

REVOLUCIÓN-PORNO: EL FIORD Y EL ESTADO EVA-PERONISTA

John Kraniauskas
(Birkbeck College, University of London)

"Y así emprendimos el camino: alegres y felices en medio de la lucha."
Eva Perón: Mi mensaje

¿Cómo interpretar *El fiord*, la obra escandalosa de Osvaldo Lamborghini, un ejemplo paradigmático de lo que Alan Pauls ha llamado la tradición de relatos "snuff" en la literatura Argentina?¹ Quizá Silvia Sigal nos haya provisto de una pista en su libro *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Según Sigal, en la década que va de 1955 a 1966, —esto es, entre el derrocamiento del Peronismo por los militares (en la así llamada "Revolución Libertadora") y el establecimiento de una dictadura militar con un proyecto de transformación social (conocido como la "Revolución Argentina")—, el estado argentino "invadido por la sociedad, no fue mucho más que la escena donde se enfrentaban los intereses de clase y de grupos sociales." Con la prohibición del Peronismo, dice, el estado fue "desprovisto de razón de Estado".² Desde este punto de vista, después del golpe militar de 1955 el estado no sólo se volvió injusto, sino que sus aparatos se ahuecaron, convirtiéndolo en "escena" vacía. Si el estado peronista fue un estado bonapartista, caracterizado por su relativa autonomía respecto de las clases en lucha y una capacidad de mediación altamente eficiente, —como argumenta Ernesto Laclau—, después de la "Revolución Libertadora" el estado perdió esta capacidad para mediar entre todos los intereses. Incluso fue separado de su apoyo masivo en el movimiento sindical organizado que había dotado al régimen con su particular legitimidad. De este modo, otra vez en los términos de Laclau, su contenido popular democrático se perdió también.³ En otras

¹ Osvaldo Lamborghini, "El fiord" (1969) en *Novelas y cuentos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988. Las referencias de páginas entre paréntesis corresponden a esta edición. Acerca de la literatura "snuff", véase Alan Pauls, "Languages at War", *Travesía. Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 2, N° 1, pp. 115-128. Véase también la primera línea de *Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortázar*, de David Viñas (Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1974): "La literatura argentina emerge alrededor de una metáfora mayor: la violación." (13) La idea de literatura "snuff" viene de las míticas películas "snuff": películas pornográficas en que supuestamente se asesinaba realmente a la víctima sexual.

² Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Puntosur, Buenos Aires, 1991, p. 59.

³ Véase Ernesto Laclau, "Towards a Theory of Populism", *Politics and Ideology in Marxist Theory*, Verso, London, 1979, pp. 143-198.

palabras, el Estado argentino burgués, aparentemente ya sin anclas, se presentó como objeto de deseo político para su posible ocupación y/o destrucción. “La Revolución” estaba en el aire. Comenzaban los Sesenta.⁴

Quisiera sugerir aquí que la porno-*novella* de Osvaldo Lamborghini, *El fiord*, emerge y refleja esta crisis política para constituir un ataque literario (y sexual) al Estado argentino, una ocupación de su aparato vacío, ahora transformado en escenario e incluso, quizá, un espejo. Escrito entre octubre de 1966 y marzo de 1967 (y publicado en 1969, el año del “Cordobazo”), el relato constituye —frente a los golpes militares de 1956 y 1966— no una demanda por justicia peronista, sino una irrupción pornográfica en esta escena, una re-ocupación del espacio del Estado por una particular “sinrazón” peronista; en otras palabras, una suerte de teatro perverso, cruel, que escenifica todavía otra revolución argentina, no una revolución proletaria sino una Revolución-porno que, a través del sacrificio, reinstala la ley peronista: “¡El General ha muerto! ¡Viva el General!”. Es aquí donde el texto se vuelve un espejo. Porque *El fiord*, desde mi punto de vista, se ofrece a ser leído como alegoría de la emergencia de una “izquierda nacional”, la transformación “socialista” del peronismo en resistencia entre 1955 y 1966, la emergencia de una posible alternativa al peronismo en el movimiento gremialista obrero (“Vandorismo”), así como la prefiguración de cambios futuros en los inicios de los ’70 (y los orígenes de la fuerza guerrillera urbana peronista de izquierda, los Montoneros).

