerta.

*Partitas* es un término musical que designa una pieza instrumental compuesta por una serie de variaciones (como una suite) y también

cada una de las variaciones de esa pieza. Son recursos análogos a los del jazz los que Lamborghini pone en práctica en sus reescrituras. Según relata en una entrevista, escribió “Eva Perón en la Hoguera” después de escuchar durante un año una *jam session* donde los músicos improvisan alternativamente sobre la base melódica y armónica de un estándar (Fondebrider, 1995: 163).

Un intérprete es en esencia un ejecutante, alguien que actúa el material ante él con el fin de darle vida inteligible. Esto dice George Steiner y lo ejemplifica con un actor que interpreta a un personaje teatral, un músico que recrea una partitura, o un estudiante que recita un poema o memoriza un texto; pero también tiene en mente a Virgilio leyendo a Homero o Dante leyendo a Virgilio. Cuando el artista incorpora, distorsiona, fragmenta, transmuta motivos, pasajes, configuraciones representativas y formales, produce un tipo de comprensión única, desprovista de metatextos: “sus lecturas son puestas en acto de significados y valores elegidos, no son los de un examen externo” (Steiner, 1992: 19). Aquí radica el mayor valor de “Eva Perón en la hoguera”: la *interpretación* política bajo la presión de la puesta en acto poética.

## 4. El pueblo

el nombre de la identidad: vértigo

el nombre de la identidad: abismo. y eco del eco.

(El riseñor)

El Decreto-ley 4161, del 5 de marzo de 1956, firmado por Pedro Eugenio Aramburu y Francisco Rojas prohibió el uso de “imágenes, símbolos, signos, expresiones significativas, doctrinas artículos y obras artísticas” del peronismo.<sup>14</sup> Específicamente señaló un conjunto de palabras (“el nombre propio del presidente depuesto, el de sus parientes”, “peronismo”, “peronista”, “justicialismo”, “justicialista”, “tercera posición”), composiciones musicales (“Marcha de los muchachos peronistas” y “Evita Capitana”), fechas significativas y discursos del presidente depuesto y su esposa que quedaban extirpados del conjunto de enunciados susceptibles de ser proferidos públicamente. La contracara de la prohibición fue el efecto de sacralización de la palabra ausente. Pero el poder de la palabra no es una marca excluyente del período del exilio, sino que constituye uno de los rasgos preeminentes del fenómeno peronista. Horacio González observa en la construcción discursiva del peronismo de los primeros períodos presidenciales “un tejido de sentencias educacionales y ciertos evangelismos sociales de gran potencial aforístico”

<sup>14</sup> *Boletín oficial de la República Argentina. Primera sección*, año LXIV, n° 18.107, Buenos aires, viernes 9 de marzo de 1956.

y afirma sobre el poder de la palabra de Perón: “Perón tenía una lengua proliferante, conquistadora. Surgía de la multiplicación de las citas y de la posibilidad de conminar subrepticamente a ser, a su vez, citadas” (2007b: 17, 35).

Con un registro panfletario e hiperbólico, Martínez Estrada reconoció la cualidad sobresaliente de la oratoria de Perón:

La fuerza de catequesis más poderosa del peronismo, repito, fue la oratoria de Perón. Más que su presencia arrogante, su voz misteriosa, surgida del diabólico altoparlante de la radio en todos los lugares del país. La palabra en su función mágica primigenia, la del *fiat*, como la utilizaron Mussolini e Hitler, reemplazada la calidad por la cantidad, fue irrigada por los altoparlantes en todo el ámbito del país. Le favoreció como excipiente su poderosa y persuasiva voz (1956: 236).

Y en la misma vena poética, Borges se refirió en “L'illusion comique” a “los métodos de la propaganda comercial y de la *littérature pour concierges*” aplicados al gobierno de la república: “[La dictadura] dictó nombres y consignas al pueblo, con la tenacidad que usan las empresas para imponer navajas, cigarrillos o máquinas de lavar” (1955: 9). Tres años antes de este texto, que celebraba el fin de la pesadilla peronista para su autor, el general Eisenhower alcanzaba la presidencia de los Estados Unidos con un lema de campaña que Roman Jakobson (1975) tomaría prestado para ejemplificar la función poética de la comunicación verbal: “I like Ike”. Borges reconocía tempranamente en el slogan político la comunidad de rasgos con la lengua publicitaria, relación que el enfoque lingüístico estableció mediante el análisis de la concentración de recursos formales y la tendencia hacia el mensaje. Reducida a su mínima expresión, la función poética de la expresión peronista encontró en la repetición

ritual del apellido del líder su economía ideal. De ahí que los golpistas hayan intentado el borramiento del nombre y de los signos identitarios con la convicción de que la realidad es también un efecto de las palabras.

