

# Los usos de la tradición de Leopoldo Marechal y Leónidas Lamborghini: peronismo e identidad nacional

Dana Guisasola

([danaguisasola@gmail.com](mailto:danaguisasola@gmail.com))

VICTORIA UNIVERSITY OF WELLINGTON

## Resumen

Borges afirma que, dado su lugar periférico, Latinoamérica puede apropiarse con irreverencia de la tradición occidental. Este artículo revisará dos modos de apropiación coherentes con dos contextos históricos: Marechal construye una tradición propia, mientras que Lamborghini camina sobre sus ruinas y denuncia su carácter de construcción hegemónica.

## Abstract

Borges affirms that, given its peripheral position, Latin America can irreverently appropriate the Western literary tradition. This article will examine two forms of appropriation that coincide with two different historical contexts: Marechal constructs a national tradition embedded in Western culture, whereas Lamborghini condemns it for its hegemonic nature.

## Palabras clave

Tradición  
Peronismo  
Leopoldo Marechal  
Leónidas Lamborghini

## Key words

Tradition  
Peronism  
Leopoldo Marechal  
Leónidas Lamborghini

*AnMal Electrónica* 43 (2017)  
ISSN 1697-4239

Jorge Luis Borges afirma, en su ensayo «El escritor argentino y la tradición», que la tradición literaria argentina es la de toda la cultura occidental, en tanto nuestra cultura se alinea dentro de ese ámbito. Los argentinos actuamos dentro de esta cultura, sostiene Borges, pero al mismo tiempo ocupamos una posición periférica dentro de ella. Este es el motivo por el cual la literatura argentina, y la latinoamericana en general, puede manejar la tradición occidental con una irreverencia que habrá de tener consecuencias afortunadas. Esta hipótesis permite

pensar la relación entre la literatura argentina y la occidental en términos de uso: Ludmer define a la categoría de uso como una condición instrumental, de servicio. Este trabajo apunta a revisar dos apropiaciones disímiles de esa tradición, dos formas de construir un uso propio, irreverente, de la cultura occidental, en dos contextos históricos particulares y diversos.

LEOPOLDO MARECHAL: *ADÁN BUENOSAYRES*,  
Y UN INSERTARSE EN LA TRADICIÓN

Si consideramos que la obra de arte es, en términos adornianos, heterónoma y que, por lo tanto, plasma el impacto de sus condiciones de producción, es importante en este punto recordar la militancia de Marechal dentro del peronismo, su rol como intelectual orgánico. *Adán Buenosayres* se publica por primera vez en 1948, poco tiempo después del 17 de octubre que proyecta la figura de Perón a un espacio central. La obra dará cuenta de la apuesta por parte del autor por la posibilidad de una utopía futura. También, en su voluntad unitiva –que, como veremos, caracteriza su uso de la tradición– puede leerse el espíritu de síntesis que caracterizó al primer peronismo, que configuró un discurso que pretendía resolver la oposición entre el socialismo y el nacionalismo, posiciones hasta entonces encontradas.

El texto cuenta con siete secciones. En las primeras cinco, se narran en tercera persona las peripecias de Adán Buenosayres entre un jueves y un domingo de Pascuas. La sexta parte del libro, denominada «el cuaderno de tapas azules» y la séptima, «viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia», funcionan como apéndices. Quien habla en los últimos dos apartados es el propio Adán, en primera persona: el primero es un texto de su autoría, el segundo, el relato de una experiencia vivida junto a sus compañeros.

En este vasto tejido intertextual se resemantizan elementos de la tradición universal. Marechal bebe de fuentes diversas: la tradición grecorromana clásica, el *dolce stil nuovo* italiano, *La Divina Comedia*, Quevedo, Joyce, pero también la figura de Santos Vega, el criollismo y el culto al coraje borgeano y el tango, entre otros, serán algunos de los hilos que conformarán esa inmensa red intertextual.