No sólo el General importa, sin embargo, sino también su contrafigura plebeya y ahora esposa muerta, Eva Perón, ese formidable icono del estado: “Evita, que está a su lado mientras Perón habla... figura femenina y cobijante —mujer pero no madre— dramatiza y escenifica ahora para los demás el drama de Perón”, escribe León Rozitchner.⁵ Por su parte, la fantasía disruptiva de Lamborghini hace de esta mujer una madre abyecta que aquí, en otra clase de revolución, da vida a un “chico de mierda” (24). *El fiord*, como veremos, no sólo interviene en la esfera política, sino que lo hace pasando por las instituciones de la literatura y el psicoanálisis. Y de manera crucial, es la figura de Eva Perón, su imagen como mujer del Estado, la que fundamenta y centra los lenguajes de la reflexión violentamente iluminadora de Lamborghini.

Como Rozitchner y Lamborghini, también yo estoy interesado en la configuración particular de la relación Evita-General Perón, y en la forma de su incorporación a la máquina peronista.

Como es sabido, para Hegel el estado era una realización concreta de la Razón (como Libertad), mientras que para Weber se caracterizaba por su monopolio del uso legítimo de la violencia y por ser la forma institucional de una nueva clase universal, la burocracia. Entre otra de sus formulaciones, para

⁴ Véase Oscar Terán, *Nuestros años sesenta*, Puntosur, Buenos Aires, 1991.

⁵ León Rozitchner, *Perón: entre la sangre y el tiempo*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1988, p. 313.

Marx y Engels el estado era la forma política de lo social, el medio a través del cual “una clase dominante impon[ía] sus intereses comunes”. Para Lenin, más que ninguna otra cosa, el Estado se experimentaba como un cuerpo especial de hombres armados (dictadura) al servicio de la dominación de clase, como continuó siéndolo para el primer Althusser. Influenciado por el concepto gramsciano de “hegemonía” (gobernar a través de la fabricación de consenso), Althusser señaló subsecuentemente el poder interpelador de la ley en la constitución de subjetividades ilusorias, las palabras del estado como máquina semiótica. Y, como Laclau y Emilio de Ipola han establecido —aunque ellos hablan muy poco acerca del estado como tal— está claro que el régimen peronista fue también un régimen semiótico considerable, articulando, conectando y reconectando fuerzas sociales alrededor de un conjunto nodal de interpelaciones populares.⁶

Pero ¿qué sucede cuando situamos el cuerpo de una mujer “desarmada” —y estrella/actriz mediocre— en este complejo espacio político, más concretamente, en la esfera liberal autoritaria argentina que desde 1930 fue fundamentalmente antidemocrática y excluyente (más que hegemónica), culturalmente atada a ideas convencionales de alfabetismo y de “lo literario” y sus valores civilizadores (antes que a las industrias culturales), y rigurosamente codificada como masculina...? ¿El cuerpo de Eva Perón, por ejemplo, ahora una mujer-del-estado-capitalista?

La aparición de Eva Perón iba a ser un evento crucial —quizá incluso en el sentido que Badiou da a la palabra⁷— en la historia de la política cultural argentina. Muerta o viva, su cuerpo (político) y su memoria espectral vinieron a simbolizar no sólo la operación potencial de una incorporación democratizante hegemónica de la clase trabajadora y de la mujer en una Argentina moderna y corporativista, sino también, al menos para algunos, la potencial liquidación del Estado Liberal. Así, para el peronismo, Eva Perón encarnaba el difícil y contradictorio proceso simultáneo de movilización y contención política. Sin embargo, como los procesos de masificación cultural que también representaba, Evita era inaceptable para el bloque en el poder —incluyendo las élites culturales liberales dominantes— para quienes se convirtió en una especie de exceso sintomático.

⁶ Para las consecuencias de la falta de atención de Laclau al estado, véase J. Beasley-Murray, “Peronism and the Secret History of Cultural Studies: Populism and the Substitution of Culture for State”, *Cultural Critique*, 39, Spring, 1998, pp. 189-217. Véase también Emilio de Ipola, *Investigaciones políticas*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, pp. 21-64.

⁷ Véase Alain Badiou, *Manifiesto for Philosophy*, traducido y editado por Norman Madarasz, SUNY Press, Albany, 1999, pp. 79-88. El “evento” Eva-Peronista transformó los discursos y las prácticas políticas argentinas en formas que todavía, quizás, permanecen casi innombrables.