Precisamente el nombre de Perón y el colectivo “peronistas” son los elementos elididos en la reescritura de la “Marcha de los muchachos peronistas”, que publica Lamborghini en 1975 como parte de un extenso poema subdividido en cinco apartados que lleva por título “En el camino su (una epopeya de la identidad)” (1975: 7-29). A despecho del carácter épico del subtítulo, el héroe es un alienado que no se reconoce y vaga por la ciudad hablando solo. El apartado 2, “en el camino su”, trabaja específicamente con la materia verbal de la Marcha. Ya el título, reiterado y variado sin cesar, rompe la sintaxis del modelo (“Imitemos el ejemplo / de ese varón argentino / y siguiendo su camino / gritemos de corazón/ ¡Viva Perón! / ¡Viva Perón!”) y deja al pronombre posesivo vuelto hacia un vacío que la voz poética sólo puede completar mediante la aliteración, que agrupa los significantes con criterio propio: “en el camino su y siguiendo: sin cesar. y salgo y entro. y / siguiendo. su.” En torno de un sonido se perfilan los contornos de un sentido, que surge de los contrastes con el modelo: ya no *siguiendo su camino*, sino en el camino y siguiendo, saliendo y entrando; ya no *un grito de corazón* sino un susurro: “susúrrame: —lo que está unido. / susúrrame: —lo que está entero. y”. Esta última apelación —casi una imploración— a una tácita segunda persona pone en entredicho la existencia misma de ese colectivo singular unificado (según la Marcha) por los principios sociales establecidos por el gobierno peronista: el pueblo. Lo que está entero y unido permanece innominado (tercer elemento ausente) en el poema, y un término ajeno al modelo amalgama el sentido de la constelación de palabras: “*la identidad*. susúrrame” (subrayado mío).

La interrogación del extraviado, que se repite a modo de estribillo en el primer apartado (“y quién soy /y dónde estoy se pregunta.”) se extiende en el segundo hasta abarcar una serie de términos que la Marcha presenta con carácter aseverativo, para re-presentarlos bajo la forma de una interpelación: “cuál es el camino”, “lo que se combate”, “lo que se es”, “lo que se sueña que es” y “la realidad que es”.<sup>15</sup>

Un ensayo de respuesta (pesimista) puede leerse en el apartado 4, titulado “oíd lo que se oye”, que reescribe la letra del Himno Nacional Argentino a partir de las dos imágenes auditivas de su primera estrofa: “oíd: el ruido de lo roto en el trono de la identidad”. De nuevo “la identidad que se rompe” es el centro de sentido sobre el cual se despliega el poema.<sup>16</sup> Ruido, como sonido inarticulado, contrapuesto a un lenguaje susceptible de articular la identidad perdida: “oímos en el ruido el ruido.” En el verso donde las dos reescrituras se intersectan, “oíd lo que se oye: en el camino su oíd la salud rota”, la indagación de los símbolos identitarios del peronismo se cruza con la de los símbolos patrios, aunque el canto dislocado de la identidad peronista tampoco se resuelve en ese nivel superior que sería el canto de la identidad argentina. Colectivos que Perón pretendió conciliar a su regreso del exilio, en la mentada reformulación del eslogan consagrado en la época

<sup>15</sup> Anoto la estrofa de la Marcha que reelaboran las dos últimas citas por ser menos difundida: “Porque la Argentina grande / con que San Martín soñó / es la realidad efectiva / que debemos a Perón”. ([www.jdperon.gov.ar](http://www.jdperon.gov.ar))

<sup>16</sup> Para Gerardo Jorge, el eje central de la poética de las reescrituras pasa por la metamorfosis y descomposición de las identidades preestablecidas. Este crítico agrupa el heterogéneo corpus de textos “fuente” que utiliza Lamborghini en dos grandes conjuntos: el de los que constituyen “pirámides” del arte poético (Quevedo, Góngora, Garcilaso, Keats, entre muchos otros), y el de los que conllevan discursos de fuerte peso identitario. En ambos casos, el procedimiento de reescritura ataca las coagulaciones identitarias: “Conspira contra el acabado formal ‘maestro’ de las obras, contra el mensaje estabilizado de los ‘himnos’: apuesta siempre por dejar la materia reverberando, en conflicto. Así esboza una nueva imagen, monstruosa, para lo identitario.” (2011: 120).

institucional del peronismo, al abandonar el modo antagónico de delimitación de lealtades: “para un argentino no debe haber nada mejor que otro argentino”.