De esta manera, Adán sale de la pensión en la que vive y se cruza con Polifemo, el mendigo ciego que extiende «una mano ciclópea debajo de cuya piel se ramificaban los gruesos arroyos de su sangre» en la puerta de la iglesia. Poco después se encontrará con Cloto, quien retoma «el huso y el vellón de lana que había dejado en el umbral (y) continuó la tarea febrilmente. Sus dedos ágiles apretaban la hebra y hacían girar el huso» (1967: 92). Así, entre otros personajes similares, el cíclope homérico deviene mendigo ciego, la más joven de las moiras, anciana que teje en el zaguán. Hay, en este gesto, un uso irreverente de la tradición clásica, una apropiación en clave paródica de ese patrimonio: luego de la lectura, la parodia opera como una forma de reescritura.

También el texto completo puede entenderse como una reescritura del Ulises joyceano, a su vez reescritura de *La odisea* homérica. (No deja de ser significativa, en este caso, el uso irreverente que el irlandés, en posición periférica con respecto a Inglaterra, hace del texto clásico). En este punto, Jitrik observa que el Joyce que inspiró a Marechal es el de una posición distinta frente a su material. Lo que el crítico destaca del trabajo de Marechal es su inteligente comprensión de lo que debía hacerse en el momento. Acepta que el narrador, queriendo apropiarse de una nueva manera de ver, a veces se apropió de lo visto, pero en esto el crítico ve un gesto de ingenuidad y no de mala fe. Lo destacable, dirá Jitrik, es la libertad con la que el autor se ha comportado frente a sus materiales, la libertad, precisamente, de usar irreverentemente la tradición.

El «Cuaderno de tapas azules» establece estrechas filiaciones con el *dolce stil nuovo*. La búsqueda del absoluto es el motivo principal de la escritura. El destinatario de sus páginas es Solveig Amundsen, personaje en quien el protagonista construye a su *donna angelicata*:

Y en ese punto el alma se pregunta cuál será su círculo entre círculos y su danza entre danzas; y como no se da respuesta ni la recibe de los otros, inicia su jornada de tribulación; porque su duda es grande y creciente su soledad. En ese conflicto se halló la mía, y en él permaneció hasta que le fue revelado su norte verdadero en la figura de Aquella por quien escribo estas páginas. Y quiero declararme con exactitud mayor en lo que a dicho estado del alma se refiere, con la esperanza de que mi relato, si algún día se publica, sea consuelo y sostén de los que siguen las veredas de Amor. Porque de amor es la carne de mi prosa, y del color del amor se tiñe su vestido (1967: 363).

Así, se observan las vinculaciones entre el texto marechaliano y el *dolce stil nuovo*: la *donna* es quien acompaña al alma extraviada al absoluto, el amor enaltece a quien ama y a su prosa.

También se observa un tratamiento paródico del malevaje, mitificado por Borges en textos como «Hombre de la esquina rosada» (*Historia universal de la infamia*, 1935) o «El sur» (*Ficciones*, 1944), ambos anteriores a la publicación del *Adán*, aunque Borges continúa el tratamiento de este tema a lo largo de toda su obra (*El informe de Brodie*, 1970). En el velorio de Juan Robles, Marechal construye tres personajes malevos: el malevo Di Pascquo, Flores y el pesado Rivera. El gesto paródico culmina cuando, ante la ofensa de Tesler, Rivera no intenta apuñalarlo, lo que sería habitual en una pelea de malevos. La puñalada se convierte, en el *Adán*, en un zapatillazo:

Visto lo cual el pesado Rivera, sin decir ni mu, ejecutó la siguiente maniobra: dio algunos pasos hasta ubicarse frente al indómito israelita; detuvo allí la marcha; cruzó su pierna derecha sobre su muslo izquierdo; se descalzó de una zapatilla; la levantó en el aire y descargó sobre Tesler un concienzudo, parsimonioso y frío zapatillazo. Después giró sobre sus talones y recuperó, no sólo su asiento, sino también su actitud meditativa (1967: 239).