Literatura

Resentimiento, fascinación, violencia y deseo. Desde “La fiesta del monstruo”, de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, escrita bajo el seudónimo de Honorio Bustos Domecq a mediados de los ’40, —al mismo tiempo que “Casa tomada”, de Julio Cortázar— y “Simulacro” del mismo Borges, de los ’50, pasando por “Esa mujer” de Rodolfo Walsh y *El fiord* de Lamborghini en los ’60, las obras de Manuel Puig de los ’60 y los ’70 —de *La traición de Rita Hayworth a Pubis angelical*—, y el brillante relato de Néstor Perlongher “Evita vive” en los ’80, hasta el díptico peronista de Tomás Eloy Martínez, completado con su compilación perversa de los deseos, síntomas y patologías Eva-peronistas en *Santa Evita* en los ’90: frente a una relativa falta de atención en el análisis científico político y social del peronismo (incluyendo el propio ensayo de Laclau ya clásico sobre populismo y aun el acercamiento psicoanalítico de Rozitchner en el cual, en última instancia Eva Perón es sólo una clave para interpretar a su esposo, el General) esta mujer y sus particulares efectos culturales han sido objeto de un importante escrutinio literario. Incluso se podría decir que esta serie de textos constituye algo así como el *inconsciente literario* del peronismo. He tomado y adaptado este término de Walter Benjamin, quien en su “Pequeña historia de la fotografía” habla de un *inconsciente óptico* de la siguiente manera:

La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia... La fotografía... la hace patente con sus medios auxiliares, con el retardador, con los aumentos. Sólo gracias a ella percibimos ese inconsciente óptico...⁸

Sin embargo, a diferencia de la noción de Benjamin, este “inconsciente literario” no tiene contenido real positivo, no revela “secretos” en sí; más bien interroga aquellas prácticas y deseos ignorados por las ciencias sociales con el trabajo de una imaginación no afectada por sus formas particulares de auto-legitimación. Pero, paradójicamente, aquello que el inconsciente literario peronista de hecho revela es una forma de inconsciente óptico —que no es fotográfico, sino audio-visual, cinemático— activo en la constitución espectacular del peronismo como una formación a la vez política y cultural, un inconsciente óptico, en otras palabras, enfocado en Eva Perón, su apariencia, sus poses, su gestos y su voz.⁹

El estado y la cultura, hegemonía y espectáculo audio-visual: “el esteticismo de la política”, en palabras de Benjamin.¹⁰ Desde el punto de vista de Eva Perón,

⁸ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos I*, (Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre), Madrid, Taurus, 1987, p. 67.

⁹ Véase Paola Cortés Rocca y Martín Kohan, *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*, Beatriz Viterbo Editora, 1998, pp. 11-68.

el Estado peronista puede ser enfocado como una combinación peculiar de *tácticas y entretenimiento*, en la cual, por un lado, la institución militar se encontró con una clase trabajadora en proceso de reorganización (peronista) y, por otro, el ejercicio del poder estatal adoptó los formatos de las industrias culturales.

Visto retrospectivamente, la función clave de Eva Perón en este contexto fue hacer del estado una experiencia particularmente táctil y afectiva: en primer lugar, como imagen a la vez fija y en movimiento, ella constituyó el horizonte imaginario del peronismo, un punto focal de las necesidades y deseos políticos; en segundo lugar, cuando tocaba a los pobres y los enfermos —y los colmaba de regalos en funciones públicas, o cuando recorría el país o recibía visitas en su despacho (donde había siempre largas colas)— transformaba en actos personalizados de caridad los derechos por los que habían luchado los movimientos anarquistas, comunistas y socialistas locales; y en tercer lugar, al hablar, tanto en las enormes manifestaciones de apoyo al peronismo que colmaban la Plaza de Mayo frente a la Casa Rosada en Buenos Aires, o en cadena, donde su crepitante voz pública era socializada, enlazaba el poder ejecutivo con el living y la cocina. Su voz grabada se hizo accesible también en discos. Y, como veremos más abajo, después de su muerte y del golpe militar de 1955 cuando el peronismo fue prohibido, los sonidos de Eva Perón —su voz y la vocalización de su nombre— se convirtieron en un poderoso medio de producción literaria.¹¹ En este sentido, uno de los momentos clave de la historia de la radio en Argentina es seguramente el momento en que las programaciones fueron interrumpidas para anunciar su muerte el 25 de julio de 1952: “La Sub-secretaría de informaciones tiene el penoso deber de informar al público que a las ocho y veinticinco Eva Perón, la Líder Espiritual de la Nación, pasó a la inmortalidad”. Con Eva Perón, muerta o viva, el estado “interpelaba”, como Althusser hubiese dicho, producía y diseminaba emociones a través del sonido mecánicamente intensificado, reuniéndolas, para así entregarlas al estado. En otras palabras, con Eva Perón, los sentimientos subjetivos fueron transformados en fuerzas organizadoras, esto es, en afectos políticos.¹²

¹⁰ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1987, p. 57.