La historia se encargará de desmentir el deber ser postulado. En el último apartado de la *epopeya*, la búsqueda del héroe alienado enfrenta el dramático final del recorrido: “eco y abismo y vértigo” resumen la falta de respuestas ante un período de posiciones políticas irreconciliables que ya comenzó a asomarse a su propio precipicio.



## 5. El Bufón

Leónidas Lamborghini escribe la pieza teatral *Perón en Caracas* en las postrimerías de la década menemista. Una breve nota introductoria, fechada en septiembre de 1998, conecta el texto con otro emblemático del autor, “Eva Perón en la hoguera”, escrito veinticinco años atrás, y con el presente de la enunciación, a través de la pregunta retórica que cierra la nota: “¿Acaso, según opinión mayoritaria en nuestros días, la culpa de todo no la tiene Perón?” (1999).

La única escena de la obra transcurre el 14 de septiembre de 1956, en el ambiente de un departamento en Caracas. El personaje de Perón en el exilio venezolano es un sexagenario deteriorado y enfermo de prostatitis, que monologa frente a una platea invisible, poseído alternativamente por la ira y la indignación, el cinismo y la ironía. Grita, tiembla, declama, camina de un lado a otro, se sienta, ríe a carcajadas, se entusiasma, se desahoga, alucina. Reflexiona sobre el pasado reciente y el presente de la Argentina bajo la dictadura de la Revolución Libertadora. En camiseta y calzoncillos, recita versos del *Martín Fierro* mientras tira puñaladas al aire, o imita a Jesucristo en la cruz, en un trance místico-peronista. En el medio de los desvaríos y las iluminaciones tipea una carta

para John William Cooke, en la que planifica las acciones de la resistencia. La pieza termina con la interrupción del público de la platea, que al grito de *¡Fuera! ¡Puto! ¡Arcaico! ¡Degenerado! ¡Fantasmón!* y otros calificativos por el estilo lo arrincona en las sombras.

*Perón en Caracas* postula una lectura del peronismo como una formidable bufonada. El Perón que “gritaba ‘fuego’ y avanzaba él mismo, decidido y tenaz” en *La razón de mi vida* recula ante el mordisco de un durazno en el departamento de Caracas: “...estoy decidido a darles guerra yo solo desde acá... a enfrentarlos desde acá y a embrollarlos en su propio juego... pero... es curioso... no lo estoy a comerme este durazno y a afrontar una cagadera...” dice el bufón de Perón. Del fuego de la revolución al fuego intestinal se dibuja la parábola que conecta las voces de Eva y el General interpretadas por la voz poética y la voz dramática.

De Martín Fierro, el personaje que Lamborghini supo leer también como un bufón ciclotímico que “se envalentona y ‘arruga’, alternativamente”, toma el Perón de Caracas las muecas clownescas; del poema de Hernández, la potencia política del arte bufo. De ahí que el personaje de Perón pueda invocar alternadamente la razón maquiavélica de Vizcacha, el gesto desafiante de Fierro, o las traicioneras palabras de Cruz: “Pienso que leer así el *Martín Fierro*, como una formidable bufonada, es entenderlo mejor. Y entendernos mejor. Estamos marcados por su efecto distorsivo” (1985). También leer el peronismo como una formidable bufonada, es entenderlo y entendernos mejor. Es por eso que el personaje de Perón asume el discurso del otro, de esa platea que aguarda agazapada y acechante 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*.

El filósofo esloveno Mladen Dolar, en su trabajo dedicado a la voz, definió la “voz autoritaria” como aquella que suplanta la letra de la ley:

Es muy revelador que todos los fenómenos del totalitarismo tiendan a depender abrumadoramente de la voz, que en un *quid pro quo* tiende a reemplazar a la autoridad de la letra, o a poner su validez en cuestión. La voz que aparece como ilimitada y desatada, es decir, no atada por la letra, la voz como fuente y palanca inmediata de violencia (2007:138).