Además, es interesante observar el apellido de «Di Pascquo», que convierte al compadrito (convertido por Borges en «mito nacional») con un apellido italiano, inmigrante.

El trabajo de relevamiento de las relaciones que *Adán Buenosayres* establece con la tradición occidental —y con lo que un sector consideraba la tradición nacional— son múltiples y plurales, los revisados son solamente algunos ejemplos de un material mucho más vasto y significativo. Sin embargo, creo que podemos, en este punto, conjeturar algunas líneas de análisis.

Se observa en Marechal una búsqueda de equilibrio entre opuestos, un intento de síntesis entre el pasado y el presente, lo propio y lo ajeno, lo central y lo periférico. Hay, además, un uso de la tradición occidental y un afán unitivo: Marechal apunta a abrir la literatura nacional a la cultura occidental toda, y conformar un producto nacional que congregue tradiciones diversas. En el apropiarse de la tradición universal y reescribirla, existe, también, una afirmación de lo propio; el intelectual apunta a establecer lo nacional como una continuidad necesaria de la

cultura occidental, y en este gesto hay una apuesta por insertarse dentro de este corpus. Habría, entonces, un sentido de pertenencia legítima: la tradición occidental, como sostiene Borges, nos pertenece, y es desde nuestro lugar periférico que podemos usarla, instrumentalmente, para consolidar una identidad propia. Lo universal, desde este punto de vista, sería una proyección de lo local.

Al asumir la continuidad de una tradición, el autor de *Adán Buenosayres* recupera el gesto de Echeverría; su mirada estrábica pone un ojo en Europa, centro cultural occidental por excelencia, y otro en lo propio. Es evidente la búsqueda de síntesis: introduce, así, la idea de que es precisamente esta síntesis —entre Santos Vega y Homero, entre Cloto y el malevaje— la que define la identidad local. Ese cruce es una metáfora de la cultura argentina, pero también un intento de alistarse dentro de una tradición mayor. Existe, en 1948, con la creencia de una utopía futura, un intento de insertarse en una tradición. Se pierde de vista, a veces, que detrás de este gesto hay una fe en esa tradición, una valoración positiva: el escritor argentino debe, entonces, apropiarse de lo extranjero para introducir lo propio en lo universal, elaborar una síntesis entre estas dos tradiciones. Marechal cree que definir una tradición propia es posible.

#### LEÓNIDAS LAMBORGHINI: *EL SOLICITANTE DESCOLOCADO, LAS REESCRITURAS* Y UN ESTALLIDO DE LA TRADICIÓN COMO MODELO HEGEMÓNICO

Leónidas Lamborghini es un poeta nacido en Buenos Aires en 1927, ciudad en la que falleció en 2009. Este trabajo apunta a relevar los usos de la tradición en dos de sus textos, *El solicitante descolocado* y *Las reescrituras*. Lamborghini escribe más tarde que Marechal; *El solicitante descolocado* fue publicado en 1971, bajo la presidencia de facto de Alejandro Agustín Lanusse, mientras que *Las reescrituras*, de 1996, se inscribe dentro de la década menemista. La utopía, en Lamborghini, ya no está en el futuro: quedó atrás en el pasado del peronismo («Las patas en las fuentes»). Ya no hay síntesis posible, sólo quedan las ruinas. Ambos contextos de producción son diversos pero dan cuenta de un proceso de crisis (primordialmente política, en el caso del gobierno militar, y socioeconómica, dentro del modelo neoliberal). Lamborghini pisa sobre los escombros de la tradición en un contexto histórico que invita a habitar la ruina. Será, entonces, diferente su actitud con

respecto al uso de la tradición, será otra –menos optimista– su colocación como intelectual.

*El solicitante descolocado*, de 1971, es el producto de una reelaboración de tres textos anteriores: *Las patas en las fuentes*, de 1966, *La estatua de la libertad*, de 1968 y *Diez escenas del paciente*, de 1970. En una nota introductoria breve, el propio Lamborghini sostiene que *El solicitante descolocado* es una lectura de estos tres textos anteriores, a los que aúna bajo el rótulo de «un solo y único poema». Así, a partir de esta instrucción de lectura, configura un modo de leer. En este único poema se observará, dirá el autor, la realidad política de la Argentina y Latinoamérica.