¹¹ En palabras de Oscar Terán, *op.cit.*, podría decirse que Eva Perón fue una “fuente de producción simbólica” para el peronismo.

¹² Véase Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-Textos: 1988, p. 363. “... los sentimientos son arrancados de la interioridad de un ‘sujeto’ para ser violentamente proyectados en un medio de pura exterioridad que les comunica una velocidad inimaginable, una fuerza de catapulta: amor u odio, ya no son en absoluto sentimientos, sino afectos”. Pero tal afecto estaba mediado histórica y culturalmente. Evita, como tantos de los que la miraban, dejaron el interior por la capital, pasando por las redes de los medios masivos emergentes:

En este punto, quisiera volver a *El fiord*. ¿Cómo negocia la obra literaria de Lamborghini su relación con el contexto político sobre el cual reflexiona, y al hacerlo constiye su propia legitimidad en tanto ficción? A un nivel, como el cuento de Walsh, “Esa mujer”, lo hace al borrar los nombres de aquellos a quienes se refiere —porque habían sido prohibidos después del golpe de 1955— pero para simultáneamente mantener sus huellas en la forma, por ejemplo, de las iniciales y *sonidos*.¹³ Como dice César Aira en su introducción al texto:

Las interpretaciones que se han tejido alrededor de *El fiord*... no hacen más que destacar su densidad literaria, su calidad de ininterpretable. Pero las claves para una interpretación son muy visibles, casi demasiado. Están esas iniciales puntuando la narración: la CGT que da a luz a ATV, Augusto Timoteo Vandor, el líder sindical que se rebeló contra Perón... pero este último parecería ser “el loco Rodríguez”, y aquí las iniciales no corresponden a nada, y por otro lado Sebastián (Sebas) alude a las “bases” por otro procedimiento lingüístico...(11)

Transparencia y opacidad, a la vez. Y los nombres mismos contribuyen a esta referencialidad ambigua con su sonido: Carla Greta Terón (CGT) —a quien Aira olvida mencionar. Aquí lo importante es hacerlo todo: representar y no representar. Así, el relato traza su propio terreno imaginario entre la historia política y la ficción a fin de exhibir su diferencia: no está refiriéndose completamente a la figura de Eva Perón, quien, sin embargo, deja su huella fonética. Pero el sonido de T/Perón es también el sonido del estado al tocar lo social, configurando la emoción peronista como afecto y produciendo el “pueblo” peronista.¹⁴ *El fiord* invoca esta realidad política —el espacio emocional del estado— para después proceder a atacarla sexualmente en un esfuerzo, desde este punto de vista, de autonomía literaria (para imponer la ley literaria). En el texto de Lamborghini, paradójicamente, la borradura sexual es una forma de violenta literariedad: la “letra” como “arma”, pero arma literaria. De este modo los sonidos de lo no-completamente-nombrado constituyen un medio de producción literario mediante el cual el texto negocia y revela la dialéctica de su autonomía y dependencia: la violencia de sus palabras literarias es el signo

músicos ambulantes (Agustín Magaldi), teatro popular, radio, cine y sus revistas afines, en las que ella podía ser vista en una variedad de poses más o menos inocentes. Lo que esta biografía esquemática sugiere es que el peronismo (como régimen y como movimiento nacional-popular) estaba, al menos en parte, constituido a través de la forma cultural; la experiencia y los formatos de la comunicación, exhibición y representación masiva empezando a organizar la performance política peronista.

¹³ Con la prohibición del peronismo, estos escritores tanto obedecieron como violaron la ley. Acerca de “los sonidos” de “Esa mujer” de Rodolfo Walsh, véase mi texto “Rodolfo Walsh y Eva Perón: “Esa mujer”, *Nuevo Texto Crítico*, Vol. VI, N° 12-13, Julio 1993 a Junio 1994, pp. 105-119.