El molesto estribillo de la Marcha, sonando incansable por los alto-parlantes de las esquinas, que interrumpía el concierto de Alban Berg que escuchaba Julio Cortázar en la intimidad de su departamento, o el maléfico hechizo de la voz del líder multiplicándose en los aparatos de radio, que enardecía a Martínez Estrada, ofrecen dos testimonios de la omnipresencia sonora del régimen peronista tal como la experimentaron dos de sus detractores.<sup>17</sup> El ejemplo que suministra Dolar es el del “Gran dictador” de Chaplin que en su discurso de apertura utiliza un idioma inexistente, con todos los ingredientes del alemán (incluyendo algunas palabras absurdas identificables), pero incomprensible, de manera tal que es la voz y su teatro lo que se aísla como el rasgo esencial del dictador. El discurso no es más que una coreografía y una puesta en escena de la voz. Es también el teatro de la voz de Perón lo que pone en escena la pieza de Lamborghini. Las numerosas acotaciones intentan precisar el tono exacto y hasta sus manifestaciones fuera del habla: “jocoso”, “irónico”, “zumbón”, “campechano”, “socarrón”, “íntimo”, “despaciioso”, “travieso”. A cada momento “tose y carraspea”. El sonido en off indicado en otras acotaciones reviste el mismo carácter caótico y alienante señalado por

<sup>17</sup> Véase González Bermejo (1978) y Ezequiel Martínez Estrada (1956).

Cortázar, con la salvedad de que es el mismo Perón el que lo sufre en el departamento que ocupa en la segunda etapa de su exilio forzoso. El texto mismo proporciona la interpretación de esta anacrónica ubicuidad sonora como alucinaciones auditivas. Con lo cual la obra se apropia de una imagen cultural representativa con que la clase media porteña percibió al ‘cabecita negra’ en las zonas limítrofes de su grupo: el ruido (Avellaneda, 1983: 109). Dice la acotación más significativa en este sentido:

En off se escuchan silbatos estridentes, bombos que atruenan y fragmentos de la marcha peronista: es un pandemónium sonoro en el que nada armoniza, un caos de ruidos y chirridos, de disonancias que superan el límite de los soportable...[...] La barahúnda de ruidos que se escuchan en off pretenden ser una metáfora auditiva del “monstruo”.

La metáfora, entonces, de otra metáfora difundida por Bustos Domecq en otro clásico de la literatura antiperonista, “La fiesta del monstruo”, es índice de la propuesta de la obra, que pretende encarnar los juicios críticos y las imágenes culturales condenatorias bajo la forma alucinante y pesadillesca en que fueron concebidos. Así también lo refiere una de las acotaciones de *Perón en Caracas*:

Es como si se despertara de su dormitar 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.

En el número de *Sur* que celebra el golpe del ‘55, Borges publica “L'illusion comique”, un artículo donde postula el carácter ficcional y escénico del peronismo: el manejo político de los procedimientos del drama y el melodrama, la proliferación de simulacros

y representaciones. También Martínez Estrada, en el ensayo citado más arriba, destacó en Perón el arte del actor, que hace sentir y hasta ver lo que está fingiendo: “No se ve en el actor al actor mismo —afirma— sino al personaje que representa” (1956: 236).

De igual modo, en la presentación del personaje que precede a la obra teatral se 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 que interactúa 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?” 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 lenguaje que lo posee. El desfile de razones, de interpretaciones, de alocuciones que profiere incontinente, o que le salen de la boca como ovejas del corral, se asemejan a esa forma enfática del discursar amoroso que Barthes definió como *locuela*: “el flujo de palabras a través del cual el sujeto argumenta incansablemente en su cabeza los efectos de una herida o las consecuencias de una conducta” (1998: 171).

Dice el enamorado de Barthes: “Tomo un papel; soy *el que va a llorar*; y este papel lo represento ante mí y *me hace llorar*: soy ante mí mi propio teatro.” Dice el personaje Perón: “¿Soy acaso mi propio bufón?”