*El solicitante descolocado* es una reelaboración, una lectura, una reescritura de otros textos. En este punto se observa el uso que el autor hace de la tradición, configurada –en este texto– por elementos diversos a los que utiliza Marechal. Si, como sostiene Piglia, «para un escritor la memoria es la tradición» (1991:61), los fragmentos que constituyen la tradición de Lamborghini serán diversos. En *Las reescrituras*, de 1996, se verán otros mecanismos de apropiación de la tradición.

La reescritura es, de hecho, un dispositivo recurrente en *El solicitante descolocado*. Uno de los textos que es reescrito y que configura esa memoria identitaria será *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh:

En el basural  
éste es el lugar  
de las maravillas  
donde casi ninguno  
se salvó  
de que lo liberaran  
  
cuando llegó  
el camión  
con ellos que no querían  
ser liberados  
  
«por favor  
no nos liberen»

– Esto fue  
antes de la descarga  
cuando la orden  
de bajar  
fue obedecida

dijo el que se salvó para contarlo

entonces  
– ¡Corran! ¡Corran!  
dijeron los libertadores

cada uno  
detrás de su máscara  
de libertador

– ¡Corran! ¡Corran!

«y cuando bajamos  
empezaron a tirar  
y cuando tiran  
empezamos a caer»

«y es de noche  
pero no la de Atenas  
y yo toda la noche  
las tinieblas  
arrastrándome  
por el basural»

«después una descarga  
con un hilo de vida  
que me dieron  
por muerto»  
«pero los demás  
casi todos los demás  
allí  
sobre el basural

sangre de lo mejor  
goteando  
derramada en lo podrido  
en lo fétido»  
«y cuando el camión  
se fue  
sentí la bala

clavada en mi garganta»  
«toda la noche –pero no la de Atenas–  
arrastrándome  
por el basural».  
(1989: 85-87)

Al hacer propio este texto, como parte de una tradición literaria que se ubica en el cruce entre literatura, historia y política, Lamborghini distorsiona el texto original y, por lo tanto, produce un valor extra en ese apropiarse. Hay, además, una negación de la supremacía del original frente a la copia en este gesto, un modo de cuestionamiento que, como analizaremos más adelante, atraviesa su concepción de uso de la tradición. Si Marechal usa la tradición occidental para insertarse en un lugar de síntesis, Lamborghini apuntará a cuestionar este corpus, a exaltar el ámbito del simulacro a partir del cuestionamiento de la categoría de «texto original».

También recurre otro tipo de intertextualidades en el fragmento citado. Dentro de la reescritura, puede visualizarse asimismo una relectura de la tradición nacional: el tango se mezcla, configura con la reescritura de Walsh (pero también de la Historia) un pastiche. «Noche de Atenas» es un tango con letra y música de Horacio Pettorossi. El diálogo con el tango se observa asimismo en Marechal (1989: 17):

Una primavera me sorprende  
y el mover de este pueblo.  
El ruido se hizo carne y habitó entre nosotros:  
Yo, el ubicuo gerente  
devine popular:

coordino y distribuyo los trabajos  
tomo y obligo.



En «Tomo y obligo», tango con letra de Manuel Romero, se hace referencia a la traición de una mujer. El saboteador arrepentido, quien toma la voz en esta estrofa, conjura de hecho una traición contra la empresa en la que trabaja, traición que, en un principio, toma la forma de un complot con una mujer: Maruska. Así, hay un uso de lo que se ha institucionalizado como tradición nacional: también factible de fragmentación y reescritura, Lamborghini señala con su gesto una filiación y una ruptura. Los cruces intertextuales con el tango son variados y diversos, y se observa en el hecho de que lo recorte como parte de su «memoria-tradición» para la construcción de su poesía una intención de cuestionar las fronteras entre lo alto y lo bajo.