¹⁴ Véase Etienne Balibar & Immanuel Wallerstein, *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, Verso, London, 1991.

de ambas. Así, como escribió Josefina Ludmer, *El fiord*, relato “snuff”, forma parte de la historia política de la literatura argentina desde la gauchesca: si la literatura se vuelve autónoma respecto de la política con la constitución del estado-nación en 1880,¹⁵ esa autonomía (o esa dependencia) debió negociarse en cada texto, a veces de manera extremadamente violenta. En estos textos —desde “La refalosa” de Ascasubi a *Sebregondi retrocede* de Lamborghini— vemos accionar máquinas de guerra, operando con violencia en los márgenes y fisuras de la ley, rompiendo la ley (tanto mejor para afirmarla).

Con *El fiord*, la literatura sobre Eva Perón mencionada más arriba —el inconsciente literario del peronismo— encuentra y cruza la tradición del relato “snuff”, penetrándola, como señala Alan Pauls, a través de uno de sus textos clásicos: “La fiesta del monstruo”, de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.¹⁶ *El fiord* termina parodiando la vacuidad del peronismo de izquierda, reactualizando el texto de Borges y Bioy Casares con el humor:

Las inscripciones luminosas arrojaban esporádica luz sobre nuestros rostros. “No Seremos Nunca Carne Bolchevique Dios Patria Hogar”. “Dos, Tres Vietnam”. “Perón Es Revolución”. “Solidaridad Activa Con Las Guerrillas”. “Por Un Ampliofrente Propaz”. Alcira Fafó fumaba el clásico cigarrillo de sobremesa y disfrutaba. Hacía coincidir sus bocanadas de humo con los huecos de las letras, que eran de mil colores. Me lo agarró al entrañable Sebas [“las bases”] de una oreja y lo derrumbó bajo el peso de la bandera. Yo le ayudé a incrustarle el mástil en el escualido hombro: para él era un honor, después de todo. Así, salimos en manifestación. (33-34)

Si el texto de Borges y Bioy Casares descarnaliza activamente la cultura percibida del peronismo, haciéndola obscena, el texto de Lamborghini permanece obsceno (esto es fuera-de-escena), y desde allí re-carnaliza el peronismo (así como el cuento escrito por Borges y Bioy Casares) como pornografía.¹⁷ Para Lamborghini, “la fiesta del monstruo” es una “fiestonga de garchar... y comer” (21), en aparente celebración de la llegada del “chico de mierda”. La autonomía literaria puede ser constitutivamente anti-política; esto no significa, sin embargo, que cualquier obra dada, como *El fiord*, sea a-política.

¹⁵ Véase Josefina Ludmer, *El género gauchesco: un tradado sobre la patria*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1988. Este texto clave de la crítica argentina ha sido fundamental para mi lectura de *El fiord*.

¹⁶ Alan Pauls, *op.cit.*, pp. 122-126.

¹⁷ Para un análisis del carácter carnavalesco del mítico 17 de octubre de 1945, manifestación evocada en “La fiesta del monstruo”, véase Daniel James, “October 17th and 18th, 1945: Mass Protest, Peronism and the Argentine Working Class”, *Journal of Social History*, N° 21, 1988, pp. 441-461. Para un análisis contextual y semiótico de “La fiesta del monstruo”, véase Andrés Avellaneda, *El habla de la ideología*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1983, pp. 57-92.

Política

En *El fiord*, Eva Perón es invocada y transformada, primero en una madre en doloroso trabajo de parto, y luego en la encarnación sexualizada del trabajo organizado: Carla Greta Terón, la CGT, institución del trabajador y aparato estatal clave durante el régimen peronista y después. Desde mi punto de vista, el texto de Lamborghini ilumina, moviliza y experimenta con una dimensión cultural importante del peronismo: como mujer del estado, Eva Perón es el producto de una particular hibridización en la que las lógicas de la representación política y del mando se pliegan a las lógicas de la industria cultural y al formato erótico-sentimental del melodrama.¹⁸ Esto hace del estado un tipo muy peculiar de escenario —el lugar de una intensa producción deseante— y de Eva Perón un tipo muy peculiar de fetiche. En otras palabras, el aura de Evita es un aura post-aurática, mecánica —incluso un paisaje mediático— que la dota de la presencia tentadora de una estrella y de una mercancía. La contemplación ante el objeto de arte se ha vuelto aquí fascinación estructurada por el espectáculo político monumental de la plaza pública, cabezas ligeramente inclinadas hacia arriba y ojos ahora libidinosamente pegados al balcón en el que ella se para y habla.

Como es bien sabido, Eva Perón se mueve en este escenario político con variadas máscaras, generando una multiplicidad de necesidades y deseos en conflicto, incluso fascinando a sus enemigos —como a Borges en el arriba mencionado “Simulacro”, quien, a contrapelo de su conservadurismo y haciéndose eco de Sarmiento en *Facundo*, da en el clavo acerca de su fetichismo: “El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología”.¹⁹ Como ha señalado Sebrelí, Eva fue alternativamente Actriz, Cenicienta, Primera Dama, Camarada, Mártir, Santa y monumento embalsamado, movilizándolo y desmovilizándolo en un horizonte de expectativas elástico: “¡Está parada!... La enterré parada, como Facundo, ¡porque era un macho!”, grita el coronel en “Esa mujer”, de Walsh²⁰ y al hacerlo revela otra máscara en la cual Eva Perón ha sido inscrita: la mujer fálica. Pero también muestra el funcionamiento de una forma de fetichismo político que es crucial, y la ansiedad provocada por el hecho de que Evita es percibida

¹⁸ Véase Daniel James, “Poetry, Factory Labour and Female Sexuality in Peronist Argentina”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 6, N° 2, November 1997, pp. 131-152; y mi “Political Puig: Eva Perón and the Populist Negotiation of Modernity”, *New Formations*, 28, Spring 1996, pp. 121-131.

¹⁹ Jorge Luis Borges, “El simulacro”, en *El hacedor*, Emecé, Buenos Aires, 1960.

²⁰ Juan José Sebrelí, *Eva Perón ¿Aventurera o militante?*, Editorial La Pleyade, Buenos Aires, 1971. Rodolfo Walsh, “Esa mujer”, en *Los oficios terrestres* (1965), Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1986, p. 18.

como encarnando fuerzas que han transformado completamente el campo político argentino: la clase trabajadora, reconocida y legitimada como sujeto político por el peronismo, y la mujer, a quien el peronismo concedió derechos de sufragio y políticos.

¡Un Facundo femenino! ¿Qué podría ser más bárbaro? Ella debe ser reprimida, debe ser masculinizada. Y después de su muerte en cámara lenta, indispensable, nos lo han dicho incontables hagiografías, para la producción de un martir ¿acaso el peronismo y el embalsamamiento de Evita no tratan de esto, al contener ella —enhiesta y monumental— las fuerzas que ha movilizado?

Esta entonces es mi versión de la “estetización de la política”, el aparato estatal vueltos teatro, pronto a ser vaciado por una supuesta “Revolución” y recuperado por otra: la narrativa de Lamborghini. Así, a los roles asumidos por Eva Duarte mencionados arriba puede añadirse otro, el de la CGT, la protagonista femenina en un show de muñecas porno llamado *El fiord*. El efecto peronista: un estado estructurado por el fetichismo, emerge de la subalternización estética de los trabajadores y de las mujeres, su despliegue, y más aún, su contención. El fetichismo de estado peronista, en otras palabras, tiene un contenido social —de clase— que además está marcado genéricamente. Y (peligrosamente) sexualizado, si nos atenemos a los textos que integran la serie literaria Eva-peronista.²¹

Hay algo carnavalesco en la representación violenta de la sexualidad en *El fiord*, donde la agresión física genera deseo y viceversa. Como sugiere la violenta imagen de CGT pariendo a Atilio Tancredo Vacán, el “chico de mierda”, la intriga incluso opera a través de la desdiferenciación de los orificios del cuerpo y de los placeres y procesos físicos asociados con ellos. El cuerpo burgués auto-poseído y bien-administrado es transgredido al mismo tiempo que se re-presenta el drama hegeliano del amo y el esclavo (relación de identidad y diferencia, de amor-y-poder) en la forma de un apareamiento sado-masoquista —el Loco Rodríguez empuñando el látigo y Sebas— en el que no es muy claro quién domina a quién. Los cuerpos semejan muñecos, o caricaturas, —como en *Macunaíma*, de Mario de Andrade, por ejemplo—, nombres impropios para los que la cópula sexual = paliza = risa y divertimento. La dominación impuesta es fervientemente deseada. Esto, si se quiere, es la carnavalesca “fiestonga de garchar”. De todos modos, en el momento de la composición de *El fiord*, la Revolución está también en el aire y en la intencionalidad del texto como violación del estado. La alegoría de Lamborghini narrativiza literalmente la metáfora de la sociedad dando a luz (pariendo) al futuro, encontrada, por ejemplo, en *El capital*, de Marx: “La

²¹ Aún cuando para Sebrelí el peronismo fue al mismo tiempo lo más fascista posible en Argentina y Lamborghini decora su relato con parafernalia Nazi, no estoy convencido de que “el estetismo de la política” sea sólo una característica de los regímenes fascistas. Véase Juan José Sebrelí, *Los deseos imaginarios del peronismo*, Editorial Legasa, Buenos Aires, 1983, p. 24.

violencia es la partera de toda sociedad vieja preñada de una nueva”.²² Lamborghini toma las palabras de Marx en serio y, en un contexto en el que “Revolución” se ha vuelto un “significante vacío”—esto es, lo que Laclau llama el “locus de efectos equivalentes”—, también se acopla y se adueña de él. No es claro, sin embargo, que Lamborghini esté en absoluto interesado en la hegemonía, como Laclau, o esté dedicado a “llenar” este vacío... (al menos no en el modo en que Laclau lo propone).²³

La CGT ha parido a Vacán, y mientras el Loco Rodríguez se ocupa de su hijo, su “porongo” y su “látigo”, el narrador y “maestro de ceremonias” de este circo rapta a CGT para sus propios propósitos sexuales:

Yo me postré a sus pies y le besé las mantecosas rodillas. Empuñé mi miembro... Copulamos... y nos echamos el segundo. Perfecto. Qué lindos pechos los de Carla Greta Terón. Se los remamé hasta de leche materna empacharme... Y cuando entré al comedor empujando la cama [porque esta es una farsa de comedor y dormitorio], yo, yo era otro. (28)

El cuerpo nutricio de CGT es un cuerpo peligroso —el mundo del trabajo en trabajo de parto— como lo fue también el cuerpo muerto embalsamado de “esa mujer” en el cuento de Walsh, amenazando el desencadenamiento repentino del deseo si no es poseído. El narrador se realinea con el esclavo Sebas (“bases”), y su gozoso asesino, “el Loco”, quien deviene “el Capado”, “el Baleado”, “el Agonizante”, “el Sangrante”, “el Rez”. Pero es aquí, sin embargo, donde revolución y carnaval se vuelven repetición y mito, y el intertexto hegeliano y marxista deja lugar al freudiano (o “fiordiano”).

Según César Aira, Lamborghini había visto en Augusto Vandor, líder del sindicato de trabajadores metalúrgicos, la oportunidad para una organización de la clase trabajadora independiente del peronismo. Ciertamente, hijo del peronismo, se pensó que Vandor se había vuelto contra él. En retribución fue más tarde asesinado en medio de la lucha entre la izquierda y la derecha en el seno de la CGT.²⁴ Como sea, me parece que Lamborghini prefigura la emergencia de un poderoso peronismo de izquierda en *El fiord*, descalificando a Vacán y destacando en su lugar un mito de re-fundación peronista a través de la

²² Karl Marx, *El Capital* (Libro 1º, Tomo I, Vol. 3), (Traducción, advertencia y notas de Pedro Scaron), Madrid, Siglo XXI Editores, 17º ed. 1998, p. 940.

²³ Véase Ernesto Laclau, “Why do Empty Signifiers Matter to Politics?”, *Emancipation(s)*, Verso, London, 1996, pp. 36-46: “Hegemonizar algo es exactamente llevar a cabo esta función de llenar.” (44)

²⁴ Véase Daniel James, *Resistance and Integration: Peronism and the Argentine Working Class, 1946-1976*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, pp. 161-211. Según James, Vandor “evocaba reacciones extremas entre el Peronismo, que iban desde la hagiografía en un polo hasta la demonología en el otro.” (194).

incorporación canibalística. Habiendo asesinado a “el Amo”, su cuerpo, específicamente el falo —la ley— es cocinado y servido:

Golpeó otra vez el gong... Todos nos sentamos a la mesa... Nos sirvió a cada uno un pedazo de porongo frito, que cada uno devoró a su manera. (33)

Una vez satisfechos (e identificados) se unen a la conocida manifestación político-literaria, llevando a “el Amo” dentro de ellos.