La locuela es una máquina que se alimenta de sí misma, el sujeto no puede impedirse pensar ni hablar, es una locura del lenguaje. Reemplazando *amoroso* por *político* la sentencia de Barthes quedaría así: Enrollo, devano, tramo el historial político y recomienzo. Así Perón baraja sus motes sopesándolos (Tirano Prófugo, Tirano

Sangriento, estadista, revolucionario, demagogo); ironiza sobre su postura política (“¿Fascista o Socialista?”); maquina el regreso; entra en pánico y alucina la persecución de sus partidarios; putea a los asesinos; se angustia y tiene miedo de enfermarse; comenta con cinismo las cartas y sus múltiples directivas contradictorias; repasa la expoliación de los derechos de los trabajadores y los objetivos de la dictadura; se convence del triunfo de la voluntad en la lucha política; reniega de la soledad y los errores; llora por el cadáver de Eva Perón; organiza la resistencia; maldice la hueca parla de los políticos; explica didáctico el problema argentino a un visitante imaginario: enrolla, devana, trama y recomienza.

El zigzagueo ideológico, la falta de principios y el cinismo que caracterizan al personaje en esta fiebre discursiva y teatral confirman la relación que mantiene con otro personaje literario, el Astrólogo de *Los siete locos*, planteada a partir del epígrafe de la obra que reproduce la famosa cita de la “ensalada rusa”<sup>18</sup>. Casi en los mismos términos el personaje de Lamborghini propone: “—Se las jugaré con la incertidumbre...: por la izquierda... por la derecha... por el centro...” Cita que reenvía, asimismo, al presente de la escritura, 1998, que solo la clave bufonesca permite inteligir.

*Perón en Caracas* está dedicada “A la memoria de mi amigo John William Cooke”, de hecho, cita parte de la correspondencia Perón-Cooke en algunos tramos del monólogo desquiciado. Pero no se trata, como en el uso poético de *La razón de mi vida*, de liberar una voz y potenciar su poder oculto. La palabra epistolar de Perón resulta corroída por los comentarios privados que por lo bajo reponen

<sup>18</sup> “—¿Qué es lo que se opone aquí en la Argentina para que exista también una sociedad secreta que alcance tanto poderío como aquella allá? Y le hablo a usted con franqueza. No sé si nuestra sociedad será bolchevique o fascista. A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalada rusa que ni Dios la entienda” (Arlt, 1997: 184).

un pensamiento ambiguo y cínico. Después de redactar la carta al “querido compañero y amigo” mira hacia la platea y comenta: “... hay que asegurarse...los hombres no son ni malos ni buenos, pero en función de conducirlos es mejor pensar que son... malos...” En este sentido, la obra puede pensarse como una puesta en escena de las profundas diferencias que fueron distanciando al líder del movimiento de su delegado en el exilio: Perón empecinado en una indefinición constante, Cooke, forzando una redefinición del peronismo como movimiento de liberación nacional de extrema izquierda. Ernesto Goldar caracterizó la segunda parte de este intercambio epistolar, que se inició en 1966 y finalizó casi diez años después, como un diálogo imposible: “Cooke casi sin receptor, monologando dramáticamente” (1985: 10). La contracara de esta imagen la ofrece la pieza teatral, donde los roles se invierten y es Perón quien monologa dramáticamente, como un payaso, un clown, una parodia de sí mismo que encarna, como el cuchillero-bufón de Hernández, “lo que es el eje de la historia de los argentinos: la frustración, la derrota” (Lamborghini, 1985). La risa ladina del bufón es el antídoto contra el engaño pergeñado desde el poder.



## ○ Bibliografía

---

- » Arlt, R. (1997). *Obras*, T.1. Buenos Aires. Losada.
- » Avellaneda, A. (1983). *El habla de la ideología*. Buenos Aires, Sudamericana.
- » Barthes, R. (1998). *Fragments de un discurso amoroso*. México, Siglo XXI.
- » Borges, J. L. (1955). “L’illusion comique”, *Sur*, 237, Noviembre - Diciembre, pp. 9-10.
- » Borges, J. L. (1974). “El simulacro”, *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé.
- » Cóccaro, V. (2012). “La razón de mi vida y ‘Eva Perón en la hoguera’: entre el relato y la voz”, *Babel* (en línea), 26, URL: <<http://journals.openedition.org/babel/2578>>, (consultado el 23 de julio de 2018).
- » Dalmaroni, M. (2004). *La palabra justa. Literatura crítica y memoria en Argentina, 1960-2002*. Mar del Plata / Santiago de Chile, Melusina / RIL.
- » De Man, P. (1991). “La autobiografía como desfiguración”, en AA.VV, *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, *Anthropos*, 29, pp. 113-118.
- » Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires, Manantial.
- » Freindemberg, D. (1999). “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman”, en *Historia crítica de la literatura argentina, La irrupción de la crítica*, Jitrik, N. y Cella, S. (directores), v. 10. Buenos Aires, Emecé.
- » Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Goldar, E. (1985). *John William Cooke y el peronismo revolucionario*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