El cruce entre cultura popular y alta cultura es, a veces, menos sutil. El tango «Cómo se pianta la vida» se mezcla con las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique. Así, ambos textos configuran una estrofa híbrida, en la que el «cómo se pasa la vida» de Manrique se transfigura:

Cómo se pianta la vida  
cómo rezongan los años  
cómo se viene la muerte  
tan callando.  
(1989: 14)

Algo similar ocurre en el siguiente fragmento:

En el rebusque  
cada vez me pica más  
el bagre  
vendo shakespeares usados  
a un Moro sin entrañas

Descubro  
Inscripciones

no figurativas  
en las letrinas de altamira.  
(1989: 13)

Se evidencia entonces no solamente un pastiche de géneros y de «niveles de cultura», sino también de registros. La copla, el tango y el teatro cuentan con una fuerte raigambre oral: la escritura busca registrar el habla, lo que se comprueba en otra operatoria del pastiche.

El solicitante descolocado también establece relaciones con la gauchesca. Ya en la primera estrofa del texto, se visualiza:

Me detengo un momento  
por averiguación de antecedentes  
trato de solucionar importantísimos  
problemas de estado;  
vena mía poética susúrrame contracto  
planteo, combinación  
y remate.  
(1989: 9)

En entrevista realizada por Helder, Lamborghini opina sobre este comienzo:

Un deambulante, un matrero de la ciudad que se quiere «poner a cantar» y debe entonces detenerse para hacerlo tal como Fierro lo hace. El poema de un ambulante debía empezar con una detención. Y empieza con una detención (1996: 17).

Las relaciones intertextuales con la gauchesca nuevamente se vinculan con la oralidad y la canción. De hecho, podría pensarse que «Las patas en las fuentes» construye un contrapunto (como aquel que configuran Fierro y el Moreno) entre *El solicitante descolocado* y *El saboteador arrepentido*. También existe un contrapunto entre el yo y su hermano, en las «Diez escenas del paciente». La guitarra, ícono de la poesía gauchesca, tiene también su lugar. Fierro «ruempe» su guitarra, la del saboteador cae:

Esta guitarra cae ya  
volcada de mi alma  
su última nota  
espera.  
(1989: 21)

Hay, entonces, en *El solicitante descolocado* un proceso de descomposición e intervención en lo que se considera canónico, en lo que se acepta como tradición nacional. Lamborghini fragmenta esa tradición, la estalla y apunta, así, a desautorizar el modelo hegemónico, vigente, institucionalizado. Si Marechal buscaba insertarse en la tradición occidental a partir del uso propio de aquella, atravesado por una voluntad de síntesis, Lamborghini vendrá a dar cuenta de que cualquier sistema que recorte un corpus textual por sobre otros calla, reprime y pone en cuestión el estatuto poético de otros textos. Desde esta perspectiva, el poeta no solamente busca evitar cualquier tipo de síntesis de tradiciones, sino que denuncia que el proceso de consolidación de una tradición es una operatoria hegemónica. Lamborghini, entonces, descoloca esos discursos y, mediante operaciones como la parodia o el pastiche, evidencia su sustrato ideológico al tiempo que hace estallar el sentido.

En *Las reescrituras*, el procedimiento es similar. En su poema «El riseñor», Lamborghini escribe:

I  
la risa risible del riseñor  
entre las hojas  
del ombú suburbano.  
el riseñor risible. el riseñor  
de la risible risa.  
el ombú. las hojas. el riseñor

II  
la risa entre las hojas. la  
risa de las hojas. las hojas  
del risible ombú. la risa  
del riseñor  
en el ombú.  
(1996:18)

Hay en este procedimiento un doble movimiento: en primer lugar, la reunión de dos motivos diferenciados. El riseñor, imagen clave de la tradición occidental,

y el ombú, símbolo de la gauchesca. Pero el poeta no solamente reúne estos dos motivos, sino que luego, mediante la repetición y la intervención léxica en la palabra «ruiseñor», los vacía de sentido. La repetición configura un efecto de extrañamiento sobre el discurso poético: Lamborghini hace estallar la posibilidad de esa síntesis, desmantela las formas y los sentidos que se asocian a ellas. En su poema «cíclope» hará algo similar, a partir del Polifemo, de Góngora. La repetición y la variación desequilibran el material original y hacen tambalear el concepto mismo de tradición:

o al cíclope celeste

fe

o al cielo humano

fe: o

a cuál:

o fe al cíclope humano o

al cielo fe

a cuál:

cielo o cíclope

o humano o celeste:

o cuál

o cielo o cíclope o

celeste humano:

cíclope o cielo o humano o

cíclope humano o cielo:

a cuál

(1996: 22)

En Lamborghini se observa un uso deconstructor de la tradición: el poeta se apropia de ella pero sólo para denunciar su inautenticidad, su carácter de construcción ideológica. Cuestiona, entonces, las fronteras entre lo alto y lo bajo, entre los géneros, entre las tradiciones. Resitúa la relación entre la tradición europea y la nacional. Apunta a desarmar lo legitimado, en el doble movimiento de la referencia a un corpus y su estallido. Desde un lugar de borde, marginal, Lamborghini cuestiona el canon establecido e incluso la posibilidad de dar cuenta de

un recorte: camina entre los escombros de la tradición destruida, corroída por el discurso vivo de la poesía.

Hay en ambos escritores un uso irreverente de la tradición occidental, como planteaba Borges en el ensayo referido. Los dos autores trabajados se reconocen como peronistas y han ocupado cargos políticos dentro del peronismo. Los textos relevados se inscriben uno en el surgimiento optimista del peronismo, otro en el comienzo de su decadencia –poco después de la publicación del *Solicitante* vendría Ezeiza y la triple A, la historia detrás del peronismo menemista es próxima y recordable. Podemos rastrear en sus usos irreverentes de la tradición la marca de esos momentos de la historia nacional. Si, como sostiene Piglia, «la identidad de una cultura se define por el modo en que usa la tradición extranjera» (2014:152), podrían verse en los usos de Marechal y Lamborghini dos momentos históricos de la identidad nacional. El primero, optimista, sitúa la utopía en el futuro y, por lo tanto, puede apostar a construir una tradición nacional. Su voluntad unitiva y su espíritu de síntesis se vinculan con un contexto histórico de apertura. El segundo visualiza una utopía pasada, y denuncia, a través de su uso destructivo de la tradición, que no hay síntesis posible, sólo ruinas. El escritor produce desde un contexto de pesimismo e incertidumbre, sólo queda hacer uso de la tradición occidental para descolocarse. Marechal y Lamborghini construyen dos formas de relación con la tradición occidental: uno apunta a definir una nueva tradición hecha de otras tradiciones. El otro, a hacer estallar la posibilidad de conformar una tradición unívoca, a partir del uso irreverente de tradiciones diversas: fragmentándolas, estallándolas. Lamborghini usa la tradición occidental para deconstruirla.

#### BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- J. L. BORGES (1974), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- D. GARCÍA HELDER (1996), «Nada que ver con la belleza», *Diario de poesía* (Dossier Lamborghini), 38, pp. 16-17.
- N. JITRIK (1955), «Adán Buenosayres, la novela de Marechal», *Contorno*, 5/6, pp. 38-45.
- L. LAMBORGHINI (1989), *El solicitante descolocado*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

- L. LAMBORGHINI (1996), *Las reescrituras*, Buenos Aires, Ediciones del Dock.
- J. LUDMER y A. C. SANTOS (1988), *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- L. MARECHAL (1967), *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- R. PIGLIA (1991), «Memoria y tradición», en *Congreso Abralic*, vol. 2, pp. 60-66.
- R. PIGLIA (2014), «La ex-tradición», *Antología personal*, Buenos Aires, FCE, pp. 147-155.