Psicoanálisis

De hecho hay dos intertextos psicoanalíticos de interés aquí. En primer lugar, uno directamente asociado con el peronismo y Eva Perón, que concierne a la recepción del trabajo de Melanie Klein y a la subsecuente importancia del ideal reglamentario de la maternidad —asociado históricamente, quizá, con las ansiedades generadas por la mujer-trabajadora descritas por Donna Guy²⁵— en la institucionalización del psicoanálisis en Argentina, donde, en palabras de Hugo Vezetti, “[e]l foco de atención se desplazaba de la conflictiva épica “triangular” a las relaciones objetales tempranas...” llevando a una “exploración interminable del cuerpo materno como sostén de una imaginería del inconsciente en la que proliferan pechos y penes, heces, leche y hermanitos”.²⁶ Exactamente como en *El fiord*. Me estoy refiriendo a los artículos escritos por Marie Langer acerca de un relato de deseo canibalístico que circulaba en la época, y que ella asocia con fantasías de la buena y mala maternidad de Eva Perón: una pareja sale, dejando su niño al cuidado de la sirvienta, quien, cuando la pareja regresa, le sirve al niño asado como cena. En la interpretación de Langer, el estado como Eva se vuelve —*contra* Lacan— un pecho (en la economía fonética de Lamborghini Greta = teta). De nuevo, según Vezetti, la figura de Eva Perón “y su trayectoria pública, como ‘pantalla de proyección’ [¿el “inconsciente óptico” en modo psicoanalítico?], podía simultáneamente contener la sirvienta, de extracción social humilde, dispuesta a cuidar y servir y a la imago siniestra de la madre que devora a sus hijos.” (15) Entonces la “mujer pero no madre” de Rozitchner se vuelve, en la interpretación de Langer, a la vez una buena madre (peronista e incorporativa) y una mala madre (bárbara). Eso en cuanto al principio materno —y la batalla simbólica entre pecho (“teta”) y falo (“porongo”)— con que comienza la obra de Lamborghini. Cuando el narrador se ha satisfecho del pecho de Carla, termina de otro modo.

²⁵ Véase Donna J. Guy, *Sex and Danger in Buenos Aires: Prostitution, Family, and Nation in Argentina*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1991.

²⁶ Hugo Vezetti, “Marie Langer: de la maternidad y de los mitos sobre Eva Perón”, ponencia leída en LASA ‘95, Washington, September 29-30, 1995, p. 12. Véase también su “Isabel I, Lady Macbeth, Eva Perón”, *Punto de Vista*, 52, Agosto, 1995, pp. 44-48.

El segundo intertexto psicoanalítico es el mismo *Totem y Tabú* de Freud, el cual trata de los orígenes míticos de la moralidad y de la ley y sugiere que la clase de curiosidad descarada expresada, por ejemplo, en *La novela de Perón*, de Martínez, por Diana, la revolucionaria ex-trotskista-peronista, acerca de cómo era “el viejo” en la cama, no es de hecho transgresiva, sino un instrumento para la diseminación y anclaje de la autoridad simbólica en lo social mediante la identificación banal. Con el asesinato y la deglución del padre primitivo —“la fiesta del hombre primitivo” dice Freud (una “fiestonga” dice Lamborghini)— los hermanos “se identificaban con él ... constituy[endo] el punto de partida de las organizaciones sociales, de las restricciones morales y de la religión.” Porque, continúa, “a consecuencia de este proceso afectivo surgió el remordimiento y nació la conciencia de la culpabilidad, confundida aquí con él, y el padre muerto adquirió un poder mucho mayor del que había poseído en vida... Lo que el padre había impedido anteriormente, por el hecho mismo de su existencia, se lo prohibieron luego los hijos a sí mismos...”²⁷.

El narrador y Sebas raptan a Carla —la CGT—, matan al Maestro, comen el falo, e internalizan la Ley, y se unen a la manifestación en un acto de repetición desafiante y desviado: “¡Perón es Revolución!” “Evita montonera”, aunque peligrosa, no está autorizada a ser más que eso. Porque en su forma sobredeterminada, desmovilizadora, Eva Perón funciona en este espacio, reforzando la ley mediante su diseminación, por la vía de la plaza pública, en el dominio privado. En este sentido el asalto pornográfico de Lamborghini no es más que un cuento aleccionador sobre los funcionamientos del imaginario peronista y el deseo político. Una crítica del peronismo de izquierda, *El fiord* nos cuenta que la figura de “Evita Montonera”, tan cara a los Montoneros²⁸, sostiene la autoridad del General en su lugar.

Traducción del inglés de Adriana Astutti

²⁷ Sigmund FREUD, “Totem y Tabú”, en *Obras Completas*: Buenos Aires, Losada, 1997. (Traducción del alemán de Luis López Ballesteros y de Torres). Tomo XIII p. 1838-1839.

²⁸ Véase S. Sigal y E. Verón, *Perón o muerte*, Hyspamérica Ediciones, Buenos Aires, 1988.