- » González, H. (2007a). “Misticismo y folletín. El caso de *La razón de mi vida*”, en Guillermo Korn (comp.), *El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*. Buenos Aires, Paradiso.
- » González, H. (2007b). *Perón. Reflejos de una vida*. Buenos Aires, Colihue.
- » González Bermejo, E. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, Edhasa.
- » Gusdorf, G. (1991). “Condiciones y límites de la autobiografía”, en AA.VV., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Anthropos*, 29, pp. 9-18.
- » Jakobson, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral.
- » Jorge, G. (2011). “Leónidas Lamborghini o el juego de la vida”, en Leónidas Lamborghini, *El genio de nuestra raza: las reescrituras de Leónidas Lamborghini*. Buenos Aires, Ediciones Stanton.
- » Lamborghini, L. (1955). *Saboteador arrepentido*. Buenos Aires, El peli-gro amarillo.
- » Lamborghini, L. (1957). *Al público*. Buenos Aires, Poesía Buenos Aires.
- » Lamborghini, L. (1965). *Las patas en las fuentes*. Buenos Aires, Perspectivas.
- » Lamborghini, L. (1972). *Partitas*. Buenos Aires, Corregidor.
- » Lamborghini, L. (1975). *El riseñor*. Buenos Aires, Marano – Barramedi.
- » Lamborghini, L. (1985). “El gauchesco como arte bufo”, *Tiempo Argentino*, 23 de junio.
- » Lamborghini, L. (1988). *Verme y 11 reescrituras de Discépolo*. Buenos Aires, Sudamericana.
- » Lamborghini, L. (1989). *El solicitante descolocado*. Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- » Lamborghini, L. (1995). “Leónidas Lamborghini. Las pretensiones son enormes; los resultados deformes” en Fondebrider, J. (comp.),

*Conversaciones con la poesía argentina*. Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

- » Lamborghini, L. (1996). “Nada que ver con la belleza”, entrevista de D.G. Helder para *Diario de poesía*, 38, invierno.
- » Lamborghini, L. (1999). *Perón en Caracas*. Buenos Aires, Folios Ediciones.
- » Martínez Estrada, E. (1956). *¿Qué es esto? Catilinaria*. Buenos Aires, Lautaro.
- » Navarro, M. (1994). *Evita*. Buenos Aires, Planeta.
- » Porrúa, A. (2001). *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- » Prieto, M. (2006). “Los poemas políticos de Leónidas Lamborghini”, en *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus.
- » Romano, E. (1983). *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- » Romano, E. (1993). (coord. y prólogo) *Las letras del tango: antología cronológica, 1900- 1980*. Rosario, Fundación Ross.
- » Salas, H. (1975). *Generación poética del 60*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- » Schwartzman, J. (2000). “Poética y política en Leónidas Lamborghini”, ponencia presentada en el XXII Congreso Internacional de LASA, Miami, 16 al 18 de Marzo.
- » Sebrelí, J. J. (1965). “Prólogo” a Leónidas Lamborghini, *Las patas en las fuentes*. Buenos Aires, Perspectivas.
- » Sigal, S. y Verón, E. (2003). *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires, Eudeba.
- » Steiner, G. (1992). *Presencias Reales*. Barcelona, Destino.





El peronismo, como el deseo de un retorno siempre postergado; como el abandono de una mina infiel; como una voz entrecortada que emerge desde la asfixia; como una comunidad que busca su identidad en el vacío; y finalmente, como un bufón ciclótico. Los cinco recorridos que propone este ensayo por los textos poéticos y dramáticos de Leónidas Lamborghini indagan los vínculos entre poesía y política, que definen la impronta de uno de los poetas argentinos fundamentales del siglo XX. La complejidad compositiva y los materiales populares se combinan para dar forma a una obra única que no cesa de resignificarse y que hoy, en tiempos de defección, nos interpela más que nunca.

**ILA** : Instituto de Literatura Argentina



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras